



# El *Cuento del canario* o de la civilización y la barbarie

Dolores Pérez Padilla

Universidad de Guadalajara  
México

---

En *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia se halla un relato que él intituló *Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos*, en donde a través de una especie de poética del *grotesco realista*, lograda mediante la acentuación de rasgos y detalles crudos, con la mirada volcada hacia el exterior, aparentando una escueta, a ratos ruda, pero risueña descripción del mundo inmediato que rodea al protagonista, el autor nos regala, de hecho, una irónica lectura de cómo la relación que establecemos con los demás, tiene su base en el tener, no en el ser.

El texto está dividido en tres partes (como lo sugiere el título). Y cada una de ellas se compone, a su vez, de una serie de anécdotas que forman una unidad completa. No tiene la estructura de un cuento clásico donde los acontecimientos obedecen a un orden lógico de sucesión y, por lo tanto, se hallan en estrecha relación entre ellos. Quiero decir que el conjunto de anécdotas de cada una de las tres secciones no tiene relación causal entre sí. Y mucho menos existe este tipo de vínculo entre las tres secciones principales. (Aunque, habría que señalar que cada anécdota sí contiene en su interior los principios elementales del relato, esto es: sucesión y transformación).

Pero, en conjunto, más que transformaciones resultantes de las acciones, lo que en esta obra se escenifica son variaciones de una misma situación. Así, la primera parte se compone de una serie de enfrentamientos entre el personaje-narrador (u otro miembro de la familia) y algún ladrón que asalta la casa de aquél.

La segunda parte está constituida por varias visitas que hace un mendigo a la misma casa en busca de comida o abrigo. La última sección consiste en varias tomaduras de pelo al personaje-narrador por parte de trabajadores eventuales que prestan sus servicios en dicha casa.

Lo que da verdadera unidad al relato en su totalidad es que todas las anécdotas están ahí para poner en relieve la relación del narrador-protagonista (y su mundo; su esfera familiar y social) con el *otro*: seres totalmente marginados en los dos primeros subcuentos, trabajadores eventuales en el último.

Siguiendo a Todorov, en su estudio sobre narratología, se diría que más que un relato que apunta a los cambios resultantes de una serie de acciones o acontecimientos, estamos ante el tipo de narración que arroja luz sobre una ley abstracta del comportamiento humano. En el caso particular de este cuento, esta ley consistiría (como señalé antes) en que el tipo de relación que se establece con el *otro* depende del *tener*, no, del *ser*; esto es, dicha relación se da, primordialmente, en torno a la posesión. Por lo tanto, los eventos del relato quedan subordinados a la ilustración de dicha ley.

Pero lo que particularmente me interesa señalar aquí es que además de que el cuento se estructura a partir del principio de que la relación con el *otro* gira en torno al *tener* y no al *ser*, esta relación se da en un campo preciso -especialmente en la primera parte, que es de la que aquí me ocuparé- el de esa construcción cultural que conocemos como *civilización y barbarie*, construcción que en Latinoamérica se vuelve paradigma, que es una constante durante todo el siglo XIX e inicios del XX, y se halla en "(...) el trasfondo de la historia y de la literatura, de Bolívar a Sarmiento y de Sarmiento a Rómulo Gallegos." (Fuentes, 1980:10)

En el caso de Ibarguengoitia tal espacio de oposición se retoma, en este cuento, 122 años después de *Facundo* y 38, después de *Doña Bárbara*. Pero si en la obra de Gallegos, especie de culminación de dicho paradigma, el drama todavía se desarrolla en los llanos, en el texto de Ibarguengoitia el conflicto se da en plena urbe, y ya no hay lugar ni para la simplicidad épica de *Facundo*, ni para el mundo de *Doña Bárbara* donde -aunque ya mucho más complejo que el de Sarmiento- todavía cabe el

ideal de progreso representado en *Santos Luzardo*. Esa es la lectura que hago de este relato.

El primer grupo de anécdotas, que puede tomarse como un cuento en sí mismo, y que como ya indiqué, narra los enfrentamientos entre los propietarios de la casa (el protagonista y su familia), y algún asaltante.

