

LA IRONÍA Y LA SÁTIRA COMO ESTRUCTURA NARRATIVA: J. BELDA

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS
Universidad de Murcia

Con el presente trabajo pretendemos mostrar, sustancialmente, como la novelística breve del cartagenero Joaquín Belda ¹ se inscribe en una configuración narrativa muy particular tendente a estructurar formalmente el relato como proceso eminentemente irónico y satírico, lo que provoca una continua desarticulación y ruptura, por las continuas disgresiones, en su narratividad. Motivado ello, además, por toda una serie de interrelaciones que en tal proceso se insertan y, a la vez, generan los más diversos registros del humor o la comicidad: disparates ingeniosos, juegos de palabras, chistes, hipérboles, absurdos, parodias, etc. Pero un análisis tal no lo circunscribimos sólo a algunas obras, las más características o que mejor convengan a nuestras pretensiones, sino que, buscando la máxima objetividad crítica, lo hemos extendido a la totalidad de su producción novelística corta. Y así, además, conocedores de la laguna existente en la bibliografía de Belda al respecto, contribuir a presentar la «nómina» casi com-

¹ E. GARCIA DE NORA comete el error biográfico de situar el nacimiento de J. Belda en Madrid, en 1880 (E. GARCIA DE NORA, *La novela española contemporánea*, vol. I, Madrid, Gredos, 1963, 2ª ed., p. 421). En la misma equivocación incurre un crítico tan bien informado, sobre la generación a la que pertenece Belda, como F. C. SAINZ DE ROBLES, al dar la misma fecha y lugar de nacimiento. También ambos coinciden en el error sobre la fecha de su muerte 1937 (?) en Madrid. (F. CARLOS SAINZ DE ROBLES, *Ensayo de un Diccionario de Literatura*, Madrid, Aguilar, vol. II, 1964, 3ª ed., p. 128; *La Novela Corta Española*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 87-88; "Joaquín Belda (1880-¿1937?)", in: *La Estafeta Literaria*, 430 / 15 de octubre, 1969, pp. 36-37). Posteriormente, SAINZ DE ROBLES rectificará, no sabemos si teniendo en cuenta una indicación personal nuestra, y hará justicia sobre su lugar de nacimiento y muerte: Cartagena, 1883— Madrid, 1935 (F. C. SAINZ DE ROBLES, *La Promoción de "El Cuento Semanal"*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1975, p. 246).

Si atendemos a las manifestaciones del propio Belda, nació en Cartagena, el 5 de octubre de 1883, en la calle de Cuatro Santos, por aquellas fechas marcada con el número 32; y según le indicaba su abuela era la misma casa en la que también vino al mundo el gran actor Isidoro Máiquez (ARTEMIO PRECIOSO, "A manera de prólogo", *La N. de H.*, nº 5 / 16 de junio, 1922, p. 3; J. BELDA, *Máiquez. Actor, guerrillero y hombre de amor*, Madrid, Nuestra Raza, s.a., pp. 7-10). El libro que acabamos de citar sobre Máiquez, tal vez sea una de las últimas obras que escribió Belda, pues según la fecha que se cita al final es la de noviembre de 1934.

pleta ² de sus novelas cortas. Intentamos, pues, con nuestro estudio, una doble aportación: a la teoría literaria y, a la vez, subsidiariamente, a la historia literaria de principios de nuestro siglo.

LA PRODUCCIÓN NOVELÍSTICA CORTA DE BELDA

- Un baile de trajes: El Cuento Semanal (El C.S.),* nº 163 / 11 de febrero, 1910.
No hay burlas con el casero: El C.S., nº 198 / 14 de octubre, 1910; *La Novela Corta (La N.C.),* nº 234 / 17 de mayo, 1919.
La "season" de Bayos: El C.S., nº 228 / 12 de mayo, 1911.
La voz del cielo: El C.S., nº 257 / 1 de diciembre, 1911.
Monsieur Carreau, modisto: Los Contemporáneos (Los C.), nº 177 / 17 de mayo, 1912.
El Tenorio de Lavapiés: El Libro Popular (El L.P.), nº 44-II / 1913.
La papeleta de empeño: La Novela de Bolsillo (La N.de B.), nº 5 / 1914.
Tenorio contra Serlock-Holmes: Los C., nº 331 / 30 de abril, 1915.
Los nietos de San Ignacio: La N.C., nº 25 / 24 de julio, 1916.
Un Van Dyck auténtico: La N.C., nº 56 / 27 de enero, 1917.
Los secretos del mar: La N.C., nº 79 / 7 de julio, 1917.
El "Souper-Chotis": La N.C., nº 98 / 17 de noviembre, 1917.
Un riñón de menos: Los C., nº 474 / 31 de enero, 1918.
La primera salida: La N.C. nº 131 / 6 de julio, 1918.
La canallada: El Cuento Nuevo (El C.N.), nº 5-II / 21 de diciembre, 1918.
Silvino Cordero, vota: La N.C., nº 234 / 17 de mayo, 1919.
Un señor bien amueblado: Los C., nº 541 / 15 de mayo, 1919.
El señor Manzanares: La N.C., nº 234 / 19 de junio, 1920.
El botín: La N.C., nº 251 / 9 de octubre, 1920.
El que paga descansa: La N.C., nº 269 / 12 de febrero, 1921.
Un viaje en Metro: La Novela Semanal (La N.S.), nº 7 / 6 de agosto, 1921.
Las mujeres de Belda: La N.C., nº 313 / 10 de diciembre, 1921. (Más que una auténtica novela corta es una recopilación sobre los más relevantes personajes femeninos de sus novelas).
132-228 de Jordán: La N.S., nº 37 / 11 de marzo, 1922.
El amigos de la Curri: La Novela de Hoy (La N. de H.), nº 5 / 16 de junio, 1922.
En el pasillo: La N.S., nº 60 / 2 de septiembre, 1922.
Biarritz en pyjama: La N. de H., nº 18 / 15 de septiembre, 1922.
Mis memorias de una noche: La N. de H., nº 28 / 24 de noviembre, 1922.
Memorias de un buzo: La N. de H. nº 45 / 23 de marzo, 1923.
El sultán de Recoletos: La N. de H., nº 56 / 8 de junio, 1923.
El centro de mesa: La N. de H., nº 71 / 21 de septiembre, 1923.

² Ello lo afirmamos con un cierto reparo; ya que por mucho interés que se ponga, es sumamente difícil el poder ofrecer la total producción novelística corta de muchos de los autores de la época, sobre todo en escritores tan prolíficos como Belda y en función al número de Revistas Literarias en el mercado, de las que hemos llegado a catalogar cerca de 90, entre 1907 y 1936, dedicadas al género novela corta. Y si, además, tenemos en cuenta que algunos diarios como *La Correspondencia de España e Informaciones* publicaban regularmente novelas cortas, las dificultades de catalogación se agudizan todavía más.

Titina, segunda tiple: La N. de H., nº 83 / 14 de diciembre, 1923.
El bebé de Bernabé: La N. de H., nº 103 / 2 de mayo, 1924.
El palomar: La Novela de Noche (La N. de N.), nº 5 / 30 de mayo, 1924.
La hora del abandono: La N. de H. nº 117 / 8 de agosto, 1924. (Idéntico título, quizá buscando el contraste temático, a la novela corta de A. González Blanco: *Los C.*, nº 121/ 21 de abril, 1911).
¿Conoce usted al procesado?: La N. de H., nº 136 / 19 de diciembre, 1924.
Amalia "La Palo Santo": La N. de N., nº 19 / 1 de enero, 1925.
La dama del Palais: La N. de N., nº 22 / 15 de febrero, 1925.
Alta mar: La N. de H., nº 153 / 17 de abril, 1925.
El carnaval en La Habana: La N. de H., nº 173 / 4 de septiembre, 1925.
Una española en México: La N. de N., nº 40 / 15 de noviembre, 1925.
La reina de los Pirineos: La N. de H., nº 187 / 11 de diciembre, 1925.
Las ojeras: La N. de H., nº 206 / 23 de abril, 1926.
Monsieur Cornelle: La N. de H., nº 233 / 29 de octubre, 1926.
Don Juan en Chapultelpec: La N. de H., nº 246 (Extr.) / 28 de enero, 1927.
Javiera Pompadour: La N. de H., nº 260 / 6 de mayo, 1927.
Trata de blancas: La N. de H., nº 278 / 9 de septiembre, 1927.
Una representación de Fausto: La Novela Mundial (La N.M.), nº 81 / 29 de septiembre, 1927.
Montmartre en camisa: La N. de H., nº 289 / 25 de noviembre, 1927.
¿Burdeos o Borgoña?: La N. de H., nº 292 (Extr.) / 16 de diciembre, 1927.
Los señores apaches: La N. de H., nº 299 / 3 de febrero, 1928.
Treinta días sin comer: La N.M., nº 105 / 15 de marzo, 1928.
Los niños de París: La N. de H., nº 306 / 23 de marzo, 1928.
La calle de Provenza: La N. de H., nº 310 / 20 de abril, 1928.
Madame Centurión: La N.M., nº 120 / 23 de junio, 1928.
La Traviata en Marsella: La N. de H., nº 322 / 13 de julio, 1928.
El Foro de los gatos: La N. de H., nº 336 / 16 de octubre, 1928.
El lecho histórico: La N. de H., nº 371 / 21 de junio, 1929.
Casi todas se casan: La N. de H., nº 397 / 20 de diciembre, 1929.
El cojín: La N. de H., nº 413 / 11 de abril, 1930.
Se prohíbe la entrada: La N. de H., nº 435 / 12 de septiembre, 1930.

EL ACONTECER SOCIO-CULTURAL: DE LA IRONÍA A LA SÁTIRA

La diversa incidencia temática de los títulos, en el apartado anterior, ya nos sugiere, de principio, un mundo cosmopolita, proteico, de amplia configuración social, que se gradúa en una polivalente escala que iría desde el mito al objeto. Y en el que se constituye una amplia serie de rasgos o formas de humor y comicidad que van de la ironía a la sátira. Rasgos o formas de difícil catalogación en uno u otro valor retórico, ya que, en cierta medida la una presupone a la otra. La pura invectiva o el comentario zaheriente es una sátira, pero en la que existe un cierto grado, aunque sea mínimo, de ironía; en tanto que cuando se duda de la intención del autor, o incluso de nuestra propia interpretación, hay una ironía pero también con un poco de sátira. No obstante, y en términos generales, la sátira es una consecuencia de la ironía. Asimismo, en este punto de concomitancias terminológicas, es de precisar la distinción

entre el humor y lo cómico. El humor se origina y es consecuencia o resultado de lo cómico³.

Un mundo, pues, el que nos presenta Belda, situado en una línea que tiene su más claro y distante entronque en el *Decamerón*. Boccaccio nos ofrece una gran variedad de caracteres en función a la amplia gradación social de sus personajes que configuran una serie de cuadros (cien cuentos) no coordinados pero, a la vez, contrastiva y simultáneamente, esas diversas categorías de personajes presentan algunas constantes que dan a la obra la necesaria unidad sociológica, evitando la aparente descoordinación. Con lo que son, en definitiva, las condiciones sociales las que determinan una especificidad tipo en los personajes.

