



Dualidades en la novela *De repente* (1933) de Diego Muñoz Espinoza

Dualism in Diego Muñoz Espinoza's novel *De repente* (1933)

Recibido: 13-03-2023 Aceptado: 16-11-2023 Publicado: 30-06-2024

Macarena Silva Contreras

Universidad Católica Silva Henríquez
msilvac@ucsh.cl

 0000-0002-8814-4505

Resumen: En *De repente* (1933), novela del chileno Diego Muñoz Espinoza, la fragmentación mental del personaje principal funciona como una estrategia narrativa que permite evidenciar cómo él se construye a sí mismo a través de dos identidades en constante pugna. En la primera parte de este artículo se explora la dualidad del personaje en términos de su soledad existencial y de la fractura de su 'yo'; también en términos en términos de objetos, situaciones y personajes que también se hallan desdoblados; y, en la segunda, en la duplicación del protagonista a través del recurso del humor y de la risa, elementos que lo llevan a la autocontemplación de sí y al reconocimiento de su miseria. Estas ideas confluyen para mostrar que *De repente* puede ser leída como una novela postmoderna en medio de un contexto donde predomina un tipo de novela criollista.

Citación: Silva, M. (2024). Dualidades en la novela *De repente* (1933) de Diego Muñoz Espinoza. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 34(1), 140-166. doi.org/10.15443/RL3406



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Palabras clave: novela chilena - novela existencial - doble - risa.

Abstract: In *De repente* (1933), the Chilean novel by Diego Muñoz Espinoza, the mental fragmentation of the main character works as a narrative strategy which allows to see how he builds himself up through two identities in constant conflict. In the first section of this article, we will explore the dualism of the character in terms of its loneliness and the splitting of itself, also concentrate on objects, situations and other characters who are also split; while the second section will lead to the last section where the protagonist duplication using humor and laughter, arrives to self-contemplation of itself and the recognition of its own misery. These ideas come together to show that *De repente* could be read as a postmodern novel in the middle of a period where the predominant novel was criollist.

Keywords: chilean novel - existential novel - double - laughter.

El pesimismo existencial y la precariedad de los ambientes populares que se muestran en *De repente* (Zig-Zag, 1933), de Diego Muñoz Espinoza (1904-1990), han sido catalogados por la crítica literaria (cf. Vargas Badilla, Merino Reyes) como rasgos constantes de una narrativa en la que se reconoce el influjo de los clásicos rusos y su gusto por las contradicciones éticas, estéticas y político-sociales, entre otras.

*De repente*¹ es una novela breve que narra una parte de la vida de José Gilvo y de sus pocos amigos en un derruido y sucio conventillo de Santiago. Los personajes transitan entre cuartos y calles capitalinas, tratando de sentir una efímera alegría producto de ilusiones provisionarias y del alcohol compartido. Pero Gilvo, el personaje principal, en su interior es víctima de las contradicciones de aquellos sujetos que viven en la miseria y la soledad y cuya rabia los lleva a relacionarse de maneras paradójicas con quienes comparte su día a día. Como señala Patricio Lizama (2011), en la contraportada de su tercera edición, esta novela “es un retrato acabado de la bohemia santiaguina... [en que] el protagonista no encuentra un lugar en el mundo y su malestar se expresa con el sarcasmo y la desesperanza”.

En su contexto de aparición fue, pese a ser la segunda novela de Muñoz², un libro que pasó desapercibido. Pablo Neruda (2011), quien escribió el prólogo de la edición de 1964,

¹ En este trabajo se utilizará primera edición de la novela realizada por Zig-Zag, en 1933. Esta primera edición se titula *De repente. Una novela y un cuento*, y es prologada por Ángel Cruchaga Santa María. La segunda edición es realizada por la Editorial Orbe el año 1964.

² La primera novela de Diego Muñoz se titula *La avalancha* y es publicada en 1932 por la editorial Recurba.

destacó que “[c]ríticos y criticones de la empeñosa literatura publican [...] grandes y funestos catálogos en que aparecen [...] la vida, la tierra [...]. Pero nadie nombró este pequeñísimo libro que a mí me parece gigantesco” (p. 6). Las palabras del poeta dan cuenta del por qué, posiblemente hasta hoy, este libro ha pasado casi inadvertido entre la producción del, además de narrador, poeta, periodista y dibujante³; y es que durante la década en la que aparece, la tendencia predominante y más valorada en el campo literario nacional era la narrativa de la tierra, en otras palabras, aquella tildada como criollista, naturalista o mundonovista (Promis, 1977).

A pesar de que a escritores como Manuel Rojas (1965) les molestase el lenguaje arcaico, la falta de técnica y uno que otro trozo carente de sentido en los cuentos de Diego Muñoz, lo que destaca en su producción es, precisamente, su oposición al movimiento literario hegemónico en la narrativa nacional, en el que el autor “no piensa lo que pensaba Latorre [en la importancia del paisaje], [sino que] [...] se ve que lo importante para él es el ser humano” (Rojas, 1965, s.p). Por ello, no se puede negar que Pablo Neruda tenía razón cuando señalaba que *De repente*, junto a *La Amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, era uno de los libros fascinantes de su generación y que “aunque [ambos] están alejados uno del otro como dos polos. El uno es polarmente sueñero, el otro antárticamente real. En [ellos] se puede vivir y soñar, ser y dejar de ser. Los dos son una caída, una cascada, un abismo en cuyo fondo caeremos con los ojos cerrados para encontrarnos con nosotros mismos” (ctd. por Filebo, 1983, p. 13).

La caída a la que alude el poeta se expresa en la dualidad con la que Muñoz construye la ficción, un relato que se enmarca dentro de novela ‘superrealista’, definida por Cedomil Goic (1973). Este superrealismo, como parte de la novela contemporánea, se trata de un nuevo tipo de realismo que supera al realismo tradicional y que representa nuevas zonas de realidad definidas por la conciencia y otros modos de experiencia e interpretación. El acontecer se muestra azaroso, lejano a la causalidad de la época positivista, el tiempo se vuelve interior y se expande para crear representaciones confusas, contradictorias, de límites esfumados que funcionan del mismo modo misterioso que la mente. Se valoran rasgos como la deformación, la desentimentalización y la incoherencia en tanto signos y expresiones de esta nueva realidad. La novela superrealista afirma la autonomía de la obra literaria y, con ello, abre el espacio al uso del humor y del espíritu lúdico que encuentran cabida en el lenguaje.

La mayoría de estas características se encuentran en *De repente* de Diego Muñoz, relato en el que, a pesar de seguir una estructura lineal, el tiempo se espacializa en la conciencia

³ Diego Muñoz trabajó como periodista y dibujante en diarios como *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias*, *La Nación*, *Las Noticias de Última Hora* y *El Siglo*.

del narrador. Considerando esto último, en este trabajo se afirma que la fragmentación mental del personaje funciona como una estrategia narrativa que permite evidenciar la escisión entre el yo 'subjetivo' y el yo 'social' de José Gilvo, cuya estructura mental se desdobra, dando cuenta de la precariedad, la tristeza, la incertidumbre y la soledad en las que se instala su vida cotidiana. Para dar cuenta de lo anterior se utilizarán conceptos tomados desde el ámbito de la literatura, la filosofía existencialista de Sartre, la crítica de arte de Baudelaire y el psicoanálisis freudiano. Si bien, se reconoce que el ámbito de este trabajo es acotado, su objetivo es relevar un texto del cual hasta ahora no existen estudios y, con ello, ampliar los aportes que han realizado Pablo Fuentes Retamal (2021), junto con Juan Bahamondes y Felipe Morales (2016), quienes han analizado las novelas *La avalancha* (1932) y *Carbón* (1953), respectivamente⁴.

1. La soledad existencial y la fractura del yo

La atmósfera existencial de *De repente*, en la que se aloja un discurso íntimo donde el propio narrador se presenta, halla lugar entre las novelas que José Promis (1994) ha llamado 'novelas del fundamento', un grupo de textos en los que la impersonalidad narrativa se pierde y se muestran los aspectos que precisan la precariedad individual o la conciencia enajenada de seres humanos indefensos y solitarios, arrojados a mundos incomprensibles y hostiles.

