

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología I



TEORÍA DEL RELATO BREVE: EL EJEMPLO MEXICANO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Teresa Inés Sadurní D´Acri

Bajo la dirección del doctor

Antonio Garrido Domínguez

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-1963-5

Teresa Inés Sadurní D' Acri

Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano

Tesis Doctoral
Director: Dr. Antonio Garrido Domínguez
Departamento de Filología I

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, año 2003

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE	
Capítulo Primero	
1. Tradición y Modernidad del cuento literario	4
1.1. El cuento canónico: cinco rasgos distintivos	13
1.2. La estructura compositiva del relato breve	18
1.3. La tendencia del relato breve a lo fantástico	29
1.4. Los usos de la moraleja	53
1.5. La <i>novelización</i> del cuento	65
Capítulo Segundo	
2. El cuento literario moderno y su teoría	78
2.1. Edgar Allan Poe y su “Filosofía de la composición”	88
2.2. La correspondencia de Antón Chéjov	96
2.3. Horacio Quiroga y los manuales de uso	100
2.4. Julio Cortázar y el proceso creativo del cuento	106
2.5. El problema de las definiciones	114
2.6. La teoría del cuento desde la perspectiva de los críticos literarios	118
Capítulo Tercero	
3. Las estrategias del cuento literario: una propuesta de enfoque en la teoría del relato breve	133
3.1. La estética del cuento literario	133
1) El efecto	140
2) La unidad de impresión	152
3) La brevedad	167
4) La verdad literaria	186
Notas del la Primera Parte	199

SEGUNDA PARTE

Capítulo Cuarto

4. México y su literatura	204
4.1. Tres momentos en la literatura mexicana	204
4.1.1. La literatura indígena y las primeras manifestaciones literarias de la Conquista	207
4.1.2. La época Colonial y el Barroco literario	215
4.1.3. La época independiente (1810- 1910)	223
4.2. La nueva narrativa mexicana	248

Capítulo Quinto

5. El cuento mexicano a través de la obra de tres autores	258
5.1. Juan Rulfo	276
5.1.1. El narrador	288
5.1.2. El tiempo	312
5.1.3. El espacio	335
5.2. Juan José Arreola	351
5.2.1. Humor y fantasía	363
5.2.2. Oralidad y dialogismo: Las voces de <i>La feria</i>	385
5.2.3. Proteicidad	399
5.3. Augusto Monterroso	416
5.3.1. Desplazamiento genérico e intertextualidad	429
5.3.2. Las estrategias del humor	441
5.3.3. Moraleja o verdad literaria	460

CONCLUSIONES	471
--------------------	-----

Notas de la Segunda Parte	486
---------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	491
--------------------	-----

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

El estudio de la teoría del relato breve ha merecido especial atención por parte de escritores, críticos e investigadores a lo largo del siglo veinte y de manera más insistente a partir de la segunda mitad de ese siglo. Ya a mediados del siglo diecinueve Edgar Allan Poe y Antón Chéjov, asiduos escritores de cuentos literarios, se preocuparon por reivindicar la independencia de un género que se estrenaba en la letra escrita y en el arte y que, debido a su trayectoria histórica, era todavía asociado a otras disciplinas no literarias. La rigurosa y continuada labor de éstos y otros escritores a partir de esa época fue dando una reputación cada vez más sólida al relato breve, aunque no tal que, por la influencia y el desarrollo vertiginoso de la novela en esos mismos años, pudiera ser reconocida dentro de la teoría literaria desvinculada de dicho género de la prosa narrativa. La producción de cuentos literarios, sin embargo, no cesó y el interés en el género llegó a extenderse, además de entre los escritores, de cuyo número cada vez más se dedicaban a cultivar la narrativa breve sin probar suerte en la novela, también entre los críticos. En Hispanoamérica uno de los primeros escritores que incursionaron en el género fue Horacio Quiroga. Este antecedente es fundamental en el desarrollo del cuento literario en el continente americano a partir de las primeras décadas del siglo veinte, pero puede decirse que no llegó a cristalizar completamente hasta mediados de ese mismo siglo. A partir de ese momento, la producción, calidad y popularidad de la narrativa breve ha ido en ascenso. El llamado “Boom” de la novela latinoamericana se extiende a la narrativa breve que, en adelante, merecerá la atención de los lectores e investigadores de otras regiones del planeta.

El interés por la estética del género que se había iniciado con Edgar Allan Poe no decayó desde entonces, especialmente entre investigadores norteamericanos. La difusión de la narrativa breve latinoamericana, sin embargo, dio a estos y otros estudiosos nuevos materiales para contrastar sus opiniones y teorías. La originalidad y diversificación con que el género despegó en el continente, sin embargo, hizo necesaria la introducción de nuevos parámetros en la teoría del relato breve. El interés por definir esos parámetros y caracterizar al género no dejó al grupo cada vez más numeroso de escritores que se dedicaban a escribir cuentos y a ellos se fueron uniendo los críticos latinoamericanos y, más recientemente los investigadores de la literatura.

Este trabajo es un ejemplo del interés que el desarrollo del relato breve en Hispanoamérica, particularmente en México, ha despertado en ámbito de la teoría literaria. Para explicar la manera como un género que, aunque existente desde épocas remotas, ha pasado a la letra escrita y al dominio de la literatura tan tardíamente, hemos hecho acopio de diversas teorías que hablan de la importancia que la tradición oral y el vínculo a géneros y disciplinas no considerados literarios ha tenido en la trayectoria del relato breve. Las ideas y conceptos de Mijail Bajtín y Luis Beltrán Almería han sido de gran valor para el primer capítulo de esta tesis que habla de la tradición y modernidad del cuento literario.

Siguiendo la trayectoria del interés por la poética del género que han tenido escritores, críticos e investigadores desde Edgar Allan Poe y Antón Chéjov hasta quienes han centrado su atención en el tema en las últimas décadas, el segundo capítulo de esta tesis hace un recorrido por las ideas más sobresalientes intentando resumir estas aportaciones en un código flexible de rasgos que sustentarán la propuesta teórica del

tercer capítulo. Dicha propuesta es una conclusión personal de la manera como los elementos y mecanismos constitutivos del género se orientan a partir de una estética estable y muy particular a este tipo de narrativa.

En la segunda parte de este trabajo nos concentramos en el desarrollo del relato breve mexicano partiendo de un panorama general de la literatura de este país para una mejor comprensión de dicho fenómeno en su contexto histórico y literario. Las ideas de este estudio cristalizan en su aplicación práctica a la obra de tres autores de relatos breves destacados en la literatura mexicana. El análisis de la obra de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Augusto Monterroso arroja conclusiones relevantes que ilustran la diversidad y originalidad de los mecanismos y estrategias del género así como la síntesis que la narrativa breve mexicana hace de los elementos aportados por la tradición y la modernidad.

Esperamos que este trabajo sea un aporte valioso a la teoría del relato breve y al estudio de la narrativa mexicana en particular. Agradezco el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México) y del Dr. Antonio Garrido Domínguez a lo largo de mis estudios de doctorado así como para la realización de esta tesis.

CAPÍTULO PRIMERO

1. TRADICIÓN Y MODERNIDAD DEL CUENTO LITERARIO

En este apartado introductorio a la teoría del cuento literario, enfocaremos la atención sobre aquellos aspectos de la naturaleza del género que ilustran un proceso histórico basado en la tradición, pero que con el paso del tiempo consiguen arraigarse en la literatura moderna actualizando sus métodos expresivos. Gracias a esa tradición, la trayectoria de la literatura, y del relato corto en particular, se construye sobre cimientos sólidos y, conforme pasan los siglos, nuestros escritores ensayan nuevas formas expresivas contagiados por el entusiasmo de las corrientes más innovadoras. La creatividad de nuestros cuentistas modernos rebusca recientemente las claves de una expresividad auténtica en los signos del pasado y consigue unir tradición y modernidad en los momentos más representativos de su quehacer literario. Este proceso que lleva a la literatura de un pueblo a lograr la síntesis entre pasado y presente puede ilustrarse con aquello que le sucede al relato popular en su tránsito hacia la letra escrita.

Luis Beltrán Almería analiza este fenómeno en un interesante trabajo titulado “El cuento como género literario”¹. Partiendo de algunos conceptos utilizados por Mijail Bajtín, Beltrán Almería llega a conclusiones que serán relevantes para los objetivos de nuestro estudio. Dos conceptos y cinco características nos ayudarán a comprender la importancia de la tradición popular del cuento en su camino a la modernidad y su consecuente reconocimiento como género literario. Los conceptos

explican la naturaleza del proceso y las características la estabilidad de los fundamentos canónicos del género. Empecemos por los conceptos: *oralidad* y *novelización*.

En la historia reciente, la crítica ha venido dando cada vez mayor importancia a un subgénero que por mucho tiempo se consideró fuera de las fronteras de los géneros literarios debido a los diferentes usos que la tradición le dio a lo largo de milenios. El cuento o relato breve de ficción fue instrumento de batalla para la religión, la moral, la pedagogía, la historia o la antropología, por citar algunos ejemplos. En nuestros días, la cercanía del relato corto y la novela ha generado una controversia respecto de la pertinencia de considerar a este género, aparentemente nuevo, dentro de la clasificación de los géneros literarios mayores. La productividad y la calidad demostradas del cuento en las últimas décadas hace necesario tomar una posición y los críticos y escritores de cuentos han dejado ver su preocupación al respecto. Sin embargo, a la hora de las clasificaciones, el relato breve se muestra rebelde y paradójico. Por un lado, es un género que cuenta con unos fundamentos canónicos viejos y aparentemente estables; pero, desde otro punto de vista, la originalidad de sus recursos y el difuso margen de sus posibilidades expresivas lo hacen un género inconstante y difícil de clasificar.

Esta aparente contradicción del relato breve, que por un lado tiene constantes estéticas puntuales y por el otro experimenta en la técnica como ningún otro género, tiene una explicación que Bajtín y Beltrán Almería explican claramente y que tiene que ver con su desarrollo histórico. El cuento nace de la oralidad, la cual le da unos márgenes y parámetros fijos y claros que hacen posible la existencia de un canon. Por muchos siglos su cercanía con el mito y la parábola religiosa le dieron un carácter ritual que hacía necesaria una forma que se preservara como sustento de la tradición. El relato

breve formaba parte de la historia religiosa de los pueblos más primitivos y, conforme fueron pasando los años, adoptó nuevas funciones convirtiéndose en el comodín de muchas disciplinas según la circunstancia cultural, social o política lo demandara. Sin embargo, a pesar de su ininterrumpida presencia, el relato breve formaba parte de la memoria colectiva y por alguna razón no se consideró necesario llevarlo a la letra escrita hasta hace relativamente poco tiempo. Es justo decir que esta tradición popular de contar cuentos para hacer más claras y contundentes ciertas ideas y preceptos sigue practicándose el día de hoy en su forma oral. Sin embargo, paralelamente a esa tradición popular ininterrumpida aunque cada día más marginal, se inició en el siglo XIX la escritura de cuentos propiamente literarios que pudieran ser apreciados por su belleza estética. Unido al periodismo y coincidiendo con la novela de folletín que se hacía cada vez más popular, el cuento literario inició un proceso de consolidación cuya importancia puede apreciarse claramente en nuestros días.

La *oralidad* es un primer factor a considerar para entender su desarrollo y los rasgos necesarios de su canon. La *novelización*, concepto tomado de Bajtín, será aquello que explique los cambios estéticos ocurridos en el proceso de literaturización del género. La estabilidad de las estéticas que caracteriza al relato breve en su fase oral sufre un proceso de desgaste, así como la influencia de otras disciplinas y de nuevos contextos culturales provenientes de la modernidad, proceso a través del cual los cimientos de su poética fueron matizándose.

El cuento literario antiguo expresa unas estéticas que tienden a agotarse. El didactismo, el hermetismo, el folclorismo y su jovialidad festiva son las estéticas asociadas a la trayectoria histórica del cuento anterior a la modernidad. Todas ellas sufren un proceso de fuerte desgaste. Las estéticas serias se debilitan al desaparecer los movimientos ideológicos que las sustentan – fundamentalmente los que conforman la tradición. Las estéticas serio-cómicas se difuminan a su vez porque han adquirido su sentido por oposición a las estéticas serias- el patetismo, el didactismo, el hermetismo.²

Pero es la *novelización* lo que, de manera definitiva, afecta sustancialmente la estética del relato corto y lo vuelve moderno y literario a la vez. Por *novelización* entendemos, con Bajtín, que el cuento, junto con otros géneros literarios, se contamina de la libertad estética de la novela y se atreve por primera vez a experimentar con las reglas de su canon. Este nuevo rasgo de libertad artística que adopta el relato breve crea la confusión existente en nuestros días; confusión que impide clasificar al género, ya sea por encontrarse en una etapa primitiva de desarrollo, como es el caso del cuento popular, o por el contrario, porque se le relaciona tanto con la novela que se llega a perder de perspectiva la importancia de los rasgos más estables de su canon que lo alejan visiblemente de ella. Esta particularidad de un género, al parecer tramposo, es sólo la marca que los años y las diversas funciones que ha ejercido a través de su historia, han dejado en él. El cuento es un género proteico que adquiere nuevos compromisos estéticos para expresar realidades distintas. Al pasar de ser un producto de la cultura popular a ser una manifestación literaria plena su función doctrinal se debilita y en ocasiones desaparece por completo, aunque nunca dejará de expresar los contenidos antropológicos que forman parte de su realidad histórica en el grado en que lo hace toda forma de expresión artística. La cercanía con otros géneros semiliterarios también deja su huella en el cuento moderno, lo que le permite ampliar sus posibilidades comunicativas a otras esferas literarias o retóricas. De esta forma, podemos encontrar cuentos líricos y dramáticos o cuentos ensayísticos, por ejemplo.

Los dos conceptos que hemos señalado más arriba nos guiarán a través de este capítulo en que nos proponemos unir tradición y modernidad para explicar el devenir del género antes de adentrarnos en la teoría literaria del relato breve en su expresión propiamente artística. Para unir estos conceptos iniciaremos tomando como

base los rasgos que Beltrán Almería considera propios del canon tradicional del relato breve y, más adelante, haremos un recorrido general por las ideas de M. Bajtín sobre la estética de la novela para determinar las influencias que este género ha tenido sobre el cuento moderno, ilustrando unas y otras ideas con algunos ejemplos provenientes del relato breve mexicano.

Beltrán Almería considera importante delimitar los campos de actuación del cuento y la novela antes de entrar en la caracterización del cuento canónico. Para hacerlo, critica a quienes focalizan el problema de la clasificación de los géneros desde el punto de vista retórico o tomando como base la orientación exclusivamente textual en el análisis literario de algunas teorías de la novela. Al querer equiparar cuento y novela como parte de un mismo género que abarcaría a toda la prosa narrativa, se cae en el error de no tomar en cuenta aspectos importantes que determinan sustancialmente el carácter del relato corto en su dimensión estética. Estos elementos provienen de una forma anterior a la aparición de la novela y han marcado la poética del cuento en su trayectoria histórica.

La teoría retórica de la novela concibe únicamente la novela como narración, o mejor como el género superior de los narrativos. Los géneros narrativos se ordenarían de menor a mayor, yendo de los géneros narrativos primarios – el chiste, la anécdota, la noticia – a los géneros literarios o complejos, fundamentalmente el cuento literario y la novela. Esta concepción teórica se ha desarrollado en los movimientos teóricos de naturaleza retórica –el formalismo, la estilística, el estructuralismo, fundamentalmente – e incluso ha buscado definir los universales de la narración. En esta línea de pensamiento novela y cuento comparten su naturaleza narrativa y se diferencian esencialmente por su dimensión(...) En todos los casos lo esencial de esta teoría retórica del cuento se puede sintetizar en tres puntos:

1. Su dependencia de la teoría de la novela que se basa en la narratividad.
2. Su orientación hacia elementos textuales. Ninguna otra realidad que no sea verbal se contempla.
3. Su reducción del análisis literario a esquemas puramente retóricos, que huyen por igual de la dimensión histórica y estética de lo literario.³

Beltrán Almería coincide en esta apreciación con Bajtín, para quien el error radica en la orientación de la estilística tradicional que estudia el lenguaje literario desde el análisis textual partiendo de la descripción del lenguaje poético. Es un error, así lo considera Bajtín, comparar, basándose en el mismo método de análisis, un lenguaje “monoestilístico”, propio de los géneros “unilinguales” como la poesía, con un lenguaje que se articula alrededor de la polifonía lingüística, como es el de la novela. El lenguaje monoestilístico es artificioso y parte de la lengua pura e individual. Lo contrario sucede con el lenguaje de la novela que tiene como objetivo ser representativo de los diferentes estratos sociales que están “vivos” desde el punto de vista lingüístico. El cuento proviene, a semejanza de lo que la novela busca representar, de los géneros bajos de la literatura que se desarrollan en la calle, como la comedia satírica, el chiste, la anécdota, la noticia, y que, a su vez, son fuente de materiales para la novela. La manera en que se estructura compositivamente la novela, dista mucho de las formas creativas de la poesía y no se limita a expresarse a través de los métodos y técnicas expositivas de la prosa retórica. La orquestación de materiales tan diversos provenientes del lenguaje orgánico de la sociedad, de los diferentes discursos de los géneros literarios y extraliterarios, de los ingredientes personales y de la originalidad del autor para mezclarlos, hacen de la novela un género literario que requiere de formas de estudio adecuadas a su naturaleza.

El cuento literario exige hoy en día lo que la novela en otro tiempo. Esto es, que se le diferencie ya no de la poesía o de los esquemas de la retórica, sino de la misma novela. Si bien la cercanía de estos dos géneros a partir de la influencia de uno sobre otro es clara e indiscutible, la poética del relato breve moderno puede explicarse más profundamente a partir de aquellos elementos que la marcan y determinan

históricamente, y que nada tienen que ver con la novela. El mejor modo de aproximación a estos textos será aquel que reconozca las particularidades de los lenguajes y su poética, y que pueda describir la esencia de cada género (novela o cuento) en correspondencia. Beltrán Almería propone una estrategia de acercamiento al tema, la cual deberá contemplar que:

1. El cuento es un género no sólo autónomo de la novela, sino opuesto por su origen, su naturaleza y su historia.
2. Para definir un género literario nunca bastan los elementos textuales y el cuento no es una excepción. Sólo el abanico completo de sus elementos enunciativos puede definir un género. Y
3. Comprender la naturaleza del cuento nos debe permitir enunciar lo que A.M. Wright llama un *cluster of characteristics* que van más allá de los esquemas retóricos de la narración.⁴

Un rasgo que determina el tono y la unidad compositiva del cuento, a diferencia de la novela, es la relación que ha tenido desde tiempos ancestrales con el mito y la memoria colectiva de los pueblos. Esta dependencia histórica entre el mito y el cuento que, en otro momento, alcanzó también a la épica es determinante si se quiere comprender el devenir de los géneros que nacieron de la oralidad. W. Benjamin (citado en el mismo artículo por Beltrán Almería) afirma que “la lucha entre el alma oral del cuento (y de otros géneros) y el alma escrita de la novela es el motor de decadencia de la épica y el paulatino ascenso de la novela”. En el caso del cuento, el haber logrado actualizarse en la escritura al mismo ritmo de la novela, impidió la inminente decadencia y extinción del género. Sin embargo, algunos de sus rasgos esenciales están determinados por la huella de su pasado preliterario. La confluencia del relato corto y el mito como “memoria transitoria”, imprimen un carácter singular en la expresividad del cuento moderno. Benjamin opone el cuento a la novela contrastando aquello que uno hereda de la oralidad y el otro de la escritura. La “memoria transitoria” del cuento hace da a éste la posibilidad de contar con un sinnúmero de historias acabadas sin

relación necesaria entre sí para formar, en conjunto, los grandes mitos del pasado. La misma dependencia existe en el presente cuando relacionamos todas esas historias acabadas que forman parte de “el gran mito” del hombre moderno, aún cuando, en apariencia, no tienen que ver unas con otras. Los ejemplos son muchos cuando estudiamos con detenimiento la obra de los mejores cuentistas de nuestro tiempo. Los mitos personales se unen a los mitos más generales de la memoria colectiva del hombre.

La novela sigue una ruta distinta. A la “memoria transitoria”, dice Benjamin, opone la “memoria eternizada” que da el sentido de la vida a partir de la acumulación de la experiencia. La novela es vida no acabada y se caracteriza por la ausencia de moraleja o mensaje propia de aquello que no ha concluido y que se aprecia a través de infinitas miradas y puntos de vista. La unidad temática y compositiva del cuento, en contraste, hace necesaria la moraleja o, en el cuento moderno que evita a toda costa ser preceptivo, el sugerirla indirectamente. Unida a este rasgo y también como consecuencia de la oposición oralidad / escritura, está la situación de cercanía del oyente con el cuento en oposición con la soledad de quien se instala en la lectura de la novela. La primera consecuencia del antecedente oral del cuento moderno sobre su poética “literaria” es la imposibilidad de desligarse de la necesidad de mantener la unidad de impresión del relato oral, con lo cual experimenta exitosamente con técnicas que hagan esto posible en la soledad de la lectura. El cuento moderno ha encontrado formas originales para actualizarse y equipararse artísticamente a la novela sin hacer a un lado los elementos insustituibles de su canon.

Otra oposición interesante que también se deriva del sustento tradicional del relato breve y de la modernidad de la novela, es la tendencia del primero al tono fantástico y a

la preferencia por los temas sobrenaturales, y el marcado estilo realista de la segunda, consagrado por el individualismo del hombre moderno. La cultura que se desarrolla alrededor del relato oral, como puede desprenderse de la interpretación que hace Beltrán Almería de “El aficionado a la mentira” de Luciano de Samosata, es una en la que el individuo está “condenado a someterse a las fuerzas sobrehumanas” como integrante de una colectividad y de sus creencias. En el diálogo de Luciano se critica la posibilidad de seguir creyendo en las supercherías a que hacen referencia los relatos orales, cuya estética está dominada por el dogmatismo mítico, opina Beltrán Almería.

La estética realista es incompatible con la estética del cuento. Por eso el realismo sólo ha podido imponerse en condiciones históricas opuestas a las de la proliferación del cuento. Esas condiciones son la desaparición del dogmatismo –la instauración del individualismo, que consagra la Modernidad– y la difuminación de la cultura oral, sometida por la cultura escrita, que impone la supremacía estética de la novela en la creación verbal.⁵

La tendencia del cuento a la narración fantástica se explica de esta manera y tiene sus consecuencias en el relato moderno. Para sustituir las estéticas caducas del relato oral sin debilitar la unidad compositiva y sus efectos en el lector, el cuento moderno hace uso de los recursos que hereda de su necesidad de complicidad con el oyente. Al introducir elementos imposibles y recursos hiperbólicos atrae la atención del lector y establece un pacto posible gracias a la predisposición pragmática del relato oral con el auditorio desde su origen. Al agregar detalles y exagerar la trascendencia de un suceso, el narrador incorpora el relato al atractivo mundo del mito y de la leyenda.

El listado de rasgos o características del relato breve a que llega en su estudio Beltrán Almería, y que se derivan de la estabilidad de su canon nos ayudará a distinguir aquellos elementos heredados de la tradición de los que, en su versión moderna, ha adoptado el género por influencia de la novela.

1. El cuento tiene un cierto canon expositivo. Consiste en respetar las leyes del relato oral. Esas leyes se pueden sintetizar en tres siguiendo la propuesta del sofista Teón: claridad, concisión y verosimilitud (entendido por Teón como decoro, esto es, revestir a los personajes de atributos apropiados; y ser convincente en lo inverosímil).
2. Esa peculiar visión de lo verosímil da cabida en el cuento a lo fantástico o, por lo menos, a una cierta dimensión de la fantasía. (...) Esta fantasía no nace de la libertad creativa sino de una noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad... en el cuento se ponen a prueba las creencias, mediante extrañas situaciones cotidianas, es decir, todo lo que al superar las escasas fuerzas humanas pone de manifiesto el choque entre lo divino y lo humano...El cuento pone en contacto lo natural cotidiano con la tradición, y en ello radica su función esencial. Esa vena tradicional excluye la novedad, como observan los sofistas y, en la modernidad, W. Benjamin.
3. La puesta a prueba de creencias exige la presencia de la moraleja. En el cuento hay siempre un didactismo implícito y no pocas veces explícito. Ese didactismo reviste históricamente dos formas esenciales: el cuento como prueba y el cuento como ejemplo. El cuento en la Antigüedad es esencialmente una prueba del concepto mágico de la naturaleza de la verdad. El cuento sirve para confirmar esa creencia mítica, para probar la pervivencia de los dioses en lo natural cotidiano. El cuento como ejemplo es una línea creativa esencialmente medieval. Naturalmente Esopo, Fedro, Babrio representan la línea ejemplar de la Antigüedad. La línea ejemplar supone una estética didáctica, cosa que no ocurre con la línea probatoria, pero ambas tienen un alma inequívocamente retórica. El ejemplo dignifica, tiene un carácter formativo; la prueba alimenta la fe...En cualquiera de los dos casos, la moraleja actúa como el producto de una argumentación, esto es, como el fruto retórico.
4. El cuento es un género de naturaleza mixta: serio-cómico. En su seriedad conecta con la tradición y con la retórica, en su comicidad conecta con el folclore. El cuento es un género esencialmente folclórico, que sólo tardíamente se incorpora al dominio literario. El cuento literario conserva deformada su naturaleza folclórica.
5. Otros rasgos que emanan del carácter canónico oral del cuento son el tipismo y el monoestilismo. Por tipismo hay que entender la resistencia del cuento a los personajes ricamente caracterizados (los caracteres). Esta gama de personajes sólo es posible en géneros como la tragedia y la novela, géneros en los que el espíritu del personaje es esencial para su tarea. El cuento, como la sátira, sólo admite el tipo, un personaje sin apenas libertad, que forma un conjunto sin fisuras con su entorno. Por monoestilismo hay que entender la resistencia del cuento a integrar otros géneros –cartas, poemas, etc.

1.1. *El cuento canónico: cinco rasgos distintivos.*

Reconoceremos con Beltrán Almería estos cinco rasgos como aquellos que más claramente explican la relación del cuento tradicional con su antecedente oral y que sientan las bases para su posterior transformación hacia lo que conocemos como cuento literario moderno.

Los primeros cuentos que derivaron su nombre del verbo “contar” en su acepción de “enumeración”, fueron aquellos que servían para conciliar el sueño. Los que conocemos popularmente como cuentos o relatos orales podían llamarse también de otras formas: fábulas, ejemplos, apólogos, proverbios, etc. Algunos de estos últimos siguen contándose en nuestros días y se identifican en el grupo de las narraciones tradicionales que contamos a los niños. El cuento popular se desarrolla ininterrumpidamente porque en la sociedad moderna siguen existiendo algunas de las estructuras y funciones sociales que daban sentido a la proliferación de relatos de esta naturaleza. Paralelamente, sin embargo, algunas de estas ficciones fueron cambiando sus objetivos y recursos, al tiempo que otras nuevas nacían para expresar inquietudes distintas y ensayar, como formas del arte, aquellos recursos que la novela experimentaba con éxito. El cuento literario, a diferencia del relato popular, se propone inventar ficciones posibles cuyo objetivo final no sea el “fruto retórico” o el vulgar entretenimiento. Persiguiendo el fin del arte por el arte, el relato literario sustenta su poética en los cimientos sólidos de su canon, pero flexibiliza su estética para crear un producto alejado de toda intención retórica y moralizante. Una vez delimitados los objetivos, algunos escritores deciden conservar los esquemas tradicionales del relato, a los que estamos tan acostumbrados y que han probado su eficiencia, para esculpir con ellos bellas obras de arte que conservan las estructuras arquetípicas del relato popular. Otros cuentistas, más aventureros, deciden incursionar en los recursos y experimentos de los novelistas. Muchos de ellos son también escritores de novelas, pero con apego a las reglas establecidas del canon, deciden conservar la líneas fundamentales de esa normativa y nos ofrecen obras que se acercan a las formas de la novela pero que no pierden el acento y la esencia de los cuentos. Un recurso muy utilizado por los

cuentistas y que se deriva de una historia siempre unida a otras disciplinas y de la flexibilidad que ha observado de la novela, es el hibridismo. La composición genealógica del relato popular es muy diversa, lo que le permite recobrar las estrategias olvidadas de géneros más antiguos como la parábola, el apólogo o la fábula. También, en una época más cercana en el desarrollo de la literatura, se le equipara con la crónica, de la que se separa posteriormente habiéndose enriquecido de sus recursos. Las influencias, préstamos y transposiciones de sentido son numerosas y pueden encontrarse en los casos igualmente numerosos de relatos que sustentan poéticas innovadoras o que explotan los métodos antiguos para crear obras de arte. Así, podemos distinguir entre cuentos tradicionales y cuentos modernos, basándonos en la cantidad de elementos que conservan de su canon o, por el contrario, en la originalidad con que transforman estos recursos, ya sea en su forma como en su sentido, horadando en estructuras antropológicas más sofisticadas, mezclando géneros ya conocidos, valiéndose de los descubrimientos de otras disciplinas o remontándose a las formas de los géneros populares desde perspectivas originales.

