

**Locos de atar o de expulsar:
la inversión de la locura en *La ciudad que el diablo se llevó***

José Alfredo Contreras

Whittier College

Los finales de las novelas de David Toscana (Monterrey, 1961) se distinguen por la recurrencia de escenas en las que los protagonistas enfrentan un futuro incierto, generalmente derrotados, y por las imágenes que sugieren la deriva, como los ríos y las embarcaciones. *La ciudad que el diablo se llevó* (2012) condensa estos elementos en una escena final que evoca el motivo de la nave de los locos. En la novela, los protagonistas transitan por las ruinas de Varsovia, que ha sido destruida durante la Segunda Guerra Mundial, y en las postrimerías determinan marcharse en una pequeña embarcación siguiendo el flujo del río Vístula. Su deambular entre los escombros revela una incompatibilidad entre ellos—idealistas y optimistas, inicialmente—y la ciudad arrasada en la que prevalece la escasez, el hastío, la inactividad social, cultural y laboral y la represión gubernamental. Gerardo Argüelles Fernández la describe como una urbe determinada por la “ausencia de todo horizonte alentador de ser y existencia” (2017, 24). Los excesos de los protagonistas y su abandono de Varsovia recrean las conocidas representaciones de la nave de los locos, pero simultáneamente invierte el sentido y las connotaciones en torno a la locura que contienen. Predominan las lógicas de exclusión y rechazo que, como veremos a continuación, contiene esta tradición iconográfica, pero la aversión se produce en los protagonistas, los *locos* que no aceptan y no se ajustan a las

condiciones de la ciudad, a las expectativas del nuevo orden y a las imposiciones del régimen instaurado tras la guerra.

La representación de embarcaciones o carros de locos tiene una larga tradición que se vincula con la crítica de conductas que se apartan de las convenciones sociales y de las nociones de normalidad prevalecientes. El motivo procede de *La República* de Platón. En una de sus intervenciones, Sócrates se apoya en la analogía de una embarcación para reafirmar su argumento relativo a la idoneidad de los filósofos para gobernar, propiciada por una sociedad que valora el conocimiento y la sabiduría. En la embarcación descrita, los “marineros están en disputa sobre el gobierno de la nave, cada uno pensando que debe pilotar él, aunque jamás haya aprendido el arte del timonel” (Platón 2020, 269). Cuando logran tomar control del timón, “tras beber y celebrar, navegan del modo que es probable hagan semejantes individuos” (Platón 2020, 269). Los marineros carecen de las habilidades y conocimiento del timonel, son incapaces de apreciarlos y aun niegan que puedan ser obtenidos:

alaban y denominan ‘navegador’, ‘piloto’ y ‘entendido en náutica’ al que sea hábil para ayudarlos a gobernar la nave, persuadiendo u obligando al patrón en tanto que al que no sea hábil para eso lo censuran como inútil. No perciben que el verdadero piloto necesariamente presta atención al momento del año, a las estaciones, al cielo, a los astros, a los vientos y a cuantas cosas conciernen a su arte, si es que realmente ha de ser soberano de su nave; y, respecto de cómo pilotar [...] con el consentimiento de otros o sin él, piensan que no es posible adquirir el arte del timonel ni en cuanto a conocimientos técnicos ni en cuanto a la práctica. Si suceden tales cosas en la nave, ¿no estimas que el verdadero piloto será llamado ‘observador de las cosas que [...] están en lo alto’, ‘charlatán’ e ‘inútil’ por los tripulantes de una nave en tal estado? (Platón 2020, 269-270)

La caracterización de los marineros reúne atributos correspondientes a una sociedad que imposibilitaría el gobierno de un filósofo. Se combinan actitudes y acciones negativas para generar rechazo. La necedad, los excesos y la falta de juicio que les atribuye Sócrates a sus marineros se retoman posteriormente.

Entre las obras más difundidas que incorporan el motivo de la nave de los locos se encuentran *Das Narrenschiff* (1497) de Sebastian Brant y el tríptico *La nave de los locos* (c. 1500-1510) de Jheronimus van Aken, el Bosco.¹ La primera, una colección de comentarios satíricos que se publica acompañada de ilustraciones de Albrecht Dürer, se adhiere a la tradición medieval de representar bufones. Según Michel Foucault, el

¹ El motivo es recurrente en obras en español: *La nave de los locos* (1999) de Pío Baroja, *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi y la película *La nave de los locos* (1995), dirigida por Ricardo Wullicher.

Narrenschiff estuvo posiblemente inspirado en el ciclo de los Argonautas. Estas embarcaciones producían atracción por presentar una tripulación de héroes imaginarios, modelos éticos o tipos sociales embarcados en una gran travesía simbólica que les proporcionaría fortuna o al menos la figura de su destino o de su verdad (Foucault 1973, 7-8). Asimismo, Foucault señala la existencia real de estos navíos—o carros en muchos casos—que se utilizaban para expulsar personas con trastornos mentales, los cuales ocuparon el lugar de la lepra en las estructuras de exclusión social que se mantuvieron vigentes cuando esta última cedió (1973, 7).² En *La ciudad que el diablo se llevó* prevalecen fuerzas de exclusión que amenazan continuamente a los protagonistas, pero se alteran de manera que dejan de ser unidireccionales y se verifican en el repudio de la ciudad que se genera en el grupo de protagonistas.

