

## VANGUARDISMO LITERARIO EN UNOS FANTOCHES<sup>1</sup>

Grethel Ramírez  
Universidad Nacional

En 2000 se conmemoró el centenario del nacimiento de Max Jiménez; aquella ocasión impulsó el estudio de la obra de este intelectual costarricense; sin embargo, varias tareas siguen pendientes. Las interrogantes acerca de Jiménez se inscriben en un amplio espacio de debate: la llegada del arte moderno a Centroamérica. Bajo estos términos, el análisis de su obra supone un esfuerzo más por acercarse a la necesaria revisión de las formas discursivas y los contenidos presentes en las letras regionales de inicios del siglo XX.

En nuestro país, con frecuencia se define a Jiménez en razón de su temperamento de hombre culto y aguerrido; cuando se lo recuerda como escritor –que también esculpió, pintó y grabó-, se mencionan sus textos más conocidos: *El jaul* (1937) y *El domador de pulgas* (1936). Sin embargo, y este es nuestro parecer, *Unos fantoches* (1928), el primer relato que publicó, constituye la génesis de su manera de pensar y de su poética; sin duda, marca además uno de los puntos de partida para el cambio estético.

En esta obra, la ironía ocupa el centro; sus implicaciones creativas e ideológicas se asocian con las del vanguardismo literario. La ironía es a las vanguardias lo que la forma al mensaje, lo que el cuerpo al espíritu; en esta figura, se revelan la iconoclasia, la apología de la inteligencia –canal de comunicación entre el creador y su público-, el hambre de novedad; estos motivos se revelan no como nociones sino como ejercicios concisos de lectura, como ejercicio destinado a los receptores.

*Unos fantoches* ha de ser entendido a la luz de estas consideraciones. Como texto complejo, advierte acerca de dos dificultades a las que se enfrenta el artista moderno: en un nivel, la superficialidad de la vida según las convenciones de la sociedad burguesa y la enajenación en la que sume al hombre, incluso, al sensible; en otro nivel, la urgencia de suscitar nuevas maneras de acercarse a la literatura en aras de superar los envejecidos cánones. Tanto la una como la otra se formulan mediante la ironía: en el primer caso, a través de la ironía estable; en el segundo, por medio de la ironía inestable.

Aun cuando estas afirmaciones pueden fácilmente constatarse; es más, aun cuando se intuye en la novelística de Jiménez una constante recurrencia a lo irónico, lo paródico y lo satírico, persiste todavía la idea de que casi nada hay de vanguardista en sus obras literarias; bajo el argumento de las filiaciones, se ha decidido vetar la posibilidad de un Vanguardismo literario costarricense sino hasta muy entrado el siglo XX. No importa que *Unos fantoches* haya sido publicada en 1928, se insiste en que las vanguardias crecen entre nosotros hacia la década del cuarenta, periodo tardío si se lo confronta con el resto de Hispanoamérica.

En las letras costarricenses sí hubo vanguardismo literario, coincidente cronológica, ideológica y estéticamente con los movimientos internacionales; quizá no tan nutrido, quizá esporádico e individual, pero profundo y lleno de vitalidad. Los orígenes del proceso se perciben en los tempranos informes acerca de las nuevas estéticas: Domingo Monge

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el *XVI Congreso internacional de literatura centroamericana* (Cilca), Sede regional Chorotega UNA, coorganizado por UNA-Universidad de Purdue, 16-18 de abril de 2008, y publicada en la respectiva *Memoria electrónica*.

publica un artículo titulado “Apuntes sobre la libertad del arte” (*Pandemonium*, 1904) y el panameño Guillermo Andreve publica “El futurismo” (*Páginas ilustradas*, 1909). Más adelante, aparece “La caricatura es arte” (*La tribuna*, 1927) y “Las obras maestras del cubismo” (*El diario de Costa Rica*, 1928), ambos firmados con el pseudónimo de Picasso.

Asimismo, no podemos olvidar que una generación de intelectuales costarricenses nacidos entre 1900 y 1915 viajó a Europa y a otros países americanos con el propósito de estudiar. Isaac Felipe Azofeifa, Carlos Monge, Centeno Guell, Marín Cañas, Francisco Amiguetti y Jiménez, entre otros, se encuentran con las novedades y, de regreso, las introducen en el país. Si bien, en Costa Rica, la conmoción del arte moderno es posterior - se registra entre 1931 y 1935 con la publicación de las obras *Tú, la imposible* y *El infierno verde* de Marín Cañas, y la factura de *La maternidad*, de Francisco Zúñiga-, se puede afirmar que había comenzado años antes.