Lo anterior puede evidenciarse desde el comienzo de la novela, que inicia con su protagonista, José Gilvo, despertando y sintiéndose solo, triste, desgraciado, similar a un "trasto viejo" o a un "vidrio roto" (p. 9), imágenes que apuntan al desecho y a la fractura. El desecho se asocia con su orfandad y con una lejanía no reconocible, que ni siquiera él es capaz de comprender: "Daba lástima verme tan desamparado, tan lejos. ¿Lejos de qué? Quién sabe. Pero estaba muy lejos" (p. 9). El personaje, al observarse, es capaz de reconocerse como signo en su presente, pero es incapaz de descifrar o de proponer un significado que lo sitúe respecto a 'algo', sea terrenal o trascendente. Al mismo tiempo, la imagen del vidrio roto remite a un quiebre irreparable, a la fragmentación de un objeto que se ha hecho pedazos y que, destrozado, puede devolver múltiples visiones de un reflejo. Es, precisamente, esta última imagen la que dialoga de modo paradójico con el desdoblamiento mental y también actitudinal del personaje, quien a pesar de que

⁴ Hernán Loyola (2013) también ha estudiado la obra de Diego Muñoz. No obstante, el análisis realizado por el crítico se centra en el estudio de las *Memorias* de Diego Muñoz y Tomás Lago. En el caso del texto de Muñoz, se trata de una obra de carácter no ficcional y que, ya en su título, *Memorias. Recuerdos de la bohemia nerudiana* (1999), remite a un colectivo que tiene como eje a una figura clave del campo literario chileno del siglo XX, alrededor del cual gravitan otros escritores, artistas e intelectuales.

cada mañana se divierte ‘saludándose’ a sí mismo, también despierta al borde del llanto, enfrentado a su propia subjetividad. El juego lingüístico que muestra el desdoblamiento sirve para patentizar que él es el único receptor de sus propias palabras y de su falta de afectos, mientras que la sintaxis breve y cortada recalca aún más la fractura, el exilio y el aislamiento social que sufre el protagonista en distintos ámbitos:

—¿Dónde estoy?

—En mi cuarto.

En seguida procedí a saludarme:

—Buenos días, José.

—¡Hola! Buenos días José, José Gilvo. Yo mismo soy José Gilvo.

[...]

Pero esa mañana la desolación estaba más crecida que las nubes de invierno. Recordé que era un pobre hombre, un ser desgraciado.

[...]

—Querido José —me dije—, ¡qué desgraciado eres! ¿Verdad, hijo mío?

[...]

—Déjame llorar, José. ¡Déjame llorar! Esto me alivia mucho. (9-10)

La angustia de un personaje que se autorepresenta como hijo y padre/madre⁵ a la vez puede relacionarse con la angustia sartreana frente a la conciencia de la nada. El filósofo francés, desde una perspectiva antropocéntrica, distingue tres modos de ser: el de las cosas (el ‘ser-en-sí’), el del hombre (el ‘ser-para-sí’) y el de un nosotros (el ‘ser-para-otros’). La esencia y la existencia, términos que en su obra, *El ser y la nada* (1993), se expresan en la ya conocida frase “la existencia precede a la esencia”.

Mientras que las cosas se definen en el espacio por lo que son, por su esencia, el ser humano es indefinible porque sólo existe como individuo, no es un ente fijo, sino una realidad que se encuentra en la dialéctica del ser y la nada. Esto, quiere decir que comienza por existir y luego se define, empieza por no ser nada y en su indeterminación se problematiza el conocimiento y la creación de sí como una búsqueda de sentido: “este *hombre inesencial* nos remite al vacío, al esfuerzo cotidiano que da fe de su búsqueda del *principio* partiendo de un núcleo que no puede cerrarse, porque siempre está escindido. En la libertad, siendo núcleo o fundamento del ser del hombre, toda acción es susceptible de reactivación, toda acción es un poner en el *en-sí* la necesidad de hacerse con la necesidad de crearse sin fin” (Yepes Muñoz, 2017, p. 98). Así, es imposible

5 Si bien el personaje principal es José Gilvo y el lector puede inferir que la voz que responde y utiliza el sustantivo ‘hijo’ para dirigirse a él es masculina, no hay marcas genéricas que permitan afirmar que se trata exclusivamente de la voz del padre. Más aún si se trata de una conciencia desdoblada y fracturada.

captar al hombre conceptualmente porque a cada momento es alguien distinto, no es ni lo uno ni lo otro, ni cosa ni nada, ya que a cada instante es elección nueva, creación de su existencia. Es él quien trae y sostiene a la nada con su existencia, puesto que aniquila su pasado con su presente de elecciones, y es la libertad la que crea esta nada, la que hace posible la negación que produce la angustia.

La angustia existencial, entonces, remite a la nada por el “descubrimiento de esta doble y perpetua nihilización” (Sartre, 1993, p. 58), vale decir, la “emergencia del ser en el no-ser” y la suspensión del mundo en la nada. Para Sartre “el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia” (p. 71) y a la vez en el encuentro frente a sí mismo⁶.

En *De repente* el tránsito del narrador por sentimientos contradictorios ayuda a entender esta angustia vital que lo lleva al llanto por la incompreensión de su presente y de su propio yo. José Gilvo se afirma en una actitud, pero rápidamente pasa a su contrario, negándose a sí mismo, pero también construyéndose conscientemente desde la turbación que le producen sus elecciones; y si su actitud física es más bien contemplativa, es en su cabeza donde entran en pugna las fuerzas sociales con sus deseos individuales. Ni el pasado ni el futuro parecen ser mejores y todo intento de evasión lo regresa al vacío de su existencia y a un presente de respuestas súbitas en que el título de la novela⁷, bajo esta lectura, cobra sentido.

Si bien la novela de Muñoz es previa al ensayo de Sartre y, por supuesto, se localiza en otro contexto, no es descabellado realizar estas conexiones para intentar sondear las paradojas del mundo subjetivo del personaje principal y, con ello, también plantearse la vigencia de ambos textos. Paralelamente, tampoco es menor que las ideas del francés disputaran con los postulados freudianos sobre el ‘inconsciente irracional’, frente a los cuáles este contrapone un ‘psicoanálisis existencial’, en el que gana terreno la conciencia. Sus diferencias son mayores a sus similitudes, pero, aun así,

[ambos] rechazan la existencia de datos primeros, como herencia carácter, estructura neurofisiológica, etc., porque el psicoanálisis existencial no sabe de nada antes del surgimiento original de la libertad humana, y el psicoanálisis postula que el sujeto es una cera virgen antes de su historia; [...] El uno y el otro consideran al ser humano como una historialización perpetua y cada dato encuentra su sentido sólo cuando se lo incorpora a esa historia concreta [...] [y] [existe] consenso en que el

6 Sartre (1993) distingue la angustia del miedo. Mientras que el miedo proviene de situaciones externas, en que se siente “miedo de los seres del mundo”, la angustia “es angustia ante mí mismo” (p. 71-72). Si bien el miedo puede hacer transitar al ser humano hacia la angustia, la angustia también puede aparecer en su estado puro cuando el hombre se formula preguntas sobre su ser.

7 Según la RAE online, la locución adverbial ‘de repente’ significa: “Súbitamente, sin preparación, sin discurrir o pensar”.

sujeto mismo no está en posición privilegiada para proceder a conocerse a sí mismo, y si lo hace solo lo conseguirá deficiente o ilusoriamente, y tratándose como si fuera un otro, puesto que conciencia y conocimiento de sí no son iguales. (Figueroa C., 2014, p. 193)

La conciencia del yo y la idea del enfrentamiento de un 'yo con un otro que es el sí mismo' son transversales a ambas corrientes y permiten la conexión con el mito del doble literario, tan caro para el Romanticismo⁸ y para la literatura fantástica. Si para Sartre la idea del doble se conecta con la angustia, para Freud se conecta con lo extraño. El problema de la relación del yo con el otro se esconde en el desdoblamiento de la propia identidad.

Ahora bien, la problematización de una personalidad unívoca y la confluencia de algunas de las ideas del padre del psicoanálisis con las que Sartre también se conecta, pareciera que, en Chile, encontraron cabida en la creación de algunos escritores cuyas formas narrativas desafiaban a las corrientes naturalistas de la novela de los primeros tres tercios del siglo XX. Junto a la novela de Muñoz encontramos "Un espíritu inquieto" (1926) de Manuel Rojas, *El socio* (1929) de Jenaro Prieto y *La Amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, textos que dan cuenta de una recepción estética de las nociones freudianas que, ya hacia 1910, habían permeado en la sociedad chilena para dar respuesta a problemáticas derivadas de la 'cuestión social' en un periodo de impronta nacionalista (cf. Ruperthuz H., 2013) donde, junto a una oligarquía que imitaba el modelo cultural francés, convivían la pobreza, una alta tasa de criminalidad y una serie de enfermedades mentales y sexuales. A principios de siglo "muchos de los lectores del psicoanálisis trataron de combinar los conceptos freudianos con las distintas *tradiciones intelectuales* que dominaban la escena local, presentándolo como perfectamente compatible con alguna de ellas, aunque tuvieran marcos conceptuales totalmente distintos" (Ruperthuz H., 2013, p. 51)⁹.