Y Belda, me atrevería a afirmar, pertenece a esa estirpe de escritores que configuran sus inquietudes y sus propias verdades al tiempo que crean el relato. De ahí, que la primera impresión que nos producen sus novelas cortas, en una primera lectura, es la de algo intrascendente, de configuración estructural simplista, con una temática baladí y en las más de ocasiones desajustada e inexistente. Los finales resultan absurdos. Parece como si sólo buscase el chiste ocasional o el juego de palabras fácil, como ocurre con otros contemporáneos suyos, casos de J. Pérez Zúñiga o Agustín R. Bonnat. Pero conforme ampliamos la lectura a la totalidad de la obra y a poco que nos distanciamos y adoptemos la perspectiva crítica precisa, observamos que esa primaria sensación no es la correcta. Aunque tampoco se trata, y nos queremos apresurar en objetivar el dato, de un autor que busque la precisión y el rigor estilístico o pretenda el máximo logro estético y literario. Muy al contrario, tales quehaceres los repudia o satiriza:

“... a los literatos no se les debe hacer mucho caso, pues por lo general, cuando escriben lo hacen mirándose en el propio ombligo”.

(*Los niños de París*, p. 45)

Belda, en realidad, lo que intenta es crear su propio mundo de valores y con ello conseguir un conjunto de lectores que piensen como él o de forma parecida. Y para ello nada mejor que acogerse a los contrastes y a la variedad del momento social en el que se encuentra inmerso. Frente a sus contemporáneos intenta jugar, aunque no siempre lo pretende o consigue, con la linealidad del relato, montando o sobreponiendo otros temas o anécdotas al débil argumento. Es como si intentase configurar o estructurar el relato a la manera de un «diálogo» distendido, abierto y espontáneo, en el que se alternan los temas de conversación, y en el que cada uno de los «personajes» da su libre opinión o cuenta la pertinente (o impertinente) experiencia personal. Evita la descripción minuciosa y el análisis psicológico de sus personajes. Toma, en muchas ocasiones, como guía y maestro a su amigo R. Gómez de la Serna⁴. Pero con un personal y refinado «diletantismo» que le lleva a rozar sucesivamente todos los teclados. Es decir, y como factor básico, busca en la gradación que va de la ironía a la sátira el modo de ser

³ Según la teoría de THEODOR LIPPS en su ensayo *Komik und Humour* y que recoge S. VILAS al desarrollar el concepto del humor (SANTIAGO VILAS, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 28).

⁴ “La vida toda, más que azul, según observación y hallazgo feliz de mi querido amigo y maestro Ramón Gómez de la Serna, era verde y anaranjada, con reflejos de oro, por la profusión de naranjos que poblaban ambas orillas, semejando las patillas de un sujeto cuyo rostro fuese de agua”.

(*Tenorio contra Sherlock-Holmes*).

y de articular sus novelas cortas. Acogiéndonos a la formulación de Jankelevitch ⁵, Belda gusta de mariposear de anécdota en anécdota, de placer en placer, en el acontecer diario, en la extravagancia, en el sentido del sinsentido, y probar todo sin posarse en ninguna parte; conoce el prefacio de todas las pasiones, pero sólo el prefacio, porque siempre se marcha antes del final. Un final que, paradójicamente, en muchas de sus novelas cortas, es un preámbulo a la renuncia, a la huida o al engaño (*En el pasillo*, *Mis memorias de una noche*, *Titina, segunda tiple*, *Biarritz en pyjama*, *El 132-228 de Jordán*, *La dama del Palais*, *Las ojeras*, *Javiere Pompadour* y algunas más). Y que se sustantiviza en el amor irónico, ejemplificado en el mito de D. Juan, específicamente tratado en *La hora del abandono*, *Don Juan en Chapultelpec* y *¿Burdeos o Borgoña?* Un amor irónico que se constituye en un auténtico prólogo, que juega con los preliminares sin comprometerse a fondo, evitando el «*appassionato*» y las pesadas especializaciones del corazón.

Por ello, su mundo y proceso irónico y satírico abarca tantos registros como sistemas de signos hay en la vida social y que el autor quiera evidenciar o poner de relieve en un momento dado. O como sugiere Morier ⁶ dar respuesta a ciertas situaciones o actitudes que genera la sociedad. Hasta el punto que, guiados por una aparente reiteración o variantes temáticas, se podría configurar en una primera intención una serie de motivos o temas que se ven sometidos, de manera primordial, a un tratamiento irónico-satírico. Así, se puede observar una cierta propensión a buscar la ironía o la sátira en temas relativos a:

— Ambiente teatral y circense: *Titina, segunda tiple*, *El bebé de Bernabé*, *Una representación de Fausto*, *Se prohíbe la entrada*, *Treinta días sin comer*.

— Mito de Don Juan: *Tenorio contra Serlock-Holmes*, *La hora del abandono*, *La dama del Palais*, *Don Juan en Chapultelpec*, *¿Burdeos o Borgoña?*.

— Ética y estética del objeto: *Un Van-Dyck auténtico*, *El lecho histórico*, *El cojín*.

— Erotismo, fetichismo sexual y excentricidades amorosas: *Las ojeras*, *Monsieur Cornelle*, *Amalia "La Palo Santo"*, *El palomar*, *La dama del Palais*, *Javiere Pompadour*, *Montmartre en camisa*, *Alta mar*, *La calle de Provenza*.

— Uso del teléfono en la relación amorosa: *El 132-228 de Jordán*, *El Carnaval en La Habana* (2ª parte).

— Modos, modas y ambientes sociales de actualidad: *El "souper-chotis"* (sobre los nuevos cabarets), *Los señores apaches* (chulo o macarra, como profesión, en los cabarets de los barrios bajos parisinos), *Un señor bien amueblado* (sobre el uso del gramófono y los discos), *Un viaje en metro*, *El centro de mesa* (en torno a las relaciones públicas y sociales), *La reina de los Pirineos* (ambiente de balneario), *En el pasillo* (ambiente de hotel).

— Política: *No hay burlas con el casero*, *Silvino Cordero, vota*.

⁵ Ver: WLADIMIR JANKELEVITCH, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 29-35.

⁶ HENRI MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1981, 3ª ed., p. 604.

- Mundo de los toros: *La voz del cielo*, *Los secretos del mar* (1ª parte).
- Utopía: *El señor Manzanares* (Madrid convertido en puerto de mar).
- Productos de cosmética: *¿Conoce usted al procesado?*, *Madame Centurión*, *En el pasillo* (2ª parte).
- Engaño amoroso o amores fingidos: *Biarritz en pyjama*, *Mis memorias de una noche*, *El sultán de Recoletos*, *El amigo de la Curri*, *Un baile de trajes*, *Monsieur Carreau, modisto*.
- Drama o tragedia de la prostitución: *La Traviata en Marsella*, *Trata de blancas*.
- Problemas de traducción o comunicación en diferentes idiomas: *Alta mar*.
- Educación mojigata: *Los niños de París*.
- Beatería y falsa religiosidad: *El Foro de los gatos*.

Pero el tratamiento irónico o satírico de motivos como los establecidos no se configuran de manera arquetípica o tipológicamente más o menos cerrada, como en apariencia pueda deducirse de la relación propuesta, sino que al contrario tales tipos temáticos responden a un dinamismo y apertura total respecto a su inclusión y aparición en diversas novelas cortas. Como se puede apreciar en la distinta aparición en un mismo título de diferentes temas. Es decir, si *Un Van-Dyck auténtico* responde al tratamiento irónico sobre un cuadro que se tiene por legítimo, otra gran parte del relato, por no decir en su mayor extensión, supone una sátira o parodia de las pensiones madrileñas de la época y de los personajes que la habitan; en *La papeleta de empeño* nos expone, equivalentemente, tanto las relaciones de un chulo con mujeres de edad o poco agraciadas físicamente, de las que pretende obtener dinero, como el ambiente del juego en el Casino de San Sebastián y el mundillo de los prestamistas o casas de empeño madrileñas; en *Montmartre en camisa*, las relaciones de un chulo con las prostitutas finalizan trágicamente: en un crimen, lo mismo que un crimen es, en gran media, motivo temático en *El "souper-chotis"*; en *Un señor bien amueblado*, al margen de la exposición que dedica al uso del gramófono y los discos, otra buena parte de la narración está dedicada a ofrecernos su crítica personal sobre los cantantes y directores de orquesta del momento, dedicando varias páginas en presentarnos una descripción jocosa e irónica de todo el desarrollo temático de la ópera *Manon* de Massenet; y así un largo etcétera que abarcaría casi a la totalidad de sus novelas cortas.

LA IRONÍA, EL JUEGO Y LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA

Belda, en realidad, se limita continuamente a jugar: hacer y deshacer, evocar y revocar. Nunca deja que la ilusión perdure demasiado, de ahí los continuos cortes y contrastes temáticos que se aprecian en sus relatos. Lo que demuestra que estamos ante una conciencia realmente irónica. Belda juega con sus relatos y sus personajes en relación a la sociedad. Su conciencia irónica hace que se aparte de toda finalidad utilitaria. Por eso sus novelas cortas, como el juego, no tienen un fin en sí mismas, carecen de intencionalidad manifiesta y eluden

un fin trascendente. Un fin que se prolonga sinonímicamente en sus planteamientos de narración, no sólo ya en el momento de concluir sus relatos, sino también en los capítulos. El propio Belda nos advierte:

“Te ruego, lector, que no hagas mucho caso de la palabra con que termina el capítulo anterior. Es una de esas cosas que los escritores ponemos cuando deseamos que una narración, o simplemente parte de ella, termine en punta para dejarte un poco intrigadillo”.

(*La dama del Palais*, p. 23)

Una discontinuidad en sus narraciones que tiene su correlato en su intermitente experiencia existencial; pues como afirma Bajtin, “la satirización y la ironización siempre suponen una posibilidad de ser vividas”⁷. Hasta el punto que su producción novelística corta se podría clasificar según la distinta ubicación en la que reside, por más o menos dilatado espacio de tiempo, el autor. De forma que, cronológicamente en su primera época, y mientras reside en España, sus novelas cortas las sitúa en ciudades españolas, especialmente en Madrid (*Monsieur Carreau, modisto, Un Van-Dyck auténtico, El “souper-chotis”, No hay burlas con el casero, Un señor bien amueblado, Un viaje en metro, El 132-228 de Jordán, El amigo de la Curri, El centro de mesa, Titiña, segunda tiple, El bebé de Bernabé, La hora del abandono*, etc.), Sevilla (*Tenorio contra Serlock-Holmes*), Galicia (*Los secretos del mar, Memorias de un buzo*), Cartagena y Murcia (*Mi primera salida*)⁸, San Sebastián (*La papeleta de empeño, Mis memorias de una noche*); posteriormente, cuando ha de abandonar España, el “escenario” es el de una ciudad extranjera, preferentemente París, donde mayor tiempo reside (*Las ojeras, Monsieur Cornelle, Javiere Pompadour, Montmartre en camisa, ¿Burdeos o Borgoña?, Los señores apaches, Los niños de París, La calle de Provenza*, etc.), Biarritz y Bayona, que corresponde a su época anterior de estancia en España (*En el pasillo, Biarritz en pyjama, La dama del Palais*), Niza (*Madame Centurión*), Marsella (*Trata de blancas, La Traviata en Marsella* —en ella alude a Barcelona y a los problemas que en esa ciudad tuvo—, Luchon (*La reina de los Pirineos*), Roma (*El Foro de los gatos*), viaje en barco a La Habana (*Alta mar*), La Habana (*Carnaval en La Habana*), Chapultelpec (*Don Juan en Chapultelpec*).