El interés de estos intelectuales por los experimentos del arte moderno esconde una coincidencia de programas estético-ideológicos. Ellos comparten algunas de las ideas que definen la mentalidad de época. El siglo comienza con optimismo; la sensación generalizada de progreso y la fe en el futuro expresan las aspiraciones de las sociedades modernas. Desde el siglo XIX, una serie de inventos y adelantos fomentaron tales creencias; el ferrocarril (1823), las máquinas de vapor y los nuevos medicamentos hacen pensar que la industria y la tecnología salvarán al hombre. Sin embargo, esta idea cae con el inicio de la “Gran Guerra” (1914-1918). La decepción impera, pues la tecnología se emplea para destruir; en lo simbólico, adquiere prestigio la noción freudiana de sujeto.

En estas circunstancias y bajo aquellos preceptos, el artista, sensible al acontecer, localiza la fuente de destrucción en la sociedad burguesa y su hambre material. A partir de esta tesis y del tedio por las lógicas dominantes, el arte da un giro caracterizado por el repudio hacia lo tradicional y gregario. La búsqueda de la libertad de la conciencia y de las formas provoca manifestaciones de cambio artístico por toda Europa; pronto, se extienden al resto de Occidente.

En sentido estricto, se trata más de una adopción que de un traslado. En la época, América Latina sufría los embates del imperialismo norteamericano; a causa de la guerra en Europa, el vínculo económico con Estados Unidos se fortaleció y derivó en franca dependencia. Los sectores populares procuraban reivindicarse; algunos creían que el arrobamiento suponía una amenaza, pues limitaba la conciencia política.

Si además de la censura moral o racional, la ironía posibilita la libre comprensión, es porque una de sus variantes, la inestable, no formula juicios sino que desarrolla preguntas y las extiende hacia el lector para que éste las conteste según su recto y personalísimo juicio. En esta esfera, la ironía apunta hacia la construcción de una poética de la autonomía; en la otra -la de la ironía estable-, se dirige contra la enajenación; ambas intenciones, aunque difieren en su funcionamiento discursivo, coinciden a cabalidad en este texto. Impugnar el orden y dar vida a nuevos umbrales son los objetivos con los que el texto acude a la retórica de la ironía. Si comprendemos a las vanguardias como una apertura y rechazo a las imposiciones ideológicas tradicionales, la ironía se convierte en la herramienta que es capaz de liberar al artista y a su obra.

*Unos fantoches* desarrolla dos argumentos; el primero refiere el nacimiento de un triángulo amoroso entre El, Ella y El amante, figuras más que personajes. El esposo es un mediocre escritor de comedias; su vida se basa en apariencias, pues a pesar de que sabe acerca del engaño, prefiere ignorarlo. Ella es caprichosa, débil y artificial; un fanteche

como su marido, pues acepta las convenciones. El amante vive del poder político, del nepotismo; es oportunista y seductor. A partir de la convivencia y el tedio, crece el amorío.

El público, un cuarto personaje colectivo, imagina a su antojo el acontecer de Él, Ella y El amante. Cuando el narrador se refiere a éste, utiliza el verbo “ver”, lo cual muestra que asume la trama como una representación teatral. Así, los personajes que conforman la tríada amorosa existen para obedecer y divertir a la sociedad, enajenados como fantoches, movidos como marionetas por las normas e intrigas. El segundo argumento se concentra en El autor, un personaje que conduce la narración, a la vez que reflexiona sobre el proceso de escritura de esta obra; él también acaba por convertirse en presa de los gustos del público.

Las denominaciones abiertas para los personajes (*Él, Ella, El amante, El autor, El público*, entre otras) dan a entender que se trata no de individualidades sino de tipos; cada uno de los seres que pueblan las tablas de la farsa representa un papel. Casi como en un retablo, no existe el ser sino la función, en este caso, asignada por la sociedad burguesa; para la conciencia reflexiva del artista de vanguardias, esto supone una terrible calamidad: el hombre se ha perdido a sí mismo para ceder su lugar al conglomerado torpe y superficial; el comportamiento gregario ha acabado con la originalidad y el coraje, el vicio se estructura como una forma de poder.