8 Si bien el tema del doble ya se encuentra problematizado en las ideas de Platón, la mitología griega y la tradición judeo-cristiana, entre otras culturas, en el ámbito literario aparece con fuerza a partir de la aparición de la literatura fantástica a fines del siglo XVIII. Para seguir la historia y la trayectoria de las figuras y significaciones del mito del doble en la literatura se recomienda el texto de Juan Herrero Cecilia (2011).

9 Mariano Ruperthuz realiza un profundo análisis sobre la recepción del psicoanálisis en Chile entre 1910 y 1949. El autor describe cómo las ideas del médico vienés encontraron lugar en un contexto en que se contraponían los discursos celebratorios por Centenario con el malestar arrastrado por las problemáticas surgidas a raíz de la 'cuestión social'. Además, se realiza un recorrido no solo por la recepción de su obra por parte del círculo médico, sino también por parte de la criminología y de la prensa popular de la época.

1.1. *De repente una novela existencial*

Sobre José Gilvo nada se sabe más allá de su presente. No existe el peso de una herencia y su apellido solo cobra sentido en la lectura del texto. El significado de Gilvo remite al color pardo y, a su vez, según la RAE online, ‘pardo’ se trata de un adjetivo utilizado para definir las “nubes o [el] día nublado: oscuro” o “la voz: que no tiene timbre claro o que es poco vibrante”. La idea de lo oscuro se conecta con la evolución del protagonista o con la inclinación de este hacia espacios escasamente iluminados, mientras que la idea de la voz se puede relacionar con su desdoblamiento, una voz que no tiene timbre claro porque dice algo distinto a lo que piensa. De esta forma ambas acepciones son coherentes tanto con la naturaleza del personaje como con la descripción que este realiza de algunos ambientes, caracterizados como oscuros y nebulosos. Interior y exterior se confunden, por otra parte, para dar cuenta de un personaje atormentado y sin creencias que termina con su “conciencia [...] oscura, confundida, diluida” (Muñoz, 1933, p. 83), despertando “lleno de espanto [...] tendido en el umbral de la puerta de un templo”, sin recordar “cómo había llegado hasta allí”.

La aparición de este umbral, en el último capítulo de la novela, importa en tanto el personaje no lo cruza y, en lugar de ello, termina abrazado junto a un viejo cochero que ve morir a su caballo¹⁰ y al espíritu de su amigo Pablo Serpa, clamando hacia el cielo: “Y los tres, unidos, abrazados, comenzamos a gritar desesperadamente con las caras vueltas hacia el cielo, inmenso, imparable, mudo” (p. 84). Mismo cielo que había observado unos momentos antes cuando, luego de correr por oscuras calles para alejarse del conventillo al que regresa, decide tenderse en el suelo con el fin de descansar y calmar sus nervios. Así, luego de haber vagado un buen rato por las calles de la ciudad y las de su consciencia, termina tirado en el suelo con los ojos cerrados, negándose a mirar la realidad y cediendo paso a la imaginación y a la nada, a la aniquilación que lo lleva al vacío y lo enfrenta con su orfandad un mundo sin Dios:

Después, nada. Se hizo un silencio enorme. En un momento tuve la noción de que aún existía, pero más tarde no supe más de mí.

[...]

Alcé los ojos al cielo. Innumerables estrellas desempeñaban su papel astronómico de indiferencia eterna. Pesaba un gran

¹⁰ Resulta curioso que lo que muere al final de la novela sea un caballo, personaje que aparece con frecuencia en la narrativa de la tierra o criollista.

silencio sobre el mundo. Aquella parecía una noche interminable
y yo estaba sólo allá en lo hondo, bajo el enorme cielo inmóvil.

(Muñoz, 1933, p. 81-82)

A pesar de que algunos nombres de sus personajes remitirían a la tradición judeo-cristiana (Ej. José, Pedro, Ester), en el mundo de *De repente* no existen referentes religiosos y el ser humano se encuentra solo y sin un fundamento –más allá del económico– que lo guíe en sus elecciones. José Gilvo se siente constantemente desamparado y miserable en un mundo donde lo material predomina y donde lo suprasensible solo se manifiesta con la aparición del espíritu de su amigo Serpa, espíritu que solo él ve y del cual el lector podría dudar de su existencia¹¹.

Si bien, *De repente* pareciera tener algunos antecedentes de la corriente espiritualista de vanguardia con la aparición del espíritu del amigo en la vida del narrador, el itinerario de aquello que podría considerarse como su alma, no se muestra ni sublime ni trascendente. El reino de las sombras, entonces, resulta ser el mismo mundo decadente del protagonista, no hay ningún otro lugar donde ir. La muerte se presenta en términos existenciales como un acontecimiento que en nada cambia la vida ni la existencia, puesto que nada añade ni nada quita. No hay ningún tipo de salvación ni forma de superar la finitud humana, los personajes se encuentran en un mundo incierto e inseguro.

Tampoco el amor o la amistad se presentan como salidas alternativas para arrancar de la soledad, es más, todo indica que la trinidad que se forma en el último capítulo está condenada a la disolución, ya que el cielo nada tiene que ofrecerles a los personajes frente a su desgarró y la posible salvación no consiste en escapar de la precariedad que acompaña al protagonista junto a una vida compartida con Ester –mujer de la que Gilvo está enamorado y quien lo estafa–, sino en compartirla con otros personajes que resultan estar tan solos e indefensos como él.

Por otra parte, la lectura existencialista de la novela encuentra mayor sentido en este final, pues es aquí cuando el protagonista siente compasión y casi llora sin que su mente lo censure debido al miedo que le genera lo que el resto de los personajes piense de él: por fin piensa y actúa de modo auténtico y no enajenado.

Las exigencias sociales son las que más pesan en los personajes y prueba de ello son el valor que se le da al dinero dentro de la novela, las aspiraciones por regresar a la milicia de Pablo Serpa o el hecho de estar con una bella mujer de José Gilvo. No obstante, todo

¹¹ Es el lector quien duda, pues bien podría tratarse de la mente de Gilvo que crea al personaje. En la novela no se puede asegurar que Pablo Serpa no exista como espíritu porque no hay elementos que permitan negarlo.

ello fracasa. El dinero se derrocha, el amigo se suicida y el protagonista termina siendo engañado por la mujer que cree necesitar para ser feliz.

La relación de Gilvo con Ester es demostrativa en este aspecto: el cuarto claro y limpio, cuya “puerta rosada” (p. 65) los separa del exterior y hace que el personaje viva durante tres días su fantasía amorosa, se transforma en un espacio que expulsa y devuelve a la soledad primera del personaje. Ester lo estafa y desaparece con su dinero, por lo que Gilvo al verse sin mujer y sin hogar huye hacia su antigua habitación, lugar sucio, mísero y feo, pero que aún representa para él un querido refugio. No obstante, al llegar al conventillo el personaje se encuentra con las consecuencias de sus acciones: al haber abandonado su cuarto, la patrona no esperó y lo arrendó a otro inquilino. La noticia es entregada por Elena, esposa de Pedro Cuenda y mujer de la cual el narrador ha destacado, a lo largo de su relato, la ausencia de uno de sus ojos. Se trata del único personaje del que se adivina una atracción desinteresada hacia el protagonista, pero que dado el miedo por expresar sus sentimientos es rechazada por él:

Sentí deseos de echarme en brazos de esa mujer desgraciada para llorar como un niño, pero no me atreví y, además, eso me pareció ridículo.

—Me voy—dije débilmente.

—¿Adónde?

Encogí los hombros.

—¿Le diré adiós? —pensé—. Debería mostrarme tierno... ¡Al diablo con todo!

[...]

Ella trató de detenerme. La miré a la cara. Su ojo único lloraba. Y el otro... ¡el otro también lloraba!

—No se vaya, José. No se vaya. ¡Dios mío!