Para apreciar claramente esta diferencia estableceremos, basándonos en las herramientas otorgadas por el estudio de Beltrán Almería, las pautas más frecuentes que podemos encontrar en los relatos tradicionales y modernos, explicando en qué consisten esas influencias, hibridismos, préstamos o transposiciones efectuadas por los escritores modernos. En el caso de la influencia más determinante que es la de la novela, recurriremos a las investigaciones de Mijail Bajtín en su *Teoría estética de la novela*.

Como se deriva de su etimología, los relatos más tradicionales “enumeran” acciones de forma ordenada; es decir, este tipo de relatos se centran en la anécdota y

van contando sucesos en un orden secuencial claro y ordenado. En ocasiones, y para variar poco a poco las estructuras en un afán de tímida renovación, el orden varía iniciándose la anécdota por el final o por el medio, pero sin destruir la lógica narrativa, como lo hacen los autores más osados. El hecho de que una de las características más frecuentes de los relatos sea su circularidad, hace posible este cambio en la estructura sin gran afectación. La circularidad, tan atractiva en los “redondos” relatos populares, es posible gracias a otro factor igualmente importante: el cierre o final.

Los relatos modernos conservan algunas de estas características aunque, flexibilizando la estructura, consiguen expresar en un lenguaje más adecuado las preocupaciones del hombre moderno. Este tipo de relatos buscan enfoques originales desde los cuales plantear problemáticas comunes a todos los hombres. Como contraste, la importancia de la anécdota disminuye hasta ser difícilmente reconocible y otorgando mayor relieve a la perspectiva desde donde se observa la problemática o el discurso de narradores y personajes. Estos cuentos buscan, en ocasiones, ser tan paradójicos como la vida misma, abriendo el espacio en que al lector le sea posible entrar en la lectura como si la experimentara en carne propia. El resultado es, en muchas ocasiones, la incertidumbre y la sensación de impenetrabilidad a la problemática planteada por el relato, con lo cual los objetivos de generar una emoción determinada, así como el de ofrecer los hechos “como son”, se cumplen plenamente. Estos cuentos juegan a ofrecer poéticas distintas, reconociendo la importancia que ésta tiene en la satisfacción de los objetivos de un cuento. Sin embargo, fundamentalmente, no afectan el edificio formal de los cuentos canónicos, ya que conservan las normativas esenciales de su estructura. De esta manera, aunque muchas veces no logremos encontrar las semejanzas, un cuento

tradicional y un cuento moderno se reconocen igualmente como “cuentos” y no como sonetos, noticias, disertaciones, o cualquier otro género literario o retórico.

Los cinco puntos enumerados por Beltrán Almería dan el acento sobre ese edificio normativo del género en el que podemos encontrar las razones por las cuales la poética del cuento nada tiene que ver con la de la novela, siendo que proviene de una tradición más estable y antigua. Los accidentes estilísticos, los recursos innovadores y, en general, ese aire de libre experimentación dentro de los parámetros del arte, son consecuencias de su *novelización* pero no determinan los elementos fundamentales de su poética. Así, una especial ordenación de los elementos compositivos, del enfoque mítico o fantástico de los asuntos, la unidad de impresión que tanto la estructura como los efectos de ese enfoque hacen posible, la presencia abierta de una moraleja o la sensación que los cuentos modernos sugieren de una verdad que rebasa los límites del relato, la limitación del espacio vital y de las caracterizaciones de sus personajes, su acento serio- cómico o los giros de sentido en sus finales, son, todas ellas, características comunes a los relatos cortos, populares, tradicionales o modernos que no se comparten con ningún otro género.

En América Latina la importancia de la literatura popular, aún presente como medio de comunicación y de preservación de la tradición, debido al desequilibrio cultural y económico que todavía existe en su población, ha hecho posible que los escritores perfeccionaran la narrativa moderna a partir de los usos locales. Habiéndose desprendido de aquello que, en la influencia literaria europea, era ajeno o superfluo han encontrado el equilibrio perfecto entre lo que los géneros bajos de la literatura de la calle y el habla cotidiana les ofrecían y aquello que emanaba de la cultura de las

universidades, las bibliotecas públicas o las pequeñas librerías en las que, muchas veces, sólo era posible conseguir los libros de los clásicos. Gracias a esa síntesis de lo familiar y lo lejano aplicada a un género tan maleable y expresivo como el cuento, ha sido posible la factura de muchos de los mejores cuentos de la literatura universal de todos los tiempos.

“...el nuevo cuento (hispanoamericano) recobra de la tradición narrativa su sesgo de pertenencia, esa poderosa inserción en la cultura regional o nacional, que le provee su certeza; de allí, de esa apelación a la cultura provienen el humor que sutura, la comunicación que identifica, el sentido de un consenso previo a los desastres, que es un saber común una suerte de narrador colectivo y omnisciente, que narra y nos narra en su memoria hecha de ejemplos, tolerancia y esperanza. De allí también los nuevos valores de la cultura popular, esa reserva atávica que puede ser a la vez tradicional y moderna; una cultura que se renueva en su propia modernidad callejera.”⁶

1.2. *La estructura compositiva del relato breve.*

El primer rasgo que Beltrán Almería considera como constitutivo del canon que hereda de la oralidad el relato breve es el siguiente:

1. El cuento tiene un cierto canon expositivo. Consiste en respetar las leyes del relato oral. Esas leyes se pueden sintetizar en tres siguiendo la propuesta del sofista Teón: claridad, concisión y verosimilitud (entendido por Teón como decoro, esto es, revestir a los personajes de atributos apropiados; y ser convincente en lo inverosímil).

Habíamos hecho referencia más arriba a la manera en que el cuento tradicional hace uso de la anécdota para dibujar un cuadro lógico y acabado cuya narración seguía, en menor o mayor medida, un orden secuencial. El cuento más experimental, por contraste, ensaya nuevos enfoques y perspectivas en que la anécdota se difumina y la manera en que se violenta su estructura pasa a primer plano. Enrique Anderson Imbert distingue entre cuentos “formales” y cuentos “informales” para ilustrar esta diferencia.

Cuento formal: “Veamos primero la anatomía y fisiología de un cuento formal, clásico. Es la anatomía de un cuerpo. El texto es una limitada serie de palabras: principia con la primera, finaliza con la última. El cuento más amorfo no podría menos que sujetarse a las formas de esos límites. Una vez comenzado, tiene que terminar... La función del principio es presentar una situación... La función del medio es presentar los intentos del personaje para resolver ese problema que ha surgido del de la situación... La función del fin es presentar la solución del problema con un hecho que vinculado directa o indirectamente al personaje satisface la expectativa, para bien o para mal, de un modo inesperado... En conseguir que el lector esté a la espera reside el secreto del arte clásico de la construcción argumental.”

Cuento informal: “El narrador reemplaza las formas tradicionales con otras que él plasma a gusto de su paladar... La ausencia de exposición de antecedentes, explicaciones e informaciones suele dar al principio de ciertos cuentos una forma de rompecabezas: el lector está confundido, perplejo, perdido en la oscuridad su pregunta no es, como ante el cuento clásico, ‘¿qué ocurrirá en el futuro?’, sino ‘¿qué diablos significa este pasado?’”⁷

Los cuentos que nosotros llamamos “tradicionales” y que se pueden identificar con los “formales” de Enrique Anderson Imbert, tienen un principio, un medio y un fin. Esta lógica ordenada a la manera numérica es posible encontrarla en los cuentos que se basan en una anécdota definida a partir de acciones puntuales que pueden seguir ese orden. Así, la pregunta ¿qué ocurrirá en el futuro? implica que hemos podido apreciar una acción con antecedentes, que sigue un curso y llega, irremisiblemente, a su fin. Pero, más allá de una enumeración indiscriminada de partes que, vista superficialmente, podría contar dos, cuatro, siete o diez, la división tripartita en que una de esas partes es un principio y la otra un final, nos remite a una lógica particular. El objeto de que una anécdota cualquiera cuente con un principio es la intención de dar un antecedente o una explicación a lo que a continuación se va a relatar y que constituirá el medio o “tuétano” de la narración. Este medio constituye la parte central o medular del relato, el meollo del asunto: aquello que tendrá que sostenerse firmemente en los cimientos de su antecedente y contar su asunto con un cierto grado de interés y decoro. Por último, el final, que en los cuentos más antiguos funciona de colofón, dará un giro sorpresivo a la narración en los cuentos más actuales. En los antiguos, ese colofón tendrá la misión de dar una enseñanza o moraleja.

En un cuento mexicano del siglo XIX escrito por Vicente Riva Palacio (1832-1896) y titulado “El buen ejemplo”, podemos ver claramente la función de esas primera y última partes. Se trata de un cuento que en su tradicionalismo, es ejemplo de perfección para los maestros del cuento literario del siglo XX. Esta es la introducción del cuento:

Si yo afirmara que he visto lo que voy a referir, no faltaría, sin duda, persona que dijese que eso no era verdad; y tendría razón, que no lo vi, pero lo creo, porque me lo contó una persona anciana, refiriéndose a personas a quienes daba mucho crédito y que decían haberlo oído de quien llevaba amistad con un testigo fidedigno, y sobre tales bases de certidumbre bien puede darse fe a la siguientes narración:

La justificación sobre la inverosimilitud del relato que se dispone a contar predispone al lector sobre lo que a continuación se va a relatar. Sin embargo, contrario a lo que se piensa, la narración sigue en una perfecta calma y con un orden que no permiten dudar de la familiaridad de las acciones que tienen cabida en el relato. Se trata de la descripción de los días de escuela que un viejo profesor protagoniza con el tedio de las lecciones aprendidas de memoria, ya sea en las áreas de la moral, las humanidades o la ciencia. Su consuelo y mejor compañía es un loro que lo acompaña a chocolate en las aburridas tardes de los días de escuela. Un buen día el loro decide marcharse. Tiempo después, en un viaje por la selva, el maestro encuentra a una parvada de loros que repiten una lección escolar a la manera de sus alumnos. El guía de los loros, al ver a su antiguo compañero, le grita: “Don Lucas, ya tengo escuela”.

El “colofón” tiene el mismo propósito que el “principio” de la ironía disimulada:

Desde esa época los loros de aquella comarca, adelantándose a su siglo, han visto disiparse las sombras del obscurantismo y la ignorancia.

Como podemos apreciar, el asunto es una sencilla anécdota no exenta de simpatía. El final pretende sugerir algún error en la educación que equipara la inteligencia de los niños a la de los loros. Se entiende el sentido de crítica a un sistema de cosas que preocupa a cierto sector de la población. Como en las fábulas, podemos ver en este cuento literario de naturaleza “tradicional” o “formal”, una intensión crítica semejante a la de la moraleja pero más acorde con el pensamiento moderno. La esencia de ambos recursos y su posición en la estructura compositiva del relato, sin embargo, es la misma.

El cuento “informal”, por su parte, utiliza técnicas distintas en las que, como bien lo sugiere Anderson Imbert, el narrador va eligiendo a su gusto el acomodo de las piezas del “rompecabezas”. Este tipo de cuento, al que nosotros llamamos “moderno” toma ejemplo de la libertad experimental de la novela proponiendo estéticas nuevas con elementos estructurales imprecisos que se adaptan a la poética individual de cada obra. Pero más allá del capricho del escritor, esas estéticas escogidas tendrán una adecuación pertinente al tema o enfoque que quiere sugerir una problemática particular. Se trata de poner de relieve, más que las anécdotas, las impresiones. Por eso Anderson Imbert habla de un lector “confundido y perplejo ante la oscuridad”. No podemos olvidar tampoco uno de los preceptos del género señalado por Edgar Allan Poe que reconoce la importancia del efecto emocional que deben provocar los cuentos. Por otra parte, es importante hacer énfasis en que las poéticas aparentemente caprichosas del cuento moderno se conciben con un objetivo claro que es el de reflejar una situación contextual en que el hombre moderno se enfrenta cotidianamente a las contradicciones de su entorno y de su momento histórico.

El cuento hispanoamericano, gracias a su desbasamiento genérico, posee la extraordinaria capacidad de cifrar la trama compleja de la actualidad: el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica. En su breve pero poderosa transgresión, el cuento es la fractura de un código, y en él prevalece el sujeto de la incertidumbre. Así, exhibe, encarna o desnuda el sinsentido del código y de toda convencionalidad...⁸

Como ejemplo de un cuento moderno de estas características tenemos “Acuérdate” de Juan Rulfo. En este cuento la palabra que da título a la narración es el hilo que inicia el enramaje, da giros, se enreda y parece perderse en un caos de sucesos y “chismes” para, después, volver a encontrar su rumbo y redondear el tejido narrativo de la obra artística. En este cuento, como consecuencia, el discurso se sobrepone a la anécdota. Si bien se narran situaciones y anécdotas, los giros del discurso sugieren enfoques, inician pequeños subcuentos aislados que nunca se concluyen en un aparente caos narrativo que tiene el objetivo de desvelar verdades a medias para que el lector saque conclusiones propias y que, si se quisiera prescindir de su contenido, nos deleitaría con la sencillez local y poética de su discurso. El enredo mismo lo sugiere la palabra “acuérdate” que se llena de divagaciones a medias y de silencios que pretenden ordenarse con la réplica nunca recibida de un oyente inexistente o mudo. Esa provocación a la réplica nos hace pensar en el papel del lector que habita un espacio intermedio entre la conversación y la soledad. También es un buen ejemplo del uso que hacen los narradores modernos de las formas discursivas más familiares y cotidianas.

Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquél que dirigía las pastorelas y que murió recitando el “rezonga ángel maldito” cuando la época de la influenza.

Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho.

Acuérdate que nos vendía clavellinas y nosotros de las comprábamos cuando lo más fácil era ir a cortarlas al cerro.

Nos traficaba a todos, acuérdate.

Sólo que te falle mucho la memoria, no te has de acordar de eso.

Tú te debes de acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo.

Así continúa una narración en que van apareciendo otros personajes y situaciones que no se llegan a completar del todo y que podemos juntar a la manera de los capítulos de una novela o como historias aisladas con un referente común. La virtud de ordenar de esta manera los elementos del relato es la de atraer al lector al juego de completar significados e imaginarse situaciones que la lengua maliciosa del narrador sugiere con ironía. La historia de la Berenjena “que siempre andaba metida en líos”, de Don Urbano “que murió recitando el ‘rezonga ángel maldito’” y otras que el cuento va desvelando a medias, pueden ser motivo y comienzo de un sinnúmero de narraciones en la imaginación del lector. De manera que, de ese caos narrativo, surge la posibilidad de las interpretaciones y el reconocimiento de muchos personajes que viven en un ámbito ficticio, aunque posible.

El cuento moderno rompe con la familiaridad de algunas estructuras a las que nos habíamos acostumbrado como escuchas de cuentos infantiles o populares, pero, en esencia, mantiene vivas las condicionantes pragmáticas que eran capaces de despertar ciertos impulsos y asociaciones en el lector/escucha para lograr la satisfacción estética. Si bien ahora se busca provocar violentamente al lector con códigos distintos a los usuales, la ordenación, la moraleja y los giros finales de los relatos tradicionales buscaban el fruto retórico provocando la emotividad del lector en un tono más sutil. El juego pragmático, sin embargo, es esencialmente igual en lo que se refiere a las condicionantes que determinan la relación entre el emisor, el receptor y la capacidad sugestiva del mensaje.

“La estructura del cuento no puede ser una sintaxis, sino el correlato de una intención del autor con relación a un efecto de lectura.”⁹ J.M. Pozuelo reconoce la importancia de los aspectos pragmáticos en el cuento porque, para que los efectos del cuento sean los idóneos, es necesario contar con una estructura unitaria que se logra cuando el autor inaugura y clausura con acierto el relato. El narrador de cuentos debe tomar en cuenta algo que para otros géneros podría ser una desventaja, pero que para el buen cuentista constituye la posibilidad de establecer un puente con el lector que cierre el círculo de la comunicación a través de una satisfacción estética plena. Pero esto sólo es posible si en el relato no faltan aquellos elementos que el oyente está acostumbrado a reconocer y que, si bien limitan la poética del cuento, garantizan en la creatividad del escritor la clausura del círculo, la estabilidad del género y la satisfacción estética del lector.

En lo que se refiere a la concisión, tercer elemento inherente al canon expositivo del cuento, es importante señalar que forma parte de su complejidad estructural. Aunque, a primera vista, el relato breve parezca un género sencillo y de fácil experimentación, la realidad es que debe existir una adecuación perfecta y planeada entre sus componentes que reviste una difícil tarea. La maestría en la técnica constructiva del cuento no es un don con el que han sido favorecidos todos los cuentistas. De hecho, pocos son los relatos breves que consiguen una poética perfecta si se toma en cuenta la cuantiosa factura de este tipo de ficciones en nuestros días. Lo mismo sucede en la lectura, que se cree rápida y fácil. Todo lo contrario, el cuento exige mucho del lector debido, por una parte a la concisión que invita a la lectura activa para llenar los vacíos informativos y ahondar en las interpretaciones sugeridas y; por otro

lado, a la necesidad de redondear una impresión que busca ir más allá de la pequeña anécdota, del tiempo y del espacio del relato para ubicarse en la sensibilidad del auditorio y hacer posible su semiótica. En el relato tradicional, la moraleja era el espacio en que se planteaba la problemática de la anécdota. El relato moderno sugiere una semiótica abierta en donde el lector ha de sentirse involucrado para compensar la soledad del libro, como si se tratara del derecho a la réplica en la comunicación oral.

Por eso, este género que muchos consideran fácil por la brevedad de sus dimensiones, se caracteriza realmente por su oculta complejidad y por lo delicado de su tratamiento. La perfecta adecuación que ha de darse entre forma y tema para que un cuento sea considerado logrado estéticamente exige un cuidado y, sobre todo, una poética intuición que no tienen demasiado que ver con el hacer lento y meditado de la novela, marcado por el juego de tensiones y de treguas. En la creación de un cuento sólo hay tensión y no tregua. Ahí radica precisamente el secreto de su poder de atracción sobre el lector.¹⁰

Edgar Allan Poe observa esta adecuación de los elementos desde el punto de vista de lo que debe provocar en el lector y la llama “unidad de impresión”. Sus ideas concuerdan con las de Baquero Goyanes cuando reconoce la necesidad de preconcebir cada elemento de orquestación de los materiales del cuento para provocar una satisfacción estética en el último polo de la comunicación, que es el lector. Para lograr la poética adecuada a cada tema, el escritor debe hacer un diseño en el que nada falte y nada sobre, donde cada elemento tenga una función a la manera orgánica de los seres vivos. Cada cuento busca sus efectos y las estrategias para lograrlos variarán de acuerdo al juego de tensiones necesario por su poética particular. Dichas estrategias pueden ser las estudiadas por la teoría narrativa y que también interesan a la novela. Recursos como los anacronismos, sumarios, elipsis, el relato iterativo o reiterativo, son igualmente utilizados por el cuento, según convenga a la configuración total de su poética. Pero en el cuento ningún elemento puede ser gratuito porque los decorados superficiales son, en la mayoría de los casos, letales, afectando radicalmente los

objetivos estéticos preconcebidos. Tanto en el cuento tradicional como en el moderno, con matices y modelos semióticos distintos, el objetivo es dar la impresión de totalidad, de proyecto acabado y funcionamiento perfecto. El cuento tradicional tiende a ser redondo en la convencionalidad de su estructura compositiva. El relato moderno busca espacios más abiertos en los que el contexto se une a partir del sentido fragmentario y con la participación activa del lector.

José María Pozuelo explica la distinción que hace Gonzalo Sobejano entre el cuento “fabulístico” y el cuento “novelístico” y que se identifica, una vez más, con nuestra descripción de los relatos tradicionales y los modernos. El primero, se caracteriza porque transfigura el mundo en mito, ejemplo o maravilla. En este tipo de relato, el acento está puesto en la buena trama. El cuento “novelístico”, en cambio, “configura algo de un mundo”; es decir, se concentra en una impresión, un testimonio o un fragmento de la vida. Estos cuentos exponen apenas un mínimo de trama. J. M. Pozuelo coincide con nosotros en la necesidad de separar dos momentos en el desarrollo del relato, tomando como base su pertenencia a contextos y necesidades históricas distintas, pero en las que el género conserva su estabilidad en esa capacidad que tiene de albergar el “germen simbólico” que da sentido a la imagen finita de un “mundo infinito”:

“Considero fundamental esta tipología (cuento fabulístico y cuento novelístico) no sólo por lo que separa o distingue con la claridad y agudeza con que lo hace, sino también por lo que une, puesto que en los dos tipos distinguidos hay un acuerdo común a ambos de representar la totalidad, bien en su imagen global, cerrada y clausurada del cuento tradicional, bien al modo sinecdótico, no cerrado, abierto, quebrado, partitivo, del cuento moderno, que contiene una parte, y representa de modo no perfectivo el complejo escenario de la vida, con el modo característico de la novela: su caleidoscópico orden abierto y fragmentado. Pero en ambos es fundamental su vocación de remitir a una totalidad a la que simbolizan. Creo que el fundamento de la enorme estabilidad del género radica en este carácter suyo de ser, en sus dos manifestaciones históricas, imagen de un mundo, o de una parte, que su estructura alberga como emblema o como germen simbólico...En el cuento, como en el cuadro del artista, su dimensión y concentración favorecen el efecto modelizador que contiene todo arte de ser modelo finito de un mundo infinito... El cuento sobrepasa o corona siempre su propia dimensión no por lo que da

sino por lo que contiene alegórica o sinecdóticamente. Su elementalidad no es por ello pérdida sino ganancia.”¹¹

En conclusión, el relato corto es una narración concisa que busca provocar una impresión única y total que se hace posible gracias al juego de tensiones en el que los elementos constitutivos de su poética siguen un diseño acabado y perfecto a la manera del funcionamiento de los seres vivos. El límite prefigurado por las exigencias del género no es debilidad sino ganancia, ya que la creatividad del cuentista encuentra las estrategias que establecen un puente de correspondencia activa entre el lector y el mensaje. Esta correspondencia activa permite completar las ausencias del relato potenciando un sinnúmero de posibilidades interpretativas en la imaginación del lector. Charles Baxter ¹² observa que, a diferencia de la novela en que el personaje se encuentra en el largo proceso de madurar importantes decisiones morales y en el cuento este proceso se reduce al momento en que ese personaje tiene que tomar una decisión, en el “cuento corto” (short short story) lo que podemos observar es la reacción de ese personaje y quienes le rodean ante un momento de “tensión súbita” en el que ya no es posible tomar una decisión. La brevedad, en este caso, se manifiesta ya no solamente como el resumen de un largo proceso en un fragmento paradójico de la vida. Cuando los límites son aun más restrictivos, el choque moral y sus efectos se potencian al grado máximo y entonces nos encontramos ante la “tensión súbita”, atómica y fatal porque el personaje borra todo rasgo de personalidad y lo que le pasa tiene una trascendencia que se identifica con la comunidad y afecta a la humanidad misma. De esta tensión última nadie se salva, involucra al género humano en su totalidad. La intensidad del cuento ultracorto rompe la cuerda por lo más fino.

El matiz con que unos cuentos y otros abordan la tragicomedia humana se radicaliza en proporción directa con los objetivos de su poética y del drama que protagonizan. Así, tenemos los cuentos de anécdota sencilla y fácil moraleja, los cuentos cuya estructura laberíntica plantea el enigma de los caminos confusos del hombre, el que atomiza su propuesta temática concentrando toda su energía en un nudo a punto de reventar, como lo hace el relato ultracorto con sus particulares estrategias y juegos con la concisión extrema del relato. Podríamos enumerar tantas técnicas, estrategias y poéticas como cuentos logrados existen. Podríamos también aventurar una suposición sin temor a equivocarnos, al menos en lo que se refiere al cuento moderno: que cada relato que logra satisfacer estéticamente al lector, lo hace a través de una propuesta estética original e irrepetible diseñada específicamente para unos contenidos y un lenguaje propicio y ajustado al mismo.

Sólo como ejemplo de las posibilidades que la concisión extrema tiene para generar obras de arte del relato, citaremos a continuación algunos ejemplos:

De funerales

Hoy asistí al entierro de un amigo mío. Me divertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionado. Es inquietante el rumbo que lleva la oratoria fúnebre. En nuestros días se adereza un panegírico con lugares comunes sobre la muerte y ¡cosa increíble y absurda! con alabanzas para el difunto. El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles. Lo menos importante en un funeral es el pobre hombre que va en el ataúd. Y mientras las gentes no acepten estas ideas, continuaremos yendo a los entierros con tan probabilidades de divertirnos como a un teatro.

Julio Torri

Alas

Yo ejercía entonces la medicina en Humanhuaca.

Una tarde me trajeron un niño descabrado; se había caído por el precipicio de un cerro. Cuando para revisarlo le quité el poncho vi dos alas. Las examiné: estaban sanas. Apenas el niño pudo hablar le pregunté:

- *¿Por qué no volaste, m'hijo, al sentirte caer?*
- *¿Volar? – me dijo - ¿Volar, para que la gente se ría de mí?*

Enrique Anderson-Imbert

Las vírgenes prudentes

Requerida de amores por un pastor y por el Rey Salomón, la Sulamita no duda. Alguna boba, borracha de romanticismo, habría elegido al pastor y, transcurrida la luna de miel, hubiese empezado a soñar con el Rey Salomón. Ese sueño dorado terminaría por estropearle la vida junto al pastor. En cambio la Sulamita opta por el Rey Salomón y después, cuando sueña con el pastor, ese sueño de contigo pan y cebolla la enaltece ante sus propios ojos.

Marco Denevi

1.3. *La tendencia del relato breve a lo fantástico.*

Veamos ahora otro rasgo que el relato breve hereda de su canon y que se puede observar en la mayoría de los cuentos modernos, a veces como temática central o en algún otro elemento de su estética: el tono, la atmósfera, el final enigmático, etc.

2. Esa peculiar visión de lo verosímil da cabida en el cuento a lo fantástico o, por lo menos, a una cierta dimensión de la fantasía. (...) Esta fantasía no nace de la libertad creativa sino de una noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad... en el cuento se ponen a prueba las creencias, mediante extrañas situaciones cotidianas, es decir, todo lo que al superar las escasas fuerzas humanas pone de manifiesto el choque entre lo divino y lo humano...El cuento pone en contacto lo natural cotidiano con la tradición, y en ello radica su función esencial. Esa vena tradicional excluye la novedad, como observan los sofistas y, en la modernidad, W. Benjamin.

La primera preocupación del narrador de cuentos que proviene de su naturaleza como aquel que cuenta historias a un público presente y con derecho a réplica, es la de respetar las reglas del “decoro”. La narración deberá ser clara, concisa y verosímil. Para entender este último concepto, es necesario analizar la diferencia entre lo que es

“ficcional” dentro de un marco normativo establecido por los límites de lo verosímil, y lo que, excediéndose en las atribuciones generales de la “ficción”, es, por llamarlo de alguna forma, “fantástico”. Dentro de los parámetros de toda narración ficcional, las relaciones de dependencia entre lo real y lo posible (aquello que parece familiar aunque no sea verificable), tienen ciertas limitaciones que impiden el desfasamiento de una verdad por los excesos de su copia. El relato breve está regido por los mandamientos de las ficciones narrativas, pero no por su fidelidad a las normas de la verosimilitud olvida las atribuciones extraordinarias que le otorga su antecedente mítico. Con esta disculpa, hace uso frecuente de las estrategias del relato oral que hacen posible “el contacto de lo natural cotidiano con la tradición” y que, como virtud añadida, ayudan a su poética en el logro de las emociones que el género, según los presupuestos de Allan Poe, le exige.

En primer lugar, analicemos el concepto de ficción para fijar los márgenes que limitan el “decoro” de las narraciones, demandado por el canon expositivo del relato oral. Realidad y ficción son ámbitos autónomos que entran en contacto mediante el texto literario. Los géneros ficcionales utilizan un código flexible que hace posible ir de lo particular ficcional a lo universal real. Esto quiere decir que, aunque los mundos creados por el texto literario no pueden ser contrastados directamente con la realidad, su profundidad antropológica es tan verdadera como la que sugiere cualquier hecho cotidiano verificable. El objetivo de las ficciones es construir mundos que jueguen con las mismas reglas que nos son tan familiares en la vida real y que, a partir de su condición de “espejos”, lleven al lector a reconocer y reconocerse en ciertas situaciones desde una perspectiva que le sugiera interpretaciones profundas del drama antropológico. Wolfgang Iser nos explica en dónde empieza y termina la línea divisoria entre ambos mundos:

“La ficcionalización empieza donde el conocimiento termina, y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción, por medio de la que nos extendemos más allá de nosotros mismos (...)En la novela coexisten lo real y lo posible (...) pero quedaría carente de significado si no sirviera para hacer surgir las áreas escondidas de unas realidades dadas. Disfrutar tanto de lo real como de lo posible y poder mantener al tiempo la diferencia entre una cosa y otra, es algo que se nos niega en la vida real...”¹³

Las obras literarias atraen porque en ellas se hace posible la visualización y vivencia de problemáticas completas, que nos es imposible atestiguar en la vida diaria. Por otra parte, la capacidad de generar espejismos crea la condición de “éxtasis” en que el lector, como en los sueños, está autorizado a realizar acciones que le están vedadas en el mundo de lo real. El mejor ejemplo de la función que realizan las ficciones literarias lo encontramos en la novela del siglo XIX que ejerció un papel determinante en la vida de las mujeres de clase media. Emma Bovary o Ana Karenina representan la esposa fiel y sometida que un día decide dar rienda suelta a la pasión dormida y hacer realidad sus sueños de amor imposible mediante el adulterio. El tema de estas novelas cautivó a la mujer del siglo XIX que vivió al lado de estas y otras heroínas la satisfacción del deseo reprimido e inició la carrera por la emancipación sexual y social de la mujer. Las ficciones, para la mujer del XIX, sustituyen la función de los cuentos de princesas hechizadas, descubiertas en el hábito de aldeanas pobres y esclavizadas por príncipes azules dispuestos a restituirles de su derecho a la felicidad por el amor.