El trasfondo comienza a dibujarse desde la introducción del relato mediante el establecimiento (escueta descripción) de los espacios físicos en que tendrán lugar todos los enfrentamientos y encuentros entre protagonista y antagonistas, y en las formas que adoptan, unos y otros, para moverse o estar en ellos:

A pesar de estar a veinte metros de una calle muy transitada, durante muchos años mi casa estuvo rodeada de los terrenos selváticos (...) [que] se habían convertido en basurero, excusado público, refugio de mendigos, casino de tahúres indigentes y lecho de parejas pobres o urgidas. (Ibargüengoitia, 1989:49)

Estos “terrenos selváticos” constituyen el espacio del *otro*, del antagonista. En cambio, el personaje-narrador y su familia habitan una casa con jardín cultivado y espacios confortables (y no es gratuito que desde el inicio de la narración su actividad constante sea la lectura; ni lo es, confundir al *otro* -a los antagonistas de la primera sección del relato- (como quien no quiere la cosa) con algún animal):

Una noche estaba yo en la sala de mi casa, recostado en el sofá color tabaco, leyendo una novela en compañía de mi señora madre, que estaba en un sillón leyendo otra novela, cuando sentí que a escasos quince centímetros de mi oreja izquierda alguien estaba escalando el muro de mi casa.

-Ha de ser un gato -dijo mi madre. (Idem)

En el mismo sentido es significativo, como ya indiqué, la descripción de los movimientos de los antagonistas en los espacios en que se mueven. Por ejemplo, en aquellos momentos en que se delimitan las partes finales de los enfrentamientos. Ahí las alusiones son nítidas. Hacia el final del primer encuentro, en referencia al asaltante, se lee: "(...) caminó entre el matorral hasta llegar al pie de un árbol." (Idem).

Y la descripción última del segundo enfrentamiento, es la que sigue:

(...) Lo vi perderse entre la maleza, salir a la calle y desaparecer arrastrando una pierna. (Ibidem:51)

De esta manera, y como se irá viendo a lo largo del trabajo, la civilización encarna en la propiedad; la barbarie, en los marginados.

Una vez establecida esta oposición, la posibilidad de que el texto ofrezca lecturas más complejas, queda a cargo, primordialmente, de la ironía narrativa. De ella se vale el autor para dialogar con el lector sobre tal paradigma.

Pero antes de pasar al tratamiento de la ironía en este texto, me ocuparé de cómo para acentuar la ironía, el autor se apoya en una serie de mecanismos que, en mayor o menor medida, moverán a la risa e introducirán en la ironía diversos tonos y matices.

Uno de estos procedimientos es el de la repetición de algunos gestos, frases o eventos. En el caso que sigue se trata de la repetición idéntica de la escena que abre el cuento:

Seis meses después, vuelvo a estar en la sala, recostado sobre el sofá color tabaco, leyendo una novela y vuelve a estar mi madre sentada en un sillón leyendo otra, vuelvo a oír que alguien escala el muro, vuelve mi madre a decir que es un gato, vuelvo a subir a la azotea (...) (Ibidem:50)

Aunque la repetición idéntica de la situación sólo ocurre una vez, el autor se las arregla para dar fuerza al mecanismo mediante dos recursos. Uno es la repetición de la descripción de los mismos detalles; el otro, el uso reiterativo del verbo *volver*.

En principio, la risa que suscita la percepción de esta repetición idéntica de la situación -que se percibe como una mecanicidad, un acartonamiento, una tiesura de la vida, de los acontecimientos, como diría Bergson- es despreocupada; no conlleva juicio aparente. Sin embargo, en el contexto del episodio -y del cuento en su totalidad- la repetición apoya directamente a la amplificación (otro de los mecanismos utilizados); esto es, funciona como una forma de énfasis: comienza a dibujar la imagen de los habitantes y propietarios de la casa con pequeños detalles en la descripción de la *repetición* (por ejemplo, no está simplemente leyendo en la sala sino que de nuevo se halla “recostado sobre el sofá color tabaco”) que ponen en alerta al lector, introducen una pequeña dosis de suspicacia, digamos; se vuelve entonces, parte de la puesta en relieve, de la construcción de una imagen de una vida comoda, regalada del protagonista y su familia, de su mundo, y que en el proceso de lectura participará en la producción del efecto de *percepción de lo otro* en dichos personajes, con cierta implicación peyorativa, desde la perspectiva del lector (por ser parte de la estrategia irónica, de la que me ocuparé más adelante).