Ello demuestra que Belda va construyendo sus relatos a la par que su propia existencia. No hay un plan previo en el desarrollo de sus novelas cortas, ni nada premeditado. Es un apasionado jugador de la vida que hace explícita su propia novela. En cierto modo nos recuerda lo que plantea Duvignaud⁹ a propósito de Dostoievski y su novela *El jugador*: la figura que Dostoievski da a sus personajes no es distinta a la de su propia existencia en relación al juego: una sucesión de discontinuidades, incoherentes, diseminadas y sin ningún nexo lógico entre sí. El que «todo pueda suceder» mueve a sus personajes, al igual que su propia conciencia personal espera de la ruleta un azar absoluto. Y Belda, como prototipo de

⁷ Cfr. M.M. BAJTIN, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, p. 27.

⁸ Ambientada en Cartagena y Murcia, y que juzgamos una de sus primeras obras; y la única que se desarrolla en su tierra natal y un tanto autobiográfica. Conocida es su valoración negativa hacia sus paisanos y especialmente Cartagena, por lo mal que se habían portado con él y su familia tras el fallecimiento de su padre, funcionario del Juzgado. Quejándose, en varias ocasiones, de ser la región en la que menos se vendían sus obras y más se le ignoraba. Ver para tales aspectos biográficos y otros más: A. PRECIOSO: “A Manera de Prólogo”, en *La N. de H.*, nº 5 / 16 de junio, 1922.

⁹ JEAN DUVIGNAUD, *El juego del juego*, México, F.C.E., 1982, pp. 66-67.

libertino ¹⁰, pertenece a esos hombres que reinciden en jugar con la sociedad, aunque, significativamente, a través de sí mismos, no ambicionando nada, sino ser lo que son realidad. De ahí, su continuo desprecio por todo lo reglamentado, especialmente por la literatura como institución o lo académico:

“Una mujer que no sea una arpía podrá ser fea, cretina, estúpida, jorobada y vanidosa; pero en medio de este estercolero de pasiones, crecerá siempre la flor lozana del agradecimiento, como azucena en medio de un campo de judías. Y que conste a usted, lector ameno, que por párrafos peores que éste, hay gente en la Academia”.

(*La papeleta de empeño*, p. 31)

“¿Amor? No, lector, ¡por Dios!, no empleemos los grandes vocablos. Eso queda para los literatos empeñados en mezclar el amor en cuantas narraciones, más o menos arbitrarias salen de su pluma.

Pero tú y yo, lector, no somos literatos, ni Dios lo permita...”

(*Montmartre en camisa*, p. 24) ¹¹.

“Vivo exclusivamente de eso que llaman literatura. Yo nunca la llamo así”.

(*A manera de prólogo*, *La N. de H.*, nº 5, p. 7)

Belda, desde su particular concepción de la literatura, como una “bagatela” ¹², intenta subvertir ese valor de transcendentalidad que suele asignarse a la literatura, tratando de jugar con una cultura organizada y estructurada, todavía anclada en un concepto romántico y positivista decimonónico, ofertando una dimensión más banal, dinámica y desmitificadora, que provoque una mayor apetencia lectora. Constituyéndose, desde esta perspectiva, una relación entre el dominio estético y la práctica lúdica, como apunta R. Callois ¹³ cuando se refiere al autor que rechaza las reglas. Se sitúa, pues, Belda, en su concepción lúdica de la literatura, ante dos frentes o en el cruce de dos tendencias que se debaten en las primeras décadas del siglo XX: la que acabamos de apuntar, de tipo decimonónico, y aquella otra, según la cual “el pensamiento de nuestro siglo rehúye lo lúdrico (sic.): se empeña en establecer una construcción coherente donde se integran todas las formas de la experiencia reconstruidas y reducidas mediante sus propias categorías. Se ha emprendido un inmenso esfuerzo para escamotear el azar, lo inopinado, lo inesperado, lo discontinuo y el juego. La función, la

¹⁰ No es raro encontrarnos, en las ilustraciones interiores de los relatos, la caricatura de Belda en representación de uno de los personajes, especialmente en el del tipo libertino o vividor, como por ejemplo: *La dama del Palais*, *Las ojeas* o *Javierra Pompadour*. Lo que nos aproximaría al concepto de *ironía icónica*, desde la que se puede deducir como “L'image ironique constitue un énoncé rapportant, sinon contenant, explicitement ou implicitement, un autre énoncé” (GRUPE JI, “Ironique et iconique”, in: *Poétique*, 36, 1978, p. 434).

¹¹ Esta última frase, ya por sí sola, nos da la auténtica naturaleza y dimensión de Belda como novelista irónico, si tenemos en cuenta la afirmación de N. FRYE de que “... el escritor de ficción irónico se menoscaba a sí mismo...” (NORTHROP FRYE, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 63, Orig., 1957).

¹² Así denomina a una gran parte de su producción novelística, junto a otras que denomina “semi-serias” (Ver: “A Manera de Prólogo”, *op. cit.*, p. 5).

¹³ ROGER CALLOIS, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1958, pp. 15 y ss. Para HUIZINGA, el juego es el origen de la cultura y considera la actividad lúdica como categoría aparte, al lado del *homo faber* y del *homo sapiens* (Ver: JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972).

estructura, la institución, el discurso crítico de la semiología sólo trata de eliminar lo que les aterra”¹⁴.

Una encrucijada que tiene su correlato en la posterior y más compleja manifestación en el proceso de lectura. Especialmente cuando se considera la distinción entre *play* —juego sin reglas— y *game* —juego cuya realización organizan las reglas—, que justificados en el plano teórico y acentuado en la lectura lineal, adquiere, por contra una específica concomitancia en las formas de juego en la lectura. Hasta el punto que todo el problema de la lectura literaria, como sugiere M. Picard, procede de ello: “elle est à la fois maîtrise el abandon, «information» et «évasion», élaboration de défenses et ouverture au fantasme, progression selon les contraintes lógico-sémantiques et rebellion contre les stratégies séductrices... (...). Activité liminaire eminentement culturelle, nettement entre fantasme et réel, qui sont *hors jeu*; mais, conjuguant paradoxalement l’apollinien et le dionysiaque, primarité et secondarité, il lui faut se maintenir sur la ligne de crête mouvante ou se joignent le Moi et le Monde”¹⁵. Todo lo cual, en conjunto, dificulta el precisar dónde termina la línea que establece el deslinde entre teoría literaria y bricolage, o entre escritura y lectura.

Y es más, dentro de la encrucijada a la que venimos aludiendo, y como móvil de reacción a las formas literarias de finales del XIX, en Belda se patentiza un cierto recurso al “mal gusto” o kitsch, pero de manera deliberada, en situación, más o menos paralela, a la que advirtiera Mukarovsky a propósito del arte figurativo surrealista. De tal forma que “los componentes que producen desagrado se convierten, dentro de la obra, en elementos positivos, pero solamente dentro de la obra: fuera de ella y de su estructura, volverán a tener un valor negativo”¹⁶. Como es el uso que hace Belda ya sea, de ciertos objetos como el cojín o la cama, el traje de buzo, los productos de cosmética, mitos como el de Don Juan, los apodos femeninos, frases hechas, etc. Consiguiendo, con ese manejo, que la norma del arte «superior» quede violada y el desagrado estético provocado se incorpore o pase a formar parte del efecto artístico pretendido. Pero si extraemos los elementos citados, u otros similares también manejados, de su nuevo contexto, éstos perderán todo su valor y el fin de uso socio-artístico preconcebido y volverán a ser un material amorfo, como lo eran antes de ser contextualizados. Con lo que, desde esta perspectiva, muchos relatos de Belda se aproximan al kitsch, “como una obra calculada para una armonía apacible con los valores vitales reconocidos (...), sencillamente hecha para gustar”¹⁷. Y para funcionar no sólo como signo comunicativo, sino también, y es algo que tiene como meta nuestro autor y ya hemos señalado, como intermediario entre quien lo utiliza (el artista y el sujeto de la fruición artística) y la comunidad social en la que la obra se inserta. Estableciéndose o procurándose una relación entre la obra y la conciencia colectiva, desde la que se configura una función social del signo artístico. Pero para

¹⁴ J. DUVIGNAUD, *op. cit.*, p. 13. Respecto al manejo que hace J. FERREIRO SANTANA, traductor del libro de DUVIGNAUD, a lo largo de la obra, de la forma *lúdico* frente a la que nosotros venimos utilizando de *lúdico*, hemos de constatar que esta segunda forma ha sido de uso ampliamente aceptado, aunque no ha sido recogida por el D.R.A.E., hasta su última edición; en anteriores ediciones sólo aprecia la voz *lúdico*.

¹⁵ MICHEL PICARD, “La lecture comme jeu”, in: *Poétique*, 58, 1984, p. 262. Un desarrollo del citado artículo lo constituye el libro de igual título, Paris, Edit. de Minuit, 1986, siendo de destacar, a los efectos que nos ocupan, el proceso de identificación por parte del lector, no respecto a los personajes “simples pôles relationnels”, sino de las situaciones o incluso de los esquemas o estructuras; ver: pp. 190 y ss.