Pero la función de la ficción se cumple también a otros niveles y en otros contextos que, como estos, nos ofrecen la posibilidad de potenciar las emociones mientras asistimos al conflicto moral de nuestros personajes favoritos. La literatura nos da la posibilidad de ser juez y parte de historias llenas de emotividad, experiencias sublimes, dilemas de difícil resolución, extrañamientos, y demás situaciones excitantes

que nos ayudan a superar la monotonía de la vida. La experiencia de la lectura se parece, en alguna medida, al sueño pero no debe confundirse con la vulgar mentira. La mentira niega la realidad verdadera usando un disfraz de falsedad, es decir, suplantando artificiosamente a la verdad y destruyéndola irremediablemente. La ficción, por el contrario, no esconde la verdad, la exalta a través de situaciones posibles pero no concretas. Las ficciones siguen una vida paralela a la realidad y su sentido permanecerá mientras siga siendo posible comparar sus referentes profundos con los del mundo cotidiano.

“...las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación, y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo. En tanto que esta duplicidad antecede a sus formas de realización, este traspasar los límites puede ser considerado como el sello de garantía de la ficcionalización. El mentiroso debe esconder la verdad pero, por ello la verdad está potencialmente presente en la máscara que la disfraza. En las ficciones literarias los mundos que existen se ven sobrepasados y, aunque todavía son individualmente reconocibles, su disposición contextual les hace perder el aire de familiaridad. De ahí que tanto la mentira como la literatura siempre contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedarse oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible. Y así cuando describimos la ficcionalización como un acto de transgresión, debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás; permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos.”¹⁴

Las ficciones literarias no pueden ser confundidas con la realidad aunque utilicen elementos que las hacen familiares y reconocibles. En ello radica su verosimilitud. Las instrucciones de ambos mundos son tan semejantes que podemos reconocer nuestra problemática humana con la de personajes inexistentes que viven en una realidad remodelada artísticamente. Los resultados de sus actos y pensamientos están debidamente organizados y preconcebidos por una mente superior que, aunque intenta dar naturalidad a los acontecimientos, se inmiscuye secretamente para dar a conocer un sentido profundo de la realidad. Ese sentido se puede identificar con una ideología o una perspectiva particular del autor que quiere dibujar un cuadro completo en donde los personajes elegidos den sentido a una verdad. Los referentes sociales,

políticos, psicológicos, históricos, etc., deben dar la sensación de representar un mundo tan orgánico y acabado como el nuestro, con todos los atributos y consecuencias a las que estamos acostumbrados. Pero la realidad es que, mientras en nuestras respectivas realidades esos sucesos nunca se muestran acabados y en ellos es difícil encontrar un sentido general que explique y de coherencia a las injusticias y los sinsentidos, en las ficciones literarias este orden está diseñado con objetivos claros y llega a resoluciones lógicas y comprensibles. Por eso resulta un alivio a la incertidumbre cotidiana el poder acceder a otras realidades que se muestran como ejemplos de preocupaciones y dilemas sin resolver en nuestras vidas. Ejercen la función de distractores y calmantes, pero, a la vez, nos permiten ensayar respuestas que, vistas en conjunto, explican mejor la profundidad moral subyacente a cada toma de posición en la vida, siempre desde la perspectiva de esa esfera superior que lo organiza todo. El juego en el que se mueven los títeres de la ficción hace inteligible el gran teatro humano en el que, con apariencia de libertad, nos movemos hombres y mujeres. La verosimilitud es la combinación artísticamente perfecta entre lo real y lo posible.

Los diferentes grados de alejamiento o acercamiento entre el texto de ficción y la realidad delimitarán el campo de lo fantástico y el de lo reconocible. La manera en que algunos textos remodelan la realidad puede ofrecernos perspectivas nuevas con que visualizar referentes que, en otras circunstancias, se mostraban familiares. La literatura fantástica experimenta tratamientos estilísticos que presentan lo cotidiano bajo una luz nueva. Tomando ejemplo del relato oral y del éxito que tiene en la generación de impresiones radicales en sus escuchas, la narrativa moderna experimenta con sus estrategias formales para conducir al lector por los mismos laberintos de la incertidumbre. El relato breve, en particular, tiene una fuente de recursos inacabable.

Por un lado tiene carta abierta para utilizar o modificar las formas más comunes del mito, la leyenda, el cuento de hadas y demás modelos tradicionales del relato oral. Por otro, remodela la realidad con las estrategias estilísticas y compositivas más vanguardistas, gracias a su recién conquistada libertad artística. El resultado es una narrativa sofisticada, llena de vericuetos misteriosos y atmósferas que invitan a la subjetividad, pero que conserva el aire de familiaridad y el atractivo de los antiguos relatos de “aparecidos”. El grado de acercamiento o alejamiento de la realidad dependerá de los objetivos temáticos del texto o de la impresión que desea generar. Este tipo de narraciones adquieren la forma que mejor les convenga según estén influidos por los relatos orales como la leyenda, los periodísticos que, a semejanza de la crónica, intentarán justificarse en el testimonio, o los novelísticos, que buscarán la coartada psicológica. El eslabón que une estas ficciones con la realidad será el que mejor se ajuste al género y discurso que refleje el equilibrio entre ambos mundos.

La presencia del mundo ya no ficcional sino abiertamente fantástico en la literatura tiene antecedentes remotos. Las primeras ficciones inventadas como auxiliares de la religión y de las cosmogonías más antiguas, se expresaron a través de formas como el mito, la epopeya, la saga, la fábula, la leyenda o el cuento folklórico. Este tipo de narraciones orales reflejaban las preocupaciones y fundamentos de unas culturas cuyo pensamiento giraba alrededor de creencias muy distintas a las del mundo moderno. Las liturgias, los ritos sagrados, la magia, el mundo de los dioses y personajes mitológicos que dominaban la esfera de lo cotidiano en las sociedades más antiguas, hacían necesaria la existencia de narraciones que dieran forma a estas historias. De esa manera, el relato oral se desarrolló como parte de este mundo de creencias. La tendencia a lo fantástico no era, pues, gratuita, sino un aspecto de su

naturaleza. La ficción literaria es posterior a la aparición de los relatos fantásticos y busca una concordancia más directa con la cultura moderna donde, por principio, se niegan estas creencias como signo de una sociedad guiada por un pensamiento ilustrado y moderno. La novela anuncia el nacimiento de la modernidad burlándose de los vestigios del pensamiento primitivo de la Edad Media, como bien podemos observarlo en *El Quijote* de Cervantes. El relato breve en su forma literaria y *novelizada* intenta actualizarse bajo los mismos principios, pero no niega su cuna y tiende sistemáticamente a abordar sus asuntos desde una perspectiva fantástica aunque adecuando sus métodos y fondos al pensamiento moderno. Así, el cuento literario encuentra en los efectos logrados por lo enigmático o lo inexplicable una manera de abordar la problemática del hombre moderno y protestar contra la realidad.

Para hacer más clara esta necesidad del relato breve de adoptar y adaptar los modelos aprendidos a través de miles de años, hagamos un breve recorrido por algunas de las formas más representativas que expresaron las creencias de nuestros antepasados.

El mito, que Vladimir Propp identifica con el rito, que es el espacio en donde las creencias exaltadas por el mito pueden cumplir su función y que en la Antigüedad Clásica Aristóteles no lo distingue del “relato” (*mythos*) o estructura narrativa, fue considerado en las sociedades arcaicas como un relato verdadero que constituía una forma de fe sobre la verdad del mundo y sus fenómenos. En el mundo mitológico no existe el tiempo cronológico, los escuchas son transportados a un tiempo primordial en donde los seres humanos y sus actos son insignificantes frente a la trascendencia divina de los Dioses y a su fuerza para controlar y dirigir los fenómenos de la naturaleza. Con el mito, el hombre justifica su presencia en la tierra y explica la mayoría de los

fenómenos que no están al alcance de su entendimiento. El mito es el precedente de la concepción cosmológica de las religiones modernas.

“Lo que tiene de vivo el mito, no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa”.¹⁵

Para Mircea Elíade, el mito representa la comunicación oral que se desarrolla mediante el rito y en donde el sacerdote es el puente entre la sociedad y los dioses. El mito imprime en la memoria colectiva los símbolos que regían la vida social y religiosa en las sociedades arcaicas y que en la actualidad se reconocen como formas arquetípicas, muy apreciadas por la antropología y la literatura. Cuando esos símbolos dejan de evocar directamente un pensamiento generalizado, transfiguran su esencia esotérico- religiosa y pasan a formar parte del relato folklórico como formas un tanto oscuras y aparentemente arbitrarias de sus componentes rituales. Es el momento en que se da como tal y se explica la “transposición de sentido” que experimentan los elementos estables del canon del relato oral. Así explica Propp este cambio.

Acerca de la ulterior formación del tema, con base en lo que se ha dicho, debemos imaginar que, una vez formada, esta trama absorbe en sí algunas nuevas particularidades o complicaciones derivadas de una realidad nueva y más tardía. Por otro lado, la nueva vida crea nuevos géneros literarios (el cuento novelado), crecidos sobre un terreno distinto ya del terreno de la composición y de los temas del cuento maravilloso. En otras palabras, la evolución tiene lugar mediante estratificaciones, sustituciones, transposiciones de sentido, etc., y, por otro lado, mediante nuevas formaciones.”¹⁶

Las nuevas formaciones del relato oral conservan deformada su esencia mitológica, con lo cual esos elementos rituales se vuelven oscuros porque ya no corresponden a la coyuntura histórica y religiosa de las sociedades en donde, lo que antes formaba parte de un secreto esotérico sagrado, se ha mezclado con el cúmulo de

elementos serio-cómicos, muchas veces prosaicos, de la cultura folclórica. Algunos de estos símbolos, por razones como ésta, desaparecen y los que la cultura popular conserva pasan a formar parte del imaginario de las sociedades modernas. Los cuentos folclóricos sustituyen los rituales de base esotérica manteniendo algunas de sus estructuras y arquetipos. De ahí la sacralización que sufre un producto concebido bajo principios muy distintos pero que, en su desarrollo, se desenvuelve con familiaridad entre las esferas sociales que son responsables de preservar la tradición en la mayoría de las culturas. Los cambios en las bases ideológicas de las sociedades proceden de las élites de intelectuales que establecen los contactos con otras culturas. En la base social, estos cambios llegan muy tarde, cuando los usos que han perdido vigencia se conservan como parte de la tradición popular, pero cuyo significado primario ha cambiado de sentido y es cada día más difícil de rastrear. Las generaciones que transmiten de padres a hijos estas tradiciones, antes sólo manejadas por el representante sacerdotal de la comunidad, han sacralizado con el uso los significados mitológicos profundos pero conservan sus estructuras y arquetipos como parte de la memoria colectiva de sus respectivos pueblos. Muchos relatos que hoy conocemos se han transmitido de esta manera, algunos forman parte de los cuentos y juegos infantiles como las rondas y canciones, representaciones dramáticas y leyendas.

La leyenda es un caso que ilustra estas transformaciones. Parte de una intención propagandística de la Iglesia de dar a conocer las vidas de los santos a partir del sensacionalismo y el encomio. Es una combinación de relato popular de base imaginativa y narración con fondo de verdad histórica. La leyenda sustituye, en cuanto a su función, a los relatos mitológicos en la narración que hace de las vidas de los santos. Nacidas en un contexto distinto, las historias de estos personajes, en que se

añaden elementos prodigiosos para atraer la fe y el interés, bien podrían contrastarse bajo fundamentos religiosos distintos, con los episodios épicos de los dioses y semidioses de la mitología de otras culturas. El vocablo leyenda, con el paso del tiempo, designa a los relatos de naturaleza prodigiosa o burdas exageraciones y adquiere un sentido peyorativo. Cuando estos materiales pasan a formar parte del folclore, la leyenda adquiere la función de preservar la memoria de personajes o fenómenos sobrenaturales, de educar y de dar un modelo de conducta social. El adoctrinamiento es una de las funciones más comunes que adoptan los relatos de mayor tradición y edad en su proceso degenerativo.

Entre el mito y la leyenda tenemos la epopeya que también incorpora elementos históricos e imaginativos en su estructura. Se trata de poemas extensos que relataban, en un principio, sucesos históricos pero que, al estar en contacto con las exigencias subjetivas de la imaginación colectiva, fueron incorporando sucesos sobrenaturales en las descripciones de las hazañas de los héroes. Este tipo de narraciones adquirieron características sobrenaturales debido a la necesidad reivindicativa de las conquistas de los pueblos que supusieron los actos de estos personajes. De ahí la relación entre la epopeya y el poema épico que incorpora elementos históricos y sobrenaturales convirtiendo las hazañas de estos héroes en mitos y leyendas. El folclore popular está lleno de estos ejemplos que sirven como modelo a la narrativa fantástica tradicional y posteriormente, matizados, a la moderna.

La saga y la fábula son formas cercanas a la epopeya y al mito. La diferencia principal de la saga es que sus finales son siempre trágicos, actitud pesimista con la que desmitifica los motivos esenciales de la épica para crear mitos propios o proponer

planos individuales de interpretación. La fábula, por su parte, un relato breve y dialogado cuyos principales personajes son animales con características humanas, es otra de las derivaciones del mito en la narrativa popular. Su función es la de comparar ciertas conductas habituales de los animales con los vicios humanos para dar una enseñanza a través del ejemplo. La fábula es un superviviente de los relatos folclóricos más antiguos y la podemos encontrar incluida tanto en algunas cosmogonías de pueblos ancestrales como en libros infantiles o en antologías de relatos modernos con un humor algo más ácido:

La Mosca que soñaba que era un Águila

Había una vez una Mosca que soñaba que todas las noches soñaba que era un Águila y que se encontraba volando por los Alpes y por los Andes.

En los primeros momentos esto la volvía loca de felicidad; pero pasado un tiempo le causaba una sensación de angustia, pues hallaba las alas demasiado grandes, el cuerpo demasiado pesado, el pico demasiado duro y las garras demasiado fuertes; bueno, que todo ese gran aparato le impedía posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como sufrir a conciencia dándose topes contra los vidrios de su cuarto.

En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos.

Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Águila para remontar montañas, y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada.

Augusto Monterroso

Esta moderna fábula de Monterroso ilustra la manera en que el cuento literario flexibiliza sus moldes y estructuras para, con un sentido de la parodia y una moraleja algo más complejas, seguir haciendo uso de las formas heredadas por el relato milenario. Cuando el mito, la leyenda o la fábula se hacen conscientes de su nueva función y sentido al pasar a ser parte de la esfera de las ficciones narrativas, surge el cuento primitivo que es un puente entre el relato oral y el cuento fantástico moderno. El relato primitivo se desarrolla en la Edad Media. Los motivos y matices del elemento fantástico o sobrenatural adoptan el carácter de crítica social, como podemos observar

en los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer. También en esta época se dan a conocer las compilaciones de cuentos provenientes de Oriente y los relatos satíricos y realistas, o *Fabliaux*, de la literatura francesa medieval. En el Renacimiento se adhieren a estas narraciones los *novellieri* italianos para configurar el conjunto de ideas que orientarán el referente profundo de los relatos fantásticos en el futuro. Así podremos ver dos tendencias generales que estos motivos inspirarán en la narrativa tradicional y moderna: por un lado, los relatos más tradicionales y apegados a las estructuras del relato oral adoptarán la perspectiva que Beltrán Almería considera uno de los rasgos canónicos de este tipo de narraciones, la de expresar “esa noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad”; por otro, los relatos que inician la modernidad literaria del cuento, enfocarán estos motivos hacia la crítica social.

Un buen ejemplo del tránsito entre el relato popular, sólidamente afincado en la memoria e idiosincrasia colectiva, y el cuento literario, cuyos motivos y moldes son rescatados del folclore por los intelectuales decimonónicos con la vista y el pensamiento orientados a la modernidad, es el cuento mexicano de José María Roa Bárcena cuyo título es “Lanchitas”. El cuento se basa en una historia muy semejante a las leyendas populares mexicanas que tratan sobre “aparecidos”. Se trata de la transformación que un clérigo ilustrado sufre a consecuencia del contacto con el mundo de los muertos a través de la confesión hecha por el fantasma de un hombre muerto y emparedado hacía muchos años. La anécdota podría haber sido tomada del imaginario popular sin necesidad de matices ni adecuaciones, pero lo que interesa a nuestro trabajo son los comentarios que el autor de este cuento hace sobre la conveniencia de tomar en serio este tipo de creencias, todavía vivas en la tradición popular:

“¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación? Algunos me hicieron reír más de veinte años ha, cuando acaso aún vivía el personaje, pero sin que las preocupaciones y agitaciones de mi malhadada carrera de periodista me dejaran tiempo ni humor de procurar su conocimiento.”

El autor no sólo reconoce la permanencia de estas tradiciones como parte del folclore popular calificándolas de “saladas” sino que además da un juicio sobre el daño que ciertas lecturas ocasiona en la mentalidad de las clases medias:

“Uno de los mayores obstáculos con que, en los tiempos de ilustración que corren, se tropieza en el confesionario, es el deplorable efecto de las lecturas, aun de aquellas que a primera vista no es posible calificar de nocivas. No pocas veces me he encontrado, bajo la piel de beatas compungidas y feas, con animosas Casandras y tiernas y remilgadas Atalas...”

Sin embargo, nuestro ilustre intelectual da crédito a las enseñanzas de la sabiduría popular reconociendo que, al haberse producido la transformación del inteligente y culto padre Lanzas en el afectado de Lanchitas, Dios dio a la humanidad un ser con mejores atributos:

“Con infatigable constancia siguió desempeñando las tareas más modestas del ministerio sacerdotal, dando señalada preferencia a las que más en contacto le ponían con los pobres y los niños, a quien mucho se asemejaba en sus conversaciones y sus gustos. ¿Tenía, acaso, presente el pasaje de la Sagrada Escritura relativo a los párvulos? Jamás se le vio volver a dar el menor indicio de enojo o de impaciencia; y si en las calles era casual o intencionalmente atropellado o vejado, continuaba su camino con la vista en el suelo y moviendo sus labios como si orara. Así le suelo contemplar todavía en el silencio de mi alcoba, entre las nubes de humo de mi cigarro; y me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas, y si los que nos reímos con la narración de sus excentricidades y simplezas, no estamos, en realidad, más trastocados que el pobre clérigo.”

El cuento literario moderno, continuador del pensamiento racionalista del intelectual decimonónico, focaliza la cuestión desde su capacidad para provocar ciertos efectos en el lector. En una etapa posterior a la de la aparición del cuento que hemos mencionado y, habiendo superado este tipo de cuestionamientos acerca de la pertinencia

de conservar y dar importancia a las creencias del pueblo, el relato moderno abre las puertas a otras posibilidades en el uso de este recurso. El cuentista, heredero de esta temática pero con la necesidad acuciosa de llamar la atención sobre otros contenidos, opta por utilizar el elemento fantástico como recurso que permita horadar en los misteriosos laberintos del inconsciente o en la posibilidad de fenómenos que, en su radical inverosimilitud, consigan abrir nuestros ojos a lo que de absurdo e imposible tienen los hechos comprobables. Este tema es ampliamente estudiado en nuestros días. Gracias a ello es posible observar en la literatura fantástica una variedad de manifestaciones que expresan, con sus respectivos matices, la complejidad de las perspectivas a través de las cuales se puede conocer mejor al hombre. Así, tenemos literatura surrealista, fantástica, mágico realista, realista maravillosa y de ciencia ficción, por ejemplo. Lo que une a estos modos de narrar a través de lo desconocido es tal vez la necesidad que tiene el hombre moderno, cuyo contexto hace imposible la aceptación de antiguas creencias, de dar una razón de ser al vacío existencial que han dejado, al abandonarnos, los dioses del pasado. Cualquiera que sea la razón y el matiz con que se mire el fenómeno de la suprarrealidad, lo cierto es que lo fantástico en la literatura ha seguido una trayectoria sólida.

Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* plantea el asunto de las variaciones del tema de lo fantástico desde la perspectiva de los efectos que provoca en el lector. Lo que determina el matiz del texto sobre lo fantástico es el momento en que el lector tiene que tomar una decisión respecto de la posibilidad del fenómeno que rompe las leyes de la naturaleza conocidas. Si el lector reconoce que es incapaz de explicar el fenómeno y acepta la posibilidad de dichos sucesos, nos encontramos antes lo que denomina como “maravilloso”. Si, por el contrario, el

fenómeno se explica por factores conocidos aunque no comunes como el sueño, el uso de sustancias psicotrópicas o circunstancias parecidas, entonces nos encontramos ante lo “extraño”. Todorov parece reconocer la importancia de la comunicación pragmática en donde la situación en que ambos interlocutores están presentes y forman parte igualmente importante de ese proceso, hace necesario tomar en cuenta los efectos que el mensaje tiene en el escucha.

Esta es una característica también inherente a la tradición del relato oral y es por ello que el cuento moderno ha debido adoptar las cualidades de este recurso. Los objetivos del relato oral estaban, sin embargo, muy alejados de los del cuento fantástico moderno. La actitud ritual que se tenía al ser testigo de los relatos de base esotérica era la de preservar una tradición que descansaba en el respeto a los dioses, héroes y hazañas de un pueblo. Esa función ritual del relato mitológico o la parábola se conserva en las religiones modernas que, al igual que en el pasado, dan fundamental importancia a la credibilidad de dichos fenómenos y personajes. El cuento moderno los desmitifica y, para reflejar las preocupaciones de su tiempo, apuesta por estructuras, giros y juegos que provoquen al intelecto. La transposición de sentido que se da en el cuento moderno, aunque reconoce la necesidad de lo fantástico como recurso, estará orientada hacia otro descubrimiento que aqueja y provoca inquietudes igualmente trascendentales: el del sentido de la vida y la condición del ser humano. El elemento fantástico se vuelve un pretexto para escarbar en las profundidades más inverosímiles del hombre.

El recurso estético de lo “fantástico” empieza a preocupar a los escritores y críticos en el siglo XIX, aunque podemos encontrarlo en la literatura desde muchos siglos antes: en los escritos del infante Don Juan Manuel en el siglo XIV; los de

Rabelais en el XVI; de Quevedo en el XVII y; en el XIX los de Hoffmann. Los diferentes matices que adquiere lo fantástico, como señalábamos más arriba, han dado pie a los estudiosos del tema para intentar definir este componente de la literatura desde diversas perspectivas. Todorov¹⁷ hace un listado interesante de dichas definiciones:

Olga Reinmann: “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante cosas extraordinarias”

Castex: “Lo fantástico se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real.”

Louis Vax: “El relato fantástico...nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable.”

Roger Callois: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana.”

H.P. Lovecraft: “La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de la autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica... Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones de autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca... Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y de terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas.”

Peter Penzoldt: “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales, son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad.”

Estas definiciones abordan el problema desde perspectivas que van de considerar lo fantástico como el tema central de algunos textos, hasta verlo como un recurso o componente que crea una atmósfera específica en donde es fácil atrapar al lector y ocasionar en él una impresión de terror ajena a sus esquemas cotidianos. Lo que, a mi manera de ver, resalta en estas conceptualizaciones es la intención de abarcar un catálogo muy amplio de obras y contextos en los que está presente lo fantástico. Las definiciones buscan por naturaleza generalizar aquello que definen y caen ya sea en simplificar el fenómeno o en describir aquello que ha sido lo más representativo hasta el último periodo de su actualización. Así, para Peter Penzoldt, por ejemplo, la literatura

de terror es la más representativa o la única que conoce en el amplio panorama de lo fantástico. A Lovecraft le preocupa definir aquello que él maneja con familiaridad en sus propios escritos. Tal vez quienes se centran mejor en la concepción general del fenómeno son quienes lo definen como una ruptura del orden conocido o como una irrupción de lo inexplicable o sobrenatural en el seno de lo cotidiano. Sin embargo, si regresáramos a la concepción mítica del relato oral en donde los seres de esa suprarrealidad eran aceptados como verdaderos y sus hazañas como naturales, estaríamos faltando a la verdad. Sin ir muy lejos, en la literatura contemporánea el realismo mágico presenta esos fenómenos en convivencia natural con lo cotidiano y de esa forma los ven todavía los habitantes de muchas poblaciones de América latina.

Quizá no sea todavía el momento de llegar a una verdad absoluta en este estudio que, por otro lado no es uno de sus objetivos. Lo que nos interesa es entender esas suplantaciones y transposiciones de sentido de las que hablaba Propp y que explican mejor el fenómeno en su trayectoria histórica. Las verdades a las que lleguemos no dejarán de ser parciales mientras la literatura siga siendo un medio de expresión vivo. Todorov no se detiene en estas descripciones, sino que va más lejos. Distingue cuatro niveles que ayudan al análisis literario del texto fantástico:

1. Nivel del enunciado: En ocasiones lo sobrenatural se produce cuando una expresión figurada se interpreta en su sentido literal. Esta expresión funciona como anuncio de un acontecimiento fantástico posterior.
2. Nivel de la enunciación: El utilizar la primera persona en la narración de la mayoría de las historias en que los elementos sobrenaturales se presentan, facilita la vacilación fantástica, ya que la objetividad del narrador en primera persona puede ponerse en tela de juicio fácilmente.
3. Nivel sintáctico: Es el nivel de la composición. En este nivel, desde el principio hasta el final, el orden tiene mayor nitidez que en otros tipos de relatos. A esto se le denomina "temporalidad irreversible".
4. Nivel semántico: Al respecto, Todorov habla de dos tipos de temas en lo fantástico: los temas del "yo" y los temas del "tú". Los temas de "yo" cuestionan los límites entre la materia y el espíritu, mientras que en los temas del tú se habla de excesos sexuales, sus transformaciones y perversiones, en relación con la crueldad y la violencia.

Independientemente de las conclusiones personales a las que Todorov llega en este trabajo, creemos que esta labor de clasificación hecha para el análisis literario de textos, nos ayuda a distinguir los campos de influencia del componente fantástico en cada texto. A primera vista y, relacionando estas ideas con textos conocidos, se puede ver en el estilo de Rulfo una tendencia a utilizar este recurso en el nivel del enunciado, haciéndolo parte de la prosa poética de sus textos que, por muchos, son considerados realistas. Lo fantástico facilitado en el nivel de la enunciación puede verse en algunos cuentos de Julio Cortázar, por ejemplo en el de “Silvia”, donde el narrador y protagonista tiene tal confusión de sentimientos respecto del amor, el sueño, la nostalgia de un tiempo pasado, etc., que el fenómeno fantástico tiene espacio libre para moverse en la subjetividad generada por el relato. Y así podríamos seguir corroborando estas ideas con ejemplos, si tal fuera el objetivo de nuestro trabajo. Pero no quiero limitar el recorrido que hemos comenzado por las diferentes concepciones modernas de lo fantástico a un solo estudio del tema.

En nuestro lado del hemisferio tenemos también algunos críticos y escritores preocupados en estudiar el tema. Adolfo Bioy Casares en el prólogo a su *Antología de la literatura fantástica*¹⁸ cuyo crédito comparte con Jorge Luis Borges, habla de otros aspectos interesante a considerar en el análisis de estas narraciones. Los primeros argumentos que utilizaron el fenómeno de lo fantástico en sus textos, giraban alrededor de la aparición de algún fantasma. De ahí que la descripción de la atmósfera fuera de vital importancia. Sin embargo, aquello que señala Lovecraft como fundamental en el cuento fantástico, es decir, la capacidad de la atmósfera para crear ciertos efectos mediante los que se experimentara un “profundo sentimiento de terror”, fue perdiendo

vigencia. Con el paso del tiempo, los lectores se acostumbraron a considerar el ambiente como anuncio de las peores calamidades y, con ello, el factor sorpresa desaparecía. Los argumentos fantásticos han cambiado a través de los años. Bioy Casares reconoce tres que han sido muy utilizados en la literatura universal: argumentos en donde aparecen fantasmas (Ireland y Loring Frost); los viajes por el tiempo (el ejemplo de la máquina del tiempo en Wells) y; los tres deseos (el *Sendebarr*, *Las mil y una noches*, el *Kamus*). Bioy Casares, al igual que Todorov, clasifica los cuentos fantásticos; en este caso, según su explicación:

- “a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural...
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (...); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.”¹⁹

La literatura del todo el mundo ha incursionado en el tema como lo demuestran las observaciones de Todorov y de Bioy Casares. En Latinoamérica no nos hemos quedado atrás y, en los últimos años, los ejemplos de esta literatura se han situado entre los de mejor calidad estética. Su ascenso a las esferas de la literatura universal tiene que ver directamente con el desarrollo del cuento moderno en estas regiones del mundo. Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son, tal vez, los más reconocidos practicantes del género. Cortázar ha encontrado una complejidad particular en la concepción moderna del género y, a través de un estilo y unas ideas propias, ha intentado describir en varias ocasiones los fundamentos de lo fantástico en su obra. Los elementos presentes en nuestra vida rutinaria, a los que no prestamos ninguna atención, podrían encerrar

mecanismos que nuestro cerebro no aprecia, originando situaciones inexplicables que deciden hacerse presentes cuando menos las esperamos:

(Lo fantástico) “es algo absolutamente excepcional, pero no tiene porqué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una manifestación espectacular de las cosas (...) lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir...”