Sentí flaquear mi corazón, se apretó mi garganta con una angustia terrible y se humedecían mis ojos con lágrimas de agradecimiento para esa pobre mujer. Pero no podía quedarme allí ni un minuto más. Me aparté de Elena repentinamente, caminé con rapidez y por fin corrí calle adentro, hacia la oscuridad. (Muñoz, 1933, p. 81)

Este es el momento de la ‘caída final del personaje’, donde el haber cedido a sus sentimientos por sobre la razón lo hace dar cuenta de su fracaso. Por ello, pese a necesitar de Elena y a querer su protección, se reprime. No quiere mostrarse débil ni

“ridículo”. Así, se aprecia que no existe unión con ninguno de los personajes femeninos; y es que desde una mirada existencialista la unión con el otro implica el sometimiento (hacia el ‘otro’) o la sumisión (de ‘sí’), la contradicción dialéctica del ‘ser en sí’ y el ‘ser para sí’.

El rechazo hacia la mirada de Elena pasa por la sensación de peligro que, bajo la filosofía existencialista, genera la irrupción de otro que ‘me devuelve la mirada’ y ‘me objetualiza’ y es incapaz, al mismo tiempo, de conocerme, ya que como indica Sartre: “el *para-sí* es incognoscible para el prójimo como *para-sí*. El objeto que capto con el nombre de prójimo se me aparece radicalmente de una forma *otra*: el prójimo no es para sí tal como se me aparece, y yo no me aparezco a mí mismo como soy *para otro*” (Sartre, 1993, p. 314). En este aspecto “la realidad-humana puede experimentarse como ‘ser-mirado’ o como ‘ser-que-mira’. La mirada, en una dirección u otra aliena a la realidad humana de sus posibilidades o, más específicamente, de su trascendencia” (Álvaro, 2018, p. 8). Entonces, en la novela, la visión femenina ocupa este papel central. José Gilvo no quiere la mirada compasiva de Elena, pues si ella se identifica con su dolor lo objetualiza y limita su propia libertad como sujeto. Al escapar de esta situación, el protagonista toma conciencia de su propia subjetividad y de su existencia individual; no quiere que el secreto de su ser sea develado¹².

Sin familia, escuela, trabajo, creencias ni instituciones que lo amparen, el relato de José tiñe la realidad con sus rasgos individuales donde la conciencia del ‘acoso’ –otro tipo de novelas de las que habla Promis (1994)– testimonia la realidad marginal en la que se mueve el narrador y la rabia ante un medio en que prima la violencia y la importancia del dinero. Sin embargo, más allá de un grupo o de una clase visible la opresión viene de la atmósfera asfixiante y sin salida en que se mueven los personajes y de sus individualidades, donde hay una indeterminación incluso de los mismos fines que se persiguen, un destruir por el sólo gusto de destruir, como ocurre cuando el oficial engaña a Pedro Cuenda sin que se revelen sus motivaciones, o cuando José, con dinero en mano, dice reír porque: “¡se me antoja! Sí. ¡Porque se me antoja!” (Muñoz, 1933, p. 51)¹³.

12 Sartre señala que con la mirada del otro que objetiva, se toma posesión de ‘mi ser’, ya que: “No se trata en modo alguno de relaciones unilaterales con un objeto-en-sí, sino de relaciones recíprocas y mutables. [...] Si partimos de la revelación primera del prójimo como *mirada*, hemos de reconocer que experimentamos nuestro incaptable ser-para-otro en la forma de una *posesión*. Soy poseído por el prójimo; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe, lo produce como *es*, lo ve como nunca jamás lo veré yo. El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo, me posee, y esta posesión no es nada más que la conciencia de poseerme. Y yo, en el reconocimiento de mi objectidad [sic], experimento que él tiene esa conciencia. A título de conciencia, el prójimo es para mí a la vez lo que me ha robado mi ser y lo que hace que ‘haya’ un ser que es el mío” (Sartre, 1993, p. 455).

13 Este personaje recuerda a los personajes de la narrativa del argentino Roberto Arlt.

1.2. José Gilvo y su doble

Ya se mencionó que *De repente* comienza con un extraño diálogo del protagonista consigo mismo, en el cual se puede observar un desdoblamiento mental y actitudinal del personaje. Este desdoblamiento se da a lo largo de casi toda la novela, a excepción del término, el que anteriormente se ha denominado como el momento de la ‘caída final del personaje’. En dicho instante el ‘yo-otro’ desaparece y solo queda el ‘yo’ desnudo ante el abismo.

El tema del doble en la literatura ha sido tratado por varios autores, no obstante, acá interesa la mirada que S. Freud realiza de él a partir de su propuesta en *Lo siniestro* (1919). Para Sigmund Freud, lo ‘siniestro’ u ‘ominoso’ se relaciona con una sensación de angustia y horror y, para explicar su significado, recurre a la palabra alemana ‘unheimlich’ como opuesta a “‘heimlich’ {‘íntimo’}, ‘heimisch’ {‘doméstico’} [y] ‘vertraut’{‘familiar’}” (*Lo ominoso*, 1992a, p. 220). Lo siniestro se da en el instante en que lo familiar, íntimo o doméstico, aquello que es “consabido de antiguo” se vuelve extraño. Especial interés cobra, luego de un exhaustivo análisis del término y de sus varios matices, el hecho de que Freud indica que lo ‘íntimo’ o ‘heimlich’ no posee un significado unívoco, “sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto” (p. 225). De esta manera, lo siniestro o ‘unheimlich’ es una de las variedades de ‘heimlich’: ambos opuestos coinciden.

En *De repente* el desdoblamiento ocurre cuando el protagonista no solo se habla a sí mismo y se responde desde su yo, sino también cuando se habla como un otro que es sí mismo y que a su vez responde como este otro. Gilvo es él y el otro también y, en algunos de sus diálogos, aparece aquello que se mantiene oculto para el resto de los personajes. A continuación, un ejemplo:

—Gilvo, no seas así. ¿Pero no has observado que todas las mañanas te ocurre lo mismo? En unos minutos habrá pasado todo. ¿Para qué llorar, entonces?

—Soy tan desgraciado.

[...]

—¡Qué desgracia, hijo mío!

[...]

—Ya estoy bien. No te imaginas José, el gran alivio que siento cuando lloro.

- Lo sé, hijo, lo sé.
 —¿Y entonces?
 —Es que no hay para qué afligirse demasiado. Sécate las lágrimas.
 —¿Con qué?
 —Siempre me preguntas tonterías. (Muñoz, 1933, p. 10)

Si bien, en la novela de Muñoz el sentimiento de lo ominoso o de lo extraño no es experimentado por el lector (ya sea frente a su desdoblamiento como frente a la aparición del espíritu de su fallecido amigo Pablo Serpa), este sentimiento sí es experimentado por el lector del texto, pues no se da respuestas a los motivos de los diálogos de José Gilvo consigo mismo ni con el difunto. No se puede afirmar que el personaje esté loco ni tampoco se puede negar la aparición de Serpa para atribuírsela de modo exclusivo a su imaginación.

No obstante, lo que acá se destaca es que, en el caso de las conversaciones del personaje consigo mismo, la “representación del doble [forma al interior del yo] una instancia particular que puede contraponerse al resto del yo, que sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de la censura psíquica y se vuelve notoria para [la] conciencia como ‘conciencia moral’” (Sartre, 1993, p. 235). La conciencia moral es la que hace que el protagonista se presente en constante conflicto, dado que la pugna que se genera en su desdoblamiento revela la contienda entre la voz de un ‘yo individual’ y un ‘yo colectivo’ o ‘yo social’ que se ha internalizado y del cual el personaje es consciente en sus interacciones con el resto. Esto, por ejemplo, queda de manifiesto las múltiples veces en que Gilvo piensa una cosa, pero dice otra:

Me dieron ganas de decirle:

—Siento que te vayas, Horco. Verdaderamente te quiero. Nunca converso con nadie como lo hago contigo.

Y otras cosas más, pero se me ocurrió que todo aquello era ridículo y, no pudiendo contener, sin embargo, la intención de decir cualquier cosa, exclamé nuevamente:

—¡Qué hermosa noche! (Muñoz, 1933, p. 35)

[...]

—Van a sospechar —pensé— No. [...] Yo no tengo la culpa después de

todo. [...] ¡Qué piel tan suave de muchacha y tan tibia! ¿Será conveniente?
Pero qué diablos si está agarrada a mí [...].