¹⁶ JEAN MUKAROVSKY, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, in: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 67.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 99.

que ese signo artístico se encarne como tal necesita de una base o *artefacto* material —según la terminología de Mukarovsky—. Y el *artefacto* material participa en el nacimiento del “objeto estético” en tanto en cuanto se establezcan una serie de relaciones mutuas complejas, convergencias y contradicciones, a partir de valores extraestéticos, que posibiliten un conjunto dinámico que determina, a su vez, el mantenimiento de la unidad de la obra. Sin embargo, si las convergencias dominan sobre las contradicciones, la eficacia de la obra se debilita, ya que la obra impone al receptor un menor grado de atención; por ello, las obras con bases dinámicas endebles se automatizan rápidamente. Pero al contrario, cuando el descubrimiento de la unidad implica mayor atención y análisis para el receptor; es decir, cuando las contradicciones prevalecen sobre las convergencias, la comprensión de la obra como construcción intencional acarrea más dificultad¹⁸. Llegando, incluso, el receptor a no comprender la obra. El valor estético independiente se logra, de manera óptima, cuando convergencias y contradicciones se mantienen en equilibrio. En Belda las convergencias dominan sobre las contradicciones, porque la unidad y el proceso de construcción intencional es sólo figurativo y aparente y no dimana de la obra en sí y su función artística, sino de una tendencia a la automatización provocada por el discurrir discursivo del texto. En este caso nuestro autor no busca una *unidad* intencional. Es más, apoyándose en motivos standardizados o tópicos de la época, ya sea a nivel léxico, sintáctico o temático, sólo pretende una interpretación literal. De ahí el alejamiento de las obras de Belda de un estricto valor estético independiente en cuanto a objeto o *artefacto* artístico. Sin embargo, poseen un valor de “símbolo externo”¹⁹ con una determinada significación, que propicia la estructura efectiva de la obra literaria, y que ancla su estricto devenir cultural y literario en una amplia conciencia colectiva, con una marcada y específica función social. Lo que justifica una apertura del sentido y donde el fenómeno de la polisemia se relaciona con el de la “vaguedad”²⁰ y otras manifestaciones análogas sustentadoras de los esquemas narrativos de Belda, tales como los relativos a la hipérbole, el dicho ingenioso, la ironía, la parodia, la sátira, el chiste, el juego de palabras, etc., desde los que es posible establecer otras constantes estéticas en función siempre *convergentes* respecto a un cierto enmascaramiento de la interpretación literal, pero nunca *contradictorias* en relación a una búsqueda de la construcción intencional o trascendente de la obra como objeto artístico en su conjunto.

El planteamiento, pues, de las novelas cortas de Belda, no es una absurda ridiculez como pueda parecer en un principio, sino, por el contrario una estrategia llena de cierto sentido, y a su manera *una obra de arte de la ingeniosidad*. Al basarse en la ironía, el chiste, la sátira y otras fórmulas humorísticas, se propicia un aspecto destructivo y revocatorio, de fingimiento artificial frente a la ficción artística, por lo que se distingue nítidamente de los valores artísticos, ya que la función de éstos, como acabamos de apuntar, consiste en edificar obras de arte estables y con una intencionalidad manifiesta que remiten a sí mismas; mientras que las obras cimentadas en la ironía “son cifras evanescentes y lugares de paso; la ironía es una mitogénesis estéril, *una poesía que nunca acaba en poema*, en el sentido de que el producto es la producción, la obra, la operación”²¹. Como hace la astuta Penélope —según ejemplifica Jankelevitch—, que para ganar tiempo y engañar a los usurpadores, deshace al atardecer

¹⁸ Ibidem., pp. 87-100.

¹⁹ GILLO DORFLES, *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 117.

²⁰ GILLO DORFLES, *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 254 y ss.

²¹ WLADIMIR JANKELEVITCH, *op. cit.*, p. 50. El subrayado es nuestro.

lo que ha hecho por la mañana; en muchas novelas cortas nos encontramos con capítulos en los que, con el fin de despistar o provocar al lector, como ya hemos señalado, o incluso, justo es reconocerlo, ampliar el texto para conseguir el número de páginas precisas exigidas por el editor o director de la publicación, se deshace lo que se ha construido en el anterior. O desde otra visión, los finales de capítulo se constituyen como introducción o preámbulo del siguiente que se resuelve, a su vez, y paradójicamente, con un valor *adversativo* del que le antecede. Con ello, lo que intenta conseguir es romper la seriedad de la trama o la intencionalidad en el desarrollo argumental. Hay todo un proceso de fragmentación y discontinuidad en la estructura narrativa propias de la ironía. Una discontinuidad en el interior del relato que se prolonga en la forma de concluir el mismo. Bastantes de sus novelas cortas concluyen de manera inesperada, con un final en «el aire». A veces nos sorprende y no se entiende claramente el final (*La papeleta de empeño*, *Los secretos del mar* o *El foro de los gatos*); en otros casos termina con una huida del personaje hacia tierras lejanas (*En el pasillo* o *Don Juan en Chapultelpec*); en ocasiones finaliza como si se tratara de un romance de ciego: “Y así termina la historia...” (*El 132-228 de Jordán*) o con una conseja (*Javiera Pompadour*); y hasta en algún caso, transmitiendo la interrogante sobre el final al propio lector:

“Al lector y a mí nos queda una duda: ¿Aquel nene era realmente hijo de Carlos Romaguillos?
Pero... ¿para qué nos vamos a meter en averiguaciones?”

(*Los niños de París*)

En tales casos, y muchos más que podríamos añadir, en vez de acabar la obra, la convierte en una obra de segundo grado, en un medio y una máquina al servicio de su propio interés por el juego de la ironía. Se produce, pues, una falsa trama que sirve para disimular otra trama: la ironía. De tal forma que es la ironía la que construye y deshace continuamente la estructura novelesca. Pero en realidad, esta doble configuración estructural sólo la percibe el ironizado, que comprende la ironía del ironista y entra en su juego y recorre sucesivamente las dos fases de la interpretación. El lector, en cierto modo, sonríe al verse encabalgado entre la mentira y la vida, lo secundario y lo primario; no pudiendo escapar a la persuasión a la que se ve sometido merced a la oblicuidad de la ironía y no por la crítica directa. Por eso Belda, en una novela corta tan significativa a este respecto, y que podría servir como ejemplo a un nivel de retórica general, como *El bebé de Bernabé*, actúa como propagandista o publicitario que adopta un determinado punto de vista para luego ir transformándolo, hasta desvirtuar el uso de una moda, como era que los espectadores coreasen el estribillo de los cuplés. En cierta medida nos situamos ante una estrategia de la parodia en confabulación con la ironía, pues como indica Hutcheon: “La différence entre le texte d’arrière-plan et sa nouvelle manipulation devient claire dans le temps où ils sont l’un contre l’autre (et l’un par l’autre) mesurés”²². Ahora bien, cuando adaptamos la perspectiva del ironizante el doble proceso se reduce a una sola actividad irónica. El ironista resuelve de una sola vez lo que para el ironizado se articula en dos procesos.

²² LINDA HUTCHEON, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, in: *Poétique*, 36, 1978, p. 477.

LOS «TICS» O TIPOS DE IRONÍA EN BELDA

En un nivel interno o microestructural nos encontramos con una serie de datos, formas narrativas, expresiones o formulaciones sintáctico-semánticas y pragmáticas, que configuran una específica retórica de la ironía. Booth apunta una serie de pistas²³ o rasgos para detectar la ironía de un texto y que encontramos, en gran medida, en la obra de Belda. Es más, el uso que hace de ciertas fórmulas o tipos se constituyen como especies de tics del inconsciente, salpicando constantemente todos sus relatos.

Es de advertir que, entre todos los tipos de pistas, Booth destaca principalmente aquellos que se refieren a *advertencias claras en la voz del propio autor*, y en este apartado hemos de reseñar que en Belda se dan los más variados y amplitud de ejemplos. Y desde luego con una más amplia serie de registros y tipos a los sugeridos por Booth, aunque con diferente matiz o perfil irónico. Pues no debemos olvidar que en este campo, así como, por extensión, a todo lo referido al humor en general, la idiosincrasia de los pueblos y sus autóctonos valores idiomáticos juegan un papel importante²⁴. Así como también resulta relevante el nivel social y cultural del público al que se dirige la ironía. En función de lo cual se constituye una diferencia entre *ironía manifiesta e ironía oculta*²⁵. Exigiendo, esta segunda, un mayor grado de atención y, a la vez, un cierto goce en la reconstrucción o descubrimiento del proceso irónico. Ello no quiere decir que determinadas expresiones irónicas no manifiestas no impliquen también, en mayor o menor medida, rasgos de ironía encubierta. En Belda hay un predominio, casi total, de la *ironía manifiesta*; algo, por otro lado, consustancial al género narrativo que cultiva; ya que la novela, por su especial configuración estructural y discursiva — diferentes contrastes o niveles temáticos, descripciones de todo tipo, acciones y situaciones de los personajes, diálogos, soliloquios, etc.— es propicia a ello, a diferencia del ensayo, el artículo o el poema —caracterizados estos últimos por la brevedad y concisión— que se prestan más a la ironía oculta.

Así, pues, en Belda se pueden observar diferentes registros o tipos de ironía que demuestran la función retórica o secuencial ironizante en sus textos. Tipos que irán surgiendo según una distinta posición estratégica:

A. *Al inicio del relato.*

A₁. La función de los títulos, en ocasiones, son una formulación irónica sobre el contenido: *Un Van-Dyck auténtico*, *Biarritz en pyjama*, *Los señores apaches*, y algunos otros.

A₂. Citas previas al comienzo, como las que aparecen en *La hora del abandono* o *En el pasillo*.

A₃. Inicio mediante una ironía crítica:

²³ WAYNE C. BOOTH, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 85-115.

²⁴ Ver: EVARISTO ACEVEDO, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

²⁵ Sobre los distintos tipos o clases de ironía, así como su funcionamiento, MUECKE nos ofrece un interesante análisis crítico y contrastivo para determinar la naturaleza de la ironía, según las teorías establecidas por NORMAN D. KNOX (*Ironie y Sur la classification des ironies*), W.C. BOOTH (*op. cit.*), H. MORIER (*op. cit.*), y Mme. KERBRAT-ORECCHIONI (*Problèmes de l'ironie*). Ver: D.C. MUECKE, "Analyses de l'ironie", in: *Poétique*, 36, 1978, pp. 478-494.

“El Bois de Boulogne es demasiado grande, y sus árboles son demasiado raquíticos; el Retiro madrileño es demasiado presuntuoso y cortesano; además, hay en él demasiadas amas de cría, y unos guardas tan celosos defensores de ese disfraz de la impotencia que se llama Moral, que si sorprenden a unos enamorados probándose en una caricia lo eterno de su amor, los mandan fusilar inmediatamente.

En el bosque de Chapultepec, a más de haber unos árboles de tronco tan gigantesco que la vuelta sólo se la puedes dar en bicicleta, hay rincones propicios a todo, y la guardia del presidente, encargada de su vigilancia, es gente demasiado seria para comprender que un beso no es lo mismo que un asesinato”

(*Don Juan en Chapultepec*, p. 87).

B. *Intromisiones del autor en el relato.*

B₁. Advertencias del autor:

“Será inútil que detallemos al lector los cambios amorosos de la dama”.

(*Monsieur Cornelle*, p. 18)

B₂. Advertencias al lector:

“El marido de doña Bárbara, un almacenista de pescados al por mayor —rogamos al lector que retenga este dato—, no apareció también degollado, porque hacía tres años que, separado judicialmente de su mujer, no aparecía por la casa ni en broma”.

(*¿Conoce usted al procesado?*, p. 10)

B₃. Interrogantes al lector:

“Pregunto al lector, y perdona: ¿qué sientes cuando una mujer, que no es un adefesio, se detiene al lado tuyo ante el escaparate de un comercio?”.