Un hecho fantástico se da una vez y no se repite; habrá otro, pero el mismo no vuelve a producirse. En cambio, dentro de las leyes habituales, una causa produce un efecto y, dentro de las mismas condiciones, se puede conseguir el mismo efecto partiendo de la misma causa... El hecho fantástico se da una vez, porque evidentemente corresponde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y, sin embargo, se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional.”²⁰

Volviendo a los matices con que se expresa el componente fantástico en los diferentes estilos de los autores, hemos de reconocer otras pautas de comportamiento de este recurso en los escritores de nuestro tiempo. Habiendo escogido el ejemplo latinoamericano como aquel mediante el cual se expresa en calidad y cantidad la más representativa veta de lo fantástico en la literatura moderna, intentaremos abarcar de manera general los rasgos de esas variaciones desde otro punto de vista. Jaime Valdivieso distingue entre “realismo fantástico” y “realismo mágico” para estudiar dos estilos muy presentes en la literatura de América Latina. El “realismo mágico” es una visión de la realidad que precede a la literatura y que se relaciona con el estado de creencias alrededor del cual se desenvuelven la leyenda y el mito. Es la constatación de que, en el relato moderno, las constantes fundamentales del canon del relato oral se conservan a través de los ojos de narradores que han vivido en contacto directo con este estado de creencias. El realismo mágico es la realidad modelada desde esa noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad que liga lo cotidiano con lo tradicional. Los escritores latinoamericanos han querido rescatar estas formas míticas de las narraciones orales imbuyéndolas de un sentido en que se traduzcan las inquietudes del hombre

moderno del tercer mundo que vive los contrastes de un estado primitivo dentro de una civilización moderna.

El “realismo fantástico” se da en una etapa más avanzada en el desarrollo de la literatura, afirma Valdivieso; una etapa en que ciertos escritores intentan dar una explicación a la realidad que no se ve, inventando una realidad paralela. Esta opción expresiva se relaciona con la aparición de ciencias como la gnoseología o la metafísica en el siglo XVIII, dice Valdivieso²¹, y la podemos ver por primera vez en los escritos de Lewis Carroll, Hoffmann, Swift, Mary Shelley, Stevenson y Allan Poe. En el siglo XX, las nuevas disciplinas científicas como la psiquiatría o la antropología, aportan a los escritores otras perspectivas desde donde interiorizar las preocupaciones fundamentales. Una vez colapsado el mundo de las creencias y del dominio de las religiones, el siglo XX ofrece explicar el sentido de la vida y de lo desconocido por mediación de la ciencia. El elemento fantástico pasa, de ser un elemento de la tradición y de la fe, a vincularse con una nueva actitud fanática ante la ciencia y la tecnología que todo lo pueden y todo lo explican. Así, muchas narraciones que entran en el catálogo de la literatura fantástica explican esa segunda realidad como un espacio bajo el dominio de la lógica irracional del sueño o de los deseos reprimidos del subconsciente.

En los siguientes ejemplos, queremos mostrar la diferencia entre estas dos concepciones de la realidad en dos cuentos breves. El primero se relaciona con una leyenda de los tiempos de la inquisición en México, y el segundo, dibuja con la perfección de los cuentos, en donde la economía del lenguaje hace posible el juego de la sátira con la incertidumbre, una escena dominada por la atmósfera del sueño y del deseo. “La Mulata de Córdoba”, de José Bernardo Couto, procede de una leyenda

popular que fue tan conocida en México que por mucho tiempo formó parte de la fraseología de las clases populares:

“Frase muy general era oír, cuando se trataba de cosas difíciles, imposibles a veces, en negocios, amoríos, apuestas, obstáculos que vencer o algo por el estilo el que se dijera: ¡...Ni que fuera la Mulata de Córdoba...! Sobre todo en las clases modestas y humildes, como refrán popular, como algo que se escuchó en la niñez y que después, de padres a hijos, pasó como vulgar conseja o tradición inexplicable.”

La Mulata de Córdoba, dice la tradición, era una hechicera que fue apresada por la inquisición. Era una mujer por la que no pasaba el tiempo, ya que nadie podría asegurar si era joven o vieja. Nadie sabía de dónde venía ni en qué lugar vivía. Se decía que tenía el don de la ubicuidad. Con invocarla en cualquier momento se aparecía y encontraba el remedio a toda clase de enfermedades o desdichas, no había imposibles para ella.

“Estando ya próximo el día en que se verificaría el auto de fe para sentenciar a la Mulata de Córdoba, quien probablemente sería una víctima más del quemadero, sucedió algo inconcebible, y para describirlo precisa que entremos en la mazmorra en que se encontraba presa, viéndose pintado en una de aquellas sucias paredes con un pedazo de carbón un barco como si fuera surcando los mares. El carcelero quedóse mirándolo y la Mulata, riéndose con socarronería, le preguntó si le faltaba algo a ese buque.

- *Pues le falta andar – dijo el carcelero.*
- *Pues mira cómo anda – contestó ella – y mira también cómo no marcha solo.*

Y diciendo esto, la hechicera, por arte infernal, entró en la embarcación, que empezó a surcar las aguas en la misma pared, desapareciendo ante la mirada atónita del carcelero...Y desde entonces no se supo más de la Mulata.”

El siguiente cuento es de Edmundo Valadés, y se llama “La incrédula”. Edmundo Valadés ha sido un reconocido cuentista mexicano quien, además, dirigió por muchos años la revista “El cuento”, dedicada a publicar cuentos nuevos y conocidos de México y del mundo, además de organizar concursos de narrativa breve. Edmundo Valadés fue también un persistente estudioso de la teoría del relato breve. En el cuento

que reproducimos encontramos unidas las técnicas del cuento moderno en el que es de vital importancia la construcción lingüística del relato para producir una impresión de perfecta adecuación de sus elementos con el tema escogido.

La incrédula

Sin mi mujer a mi costado y con la excitación de deseos acuciosos y perentorios, arribé a un sueño obseso. En él se me apareció una, dispuesta a la complacencia. Estaba tan pródigo, que me pasé en su compañía de la hora nona a las hora sexta, cuando el canto del gallo. Abrí luego los ojos y ella misma, a mi diestra, con sonrisa benévola, me incitó a que la tomara. Le expliqué, con sorprendida y agotada excusa, que ya lo había hecho.

- *Lo sé – respondió -, pero quiero estar cierta.*

Yo no hice caso a su reclamo y volví a dormirme, profundamente, para no caer en una tentación irregular y quizá ya innecesaria.

Este cuento combina varios rasgos interesantes del cuento moderno. En primer lugar, la excesiva brevedad que exige una construcción verbal semejante a la de los acertijos intelectuales. También podemos observar la abierta libertad, más sugerida que pronunciada, para abordar el tema del deseo carnal con una total parsimonia. En cuanto a la actitud ante lo fantástico, el cuento aborda el tema con naturalidad por un lado, sugiriendo el espejismo de un sueño obseso; y por otro, deja abierta la puerta a la posibilidad de que estos espejismos se vuelvan realidad tan solo para desorientar al lector pero sin convertir la incertidumbre en un acto de fe. Además, da un giro a mitad de la narración, que es otra de las estrategias del cuento para desorientar al lector, entregando la incertidumbre al personaje creado por el deseo al que, para cerrar con broche de oro, se permite castigar con la indiferencia como sucede en ese juego de poder tan común en las relaciones sentimentales.

Los escritores mexicanos del siglo XIX recuperan la leyenda como una forma de conservar viva la tradición popular a través de la escritura. Sin embargo, como sucede con los transcritores y estudiosos de los documentos históricos, creen necesario el comentario que explique y juzgue un estado de creencias, a su manera de ver, caduco. Desde la distancia intelectual y como defensores de la modernidad, contrastan el pasado de un mundo dominado por la mentalidad “primitiva” del folclore y la religión con el presente, fruto de la modernidad, del pensamiento “ilustrado” y ajeno a los prejuicios del pasado. En el siglo XX, los cuentistas han superado este periodo de transición en el que era tan necesario para los intelectuales defender el progreso a toda costa. Sus escritos no necesitan contrastarse con el pasado, pero tampoco reniegan de él. Abiertos al pasado y al presente, sintetizan en sus obras lo mejor de cada época y experimentan sin temor los aciertos expresivos de la narrativa de otros pueblos. Innovación, libertad expresiva, originalidad, autenticidad y, sobre todo, calidad, son algunos calificativos de los que el relato breve moderno puede presumir gracias a que ha sabido conciliar lo mejor de dos estados de creencias aparentemente contradictorios.

También a diferencia del intelectual decimonónico, el cuentista del siglo XX entiende la función artística del relato breve como un objetivo en sí mismo y no como un “fruto retórico”. En su defensa del arte por el arte, como su nueva naturaleza lo prescribe, el cuento literario busca dar un sentido distinto al de la tradicional moraleja a sus fines y finales. Así como en el relato tradicional la puesta a prueba de las creencias y usos promovidos por la religión era un terreno de cultivo fundamental para el desarrollo e influencia del relato breve en la sociedad, con el cambio de mentalidad derivado de las nuevas preocupaciones de hombre moderno y de los fundamentos del

arte, la ciencia y la tecnología de nuestro tiempo, el relato moderno fijará objetivos acordes con el estado de cosas y será el reflejo de una realidad distinta.

1.4 *Los usos de la moraleja.*

“Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea muy fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la preposición *a*, que se acostumbra emplear mal. Yo me gano la vida corrigiendo esta mala costumbre.”

(A. Monterroso)

La cercanía que el cuento ha tenido en su trayectoria histórica con las disciplinas retóricas, así como la costumbre de asociar los relatos breves con la noción mágica de la verdad, presente en la leyenda o el mito, han hecho de la moraleja parte constitutiva de su estructura. El relato breve, utilizado a lo largo de los tiempos como instrumento de constatación de la presencia de los dioses en la vida cotidiana o como auxiliar propagandístico de la religión y la moral, se ha desarrollado como un medio expresivo de naturaleza mágico-retórica que, gracias a la moraleja, cumple con un objetivo concreto en cada una de sus manifestaciones. Así, el mito, la epopeya, la saga, la fábula, la conseja, la parábola, etc., han hablado de las preocupaciones más acuciosas del hombre en cada etapa de su historia y ofrecido justificaciones a las catástrofes naturales o modelos de conducta social y religiosa cuando ha sido necesario preservar un estado de las cosas. Desde este punto de vista, el relato breve ha sido utilizado por las clases dominantes para consolidar la religión y el ejemplo moral entre el pueblo, pero también ha sido un medio de expresión de las clases bajas para burlarse de los usos de la aristocracia y hacer crítica social y política en diferentes momentos de su trayectoria. Podría decirse que, a través de los diferentes usos de la moraleja del relato

breve , ha sido posible un diálogo histórico entre las capas sociales, ya sea criticando los vicios de los ricos o consolidando entre los más pobres las pautas morales y religiosas del sistema dominante.

Los usos y necesidades del momento político, religioso o social han determinado el contenido y el grado de influencia de la moraleja entre la sociedad. Beltrán Almería distingue entre los usos de la moraleja en la Antigüedad y en la Edad Media. Habla del “didactismo implícito” del relato breve como otro rasgo estable de su canon. Nosotros intentaremos seguir la trayectoria de la moraleja en el relato breve analizando los usos que el relato de costumbres o el cuento literario hacen de ella, ya sea implícita o explícitamente. La moraleja, en el relato *novelizado* o cuento literario, adquiere, como lo hacen también otros elementos constitutivos del canon, un sentido acorde con la mentalidad de su tiempo y con los objetivos de su poética. Para introducirnos en este tema, partimos del tercer rasgo observado por Beltrán Almería:

3. La puesta a prueba de creencias exige la presencia de la moraleja. En el cuento hay siempre un didactismo implícito y no pocas veces explícito. Ese didactismo reviste históricamente dos formas esenciales: el cuento como prueba y el cuento como ejemplo. El cuento en la Antigüedad es esencialmente una prueba del concepto mágico de la naturaleza de la verdad. El cuento sirve para confirmar esa creencia mítica, para probar la pervivencia de los dioses en lo natural cotidiano. El cuento como ejemplo es una línea creativa esencialmente medieval. Naturalmente Esopo, Fedro, Babrio representan la línea ejemplar de la Antigüedad. La línea ejemplar supone una estética didáctica, cosa que no ocurre con la línea probatoria, pero ambas tienen un alma inequívocamente retórica. El ejemplo dignifica, tiene un carácter formativo; la prueba alimenta la fe...En cualquiera de los dos casos, la moraleja actúa como el producto de una argumentación, esto es, como el fruto retórico.

En la Antigüedad, el objetivo marcado por las necesidades del relato oral, que estaba íntimamente asociado al rito religioso y a la magia, era ofrecer una justificación a los fenómenos que surgían inesperadamente y que no habíamos aprendido a controlar o a entender y que sugerían un estado caótico del mundo. Así, para tranquilidad de los

primeros pobladores, surgieron las cosmogonías que se dedicaron a ordenar el caos primigenio y a darle un sentido. De esta manera surgieron las primeras religiones cuyos fundamentos rituales y filosóficos descansaban sobre una conceptualización mágica de la verdad. Cuando las religiones fueron consolidándose y algunas de estas historias se volvieron inverosímiles, nuevos relatos y moralejas surgieron para extender la fe y los usos de las nuevas verdades. El relato breve no sólo hizo posible consolidar y preservar la religión y las tradiciones, sino que facilitó la conquista cultural y religiosa de otros pueblos. En ello jugó un papel esencial la moraleja, que transmitió “El Mensaje” de los dioses y de sus representantes sociales a los territorios conquistados. Este es el papel de la moraleja en su primera etapa, a la que Beltrán Almería identifica como “una prueba del concepto mágico de la naturaleza de la verdad”.

Los nuevos compromisos asumidos por las religiones que conquistaban a otras culturas, hacían necesaria la propagación de la fe a toda costa. El terreno que pisaban cuando llegaban por primera vez a los territorios conquistados por la fuerza no era firme y, en el sometimiento por la fe, era indispensable el trabajo pequeño pero insistente de los representantes eclesiásticos para poner orden en los conceptos de religiones la mayoría de las veces contradictorias. La moraleja como prueba se sirve, en un estado posterior, del ejemplo, para hacer más explícito el mensaje y establecer pautas de conducta más claras. La moraleja como ejemplo implica un compromiso doble con lo religioso y con lo social. De esta forma el relato se va acercando a la estética didáctica de la retórica. La prosa literaria se consideró también por mucho tiempo como una rama de la retórica, de manera que las ficciones narrativas, por genealogía o por contaminación, han guardado un vínculo con estos géneros al igual que el relato corto. Pero el relato corto, en su desarrollo como género literario, ha encontrado caminos

coincidentes con la palabra novelesca, desechando en lo posible su disfraz retórico. Para comprender mejor ese cambio que, con el correr del tiempo, fue separando a la literatura en prosa de la retórica, recurriremos a Mijail Bajtín.

“Toda la prosa artística y la novela guardan un estrecho parentesco genético con las formas retóricas. Y en toda su evolución posterior, la novela, no ha dejado de estar en estrecha interacción (tanto pacífica como violenta) con los géneros de la retórica viva (publicista, moral, filosófica, etc.): interacción que tal vez no ha sido menor que la que ha tenido con otros géneros literarios (épicos, dramáticos y líricos). Pero en esa correlación ininterrumpida, la palabra novelesca ha conservado su especificidad cualitativa, y no es reducible a la palabra retórica.”²²

Los objetivos de la prosa artística y de su palabra, ya sea en la novela o en el cuento, no pueden confundirse con los de la palabra retórica porque así lo exige su naturaleza. En los tiempos que corren, la novela y el relato breve, aún cuando sus referentes con la realidad pretenden reflejar los lenguajes y el pensamiento vivos de la sociedad, lo hacen desde la perspectiva de sus propósitos estéticos. Estos propósitos no pueden limitar su búsqueda al fruto retórico porque la realidad exige una modelación más abierta y relativa, como nos habla la dialéctica de la vida. El artista elegirá los materiales que mejor representen su verdad y los orquestará en el relato de manera que dialoguen, discutan o protesten contra esa verdad. Al permitir que las voces sociales hablen y se refuten el panorama se globaliza, las verdades se relativizan y el fruto retórico se desdibuja. En el caso del relato breve, la solidez que la tradición da a la presencia de una moraleja hace más difícil esa relativización de la verdad. La palabra dialógica limita su área de influencia y su poética unitaria hace necesaria una clausura, cosa que no sucede en la novela. La fuerza de la tradición y del canon del cuento exige el didactismo de la moraleja aunque su función social haya cambiado radicalmente. El cuento literario no puede negar su naturaleza, pero su actualización en el arte encuentra caminos originales que sugieren una verdad o provocan una duda. El juego activo que

se establece entre el relato y el lector hace posible que la moraleja deje atrás su naturaleza autoritaria y se vuelva ambigua.

Todos los elementos del cuento deben encontrar una perfecta adecuación con el resto de los elementos del sistema. Por eso, al cambiar el orden o el sentido de uno de estos elementos, se afecta al conjunto y, de la misma forma, cuando uno de estos elementos es un acierto, se deja sentir entre los otros componentes del sistema. Lo que Edgar Allan Poe llama la “impresión específica” en un cuento es una virtud de la pragmática, facilitada por los juegos de tensiones e intensidades del sistema y de la verdad o verdades sugeridas por su contenido. La sorpresa final, la incertidumbre del final abierto, el cierre redondo y completo, junto con cada una de las propuestas originales de las poéticas individuales de los cuentos modernos, apuntan hacia una semiótica general que el tema propone y que viene a ser el sustituto de la conocida moraleja.

El cuento ejerce la función de detonador de emociones, dudas, sentimientos, que dejan sus secuelas en el lector y le invitan a la reflexión. Todo arte, al igual que el cuento, apunta hacia la reflexión, pero en el cuento los mecanismos son más explícitos y exigentes porque deben adecuarse a un sistema normativo que no contradiga su poética, a riesgo de colapsar la estructura fundamental. Por eso se hace necesario que todos los componentes del canon estén presentes y es por ello que en este apartado no hemos querido encontrar una solución fácil al problema de la moraleja afirmando que, en el cuento moderno, desaparece porque su función didáctica ha caducado. El uso y la finalidad cambian; en ocasiones llega a confundirse con otros componentes sintácticos del sistema, pero el sentido de la moraleja afecta la semántica del relato y es ahí en

donde debemos marcar la frontera entre forma y contenido para diferenciar las esferas de su análisis. En el plano sintáctico podemos encontrar la moraleja en el desenlace, en el cierre, los giros inesperados y en el conjunto de indicios que orientan la hermenéutica del relato. Semánticamente, debemos contextualizar el relato en el tiempo y la cultura de la que procede para comprender el sentido profundo de su verdad. Así, no podemos captar el significado de las moralejas de la Antigüedad y de la Edad Media si no tenemos un entendimiento general de las verdades más favorecidas en su momento histórico. Lo mismo sucede con la historia del pensamiento moderno. Por eso el sentido de los relatos modernos encamina nuestra reflexión hacia las dudas más constantes del hombre de nuestro tiempo y, como forma y contenido deben tener una relación congruente y verosímil, las estrategias para provocarla deberán también actualizarse. Para entender la necesidad de ese cambio, que busca satisfacer las necesidades estéticas e ideológicas de las sociedades modernas, recurriremos al repaso histórico de las formas primitivas de la prosa artística (en particular de la novela) que hace Mijail Bajtín.

“La novela es la expresión galiléica que rechazó el absolutismo de la lengua unitaria y única, es decir, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico-verbal único del universo ideológico, y advirtió la existencia de la multitud de lenguas nacionales y, especialmente, de lenguajes sociales capaces de ser, igual de bien, ‘lenguas de la verdad’, y, a su vez, ser también lenguajes relativos, objetuales y limitados...Se trata de un viraje muy importante, y en esencia radical, de los destinos de la palabra humana. Las intenciones semántico culturales y expresivas se ven liberadas de la autoridad del lenguaje único y, en consecuencia, el lenguaje pierde la facultad de ser percibido como mito, como forma absoluta del pensamiento.”²³

La novela inicia el derrocamiento de la palabra autoritaria haciendo uso de los lenguajes que representan las diferentes capas sociales, profesionales o ideológicas de una comunidad. A estos lenguajes no les roba su intención, sino que la aprovecha para iniciar un diálogo en el que las verdades representadas por cada uno de estos lenguajes

se expresen y se refuten. Así, la verdad se vuelve tan relativa como puntos de vista existan entre las esferas que conviven socialmente en una realidad dada. Las intenciones semánticas de la narrativa, al reconocer una realidad plurilingüe que refleja un mosaico de expresiones humanas y culturales (relativos, objetuales y limitados), se acercan mejor al “lenguaje de la verdad”. Bajtín reconoce dos líneas estilísticas en la trayectoria histórica de la novela. La primera línea se caracteriza por utilizar un lenguaje y estilo únicos, conservando del plurilingüismo sólo su trasfondo dialogístico.

“Las novelas de la primera línea estilística llegan con la pretensión de organizar y reglamentar estilísticamente el plurilingüismo del lenguaje hablado y de los géneros costumbristas y semiliterarios escritos. Con ello se define en gran medida su actitud frente al plurilingüismo.

Así, la novela caballescica se convierte en portadora de la categoría del carácter literario extragenérico del lenguaje, pretende dar normas a la lengua de la vida, dar lecciones de estilo y buen tono: cómo conversar en la sociedad, cómo escribir una carta, etc... La novela caballescica ofrece la palabra a todas las situaciones y casos posibles, oponiéndose siempre a la palabra vulgar en sus modalidades groseras.”²⁴

La segunda línea estilística de la novela europea propone en su poética un ejercicio radicalmente distinto en su proceso lingüístico. Esta propuesta tiene que ver con una manera de entender el papel de la novela como portadora de la verdad relativa de sus referentes contextuales. Al autoritarismo de la palabra ennoblecida que intenta dar una pauta social a seguir y, como consecuencia, defiende verticalmente una verdad absoluta, opone una manera “oblicua” de ver la realidad. En la realidad orgánica conviven los lenguajes como portadores de intenciones y puntos de vista que no apuntan hacia una verdad única, sino que expresan la riqueza de opiniones surgida de ámbitos sociales muy diversos. De ahí que cualquier arte que desee reflejar lo humano deba tomar en cuenta la dialéctica de los puntos de vista y la ambigüedad de su verdad, a riesgo de caer en un fácil didactismo moralizante que, para el arte, carece de todo interés. La segunda línea estilística de la novela logra reflejar esta ambigüedad

empezando por parodiar ese lenguaje patético y vacío de la novela de la primera línea estilística. Para ello, recurre a asociaciones groseras que rebajan el pretendido plano literario “elevado” de estas novelas al nivel más bajo de la banalidad prosística. Así, el plurilingüismo que sólo había servido a la novela de la primera línea como trasfondo contextual, al ser negado en la falsedad del lenguaje ennoblecido, acaba por desbancar su mentira por inverosímil y artificiosa. La palabra de las novelas de la segunda línea, por el contrario, al proceder de abajo hacia arriba desde las esferas inferiores del lenguaje hacia los lenguajes literarios, las dominan. La palabra se vuelve bivocal y se llena de contenido y de intención al representar fielmente los lenguajes que, en la realidad, tienen un propietario, que no son palabras abstractas o “de nadie”. La palabra bivocal determina el estilo de las novelas de la segunda línea estilística empezando por la palabra paródica, irónica, humorística, etc.

“Ésta parece ser la filosofía de la palabra de la novela corta popular satírico-realista, y de otros géneros paródicos y cómicos inferiores. Es más, el sentimiento del lenguaje que está en la base de tales géneros, está penetrado de una profunda incredulidad hacia la palabra humana como tal... Quién habla y en qué situaciones habla, es lo que determina el sentido auténtico de la palabra. Toda significación y expresividad directa son falsas; en especial, las patéticas.”²⁵

Nos interesa la descripción de estas dos líneas estilísticas que afectan el desarrollo de la novela en Europa porque abre una veta de estudio a las formas inferiores de la prosa literaria y de los géneros paródicos del folclore popular que han influido tanto al desarrollo de nuestro tema de estudio: el relato breve. El cuento como género literario tiene muchas deudas con la palabra paródica y con las formas populares de la novela satírico-realista. Como continuador de la tradición popular de los pueblos está en deuda con la palabra paródica y, por otro lado, como instrumento de adoctrinamiento, debe su carácter moralizante a la palabra patética. Podríamos decir

que el relato breve evoluciona en una trayectoria que se ubica entre estas dos líneas estilísticas de la novela para llegar, finalmente, a consolidar los elementos de su canon flexibilizando su poética por influencia de la libertad artística de la novela, pero jugando dentro de los márgenes de su normativa canónica. Por eso, el cuento literario se comporta como un género inasible y difuso pero, analizando detenidamente los componentes que cimientan su estructura, podemos ver que todavía queda mucho en ella de ambos lenguajes: el retórico y el paródico.

El caso de la moraleja es ejemplo de ello. En muchos cuentos literarios modernos podemos seguir observando la presencia de una moraleja que combina la esencia de la palabra retórica, como forma, con la palabra paródica como contenido. La tendencia y el tono de la ideología que mueve al hombre moderno no congenia con el didactismo simplista y por eso exige actualizarse burlándose del sentido profundo de una moral caduca, como lo hacen los géneros bajos del folclore. Los representantes de la prosa moderna actualizan los contenidos y la intencionalidad de los lenguajes patentados en sus obras para reflejar una realidad polifacética, una verdad que ejerce la autocrítica, que dialoga con sus contradicciones, que desmitifica los absolutismos de la lengua y del pensamiento. De esta segunda línea procede la moraleja moderna, que expresa, a veces paródicamente, esa “profunda incredulidad hacia la palabra humana”, como hacia la relatividad de la verdad misma.

Heredero de los absolutismos de la lengua única, el escritor moderno comprende que su auditorio ha cambiado y que el objeto de la literatura dista mucho de los propósitos de la retórica. “Moralizar es inútil, nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren

se debe a sus valores literarios, no a lo que aconsejaban que la gente hiciera. A la gente le encanta dar consejos, e incluso recibirlos, pero le gusta más no hacerles caso.”²⁶

El cuento literario exige la presencia de un componente semiótico que, como la moraleja, cierre la estructura unitaria del relato y de un significado profundo en su clausura. La hermenéutica de esta clausura tiene que ver con la poética de la totalidad que todo cuento, por ser un pedazo de realidad, exige para atar su sentido a la dialéctica de la vida. Ese componente tiene otro nombre en los cuentos modernos, pero acciona la máquina del pensamiento tanto como lo hacía la antigua moraleja, sólo que en un sentido artístico y no retórico. Me refiero a los desenlaces y finales que clausuran las ideas de los cuentos literarios. Muchas veces son tan sutiles que se desdibujan, otras son violentos o cortantes, pero siempre provocan a la inteligencia y a la imaginación a dar un salto más allá de las palabras del relato y encontrar el sitio de su verdad en algún rincón de nuestras vidas. Los límites físicos de los relatos cortos exigen traspasar las fronteras del texto y extender sus significados a la realidad verificable. Por eso es que, cuando tratamos de ubicarlos, se niegan a quedarse en su sitio y nos invitan a buscarlos más allá de los horizontes de la página literaria. El cuento puede ser tan limitado como la suma de sus palabras o tan extenso como la capacidad, la imaginación y la voluntad del lector exploten sus significados. Los significados están sugeridos, pero debemos mirar bien para saber conquistar sus posibilidades. La moraleja moderna se ubica en esa capacidad del cuento literario de provocar el juego con la imaginación y con la inteligencia a través de la virtud de sus limitaciones y de los mecanismos de su poética. La diferencia que tiene con la antigua moraleja es que, como su lenguaje y su palabra, ha dejado de ser autoritaria. La moraleja de los finales del relato literario reflejarán la ambigüedad del pensamiento moderno y su capacidad para comunicar las intenciones de

los actores de la realidad orgánica en su interacción cotidiana, tan llena de acentos y opiniones heterogéneas. La moraleja viste hoy los ropajes de esa realidad diversa y orienta sus contenidos semióticos en concordancia con los objetivos de su poética. Ya sea como epifanía, como incertidumbre fantástica o como sátira humana, la moraleja varía según las intenciones del relato, pero no deja de hacerse presente como elemento que clausura las ideas de ese detonador del pensamiento que es el cuento. La moraleja ha pasado de ser el “fruto retórico” de los relatos clásicos y tradicionales a ser el “fruto estético” del cuento literario.