Y agregaba en voz alta, para que todos me oyeran:

—No llore más Ester. ¿Por qué llora usted? Alégrese, alégrese Ester.
Nadie le ha hecho nada.

Y tornaba a hablarme a mí mismo atropelladamente:

—Van a sospechar. ¿Qué puedo hacer? [...] Y sin embargo, es divertido.
Puedo aprovechar, es cuestión de disimulo nada más [...]. (Muñoz,
1933, p. 40)

La imagen desdoblada de Gilvo le permite conocerse a sí mismo y esto, a su vez, lo lleva a optar por su simulacro al momento de entablar relaciones con el resto de los personajes. Él acota su actitud antisocial al ámbito de su consciencia y exterioriza aquello que siente menos peligroso para encajar en el grupo. De esta forma, el desdoblamiento del personaje puede interpretarse desde los tres polos que S. Freud ha identificado en la construcción de la personalidad del sujeto: “el ‘yo’ (la conciencia racional), el ‘ello’ (las pulsiones del inconsciente individual) y el ‘súper yo’ (las normas o leyes morales que regulan la convivencia con los demás individuos)” (Herrero Cecilia, 2011, p. 36). En *De repente* es el ‘yo’ reprimido el que escenifica y se opone a la expresión abierta de las frustraciones, la rabia, el descontento, la crueldad y la tristeza de Gilvo consecuencia de sus deseos insatisfechos; es lo reprimido lo que queda en el plano de lo oculto u oscuro para el resto de los personajes, pero que es develado –al lector– a través del pensamiento subjetivo, ambivalente y oscilante del protagonista.

Frente al yo unificado y aceptado socialmente emerge en las sombras el ‘otro’ que opera como espejo y “enfatisa la distancia entre la percepción íntima y la pública del yo en un juego de alusiones a la máscara” (Salomone, 2002, p. 195). El ‘yo’ individual que se niega en el plano sociológico emerge como el ‘otro’ en el plano subjetivo de una conciencia que dialoga y se refracta en el ‘nosotros’ del conventillo. Esta dualidad en la identidad del personaje se conecta con la postura existencialista, explicada anteriormente, en tanto el ‘otro’ aparece como una libertad que amenaza a la propia. Por ello Gilvo, consciente de su propia dualidad, prefiere hablar consigo mismo a verse expuesto a la mirada ajena:

—¿Verdad José? —me pregunté— ¡Qué bien te sienta esto mi querido
amigo! [...] ¡Qué bien me siento! Me parece haber dicho estas mismas

palabras hace un instante. Pero qué importa. Puedo repetir palabras y hablar todo lo que se me antoje. ¿Quién podría oírme? Nadie. Qué gran cosa es esto de hablarse a sí mismo, ¿verdad, José? Uno puede decir todo lo que quiera y nadie le dice a uno nada. Habla y habla uno. Y no se cansa nunca. Porque, ¿qué esfuerzo estoy haciendo? Ninguno. Y sin embargo, oigo mi voz perfectamente. Mejor que cuando hablo de verdad. Tampoco me canso aunque grite [...]. Eres un diablo José. (Muñoz, 1933, p. 46)

Lo conflictivo de la relación entre el 'yo' y el 'otro' se muestra claramente en la relación entre José Gilvo y Pablo Serpa. Cuando la suerte del segundo supera a la del protagonista este siente que "se queda atrás, sólo y desamparado como aquel clavo que había en medio de una pared de [su] cuarto" (p. 28). No obstante, el odio pasa a camaradería cuando se cruzan los intereses económicos y su amigo lo invita a vivir con él. Los reproches a sí mismo serán internos, pese a que la alegría aflorará cuando la suerte de su amigo lo ubique nuevamente en la estrechez inicial.

La supuesta amistad con Pablo Serpa ayuda a entender estas tensiones y la envidia que se dan en el narrador. Si el yo social se comporta con amable cinismo e ironía en el trato hacia este personaje, el yo interno sentirá rabia contra este hombre servil cuyo único sueño es ser reincorporado a la milicia. La incompatibilidad de comunión entre ambos extremos se representa cuando los personajes tratan de cruzar el umbral de la miserable habitación del conventillo para ir a celebrar el supuesto triunfo de Serpa y José señala: "Yo me reí alegremente y lo abracé de costado [...]. Nosotros nos dimos un recio golpe contra la puerta al pretender salir y en seguida otro, que hizo retemblar los vidrios, lo cual nos convenció de la imposibilidad de pasar juntos." (p. 29).

La verdadera amistad en el plano terrenal es imposible porque siempre median los intereses personales latentes en el interior del sujeto, e igualmente ocurre a la inversa, cuando el narrador tiene dinero apenas escucha a sus compañeros y sólo piensa en lo que puede hacer con él. Con todo, la amistad sí pareciera darse en el plano inmaterial, cuando el amigo ya ha muerto y Gilvo conversa con lo que podría ser su espíritu. Pero esto último también resulta contradictorio, porque ¿cómo se entiende que quien era despreciado en vida, una vez muerto, se transforme en la única amistad del narrador? La novela no resuelve esta pregunta y subraya las tensiones dentro del sujeto, o, es que tal vez en ella, la única comunicación posible es la que se da entre los dobles de los

personajes en el plano supraterráneo. José Gilvo está tan solo que no le queda otro tipo de comunicación que la que mantiene con un personaje que perfectamente podría venir de su imaginación o de su inconsciente.

1.3 Otros quiebres, otras dualidades

El tópico del doble en *De repente*, además de lo ya mencionado, se expresa en otros elementos. Uno de ellos es un trozo de espejo, fragmento que cuelga sobre tres clavos torcidos en la pared de la habitación de José Gilvo, y que forma parte de otro espejo, el de Pedro Serpa.

Al comienzo de la novela, tanto el lector como José Gilvo acceden a la imagen física de este último por medio de la mirada de otro personaje a través de este trozo de espejo. Gilvo se enfurece mentalmente porque siente la mirada burlona del viejo Pedro Cuenda sobre sus pantalones –de los que se dirá que están rotos– y, como consecuencia, se observa a sí en su desgracia. El personaje se lamenta: “Pensé en la miseria de mi vida, en mis sufrimientos y en la crueldad que todos dejan caer sobre los desgraciados” (p. 12). Frente a Cuenda se siente disminuido y aflora su doble, quien aparece para consolarlo:

No tardé mucho en enternecerme casi hasta las lágrimas [...].

—¡Ay, José! Todo esto me entristece. ¿Por qué eres así?

—Te prometo que nunca más.

—¡Eres un infeliz!

—No solo eso. ¡Soy además un miserable! ¡Es verdad!

—¡Querido José! ¡Mi amigo, mi hermano querido!

Me di un abrazo muy apretado y me enjuagué los ojos en mis ropas; luego suspiré profundamente, sentí un gran descanso y salí a la puerta de mi cuarto miserable. (Muñoz, 1933, p. 12)

Más adelante, también será un espejo el que le devuelva la imagen de sí que a él le produce rechazo. Si una noche le dice a Elena Cuenda: “Qué delgada eres” (p. 49), palabras que Gilvo reconoce groseras y de mal gusto, al final de la novela será esta mujer la que le entregue un espejo y le ordene que se mire en él:

—Mírese José.

Me pasó un pequeño espejo. Maquinalmente lo tomé y lo puse a la altura de mi cara. Mi barba, crecida ligeramente, hacía marco a mi extrema palidez y mis ojos se hallaban hundidos en ojeras de sufrimiento, apagados, sin expresión.

—¡Qué flaco estoy! —pensé desconsolado. (Muñoz, 1933, p. 80)

La mención de los ojos parece no ser azarosa en tanto Elena es tuerta y porque, la misma noche en que el protagonista la encuentra casi esquelética, ella hace mención a este ojo. Por otro lado, Elena resulta ser el espejo invertido de Ester. Ambas mujeres comparten la inicial de su nombre y ambas generan un sentimiento contradictorio en el protagonista, aunque de modos distintos. La primera es flaca y de pelo negro, mientras que la segunda es rellena y rubia, y, si de la primera se quiere escapar, con la segunda José se irá a vivir por tres días.

En otro ámbito, la oscuridad es un elemento que resalta en *De repente* a partir del contraste entre la luz y la sombra; no en vano cada capítulo comienza con una referencia espacial que ubica al lector entre estos dos extremos. El cuarto de José es, al igual que el de Juana la barrendera, un cuarto muy oscuro e inmundado, y contrasta con el de Felipe, siempre luminoso y en orden y –se dice con ironía– con una mosca que ocupa invariablemente el mismo lugar.