Otras formas de énfasis son las que el narrador construye mediante diversas figuras retóricas para acentuar algún aspecto físico de los personajes. Cómo podrá observarse, los ejemplos de estos procedimientos podrán servir, además, como ilustraciones precisas de esa poética del grotesco realista que encuentro en el texto.

En el ejemplo que sigue (continuación de la cita anterior), y que corresponde a uno de los enfrentamientos entre propietario y asaltante, se vale de una especie de sinécdoque para construir la representación física del *otro* (del *otro*, con respecto al protagonista y a su mundo) mediante una de sus partes:

(...) vuelvo a oír que alguien escala el muro, vuelve mi madre a decir que es un gato, vuelvo a subir a la azotea, no encuentro a nadie, me doy media vuelta y descubro, atrás de la ventana por donde yo acababa de salir, unos pelos negros, tiesos y grasosos, muy mexicanos. (Ibidem: 51)

En cambio, en los dos ejemplos que siguen se utiliza el *símil*. Unas veces la comparación se hace mediante el enfoque preciso en la descripción de un movimiento. Por ejemplo, poco después (refiriéndose al mismo enfrentamiento) el personaje-narrador, comenta acerca del asaltante:

Empecé a pegarle y vi cómo se le estiraba el pescuezo como si fuera un gallo (Idem)

Otras veces, mediante la alusión al *estereotipo* de una imagen física peyorativa (la comparación en el ejemplo que sigue es, como se sabe, con un actor inglés, con fama de ser muy feo). Después del enfrentamiento, el protagonista apunta:

Entré en el baño y me miré en el espejo. Tenía la cara como la de Charles Laughten, que en paz descansa, y estaba ensangrentado.

Conviene señalar aquí, que la primera vez en que el protagonista se enfrentó a uno de los antagonistas (quien aturdido no opuso un mínimo de resistencia) utilizó un discurso grandilocuente y fanfarrón, especie de amplificación de la actitud del protagonista respecto a la situación en que se encuentra: forma sobrada de plantarse ante el *otro*; especie de actuación. Si a esto sumamos el fragmento que apenas cité puede verse que se insinúa el dibujo de un antihéroe.

Habría que indicar que en el caso de los ejemplos donde se utiliza el *simil*, aunque marcadas peyorativamente, las imágenes se *perciben* más risueñas (sobre todo la que dibuja al protagonista), y por lo tanto, el señalamiento de *lo otro*, menos agresivo que en el ejemplo donde la imagen se contruye mediante la sinécdoque, donde la animalización se acentúa con la utilización del plural en el sustantivo “pelos”, pero sobre todo, mediante los adjetivos que apuntan plenamente al estereotipo peyorativo de la imagen de los nativos.

Así, la imagen del ladrón (como animal) viene a ser parte de la imagen de ese paradigma (la correspondiente a la *Barbarie*, por supuesto); y es sugerente que la imagen del protagonista sea nada menos que la de un actor: nos remite así a esa lectura de la *civilización* que he venido señalando y que se presenta como *papel a jugar*, como *actuación*.