Este sentir de época, pilar de la mentalidad vanguardista y de su desdén hacia los excesos del mundo del capitalismo, se trasluce en toda la obra literaria de Max Jiménez; en *Unos fantoches* se expresa a cabalidad. Quizá, este malestar pueda resumirse mediante una candelilla, en la número doscientos cuarenta y tres: “Es una desgracia verse en el espejo social”<sup>2</sup>.

Aún cuando se puede interpretar que esta tríada de personajes (Él, Ella y El amante) constituye el núcleo dramático de la historia, lejos está de ser así; hay que sumar, sin duda, la voz reflexiva de El autor y la nefasta influencia de El público; éste último se propone como uno de los protagonistas del relato y su relevancia dentro de la historia resulta evidente. El público se representa, en el texto, como una fuerza unificada; no se entreteje de individuos; por el contrario, actúa bajo el peso de la muchedumbre:

Un personaje más, el público, lo considero como una sola persona, pues que son tan afines las ocupaciones de cada uno que compone la masa y tan semejantes sus preocupaciones que bien se puede considerar como un mismo ser<sup>3</sup>.

Un juicio al respecto aflora en el narrador tras definir la naturaleza de este carácter:

He leído que hay gran diferencia entre un hombre y otro, pero soy partidario de creer que mucho nos parecemos unos y otros. Las cosas que suceden a los otros nos sorprenden siempre, no obstante ser la repetición de un mismo asunto, o de parecida suerte, queda por lo menos el camino de creer que nos apartamos unos de otros por muy corta distancia, o será aquello de que vivimos encadenados a nosotros mismos a tal extremo, que ni siquiera

---

<sup>2</sup> Roberto Jiménez Soto, ed. *Obra literaria de Max Jiménez* (San José: Stvdivm, 1982) 541.

<sup>3</sup> Max Jiménez, *Unos fantoches...* (San José: El Convivio, 1928) 14.

podemos abandonarnos para juzgar a los demás y siempre al son de los enredos, está bailando uno mismo<sup>4</sup>.

En principio, tal opinión podría lucir contradictoria con el principio imperante en la totalidad del texto, aquel que opone la búsqueda de la individualidad por parte del autor a la masificación impulsada por el modo de vida de la sociedad burguesa. Sin embargo, el pasaje citado articula una meditación de grado distinto: no se ha de presumir que El autor se considere igual a los miembros del público; por el contrario, éste ironiza semejante presunción; la cercanía con los otros radica en que se comparten con ellos las mismas circunstancias existenciales, éstas pertenecen a un nivel profundo y no al de las apariencias sociales. En todo caso, se habrá de tener en cuenta que los comentarios de El autor tienden, por función estructural, a dilucidar los elementos poéticos del texto; desde esta perspectiva, la acotación explica más bien una de las prioridades del proyecto artístico que se propone al lado de la historia: el origen de la invención.

Surge una dificultad cuando se procura comprender las implicaciones del arte moderno; éste, por regla general, se instaura en la paradoja. Al inicio del texto, la voz del prologuista ubicaba el germen del relato en la imaginación del niño pero también en el recuerdo, es decir, a medio camino entre la vida y la ficción. ¿De dónde proviene el asunto abordado en estas páginas?

Si bien el texto mismo defiende la autonomía del mundo representado, ¿por qué razón los personajes se parecen tanto a los hombres y mujeres de carne y hueso? Más grave aún, ¿por qué la voz presente en el proemio a la segunda parte incluye, y no sólo eso sino que disfruta, del yerro de algunos al pensar que la obra se refiere a unas personas específicas? Será acaso que el texto pretende desplegar ambos niveles de lectura a la vez; la intencionalidad es doble: por un lado, propugna la autonomía del arte; por otro, acaricia con ironía la burla contra el mundo y la época. Dos sentidos; uno manifiesto, otro que se desprende de la lectura global; los discursos satírico e irónico cumplen una función superior al ámbito de la representación de una sociedad decadente, apuntan hacia la construcción de una poética sobre la dualidad estructural de toda obra artística y sobre el papel activo y fundamental del lector.