Conforme avance el relato la valoración se irá inclinando favorablemente hacia la oscuridad, pues el mundo de la luz que rodea a Ester o a la triada que contempla el alba al final de la novela desemboca en la fractura. La oscuridad existencial ayuda a revelar la oscuridad insondable del ser y será, y será signo de esclarecimiento y comprensión para el protagonista:

Al llegar [al patio] anduve todavía un poco más en la oscuridad hasta que llegué muy cerca del plano casi vertical en que comenzaba la luz de la luna. [...]. Pensé que esto no podía ser, que la sombra era un mundo diferente al de la luz y que una sensación extraña debía sentirse al pasar del uno al otro. Sentí liviana la oscuridad e imaginé que en el mundo de la luz debía haber un peso sensible para mis nervios excitados. (Muñoz, 1933, p. 45)

Una visión satánica del mundo se escenifica en esta valoración de la oscuridad expresada por José Gilvo, visión que más adelante se conectará con el tema de la risa. Es

en ella donde se percibe la influencia simbolista de Charles Baudelaire (1821-1867), en el contraste entre la exaltación y la depresión del paisaje y en la rebelión de este gesto subversivo que encierra un misterio en que las sombras permiten ver más allá de las cosas:

Anduve un corto trecho por la luz y otra vez entre a la sombra, pero poco a poco fui distinguiéndome a mí mismo y terminé finalmente, por ver casi con claridad mi propio cuerpo. Observé que bajando la vista al mismo tiempo que cerraba un ojo veía perfectamente mi nariz.

[...] La luna cubría el suelo [...] con una ceniza impalpable. De buena gana hubiera dado un soplo formidable para echarla a volar y ahogarme en aquel polvo lanzando injurias y maldiciones.

[...] Y abajo, allá abajo donde yo estaba, ¡qué grande, qué inmensa tranquilidad! (Muñoz, 1933, p. 46)

Con una poética en la que el narrador se sugiere a sí mismo disfrutar la belleza de lo oscuro, la actitud moderna y antinaturalista se expresa en esta naturaleza que revela y que le permite acceder a la infrarrealidad donde se agudizan sus sentidos y se percibe mejor. Esta interpretación se sostiene gracias a las mismas declaraciones de Diego Muñoz con respecto a las influencias de su generación, cuyos modelos literarios “eran el viejo borrachón Paul Verlaine, el sombrío Baudelaire y Gerald de Nerval colgando de un farol de París” (ctd. en Jösh, 2000, p. 48). Entonces, se puede comprender el por qué aún, con un ojo tapado, las sombras le permiten a José Gilvo ver con claridad su propio cuerpo, al tiempo en que se regocija de poder hablarse y escucharse sin esfuerzo. Este solo ojo que observa recuerda el ojo único de Elena, quien siempre aparece entre las sombras y quien es la que le devuelve su imagen al narrador cuando a este ya no le queda nada. Esta pobre mujer, que llora al final del relato con ambos ojos, demuestra que su mirada, asociada a la degradación y también a la ceguera en el plano sensible, es la única capaz de calar en el fondo del alma de José. La oscuridad protege y devela, al contrario de la luz –¿la luz de la razón?– a la que se teme porque expone a la mirada de los otros. Y algo análogo ocurre con la imagen del humo de cigarrillo que se repite en la narración de Gilvo y que, en el texto, permite el tránsito difuso entre contextos polares, los mismos que se pueden asociar a la dicotomía luz/sombra.

2. La risa y el humor

Las expresiones del humor y de la risa como características narrativas constantes dentro de la novela también entroncan con el desdoblamiento del personaje protagonista y con una visión crítica que, aunque no explícita, se encuentra presente.

El factor inquietante de lo cómico ha sido tratado desde distintas perspectivas, de las cuáles, para efectos de este trabajo, interesan las de Charles Baudelaire (2001), Henry Bergson (1991) y Sigmund Freud (1992a, 1992b). Estas perspectivas dialogan para entender los distintos tipos de risa y de formas del humor que se muestran en *De repente*, así como también los mecanismos que las causan.

En primer lugar, Charles Baudelaire destaca en su ensayo, “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” (2001), su carácter profundamente humano: se trata de un rictus ligado “al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (p. 84). La risa es satánica y por tal humana, pues el paraíso no admite risa, entendida esta como un espasmo deformador que esconde en el hombre la idea de su propia superioridad. La risa es desdoblamiento en tanto es signo de la división original del ser humano entre un ‘yo’ y un ‘otro’, de la posición del hombre entre Dios y Satán, donde: “lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa” (p. 85).

La satánica risa baudeleriana es un ataque simultáneo hacia el que ríe y a los que lo rodean, pues Satán ríe de la conciencia resentida de su propia inadaptación. La contradicción emerge porque se desplaza el concepto de objeto –aquello de lo que se ríe– a su contemplador, produciéndose un desdoblamiento del yo que le permite al sujeto distanciarse de sí y observarse desde afuera. De acá surge lo ‘cómico absoluto’, aquel tipo de comicidad que implica un afán trascendente respecto del hombre con la naturaleza, a diferencia de lo ‘cómico significativo’, el tipo de comicidad que sólo engendra una risa satírica que busca dar cuenta de la superioridad del hombre sobre los otros de su especie.

Años más tarde Henry Bergson en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1991) le añade a esta la dimensión sociológica y emocional. Para él, la risa es una forma de revelar la rigidez y la mecanicidad de las acciones humanas. Con ella se castiga a los individuos cuya conducta es inaceptable y, a su vez, se produce desprovista de emociones y afectos hacia el objeto/sujeto que la provoca. Por ello, la risa se relaciona con la inteligencia por sobre la emoción y, además, se manifiesta en el contacto con otros sujetos.

Sigmund Freud, por su parte, en su texto “El humor” (1992b) alude a la doble dimensión de la risa. El ser humano se ríe en situaciones de alegría como también de dolor. Y el humor, de este modo, es un mecanismo para negar el carácter trágico o dramático de la realidad. Dado esto, su carácter es sobre todo defensivo: “la actitud humorística rechaza el sufrimiento y resalta el Yo frente al mundo real, contribuyendo en un elemento de defensa psíquica frente al mundo exterior que nos agrede. [...]. [El] agobiado yo es consolado por el superyó [...] desde una perspectiva superior de la realidad y a favor de una ilusión, en la que triunfa el principio de placer.” (Clavijo, 2021, p. 21). Así, se genera una división en el yo, la que produce una configuración denominada superyó que se le opone y lo empuja.

En el caso de *De repente* la risa abunda y es provocada por distintos elementos. Existe la risa asociada a la angustia, a la burla, a la fiesta y al nerviosismo del protagonista. Pero esta no solo surge en él, sino también en varios de los personajes que, a través de ella, le hacen tomar conciencia de su propia situación. Por esto, se analizará principalmente la risa de José, ya que las otras son risas festivas o risas satíricas, que se burlan del resto y no permiten la autocontemplación.

José Gilvo muchas veces ríe por nerviosismo, para integrarse al colectivo en medio de la fiesta, o, porque asume una posición superior desde el ‘yo’ subjetivo que choca con lo social. Esta risa lo lleva en diversas ocasiones a la conciencia de sí, pues sabe que su rictus es falso y mecánico: “Luego le di unos golpecitos en el vientre al mismo tiempo que trataba inútilmente de reírme en forma que pareciera natural. [...]. No hallaba qué decirle y me reía cada vez más desganado, repitiendo los golpecitos al vientre [de Yuco, el hijo pequeño de Elena]” (p. 15). En este ejemplo, la risa como lenguaje es una pantalla que acompaña, como señalaría Bergson, a la repetición del gesto físico. Lo mismo ocurre cuando es consciente de la hipocresía y del enmascaramiento que realiza en su relación con el grupo, donde se ve en la necesidad de reír para encubrir su confusión: “Yo tenía muy adentro un amasijo de sentimientos opuestos que me amarraban la alegría sin dejarme reír con franqueza [...]. Prueba de ello es que me agarré a un brazo de Horco y lancé una risita que me pareció muy acertada, aunque ciertamente falsa, como la de un mal cómico” (p. 30-34).