Hago hincapié en la semejanza entre la moraleja y los finales del cuento moderno como elementos compositivos formales, presentes tanto en el cuento arcaico como en el moderno. La idea del final en la narrativa moderna dista mucho de la concepción tradicional de la clausura, siempre ficticia, de un mundo ficticio. La literatura, a diferencia de la vida, nos ha permitido ser testigos de una historia que concluye, que podemos vivir de comienzo a fin, lo que nos es imposible en el pedazo de realidad del que formamos parte en lo cotidiano. La función de los finales moralizantes de los relatos más cercanos a la retórica es la de clausurar una anécdota que funja como ejemplo y prueba de una concepción determinada de mundo, cargada de valores morales, religiosos y hasta políticos incuestionables, que para el hombre moderno se han vuelto relativos. Es por ello que la función conceptual de la moraleja es distinta de la de los finales novelescos, que tanto han determinado la evolución de la prosa literaria en el siglo XX, imprimiéndole un sentido nuevo y más abierto:

“Al principio de nuestro siglo, una nueva visión del mundo, una reevaluación radical de la experiencia vital (p. ej. bajo el influjo de la psicología de Freud y Jung, o bajo el choque de las dos guerras mundiales), el desmoronamiento de las inveteradas certidumbres religiosas y otros factores extraliterarios (económicos, políticos, tecnológicos, etc.) repercutían en un debilitamiento de la intencionalidad primordial del final novelesco que consiste en rematar la obra en todos los niveles, es decir, desenlazar por completo la trama, clausurar la obra como entidad artística y terminar el texto.

Las dos tendencias discrepantes de la práctica narrativa suelen resumirse en la (muy problemática) dicotomía de *final cerrado vs. final abierto*, considerándose el último como característico de la modernidad (...) muchos autores postmodernos, en cambio, ya no practican ni el final “abierto” ni el “cerrado”, sino el final múltiple, falso, burlón o paródico, poniendo en tela de juicio todo orden, toda verdad o verosimilitud como legitimación extratextual de sus narraciones y, por consiguiente, de sus finales.”²⁷

Formalmente, sin embargo, la función en el relato breve de un final moderno y uno con moraleja es la misma: provocar una respuesta vital siempre contundente. La carga ideológica y conceptual que la originalidad de cada escritor le da a su obra es lo que distingue los diferentes estilos y corrientes estéticas dentro de un género literario; pero los rasgos formales que dan estabilidad a su canon y hacen posible el juego con sus normas, así como la transgresión estética a partir del cuestionamiento de las mismas, pueden adaptarse a otra realidad, mas no desaparecen. Aún cuando el escritor se decide por la ruptura, esta dialéctica tendrá sentido en relación con el trasfondo normativo del que procede. El cuento literario, con mayor tradición y estabilidad canónica que la novela, pero marcado por su libertad, recurre a los artificios estilísticos y conceptuales modernos o postmodernos, según sea el caso, pero sigue comulgando con las reglas compositivas de la poética que le da sentido al género. Los cuentos del siglo XIX, época de transición entre el cuento tradicional y el moderno, todavía conservan la introducción o el epílogo como elementos explicativos, ya menos moralizantes que la moraleja explícita, pero que orientan al lector hacia los contenidos que éste debe asumir. La figura del lector contemporáneo es más versátil y el cuento ya no puede sugerir groseramente un camino interpretativo, por lo que absorbe tácitamente esos elementos, cargando con su energía la sugestividad discursiva del giro intelectual, fantástico, satírico, etc., de sus múltiples opciones de clausura. Porque el final de las ficciones siempre será hipotético y artificial, como puede ser el de las religiones que, como lo afirma Kunz, son “visiones de una historia orientada hacia una meta en forma de

apocalipsis, juicio, final, paraíso, nirvana, etc.”²⁸; pero, en la vida real, el final, que es lo mismo que la muerte, impide materialmente la finalización del relato.

1.5 *La novelización del cuento.*

Los dos últimos rasgos en el listado de Beltrán Almería se comprenderán mejor si analizamos la teoría de Mijail Bajtín²⁹ referente al lenguaje novelesco. La *novelización* del cuento conecta con estos rasgos debido a la coincidencia que ambos géneros, novela y cuento, tienen en la manera como sus lenguajes y acentos se alimentan de los géneros bajos de folclore, así como de otros géneros literarios y extraliterarios. El cuento, específicamente, es un género esencialmente folclórico desde sus orígenes y, cuando se incorpora a la literatura, adapta a su estructura canónica aquellos elementos innovadores que la novela, en forma y contenido, explota artísticamente. Bajtín analiza esos elementos del lenguaje novelesco detalladamente. Por eso nos parece acertado comparar los elementos compositivos de la novela con algunos rasgos del cuento literario para ubicar las influencias y determinantes que hicieron posible la actualización del relato oral y su acceso a la literatura universal.

Para no desligarnos de las ideas que orientan este capítulo, recordemos esos dos rasgos que hemos recuperado del estudio de Beltrán Almería:

“4. El cuento es un género de naturaleza mixta: serio-cómico. En su seriedad conecta con la tradición y con la retórica, en su comicidad conecta con el folclore. El cuento es un género esencialmente folclórico, que sólo tardíamente se incorpora al dominio literario. El cuento literario conserva deformada su naturaleza folclórica.

5. Otros rasgos que emanan del carácter canónico oral del cuento son el tipismo y el monoestilismo. Por tipismo hay que entender la resistencia del cuento a los personajes ricamente caracterizados (los

caracteres). Esta gama de personajes sólo es posible en géneros como la tragedia y la novela, géneros en los que el espíritu del personaje es esencial para su tarea. El cuento, como la sátira, sólo admite el tipo, un personaje sin apenas libertad, que forma un conjunto sin fisuras con su entorno. Por monoestilismo hay que entender la resistencia del cuento a integrar otros géneros –cartas, poemas, etc.”

La novela, como el cuento, proviene y se alimenta de los géneros del folclore popular y de su capacidad para la parodia. El lenguaje novelesco parte de los acentos e intenciones de los diferentes lenguajes nacionales y sociales para dar a conocer, a través de ellos, las diferentes verdades que estos lenguajes reflejan. Desde esta esfera lingüística llega a través de las estrategias estilísticas de la novela, al lenguaje literario. El novelista orquestrará estos materiales según los propósitos compositivos y semánticos de su obra, incorporando también otros discursos y géneros literarios o extraliterarios para completar el panorama dialógico que sepa reflejar la realidad de donde procede. El cuento proviene de los mismos estratos sociales, de los que adquiere su naturaleza serio-cómica, entre otros de los rasgos que analizamos más arriba. También del folclore y de géneros como la sátira hereda el tipismo de sus personajes. Beltrán Almería añade a estos rasgos el “monoestilismo”, que entiende como “la resistencia del cuento a integrar otros géneros”. En este último punto queremos matizar la apreciación de Beltrán Almería. Precisamente por influencia de la novela, el cuento literario ha incorporado a su poética los diferentes discursos de otros géneros literarios y extraliterarios, a veces vistiéndose tan radicalmente con estos ropajes que nos cuesta trabajo distinguir que se trata de un cuento y no de un anuncio, una carta, etc. Siempre, sin embargo, los límites del cuento son más limitados que los de la novela y, cuando el relato breve decide hacer uso de estos recursos lo hará dentro de la normativa de su canon. En este espacio citaremos algunos ejemplos representativos de este recurso.

Las variaciones estilístico compositivas que se dan en el cuento por contaminación de la novela, las iremos puntualizando al hacer el análisis de los componentes compositivos y lingüísticos de la novela aportados por el estudio de Bajtín. Para ilustrar la dependencia que la novela tiene de los géneros de la oralidad y que lo acercan al cuento, veamos de qué se compone, según Bajtín, la novela:

- 1) Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).
- 2) Estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista (skaz).
- 3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.)
- 4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.).
- 5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.³⁰

La novela combina armoniosamente todos estos elementos a partir de una unidad superior total. Cada unidad es relativamente autónoma, pero, dentro del conjunto de unidades que es la novela, se define en relación con esa unidad superior y con la orquestación de los diferentes lenguajes y discursos de la novela. Los lenguajes, discursos, argumentaciones de tipo extraliterario o retórico, la hibridación de otros géneros, etc., se encuentran en el espacio de la novela y dialogan, lanzan objeciones, dudas, opiniones y las refutan como si este diálogo se diera en la sociedad de la que provienen. Los lenguajes, aunque individualizados, reflejan las intenciones y acentos de los estratos sociales a los que representan. Los hablantes que dialogan en la novela son representativos de los que existen en la realidad, aunque el ordenamiento y la intención final de ese diálogo virtual obedece a una modelación estética personal del autor. Al autor lo podemos encontrar representado en la voz narrativa o en los razonamientos que hace a través del lenguaje extrartístico, pero sin importar lo mucho que se esconda en las voces de sus personajes y de su narrador, siempre estará presente en la originalidad

con que construya la obra y en los objetivos finales de su hermenéutica. La novela es una representación modelada de la realidad, pero esa modelación implica una estilización de la que sólo puede ser responsable el autor y con la que la ficción ensaya respuestas que nos es imposible ver, con sus causas y consecuencias, en la realidad. En el cuento literario esas intenciones prefijadas tienen aún mayor fuerza, ya que los límites y la necesidad de completar la escenografía virtual de su ficción, obligan al autor a colocar las piezas con mayor rigurosidad. El objetivo final, sin embargo, es el mismo: conseguir la satisfacción estética a partir de la creatividad artística que, gracias a la autenticidad de los discursos y lenguajes que apuntan a los referentes profundos de la realidad humana, completa la imagen virtual que se nos niega en la vida cotidiana.

“La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales... a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado... ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.”³¹

El cuento moderno sigue, dentro de los márgenes de su territorio de influencia y de la normativa de su poética, estrategias muy parecidas a las de la novela. El cuento juega con los mismos referentes lingüísticos y sociales que la novela con el matiz particular que le exige el género. Dentro de este esquema, el cuentista ordena las piezas y materiales de sus referentes (plurifónicos, pluriestilísticos y plurilingües como los de la novela), escogiendo los más significativos para conseguir intensidad en las emociones y tensión en la trama. El diálogo de verdades se limita, pero no desaparece y el trasfondo social y lingüístico con que el lector debe auxiliarse para interpretar el relato, es más sugeridos que explícito. Sin embargo, la fuerza que esa dialéctica de opiniones y verdades tiene en el género corto de la prosa narrativa se agudiza. El cuentista elige un

número limitado y representativo de las opiniones vertidas en ese diálogo e intensifica los significados tácitos de las que se encuentran ausentes para que el lector complete el panorama. La unidad superior de la que depende el sistema de un cuento juega en un espacio más estrecho y con una normativa más exigente, pero no deja de alimentarse del tono y los acentos de ese trasfondo plurifónico sin el que su poética estaría incompleta. Por eso el sabor que dejan los relatos breves nos deja una impresión de desconcierto, de querer saber más y descubrir ciertos aspectos profundos de una realidad dada yendo más allá del texto y completando los motivos que sabemos forman parte de la médula vital que se nos ofrece. Y para lograrlo, es necesario recurrir a ese habla cotidiana, a esos lenguajes llenos de intenciones que completan y determinan nuestra personal perspectiva del mundo, por limitada que parezca. El cuento nos plantea la paradoja que debe ser resuelta a partir de los instrumentos con que nos auxiliamos en la realidad cotidiana. El cuentista, más que tomar esos lenguajes de la realidad y estilizarlos para convertirlos en realidad literaria, escoge el acomodo perfecto de algún diálogo y un momento paradójico adecuado a la poética de ese cuento específico, para remitirnos a la realidad de donde provienen y así poder resolver la paradoja. En ocasiones un cuento se viste con alguno de los discursos y géneros de que se componen las novelas y, a través de lo que ese lenguaje sugiere, propone su paradoja o su verdad. El relato breve puede parecer extremadamente limitado en su estética, pero lo cierto es que, ningún buen cuento literario limita su estética a la suma de palabras del texto. Este aspecto singular del cuento lo veremos más detalladamente en este capítulo.

Esta particular exigencia de la normativa del cuento por involucrar activamente al lector para completar la hermenéutica del texto tiene que ver con una poética que se estructura a partir de los elementos que provienen de su oralidad. Bajtín distingue entre

“géneros primarios” y “géneros secundarios”³², explicando que los primeros ocupan el ámbito del lenguaje cotidiano, inmediato y que son absorbidos por los géneros secundarios o culturales, que adquieren una dinámica nueva al admitir en su discurso la espontaneidad de los primarios. La novela utiliza formas discursivas que provienen de los géneros primarios pero siempre en la libertad que le da la escritura novelesca y su falta de canon. El cuento, como género que ha vivido mucho tiempo en el ámbito de la oralidad de los géneros primarios, estructura su discurso teniendo siempre presentes aspectos como la réplica o el cierre. Los géneros secundarios no tienen esta limitación.

“En los géneros primarios esta relación hablante/interlocutor afecta directamente al acabado del enunciado amenazado por la réplica inmediata. El acabado del enunciado se determina por la relación indisoluble de tres aspectos básicos:

- a) la exhaustividad del tema del enunciado
- b) el deseo, el querer decir del hablante
- c) las formas estables de la estructuración del género

El deseo subjetivo entra en contacto con el tema-objeto, al que pone límites –muy precisos en el caso de los géneros orales –, y esa unión se expresa mediante la elección de un género determinado, unas formas estables y, a menudo, muy conservadoras que aseguran la nitidez en la expresión. Por eso los géneros primarios resultan, al menos en apariencia, mucho menos evolucionados.”³³

El cuento necesita de las reglas que le marca su canon para conseguir resultados estéticos específicos que no logra ningún otro género. Esa limitación, lejos de ser una atadura a esquemas usados y poco evolucionados, ha estimulado a los cuentistas a buscar formas innovadoras y expresivas para jugar con esa normativa y sacarle el mayor provecho a su poética. La necesidad humana de transgredir las pautas sociales o los límites de lo conocido consigue en el arte los resultados más originales. En el cuento esos límites son todavía más estrechos porque deslindan el territorio estético, además del vital que tiene todo arte, dentro del cual es imposible acceder a la modelación de la realidad. Por eso la tentación es todavía mayor. Se trata de conseguir dentro de

márgenes muy estrictos y utilizando todos los elementos que exige su canon, obras tan originales y conmovedoras como pueden lograrse en la narrativa extensa. De ahí que algunos cuentos nos parezcan acertijos, otros laberintos para la imaginación y, hay los que, a primera vista, resultan inclasificables. Esta situación de innovación absoluta lleva a los críticos modernos a considerar al cuento literario como un género inasible e indefinible, más rompedor de formas y esquemas que ninguna novela o ninguna pintura vanguardista. Y lo cierto es que, un cuento por mucho que se disfrace estará siempre marcado por las reglas de su canon, que podremos reconocer si sabemos analizar la esencia del mismo y los cambios estilísticos superficiales que pretenden esconder su naturaleza.

La novela ha abierto el panorama experimental de los géneros acogiendo todas las posibilidades discursivas y lingüísticas en su interior. El cuento se contagia de esta libertad expresiva y de los contextos específicos en que sus creadores se mueven. Es característico de muchos escritores el cultivar ambos géneros paralelamente o- en el caso de la literatura mexicana esto es muy claro – ser prolíficos en diversidad de géneros literarios y extraliterarios, como el periodismo, el discurso político, el ensayo filosófico y científico, etc. La facilidad que tiene el cuento para mezclar lenguajes y discursos se observa cada vez más frecuentemente. Esta interacción que guardan los géneros de la prosa artística con las formas retóricas (política, filosófica, moral) es importante para la comprensión de la “especificidad cualitativa” de la novela y, por extensión, del desarrollo del cuento. La capacidad que tiene la novela para orquestar géneros y lenguajes tan diversos viene obligada por la intencionalidad del autor de establecer un diálogo entre su palabra y la “palabra ajena” (término de Bajtín). Una ventaja de los géneros primarios es que en su expresividad implican al oyente en la

posibilidad de la réplica – determinada por su naturaleza oral - lo cual imprime una dinámica abierta y espontánea a sus discursos. Esto no es posible en la literatura, debido a su individualismo y a la soledad de la escritura. Para sustituir el dinamismo de la réplica, la novela implica al lector como personaje virtual del diálogo entre los lenguajes ajenos que interactúan en su interior o en su trasfondo.

La *novelización* del cuento viene dada por la influencia de la libertad artística de la novela. El cuento moderno, como la novela, ha sabido enriquecer y flexibilizar su estética ayudándose de la expresividad de otros discursos y géneros. También ha sabido sacar provecho de los lenguajes sociales y de otras formas costumbristas del discurso que, por contaminación o necesidad expresiva, ha heredado de su antecedente oral, como la novela lo ha hecho de la retórica o el folclore. Los cuentos modernos han sabido sacar jugo a un sinnúmero de discursos camuflándose en carta, ensayo, parodia, fábula, anuncio, ejemplo o sentencia moral, parábola; o recreando los lenguajes sociales, profesionales o locales, estilizándolos al igual que la novela, sin vaciarlos de su intención y de sus acentos.

Para ilustrar esta idea citaré algunos ejemplos de la obra de Juan José Arreola, cuentista mexicano muy apegado a estas formas aparentemente “inclasificables” del relato. A través de sus pequeñas ficciones podemos ir reconociendo al personaje que se esconde detrás de su poética y construyendo su drama humano. Así, como es característico del “tipismo” (Beltrán Almería) del relato breve, detrás del personaje inacabado de cada texto subyace la personalidad del escritor y las ideas que dan trasfondo y sentido a su obra. No debemos de ver en esa limitación de la caracterización de los personajes del cuento un defecto. A partir de la lectura cuidadosa

de cada ficción literaria reconocemos a ese otro personaje que se esconde detrás del espejo: "...mudo espío mientras alguien voraz a mi me observa" (JJ. Arreola, epígrafe de su *Confabulario*).

"Muchos lectores opinan que los personajes de una novela, por madurar psicológicamente en un tiempo largo, son más convincentes que los de un cuento, cogidos en una corta peripecia. Si observaran mejor comprenderían que detrás de los cuentos cortos de una larga colección hay también un personaje continuo, el narrador, quien madura de relato en relato. Enfrentarse con ese narrador oculto, sobre todo si es inteligente, puede estimular la sensación de una presencia personal no menos convincente que el enfrentamiento directo con los personajes que el novelista mediatiza."³⁴

La propuesta estética de Arreola va madurando a lo largo de cada una de sus obras. Es principalmente un escritor de cuentos o pequeñas ficciones que se ordenan a partir de una idea general que da nombre a cada colección: *Varia invención*, *Bestiario*, *Cantos del mal dolor*, *Prosodia*, *Confabulario*, *Palindroma*, *Variaciones sintácticas* o *La feria*. Éste último título es el de la única novela que ha escrito y que también cuenta con una propuesta estética interesante. El tema de la novela se desarrolla a partir de relatos fragmentarios de los diferentes personajes que toman parte en ella y que, a lo largo de la novela, vamos conociendo con mayor profundidad. Esta novela es un buen ejemplo de lo que cada colección de cuentos construye a raíz del tema que los convoca. La diferencia es que en la novela se reconstruye la vida de un pueblo a partir de las voces de sus habitantes, mientras que en una colección de ficciones literarias se reconstruye al gran personaje que está detrás de la obra con su tragicomedia personal, que se extiende a la gran tragicomedia humana. He ahí es sentido oculto del relato breve que, a diferencia de la novela, permite reconstruir mundos mucho más vastos y ensayar respuestas más generales a las grandes preguntas del hombre. La problemática con la que la obra de Arreola debate va desde la crítica a la mercantilización y a la deshumanización tecnológica de la sociedad hasta la resolución de conflictos personales

y humanos más intimistas, que tienen que ver con la soledad o el amor. Valgan estos ejemplos como constatación de las posibilidades del relato moderno:

Baby H.P.

Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños. Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H.P., un aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña... De hoy en adelante usted verá con otros ojos el agobiante ajeteo de sus hijos. Y ni siquiera perderá la paciencia ante una rabieta convulsiva, pensando que es fuente generosa de energía. El pataleo de un niño de pecho durante las veinticuatro horas del día se transforma, gracias al Baby H.P., en unos útiles segundos de tromba licuadora, o en quince minutos de música radiofónica...El Baby H.P. está disponible en las buenas tiendas en distintos tamaños, modelos y precios...

(fragmentos de "Baby H.P.", J.J. Arreola)

Anuncio

Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa o perjudicial, ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración, el empleo de Plastisex es sumamente recomendable. El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes, proporcionan a los reclutas el servicio de estas atractivas e higiénicas criaturas.

("Anuncio", J.J. Arreola)

La inserción de otros géneros y discursos podemos verla en los siguientes textos que no dejan de ser ficciones narrativas o cuentos porque todos, de alguna u otra manera, narran algo de la vida poniendo el acento en la manera como una forma específica del discurso puede, en ocasiones, expresar una idea con más contundencia:

La carta:

Envío

Amor mío: todas las pescaderías y las carnicerías del mundo me han enviado hoy en tu carta sus reservas de materiales podridos. Naufrago en una masa de gusanos aplastados, y con los ojos llenos de lágrimas inmundas empañó el azul purísimo del cielo.

Ya puedes tú ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo.

El Armisticio:

Armisticio

Con fecha de hoy retiro de tu vida mis tropas de ocupación. Me desentiendo de todos los invasores en cuerpo y alma. Nos veremos las caras en la tierra de nadie. Allí donde un ángel señala desde lejos invitándonos a entrar: Se alquila paraíso en ruinas.

La cláusula:

Cláusulas

- I. *Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene.*
- II. *Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja.*
- III. *Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas.*

El anuncio:

De l'osservatore

A principios de nuestra Era, las llaves de San Pedro se perdieron en los suburbios del Imperio Romano. Se suplica a la persona que las encuentre, tenga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante, ya que desde hace más de quince siglos las puertas del Reino de los Cielos no han podido ser forzadas con ganzúas.

El telegrama:

*Sofía Daífos a Selene Peneles:
Se van Sal acá tía Naves Argelao es ido Odiseo alégrase
Van a Ítaca las naves.*

El flash informativo:

Flash

Londres, 26 de noviembre (AP).- Un sabio demente, cuyo nombre no ha sido revelado, colocó anoche un Absorsor del tamaño de una ratonera a la salida de un túnel. El tren fue vanamente esperado en la estación de llegada. Los hombres de ciencia se afligen ante el objeto dramático, que no pesa más que antes, y que contiene todos los vagones del expreso de Dover y el apretado número de las víctimas.

Ante la consternación general, el Parlamento ha hecho declaraciones en el sentido de que el Absorsor se halla en etapa experimental. Consiste en una cápsula de hidrógeno, en la cual se efectúa un vacío atómico. Fue planeado originalmente por Sir Acheson Beal como arma pacífica, destinada a anular los efectos de las explosiones nucleares.

El cuento literario ha evolucionado en los últimos años hasta colocarse, por su expresividad y por la innovación estética de su poética, a un nivel en calidad y productividad paralelo al de la novela. Hemos visto cómo su estética costumbrista ha ido desarrollando nuevas propuestas para adecuarse a las funciones que cada etapa histórica exigía de ella. Así hemos llegado, desde las antiguas religiones, el mito y la magia, pasando por el relato oral costumbrista y la influencia de la retórica en sus formas y finales, hasta el cuento literario moderno con propósitos estéticos definidos. La influencia de la novela y el paso de la oralidad a la escritura han hecho necesaria la actualización de las formas y el sentido de los elementos más estables de su canon para colocarse en el sitio que le corresponde como género literario. La creatividad de los escritores y su compromiso con el género al asumirse como cuentistas y no como “practicantes del relato” en sus ratos libres, ha hecho posible que el cuento explotara las alternativas expresivas más inusitadas y originales, sin perder calidad en el camino de la experimentación y con resultados visiblemente literarios. Los marcos aparentemente inflexibles de su canon han experimentado variaciones contundentes sin dejar de lado la expresividad que exige cada uno de los componentes del sistema que le permiten conservar su naturaleza y la eficacia de sus medios tradicionales de comunicación con el escucha. Las intensidades formales y semánticas que se logran con estos recursos, son posibles gracias a la carga intencional de los otros géneros y discursos que en él cobran vigencia. El cuento hereda de su historia como género primario el empleo de la

sátira y el humor, materiales también recogidos por la novela del substrato plurilingüe que le da sentido.

La novela, como lo afirma Bajtín, “es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje.” Si tuviéramos que trasladar el sentido de esas palabras al cuento, no sería tan sencillo, ya que el macrocosmos lingüístico de la novela encuentra límites obvios en las fronteras espaciales del cuento. Sin embargo, hemos afirmado que esa contaminación del estilo novelesco hacia otras formas de la prosa artística, alcanza al cuento más que a ningún otro género y, en lo que se refiere al plurifonismo, no hacemos una excepción (si bien el universo lingüístico se reduce a una de sus zonas de influencia, por razones obvias). La variedad de lenguajes sociales e individuales que podemos encontrar en un cuento es representativa de la *novelización* del género, en el que se observan las marcas del plurilingüismo de la novela. Y, si esto no fuera poco, los recursos narrativos empleados por los cuentistas, son tan innovadores y expresivos como los novelescos.

El cuento moderno es el resultado de la suma de todas estas condiciones históricas y de la creatividad de los escritores que han hecho posible la recuperación de un género olvidado en el folclore para darle vida literaria. Hoy en día la capacidad que ha tenido el relato corto de actualizarse y conmovier con su propuesta estética a un mayor número de lectores, es de todos reconocida. Sirva esta introducción para comprender más profundamente la teoría del cuento literario, que cuenta con una bibliografía más vasta e interesante cada día.

CAPÍTULO SEGUNDO

2. EL CUENTO LITERARIO MODERNO Y SU TEORÍA

“Con frecuencia me pregunto: ¿qué pretendemos cuando abordamos las formas nuevas del relato, del cuento, corto, breve o brevísimo? ¿De qué manera enfrentamos esa vaga o tajante indiferencia de lectores y editores hacia este género inasible que a lo largo de las edades permanece obstinadamente al lado de los otros grandes géneros literarios que parecen perpetuamente opacarlo, anularlo? Sé que de muy diversos modos: transformándolo, cambiando su sentido, su configuración; dotándolo de intenciones diferentes, a veces reduciéndolo sin más al absurdo, y aun disfrazándolo: de poema, de meditación, de reseña, de ensayo, de todo aquello que sin hacerlo abandonar su fin primordial – contar algo –, lo enriquezca y vaya a excitar la imaginación o la emoción de la gente. En pocas palabras, ni más ni menos que lo que los buenos cuentistas han hecho en cada época: darle muerte para infundirle una nueva vida.”

(Augusto Monterroso, *La vaca*, 1999)

El cuento moderno ha dado algunas lecciones de disciplina y rigurosidad estética en los últimos tiempos. De su capacidad de adaptación, de transformación estética y de las exigencias formales de su estricta aunque flexible poética literaria, han aprendido los géneros vecinos de la narrativa, la lírica, la literatura dramática y, en la cultura actual, el cine o el cortometraje, por citar algunos ejemplos. Tal es la capacidad integrativa del género que de la riqueza compositiva y estética de estas disciplinas, así como de los materiales que aportan los ritos antiguos y modernos de la condición humana, ha encontrado la poética pertinente para revelar artísticamente los bajos fondos y misterios del hombre en cada una de sus creaciones. Ya sea como emblema o como germen simbólico, los cuentistas modernos han sabido encontrar la mejor manera de expresar estos misterios utilizando la fórmula de Monterroso: “darle muerte al género para infundirle nueva vida”.

Julio Ortega hace uso del término que hemos venido empleando en este estudio para designar el fenómeno que hizo posible la transformación de las formas orales del relato tradicional en el producto de la narrativa escrita con propósitos estéticos que hoy conocemos como cuento literario. Hablamos de la *novelización* del cuento. El término, así empleado por Bajtín, cobra un sentido más general en la situación específica latinoamericana. Julio Ortega habla de una “novelización sin novela” que tiene lugar en nuestra literatura a través del cuento.