Por su parte, *La nave de los locos* del Bosco destaca como una de las representaciones más famosas e incorpora el motivo con un propósito satírico a través de una admonición condenatoria. El tríptico advierte que quienes abordan la nave de los locos navegan riendo y cantando hacia el infierno (Ilsink y Koldewej 2016, 20). La pintura del Bosco se inscribe en esta tradición para censurar la estulticia. Los tripulantes se rinden a los placeres mundanos bajo la bandera de la luna, lo que los designa como lunáticos. La pintura muestra la caída de los seres humanos en la irreflexión y en la necesidad (Ilsink y Koldewej 2016, 20). La escena citada de *La ciudad que el diablo se llevó* está desprovista de estos elementos críticos y de sus aspiraciones correctivas. Al contrario, su tripulación reivindica el comportamiento inconformista. Esta representación replantea el sentido del motivo a través de las convicciones, acciones y posturas de los protagonistas ante el contexto de inactividad, destrucción y represión que resisten. Los tripulantes de *La ciudad que el diablo se llevó* coinciden con los locos de la tradición gráfica y literaria en cuanto a que se desvían de comportamientos aceptados. Sin embargo, el *trastorno* que los afecta y que los singulariza adquiere forma por su racionalismo y sensibilidad, que les impiden aceptar y adecuarse a las circunstancias de la ciudad.

El recurrente humor de *La ciudad que el diablo se llevó* propicia la inversión del sentido de la nave de los locos. Curiosamente, el origen de la palabra *humor* remite a individuos poseedores de características semejantes a las de nuestros protagonistas. El

² La práctica no es exclusiva del pasado. En años recientes, en Estados Unidos la implementaron para expulsar de algunas ciudades a personas sin hogar en autobuses. En Italia, Matteo Salvini, como Ministro de Interior, impidió el desembarco de migrantes africanos rescatados.

sustantivo se refería a líquidos o fluidos del cuerpo humano—sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra—y se creía que su equilibrio determinaba la salud y su desproporción, distintas cualidades personales, por lo que comenzó a asociarse con la idea de una persona cuyo carácter se apartaba de la norma (Carroll 2014, 5). La diversión—en el sentido de llevar por otros lados—de conceptos, prácticas y perspectivas constituye una de las principales funciones del humor. Implica la asunción de expectativas y simultáneamente la disposición de una ruptura de sentido o de lógica. Henri Bergson establece una relación entre lo cómico y la yuxtaposición de lo mecánico y lo humano. Según Bergson, “*The attitudes, gestures and movements of the human body are laughable in exact proportion as that body reminds us of a mere machine*” (2009, 31, énfasis original). La rigidez mecánica discrepa de la flexibilidad prevista del cuerpo humano. Asimismo, esta noción concuerda con las estructuras internalizadas que Viktor Raskin presenta en su teoría de oposición de guiones (*script opposition*, en inglés). Según Raskin, las personas tienen un amplio repertorio de guiones de sentido común que representan su conocimiento de ciertas rutinas, procedimientos convencionales y situaciones básicas. Además, cada persona posee guiones particulares determinados por su trasfondo y experiencia subjetiva, así como guiones restringidos que comparte con un grupo (1985, 81). Noël Carroll indica que las teorías del humor basadas en la incongruencia—en la que calzan las de Bergson y Raskin, establecen que, “what is key to comic amusement is a deviation from some presupposed norm—that is to say, an anomaly or an incongruity relative to some framework governing the ways in which we think the world is or should be” (2014, 17).³ Las divergentes actitudes y acciones del grupo de protagonistas disponen la clave humorística de la novela.

En consonancia con Carroll, Simon Chritchley se refiere a las expectativas y, aludiendo a los chistes, enfatiza su desarticulación: “Jokes tear holes in our usual predictions about the empirical world. We might say that humour is produced by a disjunction between the way things are and the way they are presented in the joke, between expectation and actuality” (2002, 1). Además, Chritchley subraya el proceso de desnaturalización contenido en los chistes y, por ende, en el humor:

suddenly and explosively [the joke] lets us see the familiar defamiliarized, the ordinary made extraordinary and the real rendered surreal [...] Thus jokes are a play upon form, where what is played with are the accepted practices of a given society. The incongruities of humour both speak out of a massive

³ Las teorías del humor suelen reunirse en tres categorías: teorías de incongruencia, teorías de superioridad y teorías de liberación (de emociones).

congruence between joke structure and social structure, and speak against those structures by showing that they have no necessity. (2002, 10)

El trato lúdico de la realidad a través del humor exhibe su precariedad. El humor tiene una función desquiciante. Su constante presencia en la narración enfatiza la resistencia e inconformidad de los protagonistas y permite trastornar el motivo de la nave de los locos.

El tono humorístico de *La ciudad que el diablo se llevó* se construye sobre la discorde caracterización de los personajes y sus excentricidades. El grupo lo integran Feliks, hombre casado y padre de dos hijos, de carácter pueril y aficionado a los relatos infantiles; Ludwik, celador del cementerio que sirve de escenario para las reuniones festivas del grupo; el padre sacrílego Eugeniusz, inhabilitado para officiar misa; y Kazimierz, aspirante a una plaza de conserje, que simula ser profesor de astronomía. Posteriormente forjan amistad con un novelista que es incapaz de escribir y que busca una obra perdida y un barbero cojo sin clientela. Los une la experiencia de la muerte cercana y el deseo de combatir la opresión y la soledad a través de la imaginación, el baile, el alcohol y el sentido de comunidad que les conceden sus reuniones (García 2013, 86). Festejan que continúan con vida después de la guerra, como lo indica Feliks al inicio de la novela. La ciudad inactiva, destruida y triste contrasta con la diversión de sus reuniones:

¿Te gustaría ser la señora Kukulska?
Kazimierz circuló por entre sus amigos, apoyado en las puntas y meciendo las caderas.
Ven acá preciosa, Ludwik abrió los brazos.
Cuéntame tus pecados, Eugeniusz se arremangó la sotana.
[...]
Eugeniusz le pellizó el trasero. Soy el señor Kukulski, amada mía, y nadie dirá que nunca te toqué.
Anda, Eugeniusz, enseñórate de esta dama.
[...]
El padre Eugeniusz, con ojos cerrados, tenía abrazada a la señora Kukulska. El reino de los cielos a cambio de tus caricias.
Kazimierz le dio un puñetazo.
El sacerdote de la santa iglesia cayó de espaldas, encantado de saber lo que era un pleito por una mujer. Mis amigos, ¿para qué poner la otra mejilla si con la primera caí fulminado? (Toscana 2012, 33-34)⁴