Dinero y poder se funden en la siniestra carcajada del protagonista. El gesto de una risa extasiada se evidencia en las valoraciones sociales que afloran cuando se ve en posesión de dinero, el que servirá para mostrar un estatus falso y efímero y, además, para salir por un momento de la monotonía de la miseria. Es así como José “[s]e reía por todo lo que había sufrido hasta entonces; porque ya era posible vengarse de

cierta gente y, sobre todo, porque había que recordar los gestos que se hacen para reír” (p. 51). Es el doblez causado por la risa lo que delata su capacidad de negación de una realidad que desagrada; y es la violencia causada por la risa la que se desata contra Juana, personaje que administra los cuartos del conventillo y a quien José lanza dinero para que le limpie su habitación. No obstante, es también esta risa la que en su espasmo le hace ver la miseria del espacio, al punto de desatarse en él el otro extremo de la risa, el llanto. Por otro lado, la visión de la vieja opera como un espejo de su propia condición y si bien en el fondo el personaje se alegra por su agresividad, por otro lado se siente perverso y debe correr al cuarto oscuro de esta para consolarla. La propia visión cosificada y la contemplación de su existencia ridícula resulta cuando, más tarde, regresa de celebrar con los amigos y se ríe a gritos de sus cosas que lo observan con timidez, escondidas “en toda la tristeza de su fracaso, soltando algunas lágrimas de mujer despreciada” (56). Sumado a ello, esta risa le permite defenderse de su propia angustia y por eso “con su defensa a la posibilidad de sufrir ocupa un lugar dentro de la gran serie de aquellos métodos de la vida anímica [...] de sustraerse a la compulsión del padecimiento, una serie que se inicia con la neurosis y culmina con el delirio, en la que se incluyen la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis” (Freud, 1992b, p. 157). En efecto, el personaje sufre de cierta embriaguez producto del alcohol –consumido en una de las fiestas con sus amigos– y se evade a través de la risa: “El cuarto empezó a subir y luego a descender en forma tal que temí marearme. [...]. Tuve que darme a pasear en un corto trecho esperando que se aclarara mi conciencia. [...]. Olvidé todo y me acerqué al grupo que estaba junto a la mesa, dispuesto a reírme más que todos juntos.” (Muñoz, 1933, p. 41). Siguiendo los conceptos de Baudelaire, el desdoblamiento de lo ‘cómico absoluto’ le permite al protagonista tener otra percepción de la realidad. Por esto, desprecia a “aquellos seres que no comprenden nada” (p. 63) y que se ríen cuando él choca contra un poste o porque no ven al amigo muerto ni entienden la breve paz y felicidad que sintió por unos instantes en el contacto con lo suprasensible. Asimismo, esta comicidad, propuesta como estrategia narrativa por medio del tropo de la personificación, evidencia cómo los objetos terminan convirtiéndose en un punto de fuga para el protagonista, quien se siente observado por aquella aguja que le ayuda a realizar el gesto mecánico de coser, desatando el rictus de la risa:

“Encendí mi pipa, pensé distracciones un momento, como hacen los contadores de grandes casas comerciales, y reanudé mi trabajo. La pipa comenzó a echarme humo a los ojos. Se me nubló la vista y apreté los párpados. Cuando abrí los ojos

la punta de la aguja me miraba con su afilada sonrisa de acero y me reí, porque me pareció divertido que la aguja fuese de acero. Nada más” (p. 23).

Pero la comicidad en la novela no solo resulta de la cruel carcajada sino también de las descripciones caricaturescas que realiza José de otros personajes. El uso de la sinécdoque y de la animalización de las personas son los tropos que predominan: Pedro Cuenda no es Pedro Cuenda sino “un abrigo larguísimo y descolorido que sostenía una cabeza calva y muy sombría” (p. 11), de los rincones sale “un colmillo; después, otro, y tras ellos, husmeándolos como un perro de caza la vieja Juana” (p. 13) y el ojo que lo mira resulta ser Elena, la mujer tuerta del conventillo. El uso de la mirada fragmentaria para retratar el encuentro con los otros personajes expresa lo incompleta y parcializada que resulta ser la percepción humana y, por otra parte, cómo desde el fragmento también se accede a la mirada total del objeto o de la persona.

La dimensión social de lo cómico y del humor, la crítica, se manifiesta en la mirada burlona hacia algunos empleados estatales: “el funcionario de justicia que tenía la cara como hecha de miga de pan” encuentra su sitio junto al policía de “nariz roja y voluminosa” (p. 59), el hombre que “en vez de cabeza [tiene] una pata de langosta” (p. 32), o, el mismo narrador que se mueve inútilmente “vistiénd[se] con la calma de un alto empleado del Estado” (p. 11). La caricatura se extiende al mundo del arte, donde se muestra la actuación histriónica del personaje que representa a un ‘poeta’, quien declama con expresión trágica una de sus composiciones. Feo, flaco, borracho y ansioso de ser escuchado es incluso víctima de la mirada socarrona de los otros personajes y su nombre, Miguel Jamba, resulta irónico pues, tal como lo indica José, no hay mucha razón para llamarlo por dicho nombre. Su destino es terminar de bruces roncando “ruidosamente sobre la cama” (p. 40).

La parodia hacia el mundo de un arte representativo y falso o hacia la poesía de retóricas románticas se muestra en esta figura del ‘poeta’ –cuyo apellido suena a cierta estructura composicional en la tradición de la lírica, los yámbicos– y de su amante Ester, la que en las mismas condiciones que su pareja termina tendida entre sus rodillas con un diminuto pañuelo azul entre los dientes. El pañuelo azul que recuerda a la flor azul de la poesía de Novalis o al romanticismo de los poemas de Darío, expresa, o bien una crítica hacia un arte que proclama libertad con respecto al mundo cotidiano –y en que lo que importa son las relaciones musicales entre las palabras más que el contenido a fin de desrealizar la realidad por medio de la fantasía–, o bien una parodia al mal gusto, a la vulgaridad de aquellos sujetos que se apropian del arte como pose o a los clichés de la literatura romántica. No hay que olvidar que Diego Muñoz pertenece a

la generación del '38, una generación que abomina lo pintoresco y asigna al escritor una función social, con una concepción de la literatura que incorpora a nuevos actores sociales pero trascendiendo lo localista a través de un realismo de corte popular con proyecciones universales.

Encerrarse tras la puerta rosada con Ester y aislarse del mundo -e incluso de la muerte, del entierro de su amigo al que José no asiste- no es la solución para que el protagonista escape a su miserable vida. Luego del engaño y del abandono se hallará nuevamente sólo y sin dinero. El recuerdo de la risa sarcástica sinónimo de superioridad sobre los otros por la posesión del objeto femenino se vuelve trago amargo cuando ahora es él quien posiblemente será objeto de la burla por parte de la pareja conformada por Ester e Ignacio Jamba -hermano del poeta-. Entonces, el lector comprende lo que ya se sospechaba, que el interés de la mujer era producto de su trampa. Así, a la risa del personaje le suceden las lágrimas que lo devuelven a la lucidez de su desgracia: “[s]e dej[ó] caer de bruces sobre la cama sollozando como un loco que se diera cuenta, de pronto, que había recuperado su cordura” (p. 78).

El mecanismo que genera lo cómico alcanza igualmente a Elena, la ‘tuerta’ que causa sentimientos contradictorios en José y que, del mismo modo que la vieja Juana -a quien también debe consolar y tomar de los hombros-, es el espejo invertido de la rubia y bella Ester. El narrador se siente constantemente observado por este ‘ojo único’ frente al cual cae preso de cierto nerviosismo que lo hace reír con debilidad. La mueca fatal de lo cómico absoluto deforma la expresión de esta mirada femenina y la lleva a la caricatura en una escena donde el personaje aparece fantasmalmente junto al protagonista, bajo la luz de la luna y con un murciélago sobrevolándole la cabeza, en una estética de lo feo que inquieta pero atrae porque allí descansa otro tipo de belleza en que el idealismo choca con lo demoníaco y en que se remite a la idea de la caída que se halla en la base de la risa, según Baudelaire.

Lo cómico y el superrealismo en la novela de Muñoz se unen para evidenciar su interés común en el prejuicio humano y la violencia que manifiesta la risa, pues acá esta última opera como signo de exclusión, como gesto social que diferencia al que ríe de los demás y lo deja como hombre aislado y solitario. José al reír está fuera del alcance de los otros pero no fuera del alcance de su risa que le desgarrar y expresa las dimensiones satánicas del tropo, la caída de su propia existencia. En otro ámbito, también esta risa puede asociarse al plano existencial, pues si se retoman las ideas del primer apartado, el gesto emancipado le permite hacer uso de su libertad y construirse como sujeto, dado que el arrepentimiento frente a la contemplación especular deriva en la anulación de su pasado e implica un enderezarse hacia un futuro que le exigirá nuevas elecciones.