Tales procedimientos semióticos, aunados a la construcción de un mundo cuyo trazo corresponde a la perfección con la mentalidad moderna, coinciden con las posturas vanguardistas; de la misma forma que el Cubismo procura dar lugar a una obra pictórica que integre la multiplicidad de perspectivas y el relativismo en un todo no armónico pero si coherente, a la vez que fragmentado, el texto de Jiménez lo intenta para el caso literario. Semejante labor requiere de un enorme esfuerzo de traducción entre los mecanismos de significación pictóricos y literarios; Max Jiménez, conocedor de esos dos ámbitos, logra el mismo efecto que el lenguaje plástico de su época, lo descodifica y emplea en otra área creativa con el propósito de enriquecer su propuesta conceptual

Además, se ha descubierto en la obra literaria una constante especulación en torno a la relación entre el mundo creado por el escritor y la realidad; con frecuencia se insiste en la peligrosidad de las palabras pues éstas cobran existencia plena gracias a la intervención del lector; mediante la trasposición que por éste opera, la figura de una historia cobra rostro y nombre; pronto, esa misma voz, la que nos advirtió sobre tal posibilidad, acude a deshacer el embrollo. Como consecuencia, el texto posibilita y deniega; teme -¿realmente?- lo que

---

<sup>4</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 14.

pueda suceder si la comedia por él representada desborda el papel. En este punto, la ironía se revela como fundamental; mientras el texto afirma con tenacidad que el libro es tan sólo un libro y nada más, brinda un guiño, ofrece libertad hermenéutica al lector y desarrolla un programa satírico.

Una cualidad más define al público, la inconstancia: “Los públicos son caprichosos, a manera de un niño, tal vez con la misma inconsciencia del chiquillo que acaricia su juguete preferido, que momentos después ha de destruir por su mal trato”<sup>5</sup>. La trama de los personajes se convierte en el juguete del auditorio; éste bien puede atesorarla o despreciarla. La suerte de la obra de arte depende de la acción de este conglomerado, al igual que la de la pareja y el amante; bajo su influjo transitan los destinos de estas criaturas, que parecen existir únicamente para su disfrute. Se impone así una lógica textual; puesto que la mentalidad moderna rechaza toda afirmación ontológica acerca de la condición humana, no queda sino como vía factible para la constitución del ser la existencia.

Más tarde llegará a afirmar Sartre, en *El existencialismo es un humanismo*, que el hombre debe construirse a sí mismo mediante la elección y la libertad. Esta libertad no es, por supuesto, absoluta, pues existen muchas constricciones; sin embargo, el ser humano puede edificar su propia vida por encima de éstas. El término de semejante tarea no se alcanza fácilmente, se requiere de coraje y criticidad, sobre todo, para desenmascarar las imposiciones sociales, uno de los principales obstáculos, y para enfrentarlas. Vivir para sí o vivir para los demás, la fórmula que sintetiza el dilema al que se enfrentan los personajes de esta comedia; sin duda, su *mala fe* los enrumba por el camino de la enajenación, hace de ellos fantoches.

Unas pocas piezas se disponen sobre el tinglado, El público se encarga de la conjura:

Sucede que en los lugares no muy grandes, y aun en los populosos, que se lleva buena cuenta de las andanzas vecinales. Aconteció que el lunetario de este relato se enteró de que la esposa del comediógrafo veíase en diversiones sobrado a menudo, con el galán joven de que antes nos ocupamos, y de que el trato de ambos despasaba los límites de lo usual<sup>6</sup>.

El público, fuerza que coarta e impele más que asiste a un espectáculo, interviene en el desenlace de la historia:

**El público fue quitando y poniendo a sabor suyo**, los veía en los parques por las noches; otros del marido contaban terribles celos, quiénes presentían la vecindad de una pavorosa tragedia. Se había visto al marido limpiando sus armas, y hasta conversando a solas con un arma<sup>7</sup>.

Los individuos que componen al auditorio construyen a voluntad una situación particularmente grave; sus intrigas completan el cuadro de una infidelidad. Un buen porcentaje de los actos y actitudes atribuidos a los protagonistas no pasan de ser embustes; el narrador emplea el pretérito imperfecto del indicativo para sugerir, por un lado, que se

---

<sup>5</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 14.

<sup>6</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 14-15.

<sup>7</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 15.

acude reiteradamente a este tipo de exageraciones y mentiras; y por otro, la imprecisión de éstos.