La divertida escena incorpora diversos elementos cómicos. Por un lado, se encuentra el humor físico del baile exagerado de Kazimierz, el pellizco de Eugeniusz y el ulterior puñetazo. Asimismo, el ámbito solemne del cementerio deviene en escenario

⁴ Mantengo la disposición del texto por su relevancia para el análisis.

de juerga y el sepulcro de la señora Kukulska, en motivo de broma. La participación de Eugeniusz amplía las transgresiones humorísticas, por quebrantar la conducta que su oficio exige y por el trato jocoso de la tradición católica. En esta y otras instancias, Eugeniusz parodia la Biblia y su lenguaje. Según Roberto Pliego, “La novela no se conforma con torcer el significado de los Evangelios, sino que se ríe del dogma de la resurrección, del Cristo doliente y de la sangre derramada en la cruz” (2012, 74). El comportamiento de los protagonistas los acerca a las representaciones arquetípicas de la nave de los locos. No obstante, la irreverencia y la transgresión que se encuentra en el núcleo de su convivencia, constituyen el cimiento de su inconformidad con su situación y las expectativas del nuevo gobierno.

La narración incorpora múltiples recursos cómicos, que subrayan la oposición entre las actitudes y acciones de los personajes y su condición y ámbito. Además de los ejemplos citados anteriormente, ocurren numerosas equivocaciones: “Kazimierz dio un trago profundo [de alcohol al noventaicinco por ciento], creyendo que era vodka ordinaria. Pasaron unos minutos antes de que recuperara el aliento” (Toscana 2012, 171). Eugeniusz comete un desacierto semejante en el que, “Una vez vertió por error su vodka [sobre un edificio incendiado] y las llamas se avivaron con un chillido. Estuvo seguro de que había importunado a un espíritu pecador hasta que volvió a su claustro y bebió el agua bendita” (35). El humor de los errores se produce en el incumplimiento del resultado proyectado. Los comentarios autodegradantes tienen un fundamento análogo; la referencia propia no culmina en elogio. El barbero justifica el valor de su prótesis identificando una pluralidad de usos que aventaja la utilidad de las extremidades de sus camaradas. Les pregunta, “¿Quién de ustedes tiene una pierna que sirva de arma, martillo, arado, ariete y punzón?” (141). En tono parecido, Kazimierz les dirige un desprecio irónico en el que cabe él mismo: “Kazimierz sacó unas nueces del bolsillo. Las dispuso sobre una superficie que pudo ser de la barra. Agarren, miserables. No es sano beber sin comer” (104). La denigración por ellos mismos trasluce aceptación y reconocimiento de su estado, mas no resignación, para bregar desde sus desventajas, de acuerdo con su actitud insumisa. El cotejo antitético de posturas y perspectivas también da entrada a episodios graciosos. Eugeniusz y el novelista conciben la escritura desde ópticas contrarias. Eugeniusz piensa, “Qué sencillo le resultaría ser un novelista, que se mueve en el mundo de las mentiras. Si así fuera, las ideas le vendrían en cascada. Cualquier frase servía para iniciar una novela” (176). En contraste, “El novelista se tumbó sobre sus cobijas. Pensó en la sencillez del mundo del padre Eugeniusz. Para la gente como él existía una verdad y tenía dos mil años repitiéndose. ¿Qué complicación

había en recorrer una vereda tan pisoteada?” (178). Asimismo, se incorporan giros sobre antecedentes conocidos: “Mi querido clérigo, dijo el barbero, voy a hacerte una tonsura romana que será la envidia de cuanto monasterio haya a la redonda. Hurgó en sus aperos. Sacó navaja y tijeras. El hábito no hace al monje, per sí la cabellera” (152). La afirmación anula el sentido mismo del refrán. En este caso se trata de un dicho de uso común en el mundo hispanohablante, pero igualmente se ponen expresiones del español mexicano en boca de personajes polacos, que logran un efecto idéntico.

Aunado al humor general de la novela y a la caracterización humorística de los personajes, sus actitudes, su interacción con el espacio urbano y sus respuestas a las acciones e imposiciones del gobierno complementan su rechazo de la ciudad. La novela abre con el regreso de los protagonistas a una Varsovia devastada por la guerra. Desde el inicio comienza a configurarse una incompatibilidad entre los protagonistas y el entorno, cuya destrucción física representa el indicio superficial de un daño mayor. La guerra produce una serie de vacíos tangibles e intangibles que remiten a los binomios cubrir-descubrir y superficie-profundidad, los cuales se manifiestan recurrentemente y están ligados a la toma de conciencia de la precaria situación de los personajes y a la decisión final de marcharse.

La Varsovia de posguerra queda transformada en un cúmulo de escombros. Los protagonistas ven desde la torre Prudential la superficie del “mar de piedra en que estaba convertida la ciudad” (Toscana 2012, 11). Bajo la superficie de este mar parece encontrarse la urbe de preguerra. Feliks se lamenta de no poder subir hasta la azotea del edificio, desde donde podría jugar a reconocer calles y sitios. Su juego permanece en el ámbito de la intención, ya que los lugares que quiere reconocer han sido destruidos: “Ahora mismo tenía enfrente la plaza Napoleón, pero había que descubrirla bajo las toneladas de ladrillo, concreto y cascajo” (11). El deseo de descubrir la plaza por parte de Feliks refiere a su predisposición lúdica, pero, ante todo, a la nostalgia que sienten por la ciudad perdida. Los escombros son indicios materiales y superficiales de un daño de mayor amplitud y profundidad. Cesa la producción y las actividades artísticas, tales como la música y la literatura. La remoción de las ruinas revela la dimensión de la pérdida. Lo mismo ocurre con las personas: “La guerra había dejado mutilados, ciegos, tullidos” (18). Este primer vistazo permanece en la superficie. El daño que se nota en lo visible posibilita la percepción de daños inmateriales, profundos y duraderos.