(*Javiera Pompadour*, p. 12)

B₄. Interrogantes del lector:

“—Pero ¿a declarar qué? —preguntará el lector”

(*Montmartre en camisa*, p. 16)

B₅. Proclamación de un error u olvido conocido:

“Se me ha olvidado decir al lector que Ernesto Faramoya era un hombre distinguidísimo; pero esto ya el lector lo habrá echado de ver por todo lo que le he relatado”.

(*Biarritz en pyjama*, p. 13)

Podríamos seguir añadiendo muchos más ejemplos de subtipos o variantes a los propuestos, como discusiones con el lector, aclaraciones sobre el contenido de la obra que está leyendo o sobre la situación que se está produciendo, y un largo etcétera. Podemos asegurar que, entre sus contemporáneos, Belda fue el que más abusó de la técnica de intromisión irónica en el

relato. No hay novela corta, si exceptuamos unas pocas de su primera época²⁶, en la que no se den tales situaciones. De hecho mantiene un continuo «diálogo» con sus lectores, ya sea tratando de aleccionar, aclarar o confundir y engañar. Tales intromisiones y advertencias, hay que reconocer que “es absurdo ignorarlas cuando se ofrecen, pero es peligroso creérselas a pies juntillas”²⁷. En realidad sólo sirven para posponer la decisión que el lector intenta asumir y despistar. No sabemos si tomarlas en sentido irónico o en un sentido literal. Nos es difícil distinguir y nos preguntamos si el autor nos habla con ello en un tono más serio y directo que en el resto de las expresiones; pero lo único que sacamos en claro es que se trata de una *insinuación* y hemos de indagar o buscar otras pistas. A no ser que el pasaje quede suficientemente claro respecto a la posición del autor y entonces nos resultará manifiestamente irónico.

C. *Oposición entre hechos o creencias.*

- C₁. Oposición y desfase sucesivo ante dos situaciones aparentemente estables, que se anulan mutuamente:

“El Marquesito sacó el reloj del bolsillo de la derecha del chaleco, lo miró, y se lo volvió a guardar en uno de los bolsillos de la izquierda”.

(*Los secretos del mar*. Hay determinadas revistas, como *La N.C.*, o *El C.S.*, que no numeran las páginas).

- C₂. Situación increíble en el interior de un texto razonado (parangonable, desde otra perspectiva, a un texto hiperbólico o a lo que otros llaman ironía hiperbólica):

“Había en el campo, a media hora de distancia de la playa, un lago famoso en todo el contorno, que, según refería la leyenda, fue antaño nido de un noviazgo real. En aquella inmensa bandeja de agua —¡qué horror de frase!— que unas frondas de castaños y plátanos bajaban a besar hasta las orillas, se daban muy bien los peces de agua dulce, sobre todo en los meses de verano, pues en los inviernos los animalitos emigraban a las grandes capitales y se aposentaban en las redacciones de ciertos periódicos y en los escaños de las Cámaras legislativas”.

(*En el pasillo*, p. 34).

- C₃. Falta de lógica:

“Para ser buzo en la actualidad hay que saber, y saber bien, nada más que las siguientes cosas:

Geografía marítima.

Aritmética y álgebra.

Zoología marina.

Física.

Costumbres de los peces y de sus familias.

Metafísica.

²⁶ Especialmente las publicadas en *La N.C.*, tales como: *Silvino Cordero, vota, No hay burlas con el casero, Mi primera salida* y unas pocas más.

²⁷ WAYNE C. BOOTH, *op. cit.*, p. 92.

Psicología de las algas.
Meteorología submarina”.

(*Memorias de un buzo*, p. 28)

D. *Falseamiento de un dato histórico, biográfico o científico:*

“Jacinto Madrigal, era chato, como el Cid Campeador...”.

(*Montmartre en camisa*, p. 20)

“«Enseñadme el despacho de un hombre y os diré quién es este hombre» ha dicho Max Stine”.

(*Un baile de trajes*).

En este ámbito, Belda no tiene el menor reparo en atribuir cualquier dicho o frase, al primer autor, más o menos célebre que se le viene a la memoria. En ocasiones, una misma expresión, incluso popular, como la de: “Pero no divaguemos”, se la imputa unas veces a Stendhal, otras a los hermanos Goncourt, Kant, etc., llegando a la parodia de un proceso tal:

“«La sinceridad de una confidencia femenina depende casi siempre de un cálculo más o menos erróneo. Son sinceras porque creen así engañar mejor». Esto si no lo dijo Stendhal fué porque se le olvidó. Lo digo yo ahora y así es más nuevo”.

(*Javiera Pompadour*, p. 34)

Hay ocasiones en que el falseamiento del dato aparece enmascarado y nos hace dudar hasta del posible sentido:

“Esa predisposición al gruñido suele curarse con ruibarbo.

O con el «606,» que es con lo que, según el maestro Unamuno, se cura a veces el pecado original”.

(*La calle de Provenza*, p. 12)

Estos ejemplos, especialmente el primero, nos acercan a ciertos tipos, analizados por Sperber y Wilson, relacionables con “les ironies comme mentions”²⁸, en los que la ironía se dirige a un blanco concreto:

“Quedamos, pues, en que Castrón era un complejo, pero ¿no lo fue Goethe? ¿No lo era Timón de Atenas? ¿No lo es Millán Astray?”.

(*Un baile de trajes*).

E. *Cambio de estilo:*

²⁸ DAN SPERBER, DEIRDRE WILSON, “Les ironies comme mentions”, in: *Poétique*, 36, 1978, en especial pp. 409-412.

“La tal doña Bárbara tenía dos hijas, Luz y Consuelo, las cuales aparecieron a la mañana siguiente, en unión de su madre, convertidas en fiambres y con las cabezas respectivas separadas de los troncos a una discreta distancia”.

(*¿Conoce usted al procesado?*, p. 10).

F. *Inversión del sentido o significado textual sin connotación social:*

“La cosa —el asesinato, no el Congreso— había sido también planeada, que antes de los cinco días todos los autores de la barbarie habían caído en poder de la justicia”.

(*La hora del abandono*, p. 37).

LA SÁTIRA, EL CHISTE Y EL JUEGO DE PALABRAS

Si por lo hasta ahora expuesto, la ironía se nos muestra como un factor determinante del desarrollo estructural y retórico en las novelas cortas de Belda, la sátira, estrechamente unida a la anterior, como ya advertimos al principio, se nos muestra con similar poder discursivo y funcional. No obstante, la sátira precisa una mayor fantasía y un contenido que el lector pueda fácilmente reconocer como grotesco, a la vez que un criterio moral implícito. De ahí que, como afirma N. Frye “la sátira sea una ironía que está estructuralmente cerca de lo cómico”²⁹. Siendo, según el citado autor, dos los aspectos esenciales en la sátira: el ingenio o humor basado en la fantasía y un objeto o situación social que atacar. Facetas, ambas, de sobra patentes y que dominan la producción novelística de Belda. De hecho, todos sus planteamientos irónicos trascienden en una constante intención satírica. La correlación que se extiende desde la ironía a la sátira, pasando por expresiones o formulaciones arquetípicamente cómicas, casos del chiste o el disparate ingenioso, se pueden encontrar en muchos de sus textos y en ocasiones parece como hasta expuestos de manera intencional:

“... apareció en el marco de la puerta la figura solemne del portero de la calle de Castelló.

Pero ya no era un portero; se había quitado la gorra de plato, a pesar de que venía a un restaurante —¡y ustedes perdonen el chiste!—, y lucía un flexible gris, que no hubiera hecho mal papel en Ginebra, durante una reunión de ese espectáculo de variedades que se llama Sociedad de Naciones. A la boca, un puro de precio módico, pero de mucho humo”.

(*Casi todas se casan*, pp. 189-190)

Frente al realismo, naturalismo y dramatismo, en cualquiera de sus extremos o manifestaciones, de sus contemporáneos, Belda sólo pretende un continuo contraste. En sus relatos busca lo grotesco, lo absurdo, el chiste, la parodia, la caricatura y, en definitiva, la exageración en todas sus modalidades, a través del léxico y el acontecer temático. En cierto modo, con sus planteamientos humorísticos se acerca a la teoría de Bajtine sobre la novela, al considerarla en sus orígenes como una risa ambivalente, jocosa y destructora³⁰. Emparentando su proceso narrativo con anteriores formas de humor como las de la historia cómica del siglo

²⁹ NORTHROP FRYE, *op. cit.*, p. 295.

³⁰ M.M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 450 y ss.

XVII o las referidas a lo “quijotesca de la sátira” según la denominación de Frye. Entre las primeras es de destacar como “Le caractère hybride de l’histoire comique est accentué par un dernier niveau de composition: à la représentation (déformée) de la réalité contemporaine et à la reprise parodique de la tradition s’ajoute sa dimension metatextuelle. Dans ces textes, le récit est parfois interrompu afin de mettre à nu les techniques de composition ou de présenter les opinions littéraires de l’auteur, soit directement, soit par l’intermédiaire d’une discussion entre les personnages”³¹. Algo que ya vimos claramente de manifiesto en el proceso retórico de la ironía, en los tipos de intromisiones del autor. En el uso del léxico estereotipado o de un lenguaje afectado, las historias cómicas, también suponen un claro antecedente; “... le langage devient souvent dans ces textes l’objet même de la représentation”³². Y Belda no es ajeno a ello:

“Son las seis de la tarde de uno de los primeros días de los *Idus de Marzo* (...), y en el jardín vecino el día fallece insensiblemente entre aromas de fervorosa leyenda; en el cielo, de un verde-estafeta, dibuja el sol la penúltima de sus sonrisas, bastante mal por cierto, y hay en el ambiente esa calma letal y sibilina que precede a todas las conmociones geológicas y a casi todas las elecciones municipales; por la calle de Almagro desfilan, insensibles, los tranvías, y de cuando en cuando una manada de burras de leche musita la balada de sus ubres exhaustas; en el jardín ducal se yerguen, derrotados, los cipreses y fluctúan con candor lascivo los álamos verdes el tenue llanto de sus pistilos en derrota; trina el murciélago en las acacias; grazna la corneja en la cornisa del tejado; bala la lechuza en el alero, y canta el *Mochuelo* en el gramófono del tupí de la esquina”.

(*Un baile de trajes*).