Los miembros del público se integran a la representación; son, por eso, un personaje más. Sin tardanza alguna, acuden al encuentro de los esposos y del amante; su aspiración de ayudarles a superar este momento de duda encubre el verdadero propósito de la intervención: asegurarse de no perder pista ni evento, asegurarse de que la comedia marche conforme a sus designios:

Las amigas de Ella no sabían qué camino tomar, la verdad es que nada había de probado, era tan de mundo, tan simpática, tan inteligente, que se le podían perdonar algunos caprichos, y desde luego nada había de exacto en los comentarios de la calle. Y hasta algunas jovencitas les pareció casi de buen tono andar con **una mujer tan interesante y por la que se preocupaba toda la ciudad**<sup>8</sup>.

Desde la perspectiva del narrador y el lector, la turbación de las “amigas” y la sociedad se entiende como una falsa preocupación destinada a facilitar el disfrute del sufrimiento ajeno. El narrador y el lector invierten el sentido literal de las frases y los sucesos por cuanto conocen más; el saber superior del ironista y del descodificador de la ironía deviene en calidad ética para juzgar el mundo representado y por medio de éste, la realidad propia. La *preocupación* y el *interés* por la esposa del dramaturgo adquieren una doble significación; en principio, podría interpretarse que se trata de auténtica inquietud por el bien del prójimo; no obstante, acaba por comprenderse que el problema estriba en que la mujer ocupa un lugar protagónico en la comedia y nadie desea perderse detalle alguno; la sociedad percibe al otro no como a un ser humano sino como al engranaje primordial de un espectáculo. Como consecuencia, el otro es deshumanizado; se le adjudica la función de divertir a los demás, es el objeto del entretenimiento colectivo.

Cuando esto ocurre, el narrador se encarga de ironizar; sabe que se esconde algo tras la supuesta voluntad de ayudar, y por esto El público también actúa en el teatro. Al comunicar esta situación al lector, el narrador establece una relación de complicidad con él, pues ambos comprenden el carácter vicioso de los personajes; juntos se ríen de ellos porque los censuran. La broma es simple: ya que todos los seres que integran la comedia asumen como normal este tipo de relaciones basadas en la falsedad, ya que ni siquiera intuyen que interpretan, cuán marionetas, una detestable farsa, por qué el narrador no habría de actuar también, a partir de los mismos patrones de conducta. Él es falso en sus apreciaciones sí, pero con una intención distinta, no busca, como los demás, participar de ese mundo; por el contrario, lo desprecia; su afán radica en ridiculizar a quienes así van por el mundo.

De la misma manera en que El público participa del desarrollo de la historia, El autor, personaje sin duda notable, expone sus meditaciones acerca de lo sucedido y acerca de cómo se entreteje el relato; en algunas ocasiones, incursiona en campos más amplios y, por ejemplo, brinda importante acotaciones sobre el quehacer artístico de vanguardias. Todo esto lo convierte en una de las principales fuentes de información con respecto al programa estético a partir del cual está organizada la narración; una función cumple además: guía la lectura, pues con sus aportes e indicaciones dirige la interpretación hacia ciertos aspectos y problemas medulares, tanto conceptuales como estilísticos o expresivos.

---

<sup>8</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 15.

Tras la presentación de los diferentes personajes que componen el cuadro de la comedia (Él, Ella, El amante y El público), El autor emerge; la impresión provocada por esta disposición de las apariciones señala la presencia de, al menos, dos niveles: primero, aquel en el que se sitúan las distintas fuerzas partícipes en el desarrollo de la trama de infidelidad y los seres que las encarnan; segundo, aquel donde se ubican el enunciario de los paratextos, la voz del prologuista y El autor; estos últimos no intervienen en la trama –la comedia–, por tanto, no son fantoches, piensan por sí mismos y este pensar se dirige hacia la elucidación de las motivaciones profundas de los involucrados en el escándalo representado, así como de los conflictos entre la obra de arte y sus receptores, y del trabajo creativo como tal.

En resumen, se instaura una lógica de la duplicidad: hay quienes actúan y quienes reflexionan sobre estas actuaciones y sobre la forma en que el relato las recuenta; a la creación de un mundo de ficción, se sobrepone la puesta en marcha de una conciencia metaficcional. La capacidad del texto de ser doble se impone; tal situación, arte que es, a la vez, obra e indagación acerca de la construcción de la obra misma, denota modernidad; es uno de los elementos constitutivos del arte de vanguardias, donde la conciencia del creador aflora junto a su pieza. En su primera declaración, justifica El autor su presencia en el texto:

En un relato en que un escritor está jugando su propia comedia, nada tiene de extraño que el autor sea personaje, y así, haga sus consideraciones: esto porque tiene algunas preocupaciones de estilo, y duda si debe serse llano o complejo, el campo de la duda es muy digno de atención, y lo afirma porque nuestro mayor dón [sic] y punto de partida para todo que es la vida, se nos presenta rodeada de velos en cantidad tan infinita que nunca acabamos de recorrer. O quizás seamos nosotros los que necesitamos enredar la madeja, y sea la vida llana y nosotros los complejos. En todo caso, la duda es amable compañera y aun en los detalles de la vida más vale siempre que exista cierta oscuridad y no la desnuda crueldad de la verdad pura<sup>9</sup>.