Las ruinas de la ciudad, que comprenden los edificios derruidos y las personas lesionadas, permiten entender el detrimento oculto a primera vista, pero que adquiere

sentido al penetrarlas. Este proceso se constata gradualmente en los personajes. Una analogía que lo ilustra se encuentra en la poesía de Francisco de Quevedo. El soneto “Miré los muros de la Patria mía”, por ejemplo, presenta a un yo poético que regresa a su ciudad natal y el deterioro captura su atención. La escena se repite al llegar a su casa. El estado que contempla en ambas instancias lo conduce a fijar la vista en sí mismo: “y no hallé cosa en que poner los ojos / donde no viese imagen de mi muerte” (Quevedo 2000, 115). La voz poética toma conciencia de su decadencia como resultado de la contemplación de su entorno. Los personajes de *La ciudad que el diablo se llevó* experimentan su ambiente de forma similar. El ingreso al lugar de las ruinas permite reconocer la condición propia.

La destrucción física funge como una ventana hacia el daño inmaterial. La devastación general de la metrópoli es el testimonio exterior de un daño subyacente de grande alcance:

Las plazas están repletas de tumbas temporales que se están volviendo permanentes; y basta levantar un poco de escombros para hallarse a una familia entera en la cocina, un niño en el ropero, una madre en huesos, un abogado bajo su escritorio, una beata sin rodillas. Se remueve una losa y ahí está la abuela todavía con sus agujas de tejer. (Toscana 2012, 9)

La devastación se equipara con un cementerio para dimensionar el daño. Además, sobresale la suspensión de acciones cotidianas en progreso, que apuntan a la precipitación de la destrucción. La remoción de escombros revela subsecuentes niveles de pérdida. La vida cotidiana detenida y oculta bajo las ruinas refleja la desarticulación del tejido social. Cesan las acciones y relaciones de los individuos. A diferencia de los bienes materiales, su reconstrucción excede el levantamiento de los edificios derruidos, la labor en que se concentran los esfuerzos del nuevo gobierno. La ausencia de sus componentes materiales e inmateriales difuminan su constitución y aun su identidad. A esto se vincula la incapacidad de Feliks de ubicar los puntos de referencia de la ciudad.

La situación de la ciudad en ruinas coincide con la fragmentación de la novela. El argumento se organiza en una sucesión de capítulos de variada extensión, pero que se mantienen dentro de la brevedad. Algunos tienen menos de una decena de renglones y los que rebasan la extensión de la página conservan un aspecto fragmentado, a consecuencia de la concisión de los párrafos, cuya estilización los asemeja a la brevedad del verso:

En el rostro de Kazimierz no hay alborozo.
En el de ella no hay espanto.
La mano del muerto yace entre los dos.
Mullida.

Purpúrea.
Hermosa. (Toscana 2012, 210-211)

Los capítulos y los párrafos recuerdan la heterogeneidad de los escombros. En conjunto proporcionan una visión análoga a la perspectiva de la ciudad destruida que tienen los personajes desde la altura de la torre Prudential. Conjuntamente, la presencia de varios personajes con peso protagónico le otorga a la novela una apariencia disgregada. La narración salta a los distintos puntos en que los protagonistas se encuentran y converge una vez que vuelven a unirse, de manera definitiva en su embarcación en el Vístula. Además, los protagonistas son reflejo de las condiciones de su medio, ya que son personajes ruinas, es decir, restos de lo que fueron: el barbero está mutilado, Feliks es despojado de su tienda de rapiña—además de ser un adulto infantilizado—Eugeniusz está inhabilitado para officiar misa y el novelista pierde la capacidad creativa. La imposibilidad de reintegración de las ruinas materiales de la ciudad equivale a la dificultad de reincorporarse que experimentan los protagonistas.

A la destrucción se le aúna la presencia de un régimen vigilante y represor que atenta contra los derechos humanos de sus habitantes. En este contexto, “Cada día se publicaban nuevos bandos: prohibiciones, racionamientos, castigos, amenazas” (Toscana 2012, 19). Son comunes las inhumaciones clandestinas de disidentes en el cementerio que atiende Ludwik. Los protagonistas las experimentan con el encarcelamiento y el subsecuente entierro de Feliks. Posteriormente se revela que el enterrado no era Feliks, sino un disidente que llevaba su sombrero. Por otro lado, la liberación de Feliks, concedida posteriormente, no equivale a la libertad, ya que las secuelas del encarcelamiento le generan constantes sospechas de estar bajo la vigilancia y control del régimen:

¿de veras supones que el puesto de conserje es para lustrar la porcelana? Feliks bajó la voz al continuar. No, amigo mío, esa es la tapadera. El conserje vigila a los estudiantes, delata a quien haga una pinta contra el gobierno, al que dibuje en la letrina una caricatura del líder, al que con la excusa de estreñimiento se encierre a leer prensa extranjera. (207)

En primera instancia, la excesiva desconfianza de Feliks en torno a una plaza vacante de empleo común genera un efecto cómico. Considerado con detenimiento, su temor ilustra el efecto perdurable de la opresión gubernamental. Además, establece otro elemento que orienta el deseo de abandonar la ciudad por parte de los protagonistas. Si en la analogía de Sócrates, el gobernante debe reunir las cualidades, disposición y conocimiento para dirigir la embarcación, el régimen instaurado en Varsovia representa su opuesto.