“El cuento nos viene, ciertamente, de más lejos, y a través suyo en la literatura latinoamericana se produce lo que me inclino a designar como una novelización sin novela. Este movimiento de ficcionalización, desde el relato, con su fabulación contamina los otros géneros discursivos; ese desbordamiento es característico de la exploración genérica en nuestra literatura; y se da como tal incluso antes que la noción misma de literatura le fuese adjudicada. Lo hemos visto en la crónica de Indias, a través de lo que Enrique Pupo-Walker ha caracterizado como ese ‘sesgo imaginativo’ de la narración histórica, en la que destaca el papel ficcional de la narración interpolada (“La narración interpolada en la historiografía de Indias” en actas del primer simposio de Filología americana, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, pp. 219-228); algo similar podría decirse de la manipulación que los cronistas hacen del discurso forense y la retórica jurídica, documentada por Roberto González Echavarría. A raíz de esos rebasamientos, podríamos aludir, así mismo, a la diversificación genérica que reordena y redefine la historia, descrita por Walter Mignolo. Esta novelización sin novela llega en nuestros días hasta la rica formulación testimonial, que hace del yo narrante el espacio abierto de un género de documentaciones urgidas por la voz; y que hace del tú el testigo de la existencia discursiva de ese yo protagonista de la digresión...”³⁵

Esta manipulación que, desde los cronistas de Indias, se hace de las diferentes formas del relato y que afecta, incluso, a otros discursos utilizados en el ejercicio de profesiones ajenas a la literatura dándoles un acento de fabulación, explica la facilidad que tiene el lenguaje para borrar las fronteras entre realidad y ficción en nuestros países latinoamericanos. El espacio es fértil para la proliferación del cuento desde la tradición y no es desconocido por nuestros primeros narradores. La capacidad receptiva del escucha latinoamericano es el entrenamiento indispensable para convertir a ese escucha en el lector activo que requerirá la estética del cuento literario. Esta situación no es privativa del lector latinoamericano, ya que los lectores de todas las culturas han sido

entrenados desde la infancia para recibir activamente e interpretar cuentos de toda clase. Pero en el caso latinoamericano, la realidad fáctica tiende a confundirse con la ficción en las actividades más cotidianas y en las disciplinas que requieren de mayor objetividad. Por eso el tránsito de la oralidad a la escritura, en el caso del cuento, fue fácil y conllevó una actividad fructífera sin que, para su madurez, necesitaran pasar muchos años, como es el caso de las mejores literaturas del mundo. Así, desde muy pronto, los escritores fueron adoptando el género con seriedad y oficio.

Hablo del caso latinoamericano para abordar la teoría general del cuento moderno porque nadie puede el día de hoy negar que es en este lado del hemisferio donde el género se ha desarrollado con mayor rapidez y ha merecido la atención de los críticos de todo el mundo que citan en su mayoría pasajes de nuestra literatura como representativos de este quehacer literario. También son cada vez más abundantes los estudios realizados por teóricos, críticos latinoamericanos y autores de cuentos, sobre todo, alrededor del tema del cuento, que iremos viendo a lo largo de este capítulo. Es por ello que, al hablar de la riqueza del género no podemos dejar de mirar hacia la América Latina y, desde su literatura y su crítica, llegar a conclusiones más o menos representativas de la teoría general del cuento. Julio Ortega y Cristina Peri-Rossi son dos de estos teóricos que han sabido encontrar el meollo en la justificación de la naturaleza mutante del cuento moderno.

“La conciencia de la multiplicidad del yo, la desintegración del tiempo y del espacio como unidades fijas, la capacidad de simbolización, la desconfianza ante la lógica y la razón como instrumentos únicos de conocimiento y el recurso al inconsciente (o a lo onírico) como revelación de los aspectos más profundos de la realidad. La concentración y la capacidad de síntesis del cuento (similar a la de la poesía) le permitió representar esta nueva visión del hombre y del mundo con una flexibilidad y riqueza ausentes en el cuento tradicional, puramente narrativo, costumbrista o naturalista.”³⁶

Cristina Peri-Rossi reconoce como la gran aportación al género tanto en lengua inglesa como en el caso latinoamericano, su capacidad para asimilar las corrientes artísticas y científicas de la modernidad para llegar, a través de Poe, Kafka, Salinger Capote o Waugh a lo que se llamó la “ficción científica”. Peri-Rossi identifica en los relatos de Ray Bradbury la posibilidad de esta corriente alternativa de la literatura fantástica de “describir la angustia del hombre ante la tecnología y sus incógnitas (más cercanamente) que ningún otro género”. Esta tendencia, según la estudiosa, llegó a lo fantástico ofreciendo un punto de vista sobre el hombre más alejado de la metafísica y de la tónica apocalíptica de sus predecesores. No se puede dejar de reconocer que, en el camino hacia la *novelización* (concepto definido en la primera parte de este capítulo), la tendencia fantástica y mítica del cuento tradicional exigía ahondar en las diferentes facetas de la crisis del hombre moderno en su enfrentamiento con la acelerada renovación científica y tecnológica, como lo estaban haciendo las nuevas corrientes de la vanguardia en el arte y, específicamente, en la novela. Pero, además de unirse como un integrante más al entusiasmo vanguardista, el cuento aportó a través de los elementos canónicos de su estética, una riqueza inusitada en la narrativa posible gracias a la capacidad de simbolización de su lenguaje y de su concentración estructural. Así, desde el relato costumbrista, que fue el puente sobre el cual se ejercitaron en el oficio los primeros cuentistas, se consiguió unir el pasado de la tradición del cuento de acento mítico y contenido sobrenatural con las tendencias más actuales de la “ficción científica”.

“...el nuevo cuento recobra de la tradición narrativa su sesgo de pertenencia, esa poderosa inserción en la cultura regional o nacional, que le provee su certeza; de allí, de esa apelación a la cultura provienen el humor que sutura, la comunicación que identifica, el sentido de un consenso previo a los desastres, que es un saber común, una suerte de narrador colectivo y omnisciente, que narra y nos narra en su memoria hecha de ejemplos, tolerancia y esperanza. De allí también los nuevos valores de la cultura popular, esa reserva atávica que puede ser a la vez tradicional y moderna; una cultura que se renueva en su propia modernidad callejera.”³⁷

En este sentido, Julio Ortega reafirma lo dicho. El cuento moderno y literario, en su capacidad para narrar la memoria colectiva de aquello que, gracias a y a pesar de su regionalismo, afecta a la consciencia del hombre universal, se renueva en esa “reserva atávica que es a la vez tradicional y moderna”. Por eso, más que una contradicción, “tradicción y modernidad” en el desarrollo del cuento literario reflejan una síntesis de continuidad en un género que muere y nace renovándose cada vez que el cuentista nos ofrece un producto logrado. Coincidiendo con este fenómeno, Gonzalo Sobejano aprecia de manera más esquemática esta transición distinguiendo entre cuentos “fabulísticos” y cuentos “novelísticos”³⁸. El primero se identifica con aquellos cuentos en los que a partir de un ejemplo, una situación fantástica, mítica o maravillosa, se consigue con la trama llevar al lector a una interpretación que posibilite una reflexión moral gracias al humor, a la imaginación o a la generación de unos “efectos específicos” que el escritor busca provocar. Sobejano lo llama fabulístico porque se acerca a la fábula. El cuento novelístico, por otro lado, “configura algo del mundo”, un trozo de realidad, una impresión, una escena o testimonio a través del cual se “alcanza una comprensión de la realidad”. En este tipo de cuento la trama pasa a un plano secundario y su situación fragmentaria recuerda la estructura y los objetivos de la novela.

Podríamos revisar el catálogo de los cuentos literarios más modernos y encontraríamos que ambas clases de cuentos (fabulísticos y novelísticos) figuran en las mejores antologías. Por ello no debemos ver esta clasificación como un antes y un después de una fecha en particular (así lo sugiere Sobejano), sino como una prueba de que pasado y presente siguen combinando la riqueza de sus elementos para producir una lista incuantificable de propuestas estéticas en la heterogeneidad de la cuentística

contemporánea. Tenemos narradores que logran a partir de los métodos tradicionales de la narrativa oral los cuentos más reconocidos por su calidad literaria y su profundidad humana. Otros, más temerarios, incursionan en los laberintos de la poética para ofrecer propuestas estéticas más radicales que las de ninguna novela. La lista es larga, pero tanto unos como otros no dejan de ser considerados como narradores representativos de una labor plenamente literaria y vanguardista. Algunos estudiosos diferencian los conceptos de *cuento* y de *relato* dibujando, de manera general, una frontera entre lo que es un cuento con propósitos estéticos y aquel que ha acompañado al hombre desde siempre cumpliendo una función social y/o pedagógica. Nuestro objeto de estudio no se centra en esta discusión, pero puede resultar ilustrativo revisar las ideas de Raúl Castagnino y de Mary Rohrberger a este respecto para poder dar un salto en el tiempo y ubicarnos de una vez en el cuento literario moderno y en su teoría.

“El cuento deriva de la tradición romántica. El criterio metafísico según el cual hay muchas más cosas en el mundo de las que pueden ser aprehendidas mediante los sentidos provee cierta racionalidad en relación con la estructura del cuento; éste sería un medio para que el autor probara la naturaleza de lo real. Porque igual que en esa clase de criterio, la realidad es también mucho más que el simple mundo de la apariencia. Así, en el cuento, lo significativo puede esconderse debajo de la narratividad. El marco de lo narrativo agrupa símbolos que funcionan para cuestionar el mundo de las apariencias y apuntan hacia una realidad que sobrepasa los hechos del mundo cotidiano.

Hay, sin embargo, algunos relatos que no encajan dentro de la propuesta que hemos hecho. Son breves, tienen forma cerrada y autónoma, pero carecen de la profundidad o complejidad contenida en las estructuras simbólicas. Categorizaremos este tipo de cuentos con el simple apelativo de narraciones (tales). De manera que la estructura de la narración simple (el relato) es tan diferente de la del cuento literario, como la estructura de la prosa romance lo es de la estructura de la novela. De allí que haya entonces dos categorías diferentes dentro de la prosa extensa de ficción. Asimismo, pudiera sugerirse la existencia de dos categorías para la ficción breve. Particularmente si observamos que hay mayor similitud entre el cuento y la prosa (romance) que la que pueda encontrarse entre el cuento y la novela o el cuento y la narración simple (el relato).”³⁹

Ciertamente, el cuento no empezó a considerarse como un género literario autónomo de la novela hasta el Romanticismo, particularmente a partir de la preocupación de E. Allan Poe por escribir una estética del cuento. Quizá la afirmación respecto de si el cuento deriva de la apreciación metafísica del idealismo romántico sea

un poco atrevida, aunque no deja de ser interesante como reconocimiento a la labor de los escritores de este movimiento y de su interés por el género. Es innegable, además, que una de las constantes más favorecidas en la caracterización del cuento literario es que éste hace un énfasis radical en expresar algo de esa verdad escondida en las entretelas del texto y del drama humano. El cuento tradicional preliterario, por el contrario, buscaba adoctrinar o dar una lección moral defendiendo códigos sociales o religiosos contextualizables. La posibilidad onírica del arte, en el cuento moderno como en otras disciplinas, busca, encuentra y propone mensajes que ejercen la función de gérmenes simbólicos más que de emblemas y, como tales, pueden aplicarse al ciudadano universal. Esa es una de las condiciones del arte por el arte y el cuento literario incorpora este elemento a su poética atribuyéndole un espacio insustituible alrededor del cual gira el engranaje estilístico y conceptual de cada uno de sus productos.

La segunda parte de esta cita es la que creemos que puede dar otro punto de vista que aclare las fronteras del género. Los “relatos”(tales) carecen de esa profundidad y complejidad simbólicas de las que hablamos más arriba. Son breves, cerrados y autónomos, dice Rohrberger, pero no pueden ser considerados como *short stories* (cuentos) sino que son narraciones simples (tales) que no buscan cuestionar el mundo de las apariencias como lo hacen los cuentos. De esta diferencia habla también Raúl Castagnino, si bien su conceptualización nos lleva a una etapa más temprana del cuento, a la de su oralidad.

“En la tradición popular, hasta el Renacimiento, el cuento reconocía primordial carácter oral y respondía a la idea de ‘contar’ antes expuesta (procedimiento narrativo que pone en primer plano la serialidad factual). La voz narrativa era realmente voz y sólo en segundo término, ficción de vertebración. En esa tradición, ‘cuento’ no se diferenciaba de ‘relato’, de ‘historia’, de ‘relación’, de ‘fábula’. Tampoco diferenciaba si era real la fuente inspiradora o si su materia era artificiosa, ficcional. Posteriormente,

cuando comienza el destino artístico del cuento literario, se perfila como categoría estética, como artefacto que levanta un sistema de relaciones entre componentes diversos, un juego de artificios que procura determinados efectos. En tal carácter el cuento literario amplía su jurisdicción: del área de la comunicación se extiende al área de la expresión. Requerirá elementos propios, artificiales, ficcionales; componentes que es posible abstraer y pensar abstractamente desde un orden lógico, superior, para advertir su integración en el sistema del artefacto, para captar sus relaciones y funciones.”⁴⁰

El cuento, así visto, es el resultado de una tradición extendida por la necesidad de los pueblos de conservar la memoria y, cuando esta función ha sido sustituida por otras instituciones sociales y disciplinas, es recuperado por la literatura para convertirlo en “artefacto” de la expresión. Cuento y relato son, según Castagnino, géneros diferenciados que, aunque comparten los elementos canónicos que permiten reconocerlos como productos con una raíz común, en su recorrido por la historia de las civilizaciones toman caminos distintos. El *relato* continúa su función “comunicativa” como auxiliar de la historia, las religiones o la pedagogía; y el cuento, como género sometido al dominio del arte literario, adquiere su función “expresiva” estilizando sus formas con los artificios de las ficciones literarias. El *cuento* fue ensayado con propósitos literarios mucho antes de que se iniciara su desarrollo independiente en la teoría de los géneros. Lo podemos encontrar en la célebre novela de Cervantes, aunque incluido con propósitos más ajustados al concepto de *relato* que al de *cuento*. En las novelas podemos distinguir estos apéndices porque, aún cuando sirven de auxiliares en la construcción estética de dicha obra, se distinguen por conservar unidad y autonomía en el complejo sistema de relaciones que se articulan a partir de ese orden superior que juega el autor en la novela. Sin embargo, un cuento literario como tal, aunque conserve su autonomía, difícilmente podrá ser una parte del todo que es la novela. El ensayarse en la escritura ayudado por la novela no le quita su naturaleza meramente testimonial y acerca al relato más que al cuento literario, a la crónica o a la leyenda. Carlos Mastrángelo concibe esta diferencia de la siguiente manera:

“En una conversación como en una novela cuando alguien refiere un hecho más o menos extenso o una serie de sucesos reales o que se suponen verídicos, generalmente no se dice que cuenta sino que relata. El relato tiene un significado mucho menos estricto, literario y artístico que el cuento y un sentido más real, más detallista, menos artificioso. Casi siempre un relato se copia, un cuento se inventa. Frecuentemente el relato es una crónica’.(...) El que relata trae nuevamente – evoca con palabras – un sucedido del que fue testigo. Pero, también se puede relatar algo no visto, sino oído de otros. En la expresión latina *Relata refero* queda significada esa segunda instancia: re-cuento, relato de relato.”⁴¹

Ya habíamos explicado ampliamente en la primera parte de este estudio las características que el cuento moderno ha conservado de su antecedente preliterario y la estabilidad que estos elementos daban al género en su desenvolvimiento dentro del ámbito de la literatura universal. Sin embargo, quisiera recordar y hacer énfasis sobre algunas ideas que J. M. Pozuelo nos ayuda a recordar para no perder de vista la importancia de ciertos elementos que el cuento literario no sólo conserva sino explota sabiamente en la manipulación de ese artificioso y, en ocasiones, inasible “artefacto” que es el cuento literario. En su artículo “Escritores y teóricos. La estabilidad del género cuento.”, Pozuelo advierte que el análisis del género debe partir de los elementos pragmáticos que la situación histórica del relato oral ha impreso en el cuento que hoy conocemos. La esencia del “efecto” que el cuento provoca radica en el pacto que existe entre el emisor y el receptor de ese mensaje. Mientras que en la novela o la lírica son predominantes los caracteres sintácticos y semánticos, dice el investigador, en el cuento, los primeros rasgos que encontramos escritos “decían ya su capacidad de retener y avivar la atención del oyente”. Este marco pragmático, necesario para la generación de un efecto en el lector, fue ya reconocido por Poe como el elemento que puede dar cuenta de las propiedades esenciales del cuento literario. Pozuelo opina que en los análisis estructurales, tan populares hoy en día, se hace caso omiso de esta característica que exige la parte emisora del texto y que explica las propiedades del signo. Las razones de esta permanencia de las necesidades “pragmáticas” del relato las explica así:

“Concluiré este recorrido por la importancia de los procesos de emisión y recepción, y de la situación comunicativa pragmática en la definición del género, estableciendo que tal énfasis podía parecer totalmente lógico cuando se trataba de discernir los rasgos del cuento de tradición oral, de tipo tradicional, que tenía al oyente in praesentia y por tanto buena parte de la estructura compositiva se detenía en reclamar su atención de mil formas. De esa situación de recepción se deduce fácilmente su importancia en la propia teoría. Pero ocurre que el paso del cuento a un registro literario escritural, no oral, ha seguido ofreciendo idéntico énfasis en los procesos pragmáticos, sin que el cambio de una situación de comunicación in praesentia por una in absentia de los participantes, hiciera decaer la importancia concedida a ese reclamo de la atención del lector como primer ingrediente fundamental en el planteamiento de la estructura del género.”⁴²

Es nuestra intención no perder de vista estas propiedades que, una vez habiendo hecho la distinción entre relato y cuento, deberán estar contenidas en el listado de rasgos del cuento literario que, en la última parte de este capítulo, se explicarán detenidamente para orientar la parte práctica y medular de nuestra tesis. Mientras tanto, hacemos un recorrido por las ideas que han influido más decisivamente en los teóricos del cuento para hacer posible la delimitación y desmembramiento de los “artificios” que articulan, ordenan y caracterizan nuestro objeto de estudio.

Quienes, en primer lugar, se hicieron cargo de reconocer la importancia que iba cobrando en el ámbito de la literatura y recoger cuidadosamente cada uno de los elementos que hacían posible el efecto de su magia en el lector, fueron los mismos escritores de cuentos. Los primeros cuentos con propósito estético fueron divulgados por las revistas y periódicos que aparecieron en el siglo XIX. La necesidad de llenar pequeños espacios que, en la intensidad de su brevedad, cautivaran al público lector, fue empujando a los escritores a dar importancia a estas obras que, bien concebidas y cuidadas, lograban una satisfacción estética tan plena como la de las novelas más largas. Por necesidad tal vez en un principio, y más tarde reconociendo las posibilidades del género, los escritores de ficciones fueron creando oficio para el relato literario. Edgar

Allan Poe, Antón Chéjov y Horacio Quiroga, por ejemplo, son ya cuentistas hechos y derechos gracias al oficio y la preocupación por limar cuidadosamente la roca áspera y tosca que era el relato antes de ser cuento. Más tarde, otro cuentista hizo eco de las ideas de estos escritores, ideas que no sólo seguían teniendo vigencia sino que abrieron el debate de la teoría del género en la segunda mitad de este siglo. Julio Cortázar, desde su perspectiva de creador y con la inteligencia que dice mucho de quienes son capaces de encontrar la analogía precisa de entre la experiencia cotidiana, comparó la labor y el resultado de este arte con objetos como una pompa de jabón o la mordedura de una alimaña; con artes, oficios y profesiones como el cine, la fotografía, el jazz o el box.

La experiencia directa de los escritores de cuentos ofreció un banco de rasgos, categorías y conceptos significativo para crear una polémica acalorada sobre la conceptualización del género por otros escritores. La llamada al debate llamó la atención de los críticos y teóricos de la literatura, particularmente en Estados Unidos y en América Latina.

2.1 *Edgar Allan Poe y su “Filosofía de la composición”.*

La teoría estética de Poe, lejos de ser una enumeración de dos o tres rasgos que dan razón de ser a la estructura compositiva del texto y a los efectos estéticos que todo cuentista debe buscar, parte de una filosofía de la creación más profunda de lo que se piensa. Generalmente encontramos de manera abreviada la cita puntual que se refiere al elemento que cohesiona y del que se derivan los rasgos más característicos del cuento literario. Me refiero a la unidad de efecto y de impresión. De este aspecto hablaremos

también. Pero, antes de reducir la filosofía estética de tan importante representante de la teoría general del cuento, quisiera detenerme en las bases filosóficas que dan sentido a lo que todos conocemos acerca de la idea principal en la propuesta de Poe sobre la que gira la composición del relato literario.

El mundo del espíritu puede dividirse en tres: el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral. El orden en que se hace la lista sitúa al Gusto en medio porque esa es la posición que ocupa en el espíritu como mediador entre los extremos: los que se someten a los dictámenes de la Razón, por un lado, y del Corazón, por el otro. La línea divisoria es difusa, llegándose en ocasiones a confundir las operaciones de una parte con las de su extremo. El Intelecto se ocupa de la Verdad (territorio de la prosa pura); el Gusto de lo Bello (territorio de la poesía y de la música); y el Sentido Moral, por su parte, se preocupa por el Deber. Otros dos conceptos se relacionan con los extremos: Consciencia y Razón, que son los responsables de la obligación y la conveniencia, respectivamente. En el centro se ubica el Gusto, que más que preocuparse de la batalla que mantienen los extremos por tentaciones como el vicio, por ejemplo, lo condena porque es “deforme, desproporcionado y porque está en contra de lo digno, de lo apropiado, de lo armonioso – en una palabra, de la Belleza”(Poe).

La sed de Belleza es un instinto arraigado en el hombre por su ansia de inmortalidad, que no se limita a desear la contemplación de la Hermosura que nos rodea sino a “alcanzar la Belleza que nos trasciende”.

“Inspirados por una extática presencia de las glorias de ultratumba, luchamos mediante multiformes combinaciones de las cosas y los pensamientos temporales para alcanzar una parte de esa Hermosura cuyos elementos, quizá, pertenecen tan sólo a la eternidad. Y así cuando gracias a la Poesía o a la Música – el más arrebatador de los modos poéticos – cedemos al influjo de las lágrimas, no lloramos, como

supone el abate Gravina, por exceso de placer, sino por esa petulante e impaciente tristeza de no poder alcanzar *ahora*, completamente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos visiones tan breves como imprecisas *a través* del poema o *a través* de la música.”⁴³

Sólo a partir de la contemplación de lo Bello se llega a la más pura elevación del alma, que no tiene nada que ver con las cualidades del espíritu sino con sus efectos. Aquello que es tan indispensable a la poesía debido a que es el arte que habita este territorio, es ajeno a la Verdad que sólo es accesible mediante el lenguaje severo y directo, antes que el florido. Para comunicar una verdad es preciso situarse en un espacio donde podamos ser serenos y desapasionados. Debemos “hallarnos en ese estado de ánimo que representa, de manera casi absoluta, el reverso del estado poético”.

Lo que la Verdad y la Pasión buscan desde el intelecto y el corazón, se alcanza más fácilmente en la prosa. Por otro lado, Poe alude a la “herejía de lo Didáctico”, que hace suponer que todo poema debe inculcar una moraleja y, su mérito poético se juzgará de acuerdo a esos objetivos. Sin embargo, no hay nada más falso que esa afirmación porque “bajo el sol no hay ni puede haber” obra más noble y digna que el poema escrito *per se*, aquél que es un poema y nada más.

Justo es reconocer que estas ideas son defendidas de manera aguerrida por Poe, pero, si bien se sostienen como una base congruente para desarrollar una estética para la lírica, deja volando algunas imprecisiones en lo que respecta al papel de la narrativa literaria como género a caballo entre la concepción del arte por el arte y el territorio de la prosa retórica, y que Poe ubica en posición antagónica como disciplina sometida al dominio de la Verdad. Como veremos más adelante, Poe da al cuento literario un sitio

importante entre estos dos territorios, concediéndole los atributos que hacen de la poesía un detonador de las exaltaciones del alma. En ello radica la importancia del efecto y la unidad de impresión, alcanzados tan sólo por el cuento y la poesía gracias a su brevedad. Empecemos por conocer los propósitos de este rasgo diferencial en la composición de un poema.

“Pienso que en la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical. O bien la historia provee una tesis o ésta es sugerida por algún incidente del momento; a lo sumo, el autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a cada página pueden aparecer en los hechos o la acción.

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo siempre a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquel que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible), me digo en primer lugar: ‘De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?’ Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general – ya sean incidentes ordinarios y tono peculiar o viceversa, o bien por una doble peculiaridad de los incidentes y el tono –; entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción de un efecto.”⁴⁴

Para que exista una satisfacción literaria plena que ubique al poema en el campo de esa Belleza de la que habla Poe en su filosofía estética, es necesario exaltar el alma a través de este ingrediente que la lírica comparte con el cuento: el *efecto*. Dicho *efecto* está relacionado con otras condiciones que no deben descuidarse en la composición de un poema (o de un cuento, como veremos más adelante). Nos referimos al *tono* y a la *brevedad*. En el caso específico de la poesía y de la música, otro ingrediente afecta también directamente a la composición: el ritmo. Nos concentraremos en los dos primeros porque el tercero, en la explicación de Poe, está más relacionado con estos géneros y nos interesa menos para entender la composición del cuento. Sin brevedad es imposible generar un efecto que se deriva de la unidad de impresión y que sólo es posible si el texto puede leerse sin interrupción. Es falso sostener que un poema largo puede provocar los mismos intensos efectos que un poema corto y, si se estudia con

detalle, aquel poema extenso no es sino una serie de poemas breves. Cada uno de ellos, si se trata de un poema logrado, sigue una sucesión de efectos como número de unidades poemáticas conforman la extensión de ese poema. La condición que permite considerar a un poema como tal, es necesariamente su capacidad de elevar el alma a partir de una excitación intensa, “y una razón psicológica hace que toda excitación sea breve” (texto citado, pág. 68).

Para Poe, existe una “relación matemática” entre la extensión de un poema y su mérito. Sin embargo, no se puede decir que a mayor brevedad le corresponde mayor mérito. Un poema “indebidamente” corto no puede conseguir la suficiente profundidad que imprima una huella duradera en el alma. Un poema demasiado breve degenera en lo “epigramático” y su efecto podrá ser brillante, pero siempre será también efímero (pág. 83). De manera que, como en la teoría clásica, debemos observar que la relación entre destreza compositiva y la armonía generadora de la Belleza (o satisfacción estética) se encuentra en conocer el justo medio. Para ello, el escritor debe proyectar su obra con todo detalle. No se trata, como lo dice Poe más arriba, de combinar acontecimientos sorprendentes y llenar huecos con descripciones y disertaciones que no vienen al caso. El compositor de cuentos debe tomar ejemplo del poeta y elegir desde un inicio el efecto a perseguir, el tono que mejor se ajuste a ese efecto y, mediante los símbolos y el lenguaje acertados y puntuales, ir aumentando progresivamente la intensidad del efecto para llegar, finalmente, a un desenlace logrado. Poe ejemplifica cada paso de este proceso con su poema “El cuervo”. Nos habla de los ingredientes que condicionarán ese efecto, del lenguaje que poco a poco nos va acercando en tono y ritmo al tema y, de los símbolos (el cuervo, por ejemplo) que acompañan a esas intenciones proyectadas inicialmente.

El *tono* es el segundo ingrediente a considerar en el diseño de la composición de un poema. Como la Belleza es el dominio de la poesía, es la tristeza el tono que la experiencia ha comprobado ser su más alta manifestación, dice Poe. “Cualquier género de belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas en un alma sensitiva. La melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos”(pág. 70) Recordamos al lector que Poe se refiere específicamente a la poesía, pero, siendo que a través de su explicación intenta dar una lección a los narradores, podríamos identificar esta aparentemente arbitraria aseveración, con la verdad literaria que subyace a toda obra escrita artísticamente. Poe quiere ser contundente y claro en su ejemplificación, y por eso escoge el tono melancólico y lo aplica al tema de la pérdida de la mujer amada, que ha sido probado eficazmente por la experiencia del oficio del poeta. Pero la verdad literaria es común a toda obra y, aun en la comicidad de ciertos relatos y novelas, se esconde la tragedia humana que mueve a la risa primero y más tarde al llanto como experiencia profunda y duradera. La melancolía que embarga al hombre en la contemplación del lo bello, se extiende a todas las manifestaciones del arte y, en nuestro caso, de la literatura, cualquiera que sea el tema escogido.

El aumento progresivo del efecto en la composición del texto nos lleva a la preparación para el final, que, “para tener fuerza, debe ser sonoro y enfático”, dice Poe. Sobre los finales de las obras literarias hay numerosos estudios escritos y puntos de vista. Pero, no importa el estilo y final que cada autor haya escogido para una obra en particular, de todos es reconocido que la elección debe ser ajustada al efecto que el texto busque provocar. Hay muchos tipos de finales⁴⁵ según se trate de un cuento, un poema o una novela, así como de obras específicas. Pero lo cierto es que, aunque Poe no se

extendió demasiado en este punto, si hemos de ser justos con las intenciones de su teoría estética, acordaremos con él en que la fuerza del final es tan importante como el diseño total, armónico, de la obra.