También Charles Sorel, en su tiempo, en obras como *Francion* o *Polyandre* había criticado y ridiculizado los “pastiche” del lenguaje afectado, la pedantería o las metáforas galantes y poéticas que no sirven para comunicar con el buen sentido popular. Una preocupación por el lenguaje que lleva a Belda, incluso, a situarlo como eje o protagonista de algunos de sus relatos, como ocurre con el problema de la traducción en *Alta mar* y, en menor medida, *¿Burdeos o Borgoña?*. En relación al desarrollo “quijotesco de la sátira”, la continua defensa de lo pragmático frente a lo dogmático es una constante en toda su obra en general. Algo que, también, se patentiza en una larga tradición satírica que se inicia en el diálogo de Luciano, *La Venta de Vidas*, cuando un comprador adquiere los servicios de unos filósofos esclavos y los utiliza únicamente como esclavos y no como filósofos o preceptores; y que continuará con nombres como los de Erasmo y Rabelais, y su crítica a los escolásticos, Swift, satirizando a Descartes, Voltaire, a los discípulos de Leibnitz, Huxley, contra el Behaviorismo, etc. Un tipo de sátira que, con frecuencia, «se vuelve *meramente* anti-intelectual», influyendo, como ocurriera en la cultura norteamericana en producir “un menosprecio popular hacia los estetas y las torres de marfil”³³. Aunque como subraya el propio Frye es *meramente*, una sátira de apariencia. Ya que tanto el escepticismo como el cinismo se injertan en la sátira. El escéptico, en ocasiones, adopta una actitud dogmática, con un humor cómico de poner en duda la

³¹ MARTINE DEBAISIEUX, “L’histoire comique, genre travesti”, in: *Poétique*, 74, 1988, p. 179.

³² *Ibidem.*, p. 178.

³³ NORTHROP FRYE, *op. cit.*, pp. 302-303.

evidencia; y cínico es Menipo, fundador de la sátira menipea. Y en torno a esta confabulación la sátira se manifiesta como un método que prefiere la práctica a la teoría. Con lo que la actitud satírica, dentro de esta perspectiva, no es ni pro ni anti, “sino una expresión de la forma hipotética del arte”³⁴. Y desde esta posición Belda lucha en defensa del arte, desde su propio desarraigo creador, contra todo aquello que suponga una invasión en los sistemas de razonamiento que afectan a la sociedad; combatiendo, como buen satírico que tiene su propia postura, aquello que se le presenta más a mano: ya sea el ambiente social y humano que le rodea:

“Por lo menos, mientras uno está en el interior de un templo del Señor, no oye hablar a sus semejantes, como no sea en voz baja, tiene cierta seguridad de no leer periódicos madrileños, y no es probable que acaricien nuestro oído las notas ácidas de un cuplé; esto último ya es un tanto.

De cuando en cuando, como para recordarnos que nuestro aislamiento de la tontería humana no es absoluto, sube al púlpito un cura y destroza la doctrina sublime del Crucificado, infiriendo de paso algunas lesiones graves a la Gramática. Pero hasta eso se acepta complacido como un sacrificio. ¿No es el templo un lugar de penitencia?”.

(*La dama del Palais*, p. 80)

O bien, los ripios de *Don Juan Tenorio*, a los poetas románticos y sus rimas o a los movimientos literarios vanguardistas:

“... el último propietario del hermoso mueble, un notario jubilado, padece desde hace varios años unos insomnios tan tenaces que los médicos, para combatirlos, le obligan a pasar las noches sentado en un sillón, con los pies dentro de un cubo de agua templada y leyendo poesías dadaístas”.

(*El lecho histórico*, p. 16).

Una posición y actitud satírica, la de ir contra todo, según surja, sin buscar la adecuación temático-estética precisa —dentro de una lógica narratividad satírica— que habrá de producir continuas disgresiones que rompan la estructura lineal del relato. Muchos de ellos se montan en disgresión tras disgresión. Constituyen, en muchos casos, un auténtico derroche de ingenio y alarde del dominio léxico, como ocurre concretamente en *Un baile de trajes*. En ocasiones nos recuerda estructuraciones narrativas como las de *El hijo del millonario* o *¡Hay que matar al morse!*, de R. Gómez de la Serna, construidas sobre el uso de continuas greguerías; o bien, desde otra perspectiva, en similar coincidencia en el manejo de la situación humorística, determinadas obras de Woody Allen, como *Sueños de un seductor*. Y es a través de esas continuas disgresiones donde Belda va articulando una sátira irónica que lo domina todo; como si se tratase de una enorme carpa circense del mundo que acogiese los más variados números del arte y de la vida, desde el lenguaje, la música y la literatura hasta las modas y modos sociales, oficios y perversiones sexuales, representados por el chiste, la parodia, el juego de palabras, la hipérbole o cualquier otra fórmula del humor que tenga cobijo bajo la sátira y la ironía.

³⁴ Ibidem., p. 304.

El chiste, en concreto, adquiere una específica configuración, ya que aparte de una disgresión supone también una desarticulación y a la vez un medio técnico de estructurar el relato en su conjunto. Es decir, la estructura que en su totalidad nos ofrece la narración es la propia de un chiste; ya sea dando transcendencia e importancia a un objeto vulgar, y a partir de ese referente objetual dislocar el relato ofertando diferentes e inesperadas direcciones (por ejemplo: *El cojín*, *El lecho histórico*); o bien tomar como base un elemento polisémico que actúa como disyuntor³⁵ y posibilita toda una serie de juegos de palabras y equívocas situaciones (caso de *Las ojeras*). Y tal es, en términos generales, la operatividad del chiste en Belda: a un nivel de estructura global del relato o de un capítulo del mismo. El chiste, en su sentido más popular, tal y como lo encontramos en las colecciones al uso sobre chistes o según la típica exposición del humorista, apenas lo encontramos en Belda. La articulación humorística del chiste en Belda se sitúa entre un planteamiento como el arriba indicado y el *disparate ingenioso* o la aparente ingeniosidad verbal. “La ingenuidad (verbal) coincide con el chiste en la expresión y en el contenido, haciendo nacer un equívocado empleo de palabras, un absurdo o un «dicho verde»”³⁶.

Siendo el *disparate ingenioso*, el *equívoco*, el *juego de palabras*, el *absurdo*, la *hipérbole*, la *comparación*, el «*lapsus linguae*», etc., los que preferentemente dominan en sus relatos. Una amplia gradación de formas, tipos y subtipos, se podría configurar a partir de un análisis pormenorizado de las obras de Belda y que podrían constituir, independientemente, un extenso trabajo sobre la retórica del humor en Belda. Pero basten, a nuestros propósitos, unos cuantos ejemplos.

Así, en el uso de la *hipérbole* nos encontramos con un extenso desarrollo, tanto en las de tipo descriptivo, y sus subtipos de *hipérbole hipotética* e *hipérbole constatativa*, como las creativas³⁷:

— Es espantosa la humedad que reina en estos parajes en cuanto se hace de noche.

Y como los demás protestaran, porque en realidad no habían notado nada, replicó uniendo la acción a la palabra:

— ¿Qué no? Pues miren ustedes.

Arrimóse a un árbol cortado para resguardarse del cefirillo, despójose del chaqué y empezó a escurrir la tela.

Un chorro de agua del tamaño de un obús fue cayendo al suelo; al poco rato se había formado un charco en el que estuvieron a punto de ahogarse todos”.

(*En el pasillo*, p. 39).

“Ignacio Rendueles amaba Chapultelpec como si hubiese nacido en lo alto de uno de aquellos gigantes de la selva, que al dejar caer sus hojas en el otoño lesionan a varios transeuntes”.

(*Don Juan en Chapultelpec*, p. 88).

³⁵ VIOLETTE MORIN, “El chiste”, in: *Análisis estructural del relato*, AA.VV., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 121-122.

³⁶ SIGMUND FREUD, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1970, p. 165.

³⁷ FLAVIA RAVAZZOLI, “Morir dal ridere in un mare di lacrime: l’iperbole, ovvero il meccanismo linguistico dell’*esagerazione*”, in: *Retorica e Scienze del Linguaggio*, S.L.I., Roma, Bulzoni, 1979, pp. 97-109.

“... por haber abofeteado a un contraamaestre, fue expulsado del barco en alta mar y tuvo que volverse a Madrid a nado desde las proximidades del Cabo de Hornos”.
(*El señor Manzanares*).

Comparación de matiz hiperbólico:

“— Oye, tú, ¿qué quiere decir i-co-no?”

El poeta se incorporó en la cama turca como el albañil dormilón que oye la campana que le llama para entrar en la obra”.

(*El bebé de Bernabé*, p. 26).

Disparate ingenioso:

“... los transeuntes cruzaban raudos huyendo del frío de la noche invernal y pronunciando frases embozadas o abrigando pensamientos peregrinos para defenderse de lo glacial de la temperatura”.

(*Un baile de trajes*).

Absurdo:

“... y observó que una criatura, humana al parecer, se ahogaba por momentos: llevado de sus instintos humanos quitóse la americana y extrajo de uno de los bolsillos del pantalón las pruebas de un folleto sobre *el plomo y sus enfermedades*, y libre ya de tan positivo impedimento, lanzóse al agua como Ulises cuando el naufragio de la Medusa”.

(*Un baile de trajes*).

Entre el absurdo y la greguería:

“... y arrastrándose perezosamente por el pavimento un tapiz flamenco”. // “... las voces de estos egregios artistas aparecen dibujadas en el espacio”.

(*Un baile de trajes*).

Juego de palabras:

“— Pero...

— ¡Manzana!

— Mujer...

— Digo que Manzana, diez y ocho, vive el maestro Toboso...”.

(*El bebé de Bernabé*, p. 45).

“Frisaba ella en los cincuenta y dos años, y él, para no ser menos, frisaba también en los sesenta y tres, de modo que entre los dos formaban un par de frisos que me río yo de los frisos del Partenón”.

(*Un baile de trajes*).

Juego con el valor polisémico de los vocablos:

“A Poli Navascués le habían dado aquella mañana el *viático*.”

El muchacho estaba de enhorabuena y gozaba de una salud excelente. Las dos mil y pico pesetas —un pico muy largo—, importe del viaje desde la Carrera de San Jerónimo a Tokio...”.

(*Titina, segunda tiple*, p. 5. Subrayado nuestro).

“... el capitán seductor, el año anterior había muerto en Larache de un cólico de *moras*”.

(*El amigo de la Curri*, p. 12. Subrayado nuestro).

Ironía satírica sobre el uso y acepción de las palabras:

“Nos referimos, claro está, a las llamadas *piculinas*, que otros, en un raptó de cursilería llaman *perversas*, y algunos *furcias* o... *exploradoras*”.

(*El amigo de la Curri*, p. 15).

“... y aquel salpicar *catarático* —el vocablo no sé si lo admite la Academia, pero a mí me gusta— de las *trombas* de agua”.

(*La reina de los Pirineos*, p. 33).

Juego con el nombre y apellidos de autores coetáneos y hasta con el suyo propio:

“... un tapiz (...) representaba un café cantante en la antigua Gádex, patria de los célebres *Dorios*”.

(*Un baile de trajes*).

“Con *biberón* y con un ama *seca*, que lo era mucho más que el autor de *La venganza de Don Mendo*...”.

(*Los niños de París*, p. 10).

“— ¿Usted es el señor *Beldá*? La señora le espera”

(*Javiera Pompadour*, p. 26).