Por su parte, el novelista siente un peso similar al de Feliks, pero toma forma con la censura, debido a su profesión. La cautela de los protagonistas ocurre en relación con su percepción o anticipación del alcance del poder del régimen. Siguiendo la idiosincrasia indómita del grupo, el novelista se propone escribir como contrapeso a la amenaza: “Cualquier mala fecha acabaría por establecerse un gobierno que le impediría imprimir las palabras justas que brotaban de su alma. Muy pronto las verdades sobre la condición humana no las pronunciaría la novela sino un bando firmado por algún esbirro” (Toscano 2012, 253). Al margen de la hiperbólica apreciación y valoración de su labor, el recelo del novelista señala la capacidad de imposición del discurso oficial y la supresión de la función representativa e interpretativa de la ficción. De esta forma, la perspectiva del novelista y su representación de la realidad que se vive en la urbe quedaría anulada y reemplazada con una narrativa afín a los intereses del gobierno. La ficción en *La ciudad que el diablo se llevó* supone una respuesta al entorno en que se produce y, como acción de uno de los protagonistas, corresponde a una forma de resistencia. El impulso creativo del novelista se propone como medida preventiva ante la contingencia y ante la validación de narrativas impuestas por el gobierno que asumen una representación definitiva y, por consiguiente, descartan las que pueden contradecir las versiones oficiales. La presencia del novelista, y de los demás protagonistas, en este ambiente ocasiona un creciente desencanto, que reitera su incompatibilidad.

Feliks y sus compañeros se muestran confiados, inicialmente, de volver a llevar una vida normal después de la guerra. No obstante, la experiencia en la ciudad destruida los encamina a tomar conciencia de que su aspiración es inalcanzable. El optimismo que marca su regreso tras escapar del tren nazi que los conducía presumiblemente a un campo de concentración se difumina al transitarla y vivirla. Aunque lo intentan, son incapaces adaptarse a la nueva realidad: Feliks atiende una tienda de rapiña; Kazimierz intenta conseguir un puesto de conserje y aun de maestro de astronomía para el que no está preparado; Eugeniusz tiene la tarea de administrar los últimos sacramentos; el novelista intenta escribir; y el barbero dispone sus enseres en busca de clientes y sueña con volver a trabajar en el hotel Polonia. El entusiasmo inicial se disipa progresivamente, conforme avanza la acción. Paulatinamente se manifiesta la oposición entre los protagonistas y la ciudad con la prolongación de su permanencia en este contexto. Su retorno implica la proyección de un futuro y la realización de sus intenciones supone una integración en distintos ámbitos, según lo exhiben sus esfuerzos por tener participación laboral, espiritual, cultural, económica y en última instancia, política. Sin embargo, los protagonistas no comparten la visión del gobierno

encargado de la reconstrucción de la ciudad. Esta discrepancia alimenta la oposición y simultáneamente enfatiza la inversión de la nave de los locos que logra la novela: son los protagonistas quienes rechazan la ciudad.

El repudio de los protagonistas sigue una progresión que comienza con una manifestación palpable y que se desplaza hacia lo intangible. En este sentido, el barbero manifiesta la hostilidad de un entorno difícil de transitar para alguien como él que tiene un pie amputado. Además, la insuficiencia física que dificulta su desplazamiento lo excluye del proyecto del nuevo gobierno, el cual se encarga de desaparecerlo como consecuencia de su inutilidad dentro del nuevo orden. En el caso del barbero sí se cumple la fórmula de exclusión de la nave de los locos medievales, expuesta arriba. El rechazo proviene del nuevo gobierno, cuyas iniciativas de reconstrucción se concentran exclusivamente en aspectos físicos y, por lo tanto, superficiales. En contraste, el antagonismo de los protagonistas tiene un origen más profundo, puesto que resienten la ausencia de lazos comunitarios, de relaciones sociales y de expresiones culturales.

La vida social y cultural de los habitantes de Varsovia se pierde con la guerra y los protagonistas encuentran sus vestigios entre los escombros. En uno de sus recorridos, dan con el zócalo de la estatua de Chopin, “donde el compositor de bronce pasó años tocando un piano invisible hasta que los alemanes decidieron cortarlo en trozos y fundirlo” (Toscana 2012, 220). La destrucción de la estatua de Chopin corresponde a la disolución de las actividades culturales. El ademán de la estatua y el piano implícito apuntan al patrimonio inmaterial constituido por su música. La permanencia de la base de la estatua sugiere la conservación de un cimiento desde el cual es posible emprender la reconstrucción de la vida cultural de la ciudad, pero su restablecimiento queda imposibilitado porque se han disuelto las condiciones, los mecanismos y los recursos para hacerlo ante la urgencia de atender necesidades vitales, aunque los protagonistas, como veremos, estiman la cultura en estos términos. Tras la guerra las artes pierden su valor, se aprecia el conocimiento pragmático por encima de las humanidades y la reconstrucción se concentra en aspectos estéticos: “Ahí seguía el gobierno y la gente volcados en la quimera de reconstruir la capital, como si la esencia de Varsovia fueran sus fachadas [...] A Varsovia le habían dado un tiro en la nuca, le faltaba una mano, las dos piernas, los dos ojos. Le faltaba el alma” (204). Los protagonistas desean conservar esta alma, los bienes intangibles desaparecidos, que propiciaría un sentido de pertenencia. Lejos de atraerlos y reintegrarlos, la reconstrucción de la ciudad los conduce a tomar consciencia de la imposibilidad de habitar un espacio carente de los elementos que ellos estiman.