El asunto estético se trasciende. Junto a la preocupación sobre el estilo, se ofrece una importante clave de lectura: el papel de la duda en la interpretación. Tal y como el hombre se acerca a la vida, el lector se aproxima al significado del texto; en la mente de ambos domina la incertidumbre, ambos titubean pues no conocen con claridad el sentido del mundo y de la escritura; hay en estas dos realidades un hondo abismo insondable, la vacilación no implica una debilidad; por el contrario, forma parte de la naturaleza humana, es *amable compañera* que evita los errores y dicta vivir y leer con sensatez. La oscuridad de la apariencia y el engaño se contraponen a la luz del ser y la verdad; en ese lugar intermedio que ofrece la duda, en su claroscuro, habita el hombre.

Alegoría de la vida, la lectura obedece a los mismo principios; como la existencia, el sentido se entrega con resistencias; más que algo dado desde el principio, está por hacerse, sobre el progreso, cada página facilita y obstaculiza, pone al lector un punto más cerca a la vez que lo aleja. La ambivalencia, la paradoja requieren de una descodificación compleja, al igual que la ironía; en este aspecto específico de la lectura, Booth<sup>10</sup> insiste al afirmar que todo acercamiento a un discurso irónico demanda una actitud dubitativa por

<sup>9</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 15-16.

<sup>10</sup> Wayne Booth, *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus, 1989) 32.

parte del lector, sea, como en la ironía estable, para invertir el sentido, o como en la inestable, para aceptar que el sentido será siempre vago. A pesar de que en múltiples secciones del texto, impera la ironía estable, predomina, en términos generales y como parte de la poética textual, la inestabilidad.

Esto supone una posición no sólo estética o conceptual, sino ética. El respeto por la diversidad de criterios, la creencia en la apertura del sentido y la viabilidad de interpretaciones disímiles refleja la presencia de una conciencia moderna; la superioridad del ironista no descansa, como lo hace tradicionalmente, en el conocimiento de una verdad suprema sino en su capacidad de tolerancia y en su deseo de desencadenar un proceso de autorreflexión y de disonancia cognitiva en el lector; procura, en resumidas cuentas, mover al lector hacia la toma de una postura, tanto con respecto al mundo de la historia como al arte y la sensibilidad nuevos. La apología de lo ambiguo, lo doble y la ironía se traducen como apología de la libertad y de la necesidad de elegir, condición y acto que delimitan la naturaleza humana de acuerdo con el ideario de la época. Desde la perspectiva de los vanguardistas, único ánimo de autonomía que sobrevive a la sociedad burguesa y al Capitalismo; crear y crearse son dos facetas de un mismo proyecto trasgresor. La modernidad de *Unos fantoches* queda manifiesta.

El vínculo entre la faceta ética y la estética se afianza en el texto; las preocupaciones artísticas tienen por correlato reflexiones de orden moral, éstas no pretenden consolidar costumbres o esquemas mentales sino que ansían la emancipación y el albedrío. El buen juicio mencionado en la dedicatoria es una de las cualidades por atesorar, tanto el creador como el hombre autónomo han de moverse en libertad; cada pauta, sea el canon artístico o las convenciones sociales, hace mella en el pensador, reacio a la exigencia por antonomasia. La diatriba de El autor se dirige contra toda forma en que encarne la tradición. El personaje respalda su actitud con el siguiente argumento:

También el motivo hace vacilar al autor, porque no es de lo más alto eso de venirse ocupando de asuntos tales como el que me traigo a manos, pero **queda el recurso de provocar la reacción que existe al tratarse de lo que no es la vida recta, y puede también atenderse al poder que tiene lo diario**, hablo de lo que puede la costumbre, hablo de los motivos que se traen en uso, y así<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Jiménez, *Unos fantoches...*: 16.