Conclusiones

Relato de historias menores, *De repente* carece de heroísmos ejemplares y no tiene como fin ofrecer arquetipos humanos ni espaciales. Todo en ella es ambigüedad y desplazamientos dentro de una conciencia perturbada cuyo viaje lleva a ninguna parte.

En el consenso –de los teóricos revisados– sobre la imposibilidad de conocerse a sí mismo y en el intento frustrado del ser humano por lograrlo se encuentra la angustia existencial del personaje José Gilvo. Esta angustia emerge debido a la confrontación de dos personalidades escindidas entre un ‘yo interno’ y un ‘yo social’ que dialogan permanentemente en el relato, a fin de mostrar cómo se construye el sujeto ficcional desde una forma que puede “remitir a un complejo de frustración de deseos no cumplidos, a un exceso de censura dirigida al súper-yo, a una necesidad de autocastigo, etc.” (Herrero Cecilia, 2011, p. 35). Por ello, en el procedimiento del doble utilizado por Muñoz, queda de manifiesto una postura que dialoga con el existencialismo y con la presencia de elementos del psicoanálisis freudiano, ya que ambos exigen la aceptación de otra mirada sobre la propia.

Si el yo necesita una proyección de sí mismo para conocerse, entonces se entiende no solo el desdoblamiento de Gilvo, sino también por qué los otros personajes son especulares en su relación con él: el protagonista desprecia la misma banalidad que él posee y que le sirve como forma de evasión frente a su angustia existencial. La individualidad del personaje, leída en clave existencialista, también aparece como una fuga frente a los otros, como una conquista de la propia libertad entre los individuos con los cuales debe convivir, porque al ‘ser para sí’ también lo es ‘para los otros’. Lo anterior, debido a que la mirada se transforma en la novela de Muñoz en ese acto constitutivo de este ‘ser para los otros’, pues es el ‘otro’ el que mira y objetualiza, tal como ocurre en el rictus deformante de la risa.

Las ideas tratadas permiten leer *De repente* como una novela postmoderna en un contexto donde la literatura predominante es la llamada literatura criollista. Esto muestra el desacomodo del sujeto fraccionado ante la realidad y la crisis del artista. No hay que olvidar que la decadencia de los personajes también responde a la decadencia de una bohemia urbana y que la mirada de José Gilvo, narrador protagonista del relato, resalta una estética de lo feo, donde lo grotesco aparece a través de la caricatura física con que describe a otros personajes y de la parodia a ciertos elementos del romanticismo literario.

Agradecimientos

Este texto se inscribe en el marco del proyecto Fondecyt Regular No. 1230658, “Prosas visionarias de la literatura chilena (1900-1950)”, cuyo investigador responsable es el Dr. Jaime Galgani Muñoz y en el cual la autora participa como co-investigadora. Además, se enmarca dentro del trabajo que la autora realiza dentro del núcleo de investigación PLEAC, de la Carrera de Castellano, de la Universidad Católica Silva Henríquez.

Referencias bibliográficas

- Álvaro, D. (2018). La experiencia de nosotros en El ser y la nada. Sartre en el umbral de lo social. *Límite. Revista interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 13(41), 3-16.
- Bahamondes Cantín, J. P., y Morales Carrasco, F. (2016). *La ficcionalidad literarias de la ‘Huelga del carbón de 1920’ en Diego Muñoz y Guillermo Pedreros* [memoria para optar al Título de Profesor en Educación Media en Castellano y Comunicación]. Escuela de Pedagogía en Castellano y Comunicación, Universidad del Bío-Bío.
- Baudelaire, C. (2001). De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas. *Lo cómico y la caricatura*. Introducción de Valeriano Bozal. La balsa de la Medusa.
- Bergson, H. (1991). De lo cómico en general - lo cómico de las formas y lo cómico del movimiento - Fuerza expansiva de lo cómico. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Losada.
- Blanck Cereijido, F. (2003). “La mirada sobre el extranjero”. En F. Blanck Cereijido y P. Yankelevich (Comp.), *El otro, el extranjero*. Libros del Zorzal.
- Bombal, M. L. (1938). *La Amortajada*. Buenos Aires, Ediciones Sur.
- Clavijo, G. (2021). *El humor, una mirada desde el Psicoanálisis* [trabajo final de grado Licenciatura en Psicología]. Facultad de Psicología Universidad de la República. Montevideo.
- Figuroa C. G. (2014). Los cuestionamientos de Jean-Paul Sartre a Freud ¿son aún válidos? Filosofía y psicoanálisis en el nuevo siglo. *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, 52(3), 185-212.
- Filebo. (23 Oct. 1983). Diego Muñoz: 80 años. *Las Últimas Noticias* [Santiago de Chile], 13.

- Freud, S. (1992a). Lo ominoso. En José L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas Sigmund Freud. De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los lobos") y otras obras (1917-1919)*. Vol. XVII (pp. 215-252). Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992b). El humor. En José L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas Sigmund Freud. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*. Vol. XXI. (pp. 153-161). Amorrortu editores.
- Fuentes Retamal, P. (2021) *La avalancha* de Diego Muñoz: una novela que retrata la caída de la dictadura de Carlos Ibáñez. *Literatura y Lingüística*, (43), 2021, 55-73.
- Goic, C. (1973). Superrealismo. *Historia de la novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Monografías de Cédille*, (2), 15-48.
- Josh, M. (27 de febrero de 2000). Las noches de la bohemia nerudiana. *La Tercera*. Santiago.
- Lizama, P. (2011). Contraportada. *De repente*. (3ra. Ed.). Tajamar Editores.
- Loyola, H. (2013). Diego Muñoz y Tomás Lago: memorias en torno a Neruda. *Anales De Literatura Chilena*, 19, 255-286.
- Merino Reyes, L. (1990). La singularidad de Diego Muñoz. *Fortín Mapocho* [Santiago de Chile], pp. 11.
- Moliner, M. (2016). *Diccionario de uso del español*. A. González y L. Gutiérrez (Coord.). (4ta. Edición). Gredos.
- Muñoz, D. (1953). *Carbón*. Santiago de Chile, Austral.
- Muñoz, D. (1933). *De repente*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Muñoz, D. (1932). *La avalancha*. Santiago de Chile, Recurba.
- Muñoz, D. (1999). *Memorias. Recuerdos de la bohemia nerudiana*. Santiago de Chile, Mosquito Editores/El Juglar Press.
- Neruda, P. (2011). De Pablo Neruda para esta edición. Saluuuuud!...a Diego Muñoz. *De repente*. Prólogo. Ediciones Tajamar.

- Oviedo, J. M. (2012). *La transformación hacia el realismo y el naturalismo. Historia de la literatura hispanoamericana*. (Tomo II). Alianza Editorial.
- Prieto, J. (1929). *El socio*. Santiago de Chile, Nascimento.
- Promis, J. (1977). La novela naturalista chilena. *La novela chilena actual*. Fernando García Cambeiro.
- Promis, J. (1994). Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX. *Revista Iberoamericana*, 60(168-169), 925-933.
- Rojas, M. (1926). *Un espíritu inquieto. Hombres del sur: cuentos*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Rojas, M. (1965). Un libro de Diego Muñoz. *Ercilla*, (1558), s.p.
- Ruperthuz H., Mariano. (2013). *Freud y los chilenos: Historia de la recepción del psicoanálisis en Chile (1910-1949)* [tesis para optar al Grado de Doctor en Psicología]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2013.
- Salomone, A. (2002). Para repensar la construcción de la sujeto femenina en la escritura de Alfonsina Storni. En J. L. Martínez (Ed.), *Identidades y Sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.
- Sartre, J.P. (1993). En J. Valmar (Trad.), *El ser y la nada*. Editorial Losada S.A.
- Vargas, Badilla. (3 de mayo 1990). El escritor Diego Muñoz se fue... *La Región* [San Fernando, Chile], pp. 3.
- Yepes Muñoz, W. A. (2017). Intencionalidad y ausencia en *El Ser y La Nada* de Jean-Paul Sartre. *Hallazgos*, 14(27), 93-110.