Quiero señalar, aquí, otro detalle que pone en relieve esta oposición entre *civilización* y *barbarie*. En referencia al inicio del mismo enfrentamiento, se lee:

Voy al encuentro del ladrón para decirle que se vaya y lo veo salir de su escondite: lívido, con la cara deformada por el terror y las manos por delante. Cuando yo iba a empezar a decirle que se fuera, me cerró la boca con el puñetazo más fuerte que me han dado en la vida. Cuando comprendí que me había golpeado, ya me había golpeado otras dos veces y estaba sangrando por la boca.(...) Decidí arrojarlo al patio. Le di un empujón (...) lo acerqué al borde. Entonces cambié de opinión. Si se rompía una pierna, ¿cómo iba a poder sacarlo de la casa? No tenía la menor intención de llamar a la policía, que me parece más temible que todos los criminales de México. Mientras yo reflexionaba, él había seguido pegándose y cuando acabe de reflexionar, me caí de rodillas, casi K.O. Entonces, afortunadamente, se fue. (Idem)

La reacción del antagonista se describe plenamente como instintiva, primaria, pero, también, vital. En cambio, la actitud un tanto adormecida del protagonista es, sin embargo, calculadora y mezquina. Se observa, entonces, cómo las imágenes presentadas antes (animal/ser racional) se complementan mediante la descripción de las actitudes que toman uno y otro, a la hora del enfrentamiento.(Aunque un poco al margen, es interesante notar cómo el juicio que se hace de la policía refuerza la carga peyorativa del lado de la *civilización*.)

No hay lugar para la épica, ni para el optimismo que, como señalé en el inicio, se hallaba en las obras más representativas del tratamiento del paradigma que he venido señalando. La que sigue, es la última escena de este cuento que, aunque un tanto larga, me permito reproducirla porque parodia -mediante la desproporción (desproporción de la reacción y medidas que decide tomar, con respecto a la situación) y la torpeza- al héroe de la *civilización*: fanfarrón, torpe y, sobre todo, mezquino:

Eran las tres de la tarde y había en mi casa ocho o diez personas tomando daikiris. Yo estaba en la cocina, con una coctelera en la mano, cuando vi que un gancho de alambre entraba en el patio de servicio, descolgaba la jaula del canario predilecto de mi tía y desaparecía. Cuando me repuse de la sorpresa, corrí a mi cuarto, fui a la ventana y la abrí. A veinte metros estaba un ladrón pobrísimo, con la jaula en la mano, tratando de saltar una barda que da a la calle más transitada de Coyotlán. Apunté y apreté el gatillo. No pasó nada, porque el seguro estaba puesto. Quité el seguro y volví a cortar cartucho. Fue un error. La pistola se embolsó y estuve forcejeando con ella mientras el hombre desaparecía tras la barda, con su cargamento.

No me quedó otra que bajar a donde estaban los invitados y platicarles lo ocurrido. (Ibidem:52)

Si en variantes (de asaltos) anteriores lo *otro* señalaba, también, al asaltante en turno y, por lo tanto, a la *barbarie* (así fuera ligeramente), en esta ocasión no hay nada que lo dibuje cómico, animalesco. Esta vez -situación con la que culmina la serie de asaltos- nos hallamos, por fin (en lo que respecta al antagonista), ante la imagen de una persona. Esta imagen del hombre que se desvanece para perderse en el tumulto -imagen (de efecto cinematográfico) construida mediante la frase escueta- nos conmueve.

Mediante todos estos procedimientos se puede advertir con claridad cómo lo *otro*, esta vez, apunta plenamente al personaje-narrador. Nuestra *percepción* de lo *otro*, (quizá el momento más peyorativamente marcado) nos llega completamente del protagonista y de su mundo: nuestro mundo, la *civilización*. Y no nos gusta. Incomoda.

En el nivel del manejo de la lengua, uno de los mecanismos para suscitar la risa que el autor maneja con mucho acierto es el de una especie de transposición discursiva. Un ejemplo, es la frase con la que cierra esta serie de anécdotas. Inmediatamente después del evento al que me acabo de referir, el narrador apunta:

Al día siguiente, mi tía dijo:

-¡Qué noche habrá pasado el canario, entre bandidos! (Idem)

Este personaje habla del canario como si se tratara de una persona; algo así como de un propietario al que se fuera a maltratar para despojarlo de sus pertenencias.