El personaje del novelista ilustra claramente el desajuste de los personajes tras su retorno a la ciudad destruida. El novelista recuerda nostálgicamente los cafés y las bibliotecas. Su constante e infructuosa labor por recuperar la novela es consecuente con el entorno, desprovisto de producción cultural, que se resiste a ser representado. Sus esfuerzos sugieren esperanza, pero lo condenan a mantener la vista en el pasado. Los sobrevivientes lo consideran el alma en pena de Sienkiewicz, escritor cuyo reconocimiento se debe a su incursión en la novela histórica, lo cual enfatiza la relación del novelista con la memoria y la historiografía. El vacío cultural inhibe la capacidad creadora del novelista, a quien únicamente le queda el recuerdo de la presencia de la literatura—representada por los escritores y por las librerías—de su producción, su consumo y las conversaciones que genera. La distinción que hace Michel de Certeau entre lugar y espacio es apropiada para ilustrar la añoranza del novelista de crear una narrativa de la ciudad por medio de su novela. De ésta se desprende que el espacio es el habitado y utilizado. Los lugares vacíos que visita el novelista son los espacios que fueron habitados por artistas y escritores, y se vuelven los espacios de la memoria. El grupo de Ludwik, Kazimierz, Eugeniusz y Feliks ve por primera vez al novelista mientras observa el café Ziemiańska vacío y derruido: “Unas columnas y un montón de piedras apiladas ahí donde estuvieron las mesas de los poetas, dramaturgos, novelistas. Alguien había pasado un lanzallamas antes o después del derrumbe. [...] Ya no olía a café. No quedaba ni un verso garrapateado en alguna servilleta” (Toscana 2012, 32). Al igual que la estatua de Chopin, desaparecen los símbolos de la cultura, lo cual también sucede con sus representantes, como Gerszon Sirota. La producción literaria es nula tras la guerra, y desde antes la perspicacia del novelista le permite predecir la pérdida de su valor:

En el 39 se multiplicaron los rumores de guerra. El novelista supo que debía terminar su obra lo más pronto posible si no quería encontrar cerradas las casas editoriales, las librerías vacías de novelas, un mundo con escasez de papel. Lectores muertos [...] En esa época de tensión, la gente optaba por libros de estadistas, profesores, generales, periodistas, charlatanes. (38)

El novelista anticipa las secuelas de la guerra. La ficción y, por extensión, las humanidades son incompatibles con el estado de conflicto. Impera un interés por los libros considerados pragmáticos, en correspondencia con el plan restaurador del gobierno.

El novelista inadecuado e incapaz de adaptarse al nuevo contexto desprovisto de las artes mantiene vivo el recuerdo de la ciudad. La nostalgia por lo perdido subraya la ausencia de la cultura y su incidencia en los habitantes. Conjuntamente, enfatiza la

impronta del trauma de la guerra. El trauma supone una respuesta a eventos inesperados o violentos que no se comprenden completamente mientras ocurren, pero que vuelven en forma de fenómenos repetitivos (Caruth 1996, 91). El novelista recurrentemente habla de su novela perdida y regresa a los lugares que antes fueron espacios de concurrencia cultural. El trauma no se localiza en el evento violento sino en la manera en que su naturaleza inconcebible regresa para atormentar al sobreviviente (Caruth 1996, 4). Es necesario darle sentido al trauma para aliviarlo, lo cual tiene repercusiones colectivas. Según Cathy Caruth, “the repeated failure to have seen in time [...] can be transformed into the imperative of a speaking that awakens others” (1996, 108). Esta obligación la asume el novelista con su escritura.

El escape final de los personajes, la escena de la nave de los locos que sigue el curso del Vístula, supone una materialización de la novela perdida. La evolución de las actitudes de los personajes coincide con la transformación de la descripción pensada por el novelista. En las primeras figuraciones aparece como “la ciudad taciturna y misteriosa que lleva el nombre de Varsovia” (Toscana 2012, 37). Posteriormente, al experimentarla, se resuelve el misterio y se convierte en la “ciudad extinta y endemoniada que lleva el nombre de Varsovia” (254). El momento en que el novelista comprende que si no se apresura a escribir la novela, la censura o la imposición de una narrativa del gobierno anularán su labor coincide con la embarcación de Kazimierz, Ludwik, Feliks y Eugeniusz. Desde el barco, entablan un paralelo con la concepción de la ciudad del novelista: “En otro tiempo hubiesen dejado el resplandor de la ciudad. Hoy se alejaban de una Varsovia tan oscura como en las noches de amenaza de bombardeo. Ni siquiera en la ventana del piso del novelista se distinguía la veladora del artista insomne” (257). El resplandor y la oscuridad son metáforas de las condiciones prevalecientes. El vacío cultural y humano que representa la urbe en tinieblas recalca la incompatibilidad de su estado con las convicciones de los protagonistas. El grupo comprende que ya no pertenece. En el barco, Kazimierz recuerda que al día siguiente debe continuar su búsqueda de la vacante de conserje en el liceo, pero los demás lo hacen ver que han concluido sus aspiraciones de reinserción: “Ludwik le dio una palmada [a Kazimierz]. Parece que no has entendido. Hubo un momento silencioso, solemne, en espera que alguien diera la explicación. No habrá más liceos, Feliks se paró en la proa. Ni escuelas ni letrinas. Los astros seguirán girando como siempre, pero nosotros no tendremos otra dirección que la del río” (259). El escape supone un acto de rechazo y de rebelión. El deseo de marcharse es una manera de emanciparse, lo cual es consecuente con el espíritu libre del grupo.