Derivado o en relación al juego con los nombres de escritores ³⁸, resulta de especial relevancia la predilección que Belda siente en el manejo del apodo. Teje una amplia red de apodos, por lo general, de “*piculinas*” o *prostitutas* en todas sus novelas cortas. Aunque otros autores cómicos, caso de Pérez Zúñiga, motejaron con cierta asiduidad a sus personajes, en ningún caso, que nosotros hayamos podido comprobar, se llega a la superabundancia con que los utiliza Belda. Llegando en ese marco de excepción, respecto a sus contemporáneos, a formular una particular teoría o explicación del porqué del mote, lógicamente, en tono de humor:

³⁸ Ver las consideraciones de Freud respecto a la desfiguración de los nombres propios (SIGMUND FREUD, *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza, 1987, 12ª reimp., pp. 97 y ss).

— Oye, «Curri», ¿tienes ahí dos duros?

¿Cuál era el origen de este apodo? Eso no lo sabe nadie de modo concreto. Los apodos de las cortesanas, como los motes de los toreros, son algo ultratelúrico que suele proceder directamente del caos. ¿Por qué Juana «la Filetes» se llama así? ¿Qué razón hay para colgar a la Amalia el cognomen de «la Diabética»? ¿Existe una causa real que explique por qué Julita Enebro le llaman «la Kanguro»?

El día que se averiguase todo esto se habría dado un gran paso hacia la cuadratura del círculo.

Probablemente, lo de «Curri» procedería de que Isabelita Muñiz, en un momento dado, estando comiendo con unos amigos, soltaría un camelo involuntario: en lugar de decir correo diría «curri», y ya no hizo falta más:

— ¡Hola, Curri!».

(*El amigo de la Curri*, pp. 29-30).

Desde esta valoración, “il motto potrebbe considerarsi una forma di «scoronazione», una manifestazione carnevalesca (...), dove il buffone si sostituisce al re, la licenza alla legge, la follia alla sanità”³⁹, lo que enlazaría con nuestros anteriores planteamientos a propósito de Bajtin y el origen carnavalesco de la novela. Problemática en la que también incide Tomachevski al hablar de los “nombres-máscaras”⁴⁰. Y así desfilarán: Pilar “la Guayaba”, Pepita “la Hemipléjica”, Gloria “la Cubana”, Celia “la Praviana”, Elvira “la Traviata”, Tana “la Cirios”, Lola “la Casta”, Mery “la Indolente”, María “la Hueca”, Sofia “la Langosta”, etc., etc., en una extraña y variopinta mescolanza de apodos que trasciende al propio acontecer narrativo desde lo bufonesco y lúdico de la palabra a lo conceptual e irónico, que enlaza muy directamente con el desarrollo de algunas tesis de Freud referentes a lo que él denomina “palabras del espíritu” y sus distinciones entre “palabra cínica” y “palabra escéptica”. En este punto queremos destacar la sorpresa que nos producen algunos tratamientos o juicios críticos humorísticos de Belda en concomitancia a algunas tesis de Freud, como de hecho ocurre con la anterior transcrita “teoría” sobre el apodo y las ideas de Freud al respecto⁴¹. Y es en esta línea de valoración allegable a lo simbólico y a lo psicoanalítico, en una función del lenguaje que no es la de informar, sino la de evocar, como la palabra “puede convertirse en objeto imaginario, y aún real, en el sujeto”, según Lacan⁴², degradando, todavía más, la referida función del lenguaje, como ocurre con toda una extensa serie de palabras maleta, “lapsus linguae” o juegos fonético-gráficos, que salpican la obra de Belda: “Una silla-curul” (*Un baile de trajes*; se refiere a una silla que había pertenecido a un curial), “El salón —una *serre-colosal*...—” (*Don Juan en Chapultelpec*; juega con el término francés *serre* en sus posibles acepciones de prensa o garra), “*chaislongue*neaba con su mujer” (*Monsieur Cornelle*), “... tenían los *cubecebezas* colocados en la entrepierna...” (*El bebé de Bernabé*; alude a los sombreros), “los *sardana-palescos* placeres” (*Un baile de trajes*), *The Khon Kha-Kha-Huest* es el título de una obra teatral que se da en “*función vermou*th” (*Titina, segunda tiple*; maneja

³⁹ ALESSANDRO SERPIERI, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 45.

⁴⁰ B. TOMACHEVSKI, “Temática”, in: *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*, Antología, de T. TODO-ROV, Argentina, Siglo XXI, pp. 222-223.

⁴¹ SIGMUND FREUD, *Psicopatología...*, *op. cit.*, pp. 72-81.

⁴² JACQUES LACAN, “Función y campo de la palabra”, en especial el apartado II: “Símbolo y lenguaje como estructura y límite del campo psicoanalítico”, in: *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 117-119.

el americanismo, propio de Chile y Colombia, para indicar una sesión de tarde o primera función), etc.

En conjunto, salvo raras excepciones (*serre-colosal*), no pretende un significado oculto de difícil entendimiento, sino que construye palabras simbólico-artísticas, próximas al chiste, que producen efectos humorísticos y emocionales distintos. En cierta medida es algo cercano al juego o bromas que utilizaron algunos escritores surrealistas respecto al psicoanálisis, cuando incluyeron en sus textos un simbolismo onírico que no conducía a ninguna parte y con el único fin de desorientar la correcta interpretación psicoanalítica. Interpretación freudiana que tampoco fue ajena a la sátira de Belda, como igualmente no lo había sido, según expusimos anteriormente, el surrealismo. No obstante, en su sátira hacia el psicoanálisis hay una mayor bondad y matizaciones:

“Un freudista o freudiano diría que aquellas estacas elevadas puntiagudas al cielo evocaban en la muchacha representaciones e ideas felices. Pero los freudistas son unos jocosos, aunque no tanto como los periodistas que los combaten con argumentos de portera y, desde luego, sin haber leído a Freud”.

(*Las ojerás*, p. 12).

Como hemos apuntado líneas más arriba, sorprende el conocimiento y admiración de Belda por la obra de Freud, como se desprende, incluso, en algunos textos de sus obras, dentro del consiguiente tono de humor:

“... podríamos hablar de ello y aún darnos cierta importancia, citando a Freud, exponiendo la teoría del rechazo sexual, del inconsciente, del subconsciente, etc., etc. Pero a Freud no se le puede citar desde que todos los reporteros de sucesos hablan de él con el mismo desparpajo que si se tratase de un ordenanza del periódico...”.

(*Los niños de París*, p. 43).

Y no sé hasta qué punto pueda resultar pretencioso y exagerado buscar una base psicológica o psicoanalítica en la obra de Belda derivada de sus preferencias o lecturas de Freud; pero lo que sí resulta evidente es que con su aparente frivolidad incide en una serie de impulsos inconscientes que se simbolizan abiertamente marginando o aniquilando todo tipo de “angustia” vital que se pudiera deducir del ambiente de crítica y sátira socio-cultural que invaden sus novelas. De ahí la sutil comicidad con que Belda toca todos los temas, hasta los más trágicos y truculentos o pornográficos, procurando a través del juego de palabras, el absurdo o el desatino ingenioso, “*dejar caer* la idea sin darle el énfasis apropiado y descuida su correcta conexión con la narración introductoria que sirve de *camuflaje*”⁴³.

Con mayor o menor fortuna, según el discurrir temático suscitado, Belda, con su portentosa imaginación, con las más diversas caretas carnalesco-lingüísticas, e incluso con la suya propia⁴⁴, irá enmascarando el auténtico golpe de efecto, evitando la transcendentali-

⁴³ ANTON EHRENZWEIG, *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, G. Gili, 1976, p. 165.

⁴⁴ Como ya hemos aludido en otro momento, dibujantes como Izquierdo Durán, en *La dama del Palais*, Tovar, en *La papeleta de empeño*, Cañavate, en *Javiera Pompadour*, o Mihura, en *Las ojerás*, no dudan en presentar la figura del protagonista de tales novelas cortas, bajo la máscara o caricatura de J. Belda; con lo que se consigue un efecto cómico de redoble sobre la totalidad; ya que por medio de la caricatura se acentúa o advierte sobre cualquier

dad, y consecuentemente un sistema articulado y preciso, hasta llegar a un fin diluido, absurdo, si se quiere, pero que proporciona una estructura inarticulada a todo el relato como si de un chiste se tratara. Se nos muestra como un narrador experimentado que adopta e imita superficialmente un aire de despreocupación a la hora de decir las verdades y que el propio Belda nos revela, quizá en una mala jugada de su inconsciente, en la *escritura* de su auténtica personalidad:

“El lector habrá visto que tío Lorenzo era un tío de comedias; uno de esos tíos, escépticos y juerguistas, que salen a escena en las comedias mundanas, con el especial encargo de decir todas las verdades impertinentes que el autor no se atreve a poner en boca del protagonista de la obra, por miedo a que las tales verdades parezcan al auditorio poco serias”.

(*Los niños de París*, p. 13).

El hecho de conseguir ese efecto de «dejar caer» lo fundamental constituye una auténtica hazaña de imaginación «cuasi-artística», como el gran actor, acogiéndonos a la ejemplificación de Belda, que en su imaginación es capaz de negar el mundo entero de la realidad, así el ironista, el satírico, o como también señala Ehrenweig, “el narrador de chistes tendrá que desviar su atención de la agudeza oculta como si realmente no supiese su significado real mientras avanza inocentemente por la narración introductoria. Si permite a su atención centrarse en el inminente «golpe» su función lingüística racional entraría en acción como un resorte y estropearía la transmisión automática del chiste”⁴⁵.

Y es sobre la base o en confabulación con una extensa serie de juegos de palabras, paralelos, en ocasiones, a la configuración del chiste en su dimensión psicoanalítica, sobre los que va construyendo una sátira del mundo socio-cultural que le rodea. Transformando el acontecer o las funciones sociales en “figuras de humours”, como señala H.R. Jauss que hiciera Dickens en *Los papeles póstumos del Club Pickwick*. De forma tal que “la comicidad de estos humours no nace de la caricatura de lo heroico en las figuras del conquistador, el poeta, el elegante (...), sino que hay que buscarla en el dibujo no crítico de las realidades que despiertan cariño y en la acentuación de la tendencia, excusable, del burgués medio a desempeñar una función de grandeza humana, que, como fantasía diurna, se deshace en cada intento de realización”⁴⁶. La ironía satírica de Belda, en cuanto a la presentación de caracteres, se aproxima a un tipo tal de “humours”. Se fija y resalta un atributo o una extravagancia, que nos resultan cómicos por la unilateralidad de su comportamiento ante las diferentes situaciones. Por ello, en los relatos de Belda no hay un héroe preciso. Son, como expusimos al inicio de nuestro trabajo, los condicionamientos sociales los que determinarán un marcado tipo de personaje. No obstante, sus personajes, así como los valores que los rigen, están siempre caricaturizados o dibujados con una cierta acentuación. “Es como si exigieran siempre de alguna manera una descodificación *en molinete* (expresión de Barthes): sólo es

rasgo cómico que pueda pasar desapercibido o que no sea cómico de por sí. Ver en relación a este punto: SIGMUND FREUD, *El chiste y...*, op. cit., p. 181; y, desde una valoración enunciativa sobre la transformación Autor/Actor, J. KRISTEVA, “El desdoblamiento y la máscara”, in: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, pp. 232-238.