Dicha en forma espontánea por la tía del protagonista, la frase es reveladora. Viene a cumplir algo así como la *función del coro* de la burguesía; pone en relieve una de sus normas. Es decir, habla del lugar que ocupa el marginado en la forma que tiene la sociedad de ver, y de pararse ante *el otro*: ese *otro*, no es una persona; de hecho, el canario es humanizado mediante la misma frase que despoja de su humanidad al marginado. En otras palabras, mediante la *transposición* discursiva con que se construye deja ver una especie de código moral de la inmoralidad. De esta manera, logra que, paradójicamente, percibamos *lo otro*, en el personaje y, de alguna manera, en nosotros mismos.

## La ironía narrativa

Si acordamos que la ironía va, muchas veces, más allá de la frase, más allá de la clásica figura literaria, puedo decir que la ironía juega el papel más importante en la lectura que hago de este relato, ya que impregna la totalidad del texto. Se trata, en la mayoría de los casos, de ironía narrativa.

Para establecer lo que aquí se entenderá por ironía narrativa, me apoyaré en Lauro Zavala, quien siguiendo a Jonathan Tittler, entiende este tipo de ironía como "la coexistencia de perspectivas diferentes entre cualesquiera de los elementos narrativos: autor, narrador (es), personaje (s), lector" (Zavala, 1993:40). Sería, en esos casos, una ironía narrativa interelemental. Pero podría darse, también, la ironía narrativa intraelemental, es decir, hacia el interior de cualquiera de los elementos narrativos. En esto consistiría, dicho muy brevemente, la ironía narrativa.

Un ejemplo de ironía interelemental, en este cuento, es el que resulta de la yuxtaposición de la perspectiva del personaje-narrador y la perspectiva del ladrón con respecto al valor de un mismo objeto. Como en la ocasión en que los asaltantes lograron su cometido, y el personaje-narrador apunta:

(...) alguien había vaciado mi guardarropa y se había robado cuatro trajes viejos, pasados de moda y que me quedaban chicos, y unas veinte corbatas.

(...)

A la mañana siguiente, envuelto en un impermeable, exploré el solar de junto y guiándome por las huellas, encontré mis corbatas abandonadas. Debo confesar que me ofendí bastante. (Ibidem:50)

En el caso de esta *yuxtaposición de perspectivas* entre dueño y ladrón nos hallamos más ante una mirada risueña simpática (que se acentúa mediante la descripción que hace de la ropa), que frente a un juicio degradante. Por otra parte, si se tiene en cuenta que, como indiqué desde el inicio, los personajes se mueven en el marco del paradigma *civilización y barbarie*, el ejemplo que acabo de citar se vuelve más elocuente. Y no se queda en un primer nivel, donde *la civilización* encarna en los objetos robados, sino que mediante la alusión a la *novela policiaca* señala, de nuevo, -con un gesto gracioso- *el papel a jugar*, ese aspecto de *actuación* que parece conllevar -en este cuento- *la civilización*.

Pero, en general, la ironía interelemental que resulta de las diferentes perspectivas entre personajes (incluyendo al personaje-narrador) y autor es menos obvia que la del ejemplo anterior. Se da mediante el acomodo de los eventos, la selección del discurso con que se consignan, y los mecanismos que he venido señalando: particularmente amplificación o énfasis (que a su vez se apoya en figuras literarias para crear ciertas imágenes), pero también repetición y transposición), se potencia la lectura de un punto de vista elocuente. No quiero decir que el punto de vista del autor con respecto al de los personajes sea evidente. De hecho, lo que mayor complejidad y riqueza da al texto es la ambigüedad que resulta de la ausencia de juicios de parte del autor, quien aparenta distanciarse del lector: especie de apuesta por éste último. No hay que olvidar, sin embargo, que aunque se trata de un texto crítico, que invita a la reflexión, no se trata de una obra en que se toman las cosas a la tremenda: es un texto plenamente risueño. Eso se agradece.

## **Bibliografía citada**

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1980.

Ibargüengoitia, Jorge, *Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos*, en *La ley de Hrodes*, México: Joaquín Mortiz, 1989.

Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 1966.

Zavala, Lauro, "Para nombrar las formas de la ironía", en *Humor, Ironía y Lectura*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1993.

© Dolores Pérez Padilla 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)