La inclinación de los personajes a la ficción es otra manifestación de su ansia de libertad. La ficción es paralela al humor que caracteriza la novela, debido a la resistencia que opone a la autoridad. El valor del humor concuerda con las convicciones del grupo. La imaginación desaforada, sobre todo bajo los efectos del alcohol, los vuelve incompatibles con el control impuesto por el nuevo régimen. La Varsovia de la posguerra es el lugar del discurso hecho e impuesto con valor axiomático por el gobierno, lo cual es irreconciliable con los protagonistas—y con el humor en general. La ficción, según el novelista, genera un sinnúmero de posibilidades, en contraste con los discursos creados, como las narrativas dogmáticas: “Pensó en la sencillez del mundo del padre Eugeniusz. Para la gente como él existía una sola verdad y tenía dos mil años repitiéndose” (Toscana 2012, 178). El dogma contrasta con la ficción, la cual da cuenta de las complejidades del mundo en que se produce. Su riqueza, además, se relaciona con un pensamiento crítico y disidente que se aparta de visiones uniformes de la realidad. El papel en blanco al que se enfrenta el novelista también sugiere la abundancia de posibilidades que otorga el ejercicio creativo. El reciclaje del papel que encuentra en la calle documenta las circunstancias previas a la guerra e identifica la relación de la ficción y la realidad. Además, dicha relación, así como la documentación del pasado, se subrayan cuando explícitamente se refiere a ellos como un palimpsesto. El pasado registrado en estos materiales antecede al gobierno comunista, está libre de su opresión y es testimonio de un contexto de libertad.

La ficción ocupa un lugar de suma importancia en la novela y se manifiesta de distintas formas, con las que nuevamente reitera su semejanza con el humor: la narrativa opresora institucional gubernamental, los mitos, la religión, las narrativas inventadas y asumidas entre los protagonistas, la obra del novelista y los cuentos relatados en la cárcel. Para los protagonistas, la ficción hace más llevadero su estado. El caso de Feliks lo ejemplifica claramente. En la cárcel el capitán Bojarski les relata cuentos a los presos a petición de Feliks. Los cuentos les permiten resistir en su condición vigente de prisioneros. Al escuchar el cuento de Bojarski,

Los hombres fueron despertando y rodeando la tenue llamarada que se multiplicaba en los ojos de cada uno. Podía decirse que estaban en el bosque, en torno a una fogata. El viento soplaba fuerte y los abedules crujían; por allá pasaba una piara de jabalíes. Aullaban los lobos. Alguien trajo un vaso con agua y lo fueron pasando de mano en mano, dándole pequeños sorbos, mientras avanzaba la historia del hombre que quiso engañar al diablo. [...] Los presos se volvieron nobles en un castillo y Barbara Radziwill les hablaba, no por la gracia de un pacto con el diablo, sino por la magia de un relato que embelesa el alma. (Toscana 2012, 109)

La lectura de Bojarski crea comunidad y los hace pensar en una posición más amena que les posibilita alejarse de la prisión. Sin embargo, los prisioneros han interiorizado la atmósfera inhumana de pensamiento uniforme del exterior y no pueden exceder la interpretación literal de los cuentos: “De nada sirvieron las explicaciones de Bojarski, quien aseguraba que ningún cuento era sobre animales. El oso goloso representa a cualquier humano que... Le dijeron que no estaban para alegorías. Nos gustan los cuentos de bellas princesas porque son bellas princesas. Al diablo si una representa la bondad y otra la envidia” (119-120). Los presos prefieren una lectura textual sobre el valor simbólico y las funciones connotativas e interpretativas de los relatos. Permanecen en la instancia evasiva que los libera momentáneamente, pero no logra contrarrestar la imposición de verdades, como las del gobierno represor. En contraste, la ficción del novelista propicia un entendimiento de la realidad circundante y con ello permite ver los mecanismos racionales, simbólicos y morales que le dan forma. Los presos se mantienen en la superficie y se privan de las herramientas para defenderse del sistema represor. Manifiesta una perspectiva congruente con la negligencia de la cultura y las humanidades en la reconstrucción de la ciudad.

La creación de comunidad que propicia la ficción sobresale en las interacciones de los protagonistas. De manera análoga a la situación de los presos, la imaginación los conduce a olvidar el entorno de muerte que los rodea, pero superan esta instancia. Los protagonistas evaden momentáneamente la cotidianidad de la ciudad destruida recurriendo al alcohol. Se activa una teatralidad que posteriormente se esfuma y al final de la novela queda rotundamente descartada: “El alcohol se fue agotando. Dejaron de interesar las realidades de la muerte y la tortura. Ahora en el mundo había vida y amor y música y juventud” (Foscana 2012, 221). Los personajes asumen una realidad opuesta a la que viven. Sus reuniones se caracterizan por la invención y asunción de realidades a partir de sus deseos. A diferencia de los presos, los protagonistas no permanecen en un escapismo que les permita continuar viviendo en la ciudad. La incompatibilidad que sienten con la ciudad es relativa a su propensión a crear narrativas. Además, la palabra en este entorno no siempre libera. La palabra que construye comunidad también tiene la posibilidad de destruirla. En la prisión las autoridades le crean una confesión a Feliks en contra de Bojarski, que firma, sin saberlo. El asesinato y entierro clandestino de Bojarski es producto de una ficción. Eugeniusz también les advierte a sus compañeros que tengan cuidado con las frases en latín pronunciadas al azar porque fortuitamente pueden dar con una que les fulmine el alma. La ficción puede ser peligrosa, pero el gobierno no queda exento. Por ello, el novelista considera que la máquina de escribir

es un arma. Las instituciones son vulnerables a otros puntos de vista. Las represalias que recaen sobre Eugeniusz siguen el esquema de las represalias del Estado y se originan por ideas contrarias a las aceptadas. La iglesia no lo deja oficiar misa y lo envía a un convento “adonde iban a parar los religiosos que daban motivo de escándalo, ya fuera por el gusto de la bebida, algunos pecados de la carne, ciertas ideas políticas o brillantes dudas teológicas” (35). El disenso no es admisible en la institución y menos aún teniendo en cuenta que se sustenta en la imposición de discursos y verdades hechas.