⁴⁵ ANTON EHRENZWEIG, *Psicoanálisis de...* op. cit., pp. 166-167.

⁴⁶ HANS ROBERT JAUSS, “La comicidad de la naturaleza humana unilateralizada (Humour)”, in: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 324.

posible tomarlos en serio a condición de reírse un poco de ellos y reírse de ellos a condición de tomarlos en serio”⁴⁷, como bien afirma O. Masotta.

Por todo ello, como preludeo final, y según se desprende de otras anteriores consideraciones, no acertamos a comprender el membrete o «apodo» —ironía que se vuelve contra el ironista— asignado a Belda de autor pornográfico⁴⁸. Quienes se lo han atribuido⁴⁹ o no han leído su obra o no han acertado a valorar la auténtica dimensión irónico-satírica de tales situaciones en los pocos relatos en los que se ocupa de tal fenómeno social. Lo que si existe es una cierta procacidad, no exenta de comicidad, en algunas de sus frases o expresiones, entre las que destacamos como paradigma máximo la siguiente:

“— Señorita, no tiene usted necesidad de perder tanto tiempo en fabricarse unas ojeras artificiales; yo se las puedo fabricar naturales y con ayuda también de una barra de color como esa que usted tiene, aunque de un tamaño inconmensurablemente mayor”.

(*Las ojeras*, p. 15).

Pero en el total de su producción novelística corta, podemos afirmar que en tan sólo *La dama del Palais*, *Las Ojeras*, *El palomar*, *Amalia “la Palo Santo”*, *Monsieur Cornelle*, *Javiera Pompadour* y *La calle de Provenza*, hay una mayor incidencia en el tratamiento erótico y pseudopornográfico. Y más que una exposición o desarrollo pseudopornográfico estrictamente, lo que se produce es un tratamiento de ciertas desviaciones o casos de fetichismo

⁴⁷ OSCAR MASOTTA: “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo”, in: *Lenguaje y Comunicación Social*, AA.VV., Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 198.

⁴⁸ LOTH apunta que lo que en una época puede ser o es una concepción estética, en otra se transforma en convención moral. Y pone el ejemplo de como en el siglo XIX, el tan sólo pronunciar las palabras piernas o muslos producía rubor en las jóvenes, en tanto que era lícito y aceptable tener una copia o reproducción de una estatua antigua desprovista de pelo púbico. Y sabido es que los griegos, en el período de su máximo desarrollo artístico, afeitaban el vello púbico; mientras que en nuestra época el pelo del pubis es considerado lascivo (DAVID LOTH, *The Erotic in Literature*, New York, MacFadden, 1962, pp. 63-64). R. GIACHETTI, por su parte, ante la interrogante ¿qué es la pornografía?, afirma que es una pregunta retórica. Categorías como obsceno, erótico, pornográfico, no son sino etiquetas ocasionales, cómodas, que la moral propone y acepta para defenderse cuando se siente atacada. “La vida sexual del hombre es un elemento del desarrollo histórico de la sociedad en la que aquella tiene lugar. Como tal, ofrece con la sociedad una relación de interdependencia que la condiciona más allá de toda definición”. (ROMANO GIACHETTI, *Porno-Power. Pornografía y sociedad capitalista*, Barcelona, Fontanella, 1976, p. 13). Añadamos el dato ejemplificador de Henry Miller, y con el que habría que establecer gran distancia de Belda, que tan sólo hace dos décadas era calificado como autor pornográfico, mientras que hoy se le identifica como realista erótico. También es de reseñar que, el tema de la pornografía y la censura en la época que nos ocupa, fue motivo de amplios debates, en torno al año 1921, especialmente desde diarios y semanarios como *La Voz* y *Nuevo Mundo*, y en los que intervinieron, con diversos artículos, autores como T. Borrás, L. Araquistain y R. Pérez de Ayala. (Ver: LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 130 y ss.).

⁴⁹ J. CEJADOR Y FRAUCA (*Historia de la Lengua y la Literatura castellana*, Madrid, Imp. de la “Rev. de Arch. Bibliot. y Museos”, 1920-1922, vol. XIII, p. 75), en un tono más ponderado, y sobre todo E. GARCÍA DE NORA (*op. cit.*, p. 421) lo presentan como un autor exclusivamente pornográfico y con los peores adjetivos; en tanto que F.C. SAINZ DE ROBLES (*La Promoción... op. cit.*, p. 246) y CANSINOS-ASSÉNS, nos dan una dimensión más equilibrada y objetiva. Especialmente CANSINOS-ASSÉNS, coetáneo suyo, supo calibrar la estricta dimensión de su literatura que “nos alivia, nos absuelve, nos liberta del poder de las furias eróticas; nos invita a una risa de despertar frente a esos espejos cóncavos benignamente deformados” (RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS, *La Nueva Literatura* (“Los Hermes” y “Las Escuelas”), Madrid, Páez, 1925, p. 185); o bien cuando afirma que sus obras de color verde subido, “por su misma exageración, son una parodia del género”. (RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS, *La novela de un literato*, 2, Madrid, Alianza, 1985, p. 47).

sexual ⁵⁰, como ocurre en *Las orejas, Monsieur Cornelle, Javiera Pompadour* o *La calle de Provenza*; o bien, en el caso opuesto y extremo la parodia del erotismo asexual, en unas relaciones amorosas a través del teléfono ⁵¹, como sucede en *132-288 de Jordán* o *Carnaval en La Habana*. Más en cualquiera de las situaciones que nos presenta, siempre aparecerá un elemento crítico extraño, de otro ámbito social o cultural, que alterará o quebrantará la posible incitación sexual, convirtiendo en parodia, sátira o ironía, cualquier conato de pornografía. Así, en *Javiera Pompadour*, nos presenta a un tal Fufí, un señor francés de cincuenta años, que como excentricidad o fetichismo sexual, hace que Javiera se disfrace de gitana, pero de un modo estafalario, y pásée ante él:

- “Luego está empeñado en que le traduzca al francés la palabra ¡Olé!
— ¿Y se la has traducido?
— Me ha costado trabajo, pero le he dicho que es algo así como... ¡Viva la república!
— Traducción literal.
— Y quiere que yo en... ciertos momentos esté siempre gritándole ¡olé!, ¡olé!... hasta que él diga basta”.

(*Javiera Pompadour*, p. 48).

Ante situaciones como la transcrita, el humor siempre está presente y ello ocurre en todas las acciones de esta índole que pueda ofrecer Belda. Y cuando existe humor, comicidad o ironía no puede haber pornografía. Como escribe M. Kundera, en su novela *El libro de la risa y el olvido*, a propósito de una pareja que se desnuda apresuradamente, uno frente al otro, y ante la sonrisa de la mujer por las posturas que adoptan: “Sintió que le faltaba un pelo para ponerse a reír. Pero sabía que entonces no podrían hacer el amor. La risa estaba allí como una enorme trampa, esperando pacientemente en la habitación, escondida tras una delgada pared. Sólo un par de milímetros separaba el amor de la risa y a él le horrorizaba traspasarlos. Un par de milímetros que lo separaban de la frontera más allá de la cual las cosas dejan de tener sentido” ⁵². Lo erótico, a su vez, se nos presenta, como ciertas formas de ironía, en una posición intermedia, entre el animal solitario y el ser humano y “ahí ambas partes con sus implícitas paradojas van anexionándose espontáneamente, transformándose en una nueva forma de impulso” ⁵³. Como se manifiestan los planos de la intersexualidad en analogía a los planos de la intersexualidad hasta constituir el objeto literario. En palabras de S. Sarduy: “Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro; esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia de la escritura” ⁵⁴.

En definitiva, un mundo abierto, poliédrico, de afiladas aristas, sugerente y participativo para el lector, el que se nos muestra en la narrativa breve de Belda, construido en una rápida

⁵⁰ Ver: SIGMUND FREUD, “El fetichismo”, in: *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, Madrid, Alianza, 1967; EMILY S. APTER, “Fétichisme et domesticité (Freud, Mirbeau, Buñuel)”, in: *Poétique*, 70, 1987, pp. 143-166, referido a los botines/botas, etc., en la relación amorosa.

⁵¹ Lo que nos recuerda algunos detalles de M. PROUST, en *El mundo de Guermantes*; ver: FRANC SCHUEREWEGEN, “Orphée au téléphone”, in: *Poétique*, 76, 1988).

⁵² MILAN KUNDERA, *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Seix-Barral, 1987, pp. 306-307.

⁵³ LOU ANDREAS SALOMÉ, *El erotismo*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor. Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1983, p. 87.

⁵⁴ SEVERO SARDUY, “Escritura / Travestismo”, in: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 48.

secuencia de planos articulados e inarticulados. Con una concepción cercana a la del chiste, que permite una interacción entre la percepción superficial y la profunda allegable a cualquier estrato socio-cultural. Lo que posibilita el logro de una pretendida claridad expositiva basada en el contraste dinámico frente a los cambios más graduales y complejos que acompañan a la estricta percepción estética. Una actitud estética que, en justa correspondencia a su continua alternancia y diseminación satírica del discurso y la narración, habrá de procurarle una serie de altibajos en el conjunto de su obra. Pero es algo que el propio Belda conoce y asume, y en ello radica gran parte de su valor o grandeza de escritor. Mantiene su forma y quehacer narrativo como algo consustancial a su existencia vital. Por ello su continuo desprecio hacia los críticos que, junto a fuertes censuras a su obra constatan su valía y gran formación intelectual, le aconsejan un cambio en la forma narrativa y los temas ⁵⁵. Algo casi imposible, porque Belda es, ante todo, uno de los más claros exponentes, en sus raíces más profundas, de escritor irónico y satírico de nuestro siglo; y como tal permanece fiel a esa estirpe que no se somete a nada ni a nadie; se ríe de todo: hasta de su propio quehacer narrativo y literario. Desde la ironía, con una permanente sonrisa, hace y deshace continuamente el relato; mientras que desde la sátira, jugando con las digresiones y el lenguaje, quiebra toda linealidad temática y estructura narrativa. No obstante, sátira e ironía, son los verdaderos goznes sobre los que, paradójica y lúdicamente, se va articulando e hilvanando la narración, y si desaparecen se descompone el relato.

⁵⁵ El escritor JOSÉ ALFONSO se refiere, también, a la obsesión de Belda contra los críticos literarios. Ver: JOSÉ ALFONSO: "Evocación del humorista Joaquín Belda", in: *La Estafeta Literaria*, 357 / 19 de noviembre, 1966, p. 10; y, "El humorista Joaquín Belda", in: *Del Madrid del cuplé*, Madrid, Cunillera, 1972, pp. 206-209.