El creciente desencanto hace visible la inconformidad de los protagonistas. La tensión entre el ambiente, que continuamente frustra sus iniciativas, y los personajes paulatinamente se intensifica. Los caracteriza un quijotismo que los conduce a crear y a asumir realidades, que responden a sus anhelos y les permiten prolongar su resistencia. Tienen por ciertas sus propias invenciones, al punto que les producen sentimientos auténticos y profundos. Ludwik siente celos porque Kazimierz contrae matrimonio con la señora Kukulska y acepta el consuelo de sus amigos en su papel de viuda de Feliks durante la ceremonia luctuosa que le organizan después de su sepelio equivocado —en realidad era Bojarski inhumado clandestinamente con su sombrero. Por su parte, Eugeniusz se aferra a su versión del milagro realizado sobre el cuerpo de Kazimierz y se molesta porque no lo abordan en sus conversaciones: “Tres días dejamos a este infeliz en la tumba. Lo hallamos muerto y congelado. No traten ahora de negar un prodigio sólo porque elegimos decirle que pasó ocho horas enterrado” (Toscana 2012, 173). El firme empeño dimensiona sus aspiraciones. Conjuntamente, manifiesta la urgencia de tener propósitos y de un sentido de trascendencia.

La inclinación a acometer hazañas se origina también en su idiosincrasia quijotesca. Eugeniusz, Ludwik, Kazimierz y el barbero se proponen rescatar a Feliks, pero la empresa ineludiblemente fracasa. Cuando llegan a la prisión, un guardia les pregunta qué hacen mientras les muestra un arma. Ante su interpelación, ceden: “Nada, señor, dijo el barbero. Ya nos íbamos. Azuzó el caballo y pronto estaban a dos calles de distancia. Que nadie diga que no lo intentamos. A mí todavía me tiemblan las piernas, dijo Eugeniusz” (Toscana 2012, 112). La faena heroica se desvanece, a la manera del humor de las aventuras del héroe cervantino. Coincidentemente, la expresión de satisfacción, pronunciada entre la perogrullada y el autoengaño, suma comicidad aún en un episodio de evidente adversidad. La iniciativa de los protagonistas se doblega ante un representante del gobierno represor. Sus esfuerzos son fútiles para contrarrestar el orden impuesto por los comunistas. Sin embargo, mantienen su resolución rebelde:

Vamos al castillo real, hay que defender al rey Segismundo de las hordas enemigas.

Vivan los insurrectos.

El barbero dio un fustazo al caballo y hacia allá se dirigieron dispuestos a sacrificar lo concreto que hubiese en sus cuerpos por lo abstracto que colmaba sus mentes. [...] Para cuando llegaron frente a las ruinas del castillo, ante la columna derribada del rey Segismundo, ya se les había estacionado la borrachera. El heroísmo se dejó suplantar por una suave melancolía. Ahora tenían sueño, frío. (175)

Sus iniciativas quedan frustradas recurrentemente, pero el valor de cada situación imaginada les otorga la posibilidad de situarse en una diferente a la vivida, que consiguen cuando se marchan.

Los protagonistas de *La ciudad que el diablo se llevó* no se adecuan a la tradición de la nave de los locos, más bien la invierten. El humor como atributo de lo superficial y de la estulticia que se incorpora a este motivo también se contradice. Los protagonistas son personajes indeseados, como los locos que se expulsan de las ciudades medievales, pero en la Varsovia de posguerra, esto responde a lo opuesto. El ansia de libertad de los protagonistas se sustenta en su racionalismo y en su sensibilidad: ellos refrendan el valor de los bienes inmateriales. Convencionalmente, el motivo de la nave de los locos representa una expresión donde se localiza lo divergente como una anomalía que es necesario suprimir, pero en la novela lo divergente contiene los valores y las expresiones que los humaniza. La nave de los locos extrae a quienes no se conforman a las expectativas de comportamiento y trato social. En *La ciudad que el diablo se llevó* se repite, pero las condiciones se han invertido. El rechazo de los protagonistas enfatiza, como el humor, que las condiciones son modificables y refuta la noción de que los individuos deben adaptarse a las disposiciones de su contexto social, económico y político.

Obras citadas

- Argüelles Fernández, Gerardo. 2017. “Señor comandante, somos cincuenta y cuatro”. El horizonte sin expectativas en *La ciudad que el diablo se llevó* de David Toscana”. En. *Fronteras y horizontes: cinco acercamientos a la literatura mexicana contemporánea*, Carmen coordinado por Dolores Carrillo Juárez. México, D.F.: Ediciones EÓN, 23-53.
- Bergson, Henri. 2009. *Laughter*. Nueva York: Atropos Press.

- Carroll, Noël. 2014. *Humour: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. Nueva York: Routledge.
- De Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life* (1980). Berkeley: University of California Press.
- Foucault, Michel. 1973. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (1961). Nueva York: Vintage Books.
- García, Raquel. 2013. “Los ‘insurrectos, cruzados, bárbaros, conquistadores a la vez’ de David Toscana en *La ciudad que el diablo se llevó*”. *Revista de literatura mexicana contemporánea* 58, 85-88.
- Iliskink, Matthijs y Jos Koldeweij. 2016. *Hieronymus Bosch: Visions of Genius*. New Haven: Mercatorfonds-Yale University Press.
- Platón. 2020. *Diálogos IV: República*, editado y traducido por Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos.
- Pliego Roberto. 1 de diciembre 2012. “Y el vodka os hará inmortales”, *Nexos*, 74.
- Quevedo, Francisco de. 2000. “Miré los muros de la Patria mía”. En *Poesía varia*, editado por James Crosby. Madrid: Cátedra, 114-115.
- Raskin, Viktor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Toscana, David. 2012. *La ciudad que el diablo se llevó*. México, D.F.: Alfaguara.