La estética de Poe nos ofrece también ideas más aplicables al cuento literario que, por su similitud con la composición del poema, obtiene de Poe la más alta consideración dentro del dominio de lo literario. En otro estudio titulado “Twice Told Tales. By Nathaniel Hawthorne.”, Poe habla directamente del cuento aplicando los conceptos que consideraba necesarios para la composición de un buen poema. Ahora, la unidad de efecto o de impresión toca a la prosa pura a través del cuento literario:

“...Es nuestro parecer que el cuento ofrece sin duda el campo más favorable para el ejercicio del más alto talento que puede ser proporcionado por el dominio de la prosa pura... Sobre esta cuestión es preciso sólo mencionar ahora que en casi todas las clases de composición, un rasgo de mayor importancia es la unidad de efecto o de impresión... Toda conmoción mayor es por fuerza transitoria; por lo tanto un poema largo es una paradoja. Es más; sin la unidad de impresión no se pueden conseguir los efectos más profundos. Las epopeyas fueron vástagos de un juicio imperfecto del arte, y su imperio ha dejado de existir.”⁴⁶

Y, en resumidas cuentas, lo que antes decíamos del poema, lo aplica Poe al cuento. Lo mismo que la excesiva brevedad daña el efecto duradero de un poema, lo hace para el cuento. El alma no se conmueve si no existe una continuidad en el esfuerzo: “debe sentirse la caída de la gota de agua en la piedra”(pág. 50). Y, para que esta apropiada brevedad sea posible, el artista deberá construir su cuento con el debido cuidado. Alrededor del efecto premeditado, inventará y combinará los episodios y acontecimientos de la mejor manera para obtener ese efecto preconcebido. No debe haber en esa composición nada que no afecte o contribuya directamente al diseño preestablecido. El cuento y el poema pueden conseguir la mayor plenitud estética

gracias a la concisión de la obra que, si se ha alcanzado combinando sabiamente los ingredientes que hemos descrito, será un fin inalcanzable por la novela.

Después de que Poe explicó su teoría de la manera en que lo hizo, es decir, buscando ser claro en la ejemplificación y conciso pero contundente en los detalles, otros teóricos norteamericanos siguieron su ejemplo en un tono distinto. Basándose en los conceptos, pero con intenciones claramente prescriptivas, Brander Matthews amplió la teoría de Poe llenándola de preceptos que pretendían dar, de una vez y para siempre, las características del cuento literario. Gabriela Mora comenta los resultados de este tipo de libros que, al parecer, proliferaron en la época:

“Uno de los resultados, desastrosos, de la divulgación de los preceptos del Matthews , parece haber sido la proliferación de libros de los llamados ‘How to do...’ (‘Cómo hacer un cuento’, en este caso) que se publicaron en los Estados Unidos. Charles May le imputa a Matthews la pobre calidad crítica sobre el cuento, por haber hecho pensar que crear un relato era ‘una mera cuestión de taxidermia’ y a O. Henry, el haber llevado a cabo con éxito la aplicación de las fórmulas. Dice May: ‘The writers rushed to imitate O. Henry and the critics to imitate Matthews, both with the same purpose in mind: popular financial success’. Esta popularidad de las ‘fórmulas’ llegó a tierras hispanoamericanas. Horacio Quiroga escribió sobre ellas en tono altamente burlón...”⁴⁷

Lo cual nos da pie para hablar de las ideas de Horacio Quiroga y de su burla a los manuales de uso para escribir cuentos. Pero antes, por respeto a la cronología que nos ayudará a entender el desarrollo progresivo de las ideas en torno al cuento, revisaremos algunos conceptos esbozados por Antón Chéjov recuperados de la correspondencia que llevaba con escritores y aficionados al género.

2.2 La correspondencia de Antón Chéjov

Chéjov mantuvo una correspondencia constante con otros escritores y con sus editores. Nunca, sin embargo, escribió, como lo hizo Poe y más tarde Quiroga, un estudio crítico sobre sus apreciaciones del cuento como practicante y maestro del género. De las cartas que se han recuperado y seleccionado en el libro de Louis S. Friedland en 1924 con el título *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, se puede sintetizar una lista de técnicas del oficio de cuentista, imprescindibles para lograr esculpir la materia con un alto sentido del arte, no de una mera labor artesanal.

A este respecto, podemos predecir la opinión que los manuales de uso hubieran provocado en un escritor con un sentido profundo de su responsabilidad con el arte, como, de estas líneas dirigidas a algún colega en el oficio, se deduce que lo fue Chéjov:

“Sus obras carecen de la condensación que da vida a las cosas breves. En sus cuentos hay habilidad, hay talento y sentido literario, pero muy poco arte. Usted reúne a sus personajes de manera correcta, pero no de manera plástica. O es usted demasiado perezoso o no quiere amputar de un solo golpe lo que es inútil. Para esculpir un rostro en un bloque de mármol, hay que desbastar la piedra bruta hasta remover de ella todo lo que no sea ese rostro.”⁴⁸

Estas palabras, como inicio del breve esbozo que haremos sobre las principales ideas del escritor respecto del arte de escribir cuentos, son importantes para dejar claro el territorio sobre el que se mueve un listado de técnicas que podrían entenderse como preceptos inflexibles a la manera de los *How to do* o manuales de uso mencionados anteriormente y que hicieron su aparición por estas fechas en Norteamérica. Las ideas

de Chéjov, a nuestro parecer, no se derivan de estas pretensiones, pero, como es natural en una correspondencia personal, algunas de ellas pueden sonar un tanto subjetivas o intuitivas. Haremos la precisión en su momento.

Podemos sintetizar los consejos de Chéjov en una lista breve de conceptos que comparte de manera general con Poe. Es así que estas cartas colocan en el centro de gravedad aspectos como: la importancia de un diseño preestablecido para enfrentar la escritura de un cuento; de la acción antes que de la descripción para hablar de la personalidad de los personajes; de la limitación del número de personajes; de la necesidad de mantener al escucha en suspenso y atento a lo que el cuento relata; de la brevedad y concisión indispensables al género; de la eliminación de lo superfluo y, por último, de la importancia del lector en la complementación de todo aquello que el cuento sugiere, pero que sólo logra esbozar. Vayamos a las palabras del escritor:

“En la esfera de lo psicológico, los detalles son también la clave. Dios nos libre de los lugares comunes. Primero que nada, evita describir el estado interior del héroe; tienes que tratar de que se aclare a partir de sus acciones. No es necesario retratar demasiados personajes. El centro de gravedad debe estar en dos personas: él y ella(...).”⁴⁹

El propósito del cuento no es describir psicológicamente al personaje, recurso que crea lentitud en el relato. Es necesario que, al tiempo que la narración fluye, vayamos descubriendo ciertos detalles que hablan a través de las acciones del personaje. En este punto coincidirán más adelante muchos críticos y estudiosos del género: el cuento es trama y acción antes que discurso o pensamiento. El centro de gravedad está en las acciones que, en un momento generalmente crítico de la vida del personaje, como son los escogidos más frecuentemente por este género, dibujarán no sólo la arquitectura de la trama, sino las motivaciones del alma o de la inteligencia de sus protagonistas. En

este caso, Chéjov habla de dos personas: él y ella; esta apreciación nos parece un tanto inflexible, acaso sea porque, al hablar de sus creaciones y de aquello que entra en el dominio del gusto, un escritor no puede dejar de ser personal y subjetivo. Más adelante, conforme algunos conceptos se vayan repitiendo y matizando en la teoría del género y conforme los cuentos vayan experimentando y flexibilizando sus fronteras, estos consejos sonarán, quizás, un tanto rígidos y caducos. En cuanto a otro punto del listado, veamos los consejos del escritor sobre el diseño o marco del cuento:

“(…) el comienzo de mis cuentos es siempre tan prometedor y parece como si fuera el comienzo de una novela, la mitad es apretujada y tímida, y el final es como un esbozo breve, como fuegos artificiales. Así que al planear un cuento uno tiende a pensar primero sobre su marco: de una multitud de protagonistas y personajes secundarios, uno elige sólo una persona – esposa o esposo; le pone sobre el lienzo y lo pinta solo, haciéndolo sobresalir, mientras distribuye a los otros como centavitos sueltos, y el resultado es algo así como el firmamento: una gran luna rodeada de muchas estrellas pequeñas.”⁵⁰

La coincidencia con Poe en este punto, es clara. Debe existir un diseño, marco plan o proyecto para el cuento en el que el inicio es de suma importancia, “tan prometedor como el de una novela” y el final, breve pero contundente: “como fuegos artificiales”. Tanto inicio como final son, para ambos escritores, de vital importancia para conseguir los propósitos del cuento. El centro de gravedad será esculpido cuidadosamente, aunque sin detallar lo superfluo. Chéjov es un artista plástico que hará sobresalir la luna en el firmamento. Poe es un artista de la estrategia que irá preparando el terreno en que el final será fuerte y sonoro, como en la música. La idea se reduce a dar importancia a lo principal y mantener el interés o “suspenso” (exigencia de la pragmática) en el lector:

“(…) no debes dar al lector ninguna oportunidad de recuperarse: tienes que mantenerlo siempre en suspenso. Estos comentarios no serían aplicables si “Mignon” fuera una novela. Las obras largas y detalladas tienen sus propios fines particulares, que por supuesto requieren de la ejecución más cuidadosa

(...). Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado, porque...porque...No sé por qué(...).”⁵¹

En este final podemos ver al maestro en el oficio de cuentista que es Chéjov. Más que buscar las razones que den fundamento teórico a su idea, intuye la verdad incuestionable de lo que está diciendo y se da el lujo de agregar estas palabras: “porque...No sé por qué”. Tampoco importa el saber su fundamento. Para todos es claro que un cuento no es una novela y sabemos, como lectores entrenados por nuestras madres y abuelas, distinguir a primera vista un cuento. Y este detalle, en particular, lo hemos experimentado con frecuencia en un buen cuento. El suspenso, esa imposibilidad para dejar de leer lo que tenemos en la mano, sólo es posible cuando se trata de un texto breve. A ello se refiere Poe cuando habla de la “unidad de efecto o de impresión”, de la que ya hablamos más arriba. No menos importante es, como fundamento estético de su arte, el que el cuentista descarte las segundas intenciones cuando fabrica su obra. Para Poe, como crítico y esteta, está muy claro que el arte es medio y fin. Para Chéjov, de naturaleza artista y, por vocación, maestro en el oficio, lo didáctico en el arte se reduce al estorbo. La técnica no puede permitirlo, a riesgo de desdibujar la imagen o “unidad” (para Poe) de la obra. Pero, tan importante como es este consejo “personal” del escritor, no deja de serlo la consideración al lector y el respeto a su capacidad para inferir las ideas profundas del texto:

“Por supuesto que sería agradable combinar a veces el arte con la prédica, pero para mí personalmente es extremadamente difícil, casi imposible, a causa de las imposiciones técnicas. Mira: para describir una banda de cuatros en setecientas líneas yo tengo que pensar y hablar todo el tiempo como ellos, sentir con sus sentimientos; de otro modo, si permito que se introduzca mi subjetividad, la imagen se desdibujará y el cuento no será ya tan compacto como todo cuento debe ser. Cuando escribo, me apoyo enteramente sobre la capacidad del lector para añadir por sí mismo los elementos subjetivos de que carece el cuento.”⁵²

Otra consideración para el lector es este pequeño aunque no poco importante consejo que tiene que ver, una vez más, con la naturaleza del cuento y de su derivación de la pragmática del relato oral.

“Un consejo más: al corregir las pruebas, tacha muchos de los sustantivos y adjetivos. Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto.(...)una escritura bien lograda en un cuento, debería ser captada inmediatamente, en un segundo(...).⁵³

Este sencillo consejo lo encontraremos en todos los críticos y cuentistas que veremos más adelante. Es por ello que subrayo en este momento su importancia para posteriores comentarios. La correspondencia entre las ideas de estos primeros ideólogos del género sentará las bases para el estudio crítico del cuento moderno. Horacio Quiroga es otro integrante del equipo fundacional del género y representante de la cuentística latinoamericana, que rendirá muchos frutos a partir de este momento. También coincidirá con Poe y con Chéjov en otros conceptos y técnicas no menos fundamentales para su caracterización.

2.3 Horacio Quiroga y los manuales de uso.

A principios del siglo XX, continuando con la tendencia de los escritores a refugiarse en el cuento gracias a la oferta de trabajo en los periódicos y revistas, Horacio Quiroga inicia una labor sobresaliente como precursor del género, teórico del oficio y crítico de sus usos en los medios masivos de comunicación. Como cuentista, sus obras serán fuente de inspiración para los continuadores del género; como teórico del oficio,

sus consejos y matizaciones para la elaboración de un buen cuento, serán referente indispensable para escritores y críticos del arte literario, preocupados por coincidir en una estética del relato breve como género independiente, y; como crítico de los usos que los medios de comunicación hacen de la literatura como artefactos susceptibles de fabricación masiva, sus manuales de uso en tono irónico y llenos de verdades veladas, son un aviso de que existe un síntoma de decadencia del arte en la modernidad.

De “El manual del perfecto cuentista”, “La retórica del cuento” y “Ante el tribunal”, hemos sintetizado las ideas que guían su labor como cuentista y su sentido de la responsabilidad como crítico y maestro para las nuevas generaciones de escritores de cuentos.

También Quiroga observa el fenómeno que tiene que ver con la preocupación de los escritores por definir el cuento y delimitar los cánones que sirvan a la creación de una nueva estética del género. Sin embargo, la forma de abordar esta cuestión no reviste para él grandes cambios. Para encontrar esa “nueva nomenclatura” que dé cuenta de una estética que, en realidad, no ha cambiado, es necesario partir de lo que la literatura de ayer ha entendido por cuento:

“El cuento literario, nos dice aquella, consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. (...) Tan específicas son estas cualidades, que desde las remotas edades del hombre, y a través de las más hondas convulsiones literarias, el concepto del cuento no ha variado. Cuando el de los otros géneros sufría según las modas del momento, el cuento permaneció firme en su esencia integral. Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal, e irremplazable de contar. Extendido hasta la novela, el relato puede sufrir en su estructura. Constreñido en su enérgica brevedad, el cuento es y no puede ser otra cosa de lo que todos, cultos e ignorantes, entendemos por tal.”⁵⁴

Para Quiroga, la teoría del cuento debe enfocar su atención sobre muy pocos elementos, que han sido y seguirán siendo los que cualquiera (críticos, escritores o escuchas) pueden reconocer en los cuentos desde los primeros tiempos del hombre. Estos elementos se reducen a: la capacidad del autor de “transmitir vivamente y sin demoras”; la soltura y energía de la obra y; su brevedad, que lo define. De estos tres rasgos indispensables podemos inferir otras características en el área “técnica” o específica de la fabricación del relato, que el escritor abordará también. Sin embargo, queremos detenernos en estas primeras ideas generales que tocan al cuento como género con cánones estables y lejanos. De la permanencia del canon del cuento oral hemos hablado extensamente en este estudio, pero quisiera remarcar que, en estas tres sencillas y hasta obvias características definitorias del género que ha listado Quiroga, vemos presente lo que Pozuelo (obra citada) ha llamado los rasgos “pragmáticos” que no se deben perder de vista a la hora de analizar las estructuras de literariedad en un cuento. Aunque han pasado muchos siglos y el género haya cobrado popularidad y vigencia en la letra escrita, los elementos dominantes de su canon siguen sustentándose en: la capacidad del emisor para hacerse escuchar y transmitir con éxito su mensaje; la calidad de ese mensaje para ser decodificada de manera unitaria e inmediata por el lector/escucha y; la brevedad que, en el ciclo de la comunicación oral, exige el escucha para mantenerse al otro lado del canal sin caer en el aburrimiento o en la distracción. Quiroga reconoce que lo peor que le puede pasar al cuentista es que se le solicite ir “al grano”: “El cuentista que ‘no dice algo’, que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede verse a uno y otro lado buscando otra vocación. Ese hombre no ha nacido cuentista”(texto citado: pág. 72).

Por otro lado, advierte Quiroga que los cuentos han cambiado en cuanto al argumento y que, en los últimos tiempos, los grandes maestros del género nos han enseñado que “una historia aguda de un simple estado de ánimo”, por ejemplo, puede crear “relatos inmortales”. No es indispensable, por lo tanto, que una historia deba contar con un principio, un medio y un fin. En nuestros días, los mejores escritores de cuentos demuestran que se puede subvertir el orden y el concepto tradicional de la arquitectura del un cuento y aún así, encontrar suficientes temas y motivos de los que sacar un relato profundo y significativo. Quiroga supo apreciarlo desde entonces, sin que en ello le fuera la capacidad de encontrar lo que, aún en los relatos más caóticos, permanece de esa sencilla delimitación del cuento canónico.

“Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes de las ‘Mil y una noches’, los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hoffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret-Harte, de Vega, de Chejov, de Maupassant, de Kipling, todos ellos son una sola y misma cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades.”⁵⁵

En cuanto a lo que específicamente debe no perder de vista un cuentista para que esa obra comunique intensamente su capacidad para contar una historia vívidamente, Quiroga da una serie de consejos que, descartando los que se refieren a la actitud de enfrentar el arte en general, pueden sintetizarse en los siguientes puntos tomados de su “Decálogo del perfecto cuentista”⁵⁶:

“No empieces a escribir sin saber desde la primer palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.”

En este punto apreciamos la coincidencia con Poe y Chéjov en la necesidad de contar con un marco o diseño prefijado con anterioridad a la escritura del cuento. Lo

mismo sucede con la importancia del principio y del final para el buen logro o el éxito en la generación de un “efecto” (en palabras de Poe). En los preceptos que a continuación reproduzco podemos ver que el número IX tiene también mucho que ver con el control que el autor debe tener sobre la obra más allá de sus emociones y que es exigencia para la contención del cuento. Como el artista, el cuento debe saber sugerir una emoción contenida para que, del mensaje, salga como la flecha a dar en el blanco y, una vez allí, en el corazón del lector, provoque la explosión de esa emoción contenida en toda su intensidad.

VII

No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver o no les importa ver. NO abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto como una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia, cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.

El precepto número VII tiene su correspondencia con las ideas de los escritores esbozados antes, como puede observarse. Sin embargo, los números VIII y X servirán para que otro excelente cuentista más cercano a nosotros en el tiempo, elabore un poco más en la “retórica del cuento” según su propia experiencia. Se trata de Julio Cortázar. Es por ello que preferimos detener el análisis de estos dos importantes “mandamientos” del decálogo y dar la oportunidad de interpretarlos al mismo Cortázar un poco más adelante.

Por último, como hemos hablado de la labor que Quiroga asumió como responsabilidad ante las nuevas generaciones de escritores, no queremos acabar este esbozo sin citar algunas sentencias de esa especie de “testamento” que es “Ante el tribunal”. El escritor se prepara para enfrentar el juicio de un tribunal conformado por las nuevas generaciones de escritores, de esos jóvenes que, como sucede siempre, creen que han encontrado la fórmula suprema de escribir bien y, con esa “verdad” en la mano, relegan al olvido todo pasado artístico:

“Cada veinticinco o treinta años el arte sufre un choque revolucionario que la literatura, por su vasta influencia y vulnerabilidad, siente más rudamente que sus colegas. Estas rebeliones, asonadas, motines o como quiera llamárseles, poseen una característica dominante que consiste, para los insurrectos, en la convicción de que han resuelto por fin la fórmula del Arte Supremo.(...) Hacia atrás, desde el instante en que se habla, no existe sino una falange anónima de hombres que por error se consideraron poetas. Son los viejos. Frente a ella, viva y coleante, se alza la falange, también anónima, pero poseedora en conjunto y en cada uno de sus individuos, de la única verdad artística. Son los jóvenes, los que han encontrado por fin en ese mentido mundo literario el secreto de escribir bien.”⁵⁷

Lo que, en esta ocasión, defenderá Quiroga será el resumen de su lucha de veinticinco años, en la que se condensan las ideas más importantes de su estética del cuento literario. Para delimitar su área de influencia, compara al cuento, como lo hace Poe (y, a partir de las ideas de éste, el Formalismo ruso), con sus géneros vecinos: la novela y el verso .

En cuanto a la primera, distingue la necesidad de no confundir “los elementos emocionales” de uno y de la otra. La diferencia radica en que, en el cuento, la corriente emocional adquiere gran tensión y cierra su circuito, mientras que la novela es el espacio en que se pueden refugiar los narradores que buscan la amplitud suficiente para expresar la “cantidad”.

La diferencia entre cuento y verso, por otra parte, es también clara. En el caso del cuento destaca la necesidad de que sea trazado, “por una mano sin temblor” como una sola línea de principio a fin. Lo compara con una flecha que, cuidadosamente apuntada, va a dar, directamente y sin obstáculos, al blanco. Esos obstáculos, que pueden identificarse como los adornos de la mariposa, excesivos para el cuento, son atributos y “virtud esencial” del verso.

Para terminar, quiero enfatizar la labor de este digno representante de nuestros escritores latinoamericanos, de defensa del arte amenazado por la retórica y por los juegos de quienes construyen manuales de uso y teorías rigurosas e inflexibles para sustituir lo que sólo el arte sabe expresar:

“...Ya sostuve, honorable tribunal, la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de la emoción se han edificado aplastantes teorías. Traté finalmente de probar que así como la vida no es un juego cuando se tiene consciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística. Y este empeño en reemplazar con humoradas mentales la carencia de gravidez emocional, y esa total deserción de las fuerzas creadoras que en arte perciben el nombre de imaginación, todo esto fue lo que combatí por el espacio de veinticinco años.”⁵⁸

2.4 Julio Cortázar y el proceso creativo del cuento

A partir del X mandamiento del decálogo de Quiroga, Cortázar hace una exposición magistral acerca del proceso de creación del cuento y de su naturaleza autónoma como objeto que ha sido parido en un proceso semejante al del exorcismo. Las observaciones del escritor como traductor de Poe y practicante asiduo del género, tienen su base en las ideas expuestas anteriormente. Sin embargo, al aplicarlas al cuento contemporáneo y a su poética personal, adquieren una claridad mayor y expanden sus

horizontes para llevarnos de la mano por el complejo proceso que se inicia en la incontinencia emocional del autor y desemboca en la profundidad insondable de la sensibilidad de cada uno de sus lectores.

Horacio Quiroga aconseja: “cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno: no de otro modo se obtiene la vida en el cuento”. Esta idea nos remite a la esfericidad del relato, que debe nacer del trabajo interior del texto y que debe preexistir al acto de escribir el cuento, nos dice Cortázar. Esa perfección estética nace de la forma en que el narrador va sometiendo al cuento a su “extrema tensión”, hasta conseguir las correspondencias necesarias entre todos los elementos de su poética. Cortázar lo compara con una “pompa del jabón que sale de la pipa de yeso” y que, una vez fuera, cobra autonomía y deja de tener relación alguna con su autor. Entonces, ese cuento tendrá vida propia y actuará sobre el lector con independencia. Esto es posible porque ha sido engendrado y traído al mundo a través de un acto de creación semejante al amor o al exorcismo:

“Un verso admirable de Pablo Neruda: ‘Mis criaturas nacen de un largo rechazo’, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas en una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.”⁵⁹

La posibilidad de escribir un cuento logrado no se da gracias a la “cocina literaria”. Para ello, el proceso creativo por el que un escritor da vida al engendro es más

semejante al de la poesía o la música (el jazz, específicamente) que al de la prosa. Como Poe, Cortázar compara “la tensión, el ritmo y la pulsación interna” del cuento con la “libertad fatal” de lo “imprevisto dentro de parámetros previstos” que exige la creación de un poema o de una pieza musical. El concepto estético que tiene Cortázar sobre la forma interior del relato y de su proceso creativo, es coherente con su filosofía del mundo y de lo fantástico; si bien, aunque muy personal, no es ajena a las estéticas más clásicas y populares del arte poético. Lo que puede extrañar a algunos, no obstante, es su desapego radical de la estética retórica y a los preceptos de la teoría narrativa, siendo que, al día de hoy, el cuento sigue siendo considerado un derivado exclusivo del área de la prosa narrativa en la teoría de los géneros literarios. Cortázar habla de los cuentos modernos como criaturas autónomas que no responden estrictamente a un proceso de comunicación como el que podría darse a través de los mensajes de la prosa corriente. A nuestra teoría sobre la naturaleza pragmática de los componentes del cuento tradicional, añade un rasgo importante que no debemos perder de vista al hablar de objetos artísticos con objetivos atípicos y que rebasan las expectativas de la comunicación funcionalista del relato. Se trata de lo que él llama un “aura”, impresa en los cuentos como “una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que le rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor”, dice, “agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación” (obra citada, pág. 110).

“Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a *comunicarla* a manera de un teléfono de palabra. Y si se pregunta: ¿Pero entonces no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: la comunicación se opera

*desde el poema o el cuento, no por medio de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.”*⁶⁰

Decíamos que Cortázar no desliga su concepción estética del cuento y de la creación literaria de su concepción del mundo, en la que tiene un espacio no menos importante lo fantástico. En su obra es recurrente el uso de situaciones fuera de lo normal que, sin embargo, tienen siempre un aire de familiaridad. Esto se debe a que lo fantástico es sólo una alteración momentánea de lo cotidiano - sostiene el escritor - ,que irrumpe de manera incomprensible para nuestra mente dominada por el razonamiento determinista, pero que se hace presente sin alterar indefinidamente la regularidad. Aún así, es necesario que lo “excepcional” sea también parte de las estructuras de lo real y cotidiano. Lo fantástico es la comprobación de que existen relaciones de causa y efecto en un plano que no es el de nuestra mente razonante y que, en ocasiones, se dejan sentir. Podría establecerse un paralelismo entre esta dimensión de la realidad que hace posible lo extra-ordinario con el proceso creativo. De la misma inexplicable manera en que un suceso improbable decide abrir un paréntesis en la normalidad casuística del mundo que nos rodea, ese magnetismo irrefrenable que impulsa al escritor a exorcizar los demonios que provocan un desequilibrio neurótico en su interior, se instala en la obra y le da vida propia.

“Toda *suspension of disbelief* obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante a la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.”⁶¹

Este ingrediente, indispensable para crear cuentos que provoquen un efecto profundo en el lector, los distingue de aquellos fabricados por artesanos que dan vida a marionetas, en lugar de a seres autónomos. Pero al logro completo no se llega tan sólo con esta esencia o “aura” de la vida. Es necesario que el escritor trabaje el oficio con esmero y cuidado para que la forma sea perfecta. Llevar de la mano a los personajes en un mundo que tiene vida propia como si tú mismo fueras uno de ellos, nos dice Quiroga. Y Cortázar reconoce que la mejor manera de involucrarse desde el interior para formar la esfera perfecta es utilizar la primera persona. No de otra manera resulta natural y verosímil que el narrador se integre a la totalidad que es el pequeño mundo de un cuento. La obra de Poe y de Cortázar así lo demuestran. A tal grado son geniales y auténticos sus engendros neuróticos; tanto como los personajes de la tragedia son sublimes y bellos en su patetismo.

Además de este recurso, el cuentista debe tener en cuenta otros elementos más objetivables y también importantes para entender la construcción y funcionamiento del relato. Algunos ya los habíamos aprendido de sus antecesores, pero Cortázar da una dimensión nueva a estos ingredientes al insertarlos puntualmente en el armazón del cuento y explicarnos su funcionamiento como se hace en el juego del mecano. Sin embargo, tampoco estas explicaciones, para ser más claras e ilustrativas, se libran de las analogías. Para Cortázar, un cuento se mueve “en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal”⁶². Esto se debe a que el cuento es algo así como una “vida sintetizada”, un “temblor de agua dentro de un cristal”, “una fugacidad en una permanencia”. En estas palabras se resume la resonancia que un buen cuento tiene en sus lectores. La correspondencia entre la vida y

el arte se manifiesta en la verdad literaria que expresa todo cuento logrado, por insignificante que parezca, a primera vista, el tema que lo convoca.

Hay temas que sin ser excepcionales o insólitos darán materia para un buen cuento porque existe una comunión entre ellos y el escritor. No hay temas absolutamente significativos o insignificantes, dice Cortázar, un cuento es significativo cuando va más allá de sus límites y consigue irradiar una energía (efecto) que, a su vez, va más allá de la anécdota que cuenta. Además de la comunión que debe existir entre el escritor y su tema para que éste logre imprimir una emoción en el destinatario, ese cuento debe emplear la técnica adecuada para acercar a los tres participantes mencionados en el proceso: el escritor (narrador), el tema y el lector. Un buen tema tendrá la oportunidad de generar una serie de sentimientos, nociones, ideas o entrevisiones que, de alguna manera, se encontraban en la sensibilidad del lector, pero que necesitaban ser despertadas por esa máquina de la imaginación que es la literatura, a través de la cual un tema logra convocar todo un “sistema planetario”(en palabras del escritor). Para que eso suceda es necesario contar con dos elementos que atan el eje paradigmático y sintagmático de un cuento, si se quiere entender el concepto desde este punto de vista. Hablo de la “intensidad” y de la “tensión”.

Para lograr convocar todos estos elementos que provoquen la misma resonancia en el lector que antes tuvieron en su autor, el escritor:

“Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminando el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en

su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige.”⁶³

La *intensidad* es, pues, la selección que el escritor hace, de entre todos los elementos que se relacionan con el tema, sólo de aquellos que son relevantes e indispensables, que eliminen todo accesorio inútil que pueda distraer la atención de lo fundamental. La *intensidad* funciona a partir de esos elementos primordiales, puntuales, que ponen el dedo en la llaga. Por eso decimos que funciona en el eje paradigmático del relato, descartando lo accidental del área de su competencia. Por otro lado, la *tensión* describe la forma en que, en el eje sintagmático, el escritor nos va acercando lenta y acertadamente a lo narrado de tal manera que, sin darnos cuenta cómo, se generen los efectos preconcebidos en el diseño total del cuento.

“Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector todos sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían tensamente, mostraban intensamente. No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en la memoria.”⁶⁴

Como sus antecesores, Cortázar también toca el tema de la diferencia entre la novela y el cuento. Para hacer esta explicación más clara y consecuente con su momento, el escritor compara la novela al cine y el cuento a la fotografía:

“...la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un orden abierto, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación...Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que

trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara...el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.”⁶⁵

La descripción no podía ser más ilustrativa para un lector de estos tiempos, dominados por dos nuevos medios – el cine y la fotografía – con los que ha experimentado el arte y obtenido los mejores resultados. Estos medios, proteicos casi en su naturaleza, han hecho posible, asimismo, la difusión de otras formas de expresión como la pintura, la literatura o la música.

Pero, volviendo a nuestro tema, es hora de explicar las correspondencias entre las ideas de Cortázar, Poe, Quiroga y Chéjov. En primer lugar, tenemos que todos ellos están de acuerdo en la necesidad de contar con un diseño antes de iniciar la escritura de un cuento. Dicho diseño dará la mayor importancia a la primera frase y a la última, dibujando el todo armónico y autónomo que es el cuento. Es fundamental, para lograr el efecto o la emoción perseguidos, contar intensamente eliminando los adjetivos o decorados excesivos y que no apunten a un objetivo puntual en la poética de dicho cuento. El diseño organizado hará posible que el narrador vaya acercando al lector lentamente al tema que, no importando su trascendencia o “irrelevancia”, abrirá un espectro amplio y profundo en la imaginación del lector donde fermenten las ideas sugeridas en el cuento. Para que exista una resonancia profunda e intensa, es necesario que, a la maestría en el oficio, le acompañe el genio; es decir, la capacidad de todo escritor con verdadero talento que le permita concebir y engendrar un relato literario a través de un proceso semejante al de la procreación de las especies. Sólo así se consigue la “vida” en un cuento. Esta necesidad, junto con la concisión e intensidad de

los efectos, que rebasa la función comunicativa de la prosa, acerca al cuento literario a otro género: la poesía.

Hago este resumen porque me parece que sería obviar lo que se encuentra a la vista el hacer un listado de características que, como ya hemos observado, se repiten en las poéticas de los escritores mencionados. Estos escritores, en sus coincidencias y, a partir de los resultados de su labor, concentran en pocas palabras lo más relevante que se ha dicho sobre el tema. Sobre estas ideas girarán las teorías de los críticos y las opiniones de los escritores que les seguirán en el empeño por definir, caracterizar y reivindicar la autonomía del género. El debate sigue abierto aunque, a pesar de la proliferación de bibliografía, no se han contradicho esencialmente estas propuestas. Como ejemplo del interés que el tema ha despertado en todo género de personas allegadas al cuento, reseñaremos a continuación algunas apreciaciones y definiciones sobre aquellos elementos que a unos y a otros – críticos, estudiosos y escritores - les ha parecido relevante resaltar acerca del género.

2.5. El problema de las definiciones

A raíz del interés que despertaron las opiniones de estos escritores y de la proliferación de cuentos en los medios de comunicación (revistas y periódicos) desde mediados del siglo XIX, muchos críticos literarios se impusieron el difícil reto de definir y establecer los límites de un canon que reconociera la independencia literaria del cuento frente a otras formas de la prosa narrativa. El asunto fue polémico desde su nacimiento porque, al contrario de la novela que nació en la letra escrita, el cuento

contaba con antecedentes de muy distinta naturaleza. Por una parte, fue un género que comenzó a escribirse tarde, si bien existió desde siempre en la oralidad : algunos historiadores y antropólogos afirman que su nacimiento y desarrollo son paralelos a la historia de la humanidad desde sus orígenes. Por otro lado, el cuento ha sido auxiliar de disciplinas como la religión, la historia, la pedagogía, confundándose muchas veces con ellas y otras tantas reivindicando su autonomía. Tal fue la importancia de este género en su función social, cosmológico-religiosa y didáctica que, hasta el día de hoy, el cuento literario conserva como parte constitutiva de su estética su semejanza con el mito.

Por estas razones, el cuento literario nace polémico y los escritores y, más tarde, los críticos se convierten en incansables activistas que reivindican su status como género literario y avivan el fuego de las argumentaciones y teorías en torno a sus posibles definiciones. En los últimos años, la polémica ha generado los ensayos más sublimes y, en ocasiones también, los laberintos argumentativos más absurdos. Austin M. Wright compara el asunto de estos debates con la paradoja irresoluble del huevo y la gallina:

“We’ll begin with the question of which comes first. Efforts to define the short story run into a chicken/egg problem. We must decide: Are we trying to articulate a concept already intuitively clear (trying to find terms to mark off this already understood entity?), or are we trying to establish a new category? Are we trying to rationalize our belief that X is a short story and Y is not, or are we creating terms to give a name to X and Y? Again, would my inclusion of a story by Boccaccio in the ranks of the short story precede my attempt to define the short story, or would it follow my establishment of a definition?”⁶⁶

Para contestar la pregunta de lo que conviene hacer primero debemos contemplar las posibles respuestas: si nuestro objetivo es saber si X es un cuento o no lo es, afirma Wright, la respuesta a la pregunta parecerá por lo menos ingenua, ya que

casi todos sabemos diferenciar un cuento de lo que no lo es; si la respuesta a esta pregunta fuera incierta, por otro lado, distraería nuestra atención de lo que interesa verdaderamente al estudiar las particularidades del cuento. Al concebir un debate sobre el género debemos partir de aquello que puede aportar elementos y puntos de comparación a nuestro entendimiento del tema. La alternativa sería limitar nuestra comprensión a una delimitación estéril entre “lo que es” y “lo que no es”. Bajo dicha lógica terminaríamos en muy poco tiempo cerrando todas las puertas y quedándonos con dos o tres prototipos de lo que idealmente podría considerarse representativo del género. A. Wright prefiere hablar de “ingredientes” o “características” más que de “cajas” (refiriéndose a aquello que encasilla, etiqueta o cataloga sin ofrecer salidas). Para estudiar cualquier arte es necesario hablar de “tendencias a” más que de definiciones y absolutos. De esta manera, al hablar de las “tendencias” de un relato a funcionar de tal o cual forma, podemos compararlo con la “tendencia” de tal otro a hacer algo distinto o de las innovaciones que todo arte, por el hecho de serlo, propone para refrescar nuestros puntos de vista. Una obra de arte será creativa y original cuando salga de los límites que le marca la norma genérica. Esto sucede siempre en el arte y el cuento literario es especialmente propositivo en este sentido. Si un escritor, en lugar de aportar nuevos ingredientes al género, se limitara a repetir los formatos y normas probados exitosamente por los artesanos del oficio, condenaría su obra a morir en los archivos de las reproducciones y litografías de la literatura. Por eso la pregunta del huevo y la gallina, aunque enigmática, carece de todo interés. Al describir las peculiaridades de un género queremos tener la posibilidad de abrir puertas al entendimiento y, para hacerlo, los escritores, críticos y estudiosos del tema han recurrido a diferentes métodos.

Austin M. Wright acude a Todorov y Friedman para explicar las diferencias entre el método que reconoce géneros históricos y géneros teóricos del primero y aquel que, siendo básicamente igual, distingue entre géneros deductivos e inductivos, y que nos propone Friedman. El género deductivo se correspondería con el histórico y el inductivo con el teórico. Así, a un género teórico se llega por inducción y a uno histórico por deducción:

“To define *short story* as a story which is short is to identify a theoretical category (leaving aside the question of how *story* itself is defined). The modern short story, the lyrical short story, the story of unified effect, and most versions of short story discriminated from stories that are merely short, are historical genres. The identification of such categories is usually a valuable contribution to our understanding of the art; it becomes problematic only when a historical genre is mistaken for a theoretical one or a subgenre is made to represent the whole genre.

More important, however, is the question of how the defined genre relates to the individual works in the canon. It makes a difference whether a genre is conceived as a category of works or a cluster of characteristics. I prefer the latter view.”⁶⁷

La investigadora opta por un listado de características (cluster of characteristics) que marque ciertas pautas generales pero que, a la vez, sea flexible y pueda ampliarse o enriquecerse con nuevas propuestas que impongan los tiempos. El listado que nos propone no carece de interés y a él volveremos más adelante. Sin embargo, nos quedamos ahora con el cuestionamiento inicial y con las propuestas metodológicas de Todorov y de Friedman. Nos interesan especialmente porque hemos observado que los intentos de sistematización de los teóricos encuentran casi siempre alguno de estos caminos en las diferentes focalizaciones del problema para llegar, finalmente, al tan esperado listado de rasgos o características del género.

Hemos encontrado que el tema despierta inquietudes y perspectivas de enfoque características tanto por su historia como por su naturaleza (o rasgos teóricos). Por eso es que, para dar un desarrollo natural a las argumentaciones de este estudio hemos

decidido partir de los orígenes e iniciar este capítulo con el debate sobre lo tradicional y lo moderno. Pero no somos los únicos que no han dejado de plantear el asunto de los orígenes del género como un elemento fundamental para la comprensión de sus rasgos, su naturaleza y su devenir en el tiempo. Al hacer una revisión del estado de la cuestión, encontramos que los métodos de acercamiento al estudio del género parten igualmente de lo teórico o de lo histórico para llegar a conclusiones semejantes. A continuación reseñaremos aquellos que nos han parecido más completos y representativos.

2.6. La teoría del cuento desde la perspectiva de los críticos literarios

Enrique Anderson Imbert ha estudiado el género desde diversas perspectivas y a profundidad. Para hacerlo, ha revisado el origen, la historia y la nomenclatura del término y de sus más representativos ejemplos en la literatura universal. Esto quiere decir que, para llegar a conclusiones serias, se ha interesado por describir su genealogía, sus transformaciones en el tiempo y su relación con la novela a partir de su inserción en la literatura. No es gratuito que la descripción teórica del cuento se tope con algunos obstáculos que a veces parecen infranqueables. Esto se debe a que el cuento, como lo mencionamos más arriba, se ha relacionado con casi todas las disciplinas humanas a lo largo del tiempo y también ha buscado siempre nuevas opciones formales para actualizarse y mimetizarse con otros géneros según su conveniencia. En este sentido, nos es muy útil echar mano de la dicotomía propuesta por Todorov en su teoría de los géneros históricos y teóricos para acceder a la complejidad teórico/histórica del cuento. Así, tenemos que se puede hablar del relato breve “con adjetivos” utilizando la nomenclatura con que clasifica sus distintos “modos” Anderson Imbert (cuento

legendario, mítico, costumbrista, etc.); y, del relato breve como género literario que se compara con la novela, pero que reivindica su autonomía al reconocer un canon específico que lo aleja de los objetivos estéticos de ella.

“La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencia las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, “fabliaux”, alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse. Cada uno de esos nombres enuncia un concepto independiente. El cuentólogo es muy dueño de concebir el cuento como autónomo, como no subordinado a intenciones ajenas al placer de contar. Y, si así le da la gana, puede pensar en las otras formas como conceptos subordinados al de cuento. Entonces los sustantivos ‘leyenda’, ‘mito’, ‘artículo de costumbres’, etc., pasan a cumplir la función de adjetivos: cuento legendario, mítico, costumbrista, poético, tradicional, alegórico. Pero el cuentólogo puede también suponer que esas formas cortas no han perdido su independencia, sino que se han transformado en cuentos.”⁶⁸

Esta suposición es factible hasta un cierto punto. Debemos reconocer que el cuento moderno ha recuperado muchas de las formas que lo definían anteriormente aunque adaptándolas con parámetros estéticos nuevos. Sin embargo, ni estas formas del relato breve han dejado de existir, ni puede pretenderse que la literatura flexibilice sus criterios discriminatorios hasta el punto de dar asilo a todo tipo de expresión escrita porque comporta un interés histórico mas no literario. Si bien puede hablarse de cuentos con un sinnúmero de adjetivos, debemos tener cuidado y saber reconocer el valor artístico de una obra por encima de su valor histórico/antropológico. La nomenclatura propuesta por Anderson Imbert, sin embargo, no busca esta clasificación indiscriminada, sino que nos ayuda a comprender que, la descripción teórica del cuento literario no puede prescindir de aquellos elementos que explican las razones de su devenir en la historia.

Dicha nomenclatura describe las relaciones del relato breve con las distintas disciplinas de que ha sido auxiliar y de las que se auxilia según convenga a sus

propósitos estéticos. Así, el artículo de costumbres será un género entre la sociología y la ficción; el cuadro caractereológico se ubicará entre la psicología y la ficción; la noticia, estará entre el periodismo y la ficción, si tomamos en cuenta que todo profesional de la información debe reordenar y enfocar los acontecimientos desde la perspectiva que su juicio subjetivo le dicte, acercando su trabajo a la ficción por objetivo que se crea que es. También tenemos subgéneros del relato breve más allegados al pasado, como son la leyenda (relacionada con la historia); el ejemplo (con la pedagogía); la anécdota, que en opinión de Anderson Imbert, será la semilla de donde cobrará forma el cuento al ser “contada” mas no “relatada”, si entendemos por “contar” un acto inventivo más que el que supone una crónica, una relación o un sucedido. Por último, tenemos al “caso”, que sería algo así como el “esquema de acción posible” del cuento si eliminamos todos sus accesorios estético expositivos.

El hecho de que estas formas breves del relato hayan existido en el pasado y de que algunas (la noticia y el artículo de costumbres) sigan existiendo en el presente, no significa que el cuento literario deba extrapolar sus cánones hasta tales extremos. La función social, pedagógica o religiosa de un texto de ficción por mucho o muy poco que se acerque a la realidad, les da un matiz a este tipo de producciones que las aleja de los géneros “literarios” de ficción. Pero, así como el cuento moderno se aleja de estos textos por su abierto compromiso con el arte, es por esta misma razón que, en el último siglo, ha adaptado los recursos estéticos de otras disciplinas del arte para actualizar sus contenidos:

“El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), que ha desechado otras (la finalidad didáctica o moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX, como lo son la elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia del estilo, etc. El cuento moderno no siempre, como el cuento clásico, se estructura en torno a los elementos tradicionales conocidos por los

retóricos como introducción, desarrollo, punto culminante y desenlace. El cuento moderno es más flexible en su estructura, más amplio en su contenido, más acogedor de temas, más expresivo en su estilo.”⁶⁹

Hasta este punto los investigadores están de acuerdo, pero el problema en los últimos años parece haber cambiado de horizontes. Siendo que es claro que entre el relato breve tradicional y el cuento literario existe un abismo estético, el problema radica ahora en diferenciarlo de otro género vecino: la novela. El cuento moderno, al flexibilizar sus estructuras, se *noveliza* (término ya explicado con anterioridad en este trabajo). Este hecho da lugar a un sinnúmero de confusiones y a que escritores y críticos redoblaran los esfuerzos en caracterizar claramente al cuento como género con objetivos no sólo distintos sino casi opuestos a los de la novela. Los argumentos de los teóricos (recogidos sintéticamente por Anderson Imbert) son los siguientes:

1) Unidad vs. heterogeneidad:

“La novela – dicen – proyecta una concepción del mundo en un vasto conjunto de sucesos heterogéneos. El cuento, en cambio, enfoca una visión de la vida en un suceso de intensa unidad de tono.

La novela satisface una curiosidad sostenida a lo largo de una indefinida serie de incidentes. El cuento, en cambio, satisface una instantánea curiosidad por lo ocurrido en una peripecia única.

La novela puede hablarnos de siglos, de países, de muchedumbres. El cuento, en cambio, prefiere hablarnos de unas pocas horas, de un barrio aislado, de unos seres solitarios.

La novela nos produce la impresión de que estamos leyendo algo que pasa, y sin prisa acompañamos a sus personajes en un largo viaje por capítulos que, uno a uno, son incompletos. El cuento, en cambio, nos cuenta algo que pasó, y con impaciencia aguardamos el desenlace, que completa la acción.

La novela es imitación del andar de los hombres en los innumerables cursos de sus historias privadas: la forma abierta de la novela invita al novelista a marchar incesantemente y aun a perderse en el horizonte. El cuento, en cambio, es una encrucijada en el camino de la vida: la forma cerrada del cuento obliga al cuentista a una detenida inspección de los intramuros.”

En este punto podemos contrastar las perspectivas de dos grandes teóricos de la literatura, cuyas opiniones vienen al caso. Por un lado, tenemos a M. Bajtín que basa su concepción de la novela en la concepción dialógica de su discurso. En la novela, nos

encontramos ante un mundo que recrea el que conocemos a través del dialogismo de sus protagonistas. Los heterogéneos sucesos de ese mundo inacabado se derivan de un discurso cuyas voces cuestionan, critican y contestan las grandes preguntas de la humanidad desde sus particulares enfoques. El diálogo que se genera en la novela tiene el propósito de operar como desencadenante de una problemática que no se resuelve en ese pequeño mundo como no se resolverá tampoco en el espacio que cada quien habita en la realidad que le circunda. El cuento, por su parte, se integra a ese diálogo con una propuesta específica que cuestiona la problemática humana tanto como la novela, pero que escoge hacerlo provocando a la reflexión desde la intensidad (Poe) y en un discurso unitario que se reserva la posibilidad del diálogo en una etapa posterior a la de la lectura. El espacio en que es posible abrir el debate o la provocación será siempre limitado en el relato literario breve, de ahí que no se caracterice como la novela por su acento dialógico. Y de ahí precisamente, se derivan los objetivos estéticos de cada género que, como toda disciplina del arte, busca con sus propios recursos tocar profundamente la sensibilidad humana. Un cuento, por tanto, no es una novela resumida porque el método de acercamiento a la verdad humana difiere radicalmente en sus objetivos finales.

La novela busca representar la heterogeneidad en el espacio, el tiempo y el pensamiento del hombre. De ahí su tendencia a extenderse en años, siglos, regiones o laberintos personales tan complejos y abiertos como un continente. La unidad temática del cuento, por el contrario, tiende a reducir su área de influencia aunque no se limita estrictamente a un tema, un minuto o un espacio pequeñísimo de la geografía física o mental del ser humano. Los temas pueden ser los mismos en ambos géneros. Un cuento de cinco páginas puede semejar el lento paso en el tiempo de más de una generación de

hombres. Una novela de seiscientas páginas puede abarcar unas horas del pensamiento de un hombre o dinamizar su discurso y correr en el tiempo fugaz como un segundo. Pero los objetivos de cada género serán siempre reconocibles para el lector, quien difícilmente aceptará que le vendan gato por liebre.

2) El personaje:

“La novela suelta a muchos personajes para que se las arreglen como puedan en un complicado proceso social. El cuento, en cambio, atrapa a pocos personajes – uno, bastaría – en una crisis tan simple que inmediatamente se precipita en un desenlace.

La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. En cuento, en cambio, introduce a su personaje como mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido.

La novela crea un personaje tan voluntarioso que muchas veces se rebela contra el narrador y declara su autonomía, como Augusto Pérez en *Niebla* de Unamuno. El cuento, en cambio, pocas veces consiente tal escándalo y cuando la insurrección ocurre se trata, no de un rasgo de la psicología del personaje, sino de un motivo de la trama.”⁷⁰

De lo dicho anteriormente se deriva que esta afirmación general nos resulte familiar. Es cierto que la novela suele tener más personajes que el cuento, pero el número de personajes no es una característica fundamental de su poética. La razón por la cual vemos más personajes diferenciados en una novela es por lo que ya antes explicamos. Para que ese diálogo social del que hablamos sea posible, es necesario contar con aquellas voces que representan dicho debate en la realidad “orgánica” (Bajtín). El caso del cuento es distinto. Aun cuando no existe límite en el número de personajes, es claro que los escogidos ejercen una función distinta a los que dialogan en la novela. Los personajes del cuento pueden ser tantos como todos los integrantes de la humanidad, pero con una misión específica que puede, incluso, ser la de cuestionar el mismo diálogo social que se da en la novela, pero que nunca lo reproducirá de la misma forma porque su canon, por flexible que sea, no se lo permite. También puede hablarse

de novelas con muy pocos personajes que, sin embargo, encuentran la dinámica del diálogo por limitado que sea. El factor que tiene que ver con el número de los personajes no es, en conclusión, un aspecto determinante para la diferenciación de estos dos géneros.

Otra particularidad que diferencia ambos géneros es la profundidad psicológica de sus personajes. En general, la novela busca desarrollar la personalidad de sus protagonistas para hacer más vivo el debate social que propone. El cuento, por el contrario, limita las caracterizaciones porque sus objetivos tienden a ser otros que el de profundizar en la personalidad del “agente de la ficción”. Sin embargo, es perfectamente posible que el tema de un cuento busque proponer una verdad literaria usando como centro de la disertación la complejidad psicológica de su protagonista.

Edelweiss Serra, otro estudioso del cuento, describe también la relación existente entre el cuento y la novela y el cuento y la estructura poemática, relación antes reconocida por Edgar Allan Poe. En primer lugar, reconoce como Poe la independencia de un género frente al otro, en este caso aquella que más necesidad tiene de hacerse explícita, es decir, entre el cuento y la novela. Para Serra es esta peculiaridad, la de su autonomía, lo que permite su “deslinde categorial”. Preocupado por un deslinde de tipo estructural entre estos géneros, afirma que existe una relación más cercana con la poesía al reconocer que la estructura del cuento literario, aunque no está congelada y permite “diversos posibles cuentísticos”, presenta una organización típica que le confiere una “marca distintiva” frente a otros géneros de la narrativa. En el caso de su cercanía con la estructura poemática, Serra reconoce que:

“ Se puede afirmar que el cuento es una estructura poemática fundada por la imaginación creadora y troquelada por el lenguaje; participa del poema como asociación motivada entre significantes y significados, como orbe esencialmente temporal, donde se da el acontecer puro y la pura experiencia en intensa condensación emotivo-intelectiva, donde se ofrece la imagen sintética de una realidad visible o invisible apresada en una instancia única, irrepetible y vuelta ya ácrona. De aquí la mayor brevedad temporo-espacial y escritural del cuento respecto de la novela, síntoma externo menos de extensión que de profundidad, vale decir, no tanto registrable empírica sino ontológicamente, con pertinencia a su propio ser en tanto serie limitada continua, monológica y centrípeta.”⁷¹

De esta especificidad del cuento se desprende la identificación entre el tema y la palabra que, a través de lo narrado, expresa “la imagen poética de la realidad”. Por eso, en la estructura del cuento literario, como sucede en poesía, la “invención narrativa y la invención idiomática” no pueden ir separadas. En esa dinámica monológica, la totalidad estructural del mensaje se constituye a partir de su unidad temático- expresiva. Solamente así es posible que el cuento literario como el poema, sea capaz de narrar profundamente una “experiencia única e irrepetible”.

“Cuento es, pues, el acto mismo de narrar una experiencia de importancia decisiva y única en su orden, así como el poema poetiza una experiencia única e irrepetible.”⁷²

En cuanto a su deslinde con la novela, el cuento literario es manifiestamente una entidad compositiva continua, monológica y centrípeta, características bien diferenciadas de las que conforman la estructura de la novela. El cuento es una serie limitada de acontecimientos que sigue un orden cerrado. De ahí que lo percibamos como totalidad frente a la apertura narrativa de la novela. El cuento, según Serra, es un “limitado continuo frente al ilimitado discontinuo de la novela”. Otro rasgo diferencial entre ambos géneros es que el cuento es un “proceso de enunciación centrípeta”. Esto quiere decir que, en contraposición a la novela cuyo orden es expresamente abierto, el cuento sigue una serie de “asociaciones y correlaciones internas más cerradas”: “singularización” frente a “pluralización” en la novela.

Por otra parte, y compartiendo con Bajtín la concepción dialógica de la novela, E. Serra describe al cuento como “monológico”. Este rasgo tiene que ver con el orden de las relaciones y la dialéctica interna del relato, cuya percepción sintética viene dada porque, más allá de ocuparse de un solo acontecimiento y de que su extensión sea más corta o más larga, su dinámica interna produce un efecto estético específico, “un *pathos* singular”.

“El cuento no crea como la novela un cosmos o mundo completo, sino ofrece un núcleo acabado de vida; puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario (aun dentro de lo ordinario y cotidiano), siempre una singladura presentada *in medias res*. Mientras la novela es un proceso acumulativo infinito, el cuento se arroga un principio integrativo finito.”⁷³

El contraste entre los rasgos definitorios de ambos géneros es, desde esta perspectiva, tan claro como el resumen anterior que tomamos del trabajo de E. Anderson Imbert. La necesidad de establecer categorías autónomas para cada género no sólo ha dado las pautas para el análisis de lo que caracteriza al cuento literario, sino que nos ha permitido comprender mejor la dinámica compositiva de la novela. Aunque reconocemos que no es el objetivo de este trabajo analizar los rasgos de la novela, entendemos que no habría sido posible llegar a conclusiones profundas sobre el cuento sin recurrir a la teoría de sus géneros vecinos.

Carlos Mastrángelo, en un esfuerzo de sistematización, ha aportado a la teoría del relato breve literario un listado de rasgos esenciales que se acompañan de los razonamientos pertinentes para su mayor claridad expositiva. Un listado de estas características es siempre útil si se quiere partir de una base concreta, aunque flexible, para el debate de las ideas. La inquietud de Mastrángelo por sistematizar los rasgos de

esta manera parte de la necesidad inaplazable que, a finales de la década del cincuenta, manifestaban los críticos por encontrar una “definición” del cuento.

“...los elementos cardinales para una definición del cuento resultan los siguientes:

- 1.º un cuento es una serie breve y escrita de incidentes;
- 2.º de ciclo acabado y perfecto como un círculo;
- 3.º siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí;
- 4.º trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación;
- 5.º sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio;
- 6.º rematados por un final imprevisto, adecuado y natural.”⁷⁴

El principio bajo el cual parecen regirse estas ideas es aquel en el que la trama prima sobre el discurso. Las reflexiones de Mastrángelo dan más importancia al desarrollo de la estructura perfecta que al del efecto específico, antes observado por Poe. Una estética de este tipo, aunque resulta sencilla de demostrar en muchos casos porque parte de un análisis inmanentista del texto, no siempre logra abarcar la complejidad artística del género. Sin embargo, es una útil perspectiva de aproximación al tema de algunos de los elementos formales por los que tiende a distinguirse el género cuento. Las razones que llevan a Mastrángelo a destacar estos rasgos estructurales del relato breve son las siguientes:

En primer lugar, al hablar de una “serie breve y escrita de incidentes”, no hay teórico que se niegue a reconocer que el cuento se distingue por ser breve, dentro de un margen bastante flexible en cuanto al número de palabras o folios. En cuanto a que esa serie debe constar de más de un incidente, podríamos encontrar quien cuestionara este principio. Sin embargo, está claro que, a diferencia de la novela, el cuento tiende a reducir su espacio de actuación, aunque no pone límites específicos a la cantidad de personajes o incidentes, siempre y cuando se justifiquen los medios.

El segundo rasgo definitorio del cuento – “de ciclo acabado y perfecto como un círculo” - ha sido defendido ampliamente desde los tiempos de Poe. El cuento, más allá de su extensión y de la complejidad del tema que lo convoque, ofrece siempre un enfoque unitario y armónico. Puede suceder que los motivos que empujen al artista sean inspirados por el caos mismo, pero la estructura del cuento buscará concretar ese sentimiento en un espacio acabado y adecuado donde todo elemento formal tiene una razón de ser dentro del sistema orgánico de funcionamiento que la poética de ese cuento ha escogido. Esto nos remite a lo que los escritores que hemos reseñado más arriba recomiendan para que el relato dé esa impresión única e irrepetible. La escritura de un cuento debe estar precedida de un diseño total donde la primera línea y la última hayan sido preconcebidas con cuidado. Sólo así, desde el punto de vista de los “efectos” que debe generar, será posible una satisfacción estética plena.

La tercera característica observada por Mastrángelo es más relativa que las primeras y se deriva claramente de su concepción un tanto rígida y formalista del arte literario. Es cierto que numerosos ejemplos del relato, aunque también de la novela, se centran en el argumento; sin embargo, reducir la poética del cuento a un rasgo tan general y a la vez estricto sería reconocer que no hay posibilidad de experimentación y búsqueda de la verdad humana más allá de incidentes y actos. El relato breve, así como la novela, ya desde el siglo XIX ha encontrado nuevos caminos para aventurarse en el drama humano. El psicoanálisis, por citar un ejemplo, ha inspirado nuevos enfoques a la narrativa. Hay cuentos en los que el monólogo interior predomina sobre la trama y los incidentes relatados son mínimos o, por lo menos, insignificantes. En otros prima el discurso sobre el argumento. Hay cuentos en los que no pasa absolutamente nada y esa

“nada” tiene una razón de ser en el esquema general de su poética. Las vías de búsqueda y experimentación del género han avanzado mucho en los últimos años, razón por la cual una visión como la de Mastrángelo requiere de matizaciones en algunos puntos. En el cuento, dice Mastrángelo, no hay tiempo para describir ambientes, personajes ni caracteres, sólo nos interesa lo que está sucediendo y cómo terminará. Esto es cierto en los casos en que las motivaciones del cuento no sean, precisamente, ese ambiente o esos personajes. El siguiente punto tiene que ver también con este aspecto: “trabados los incidentes en una única e ininterrumpida ilación”. Advierte nuestro crítico que esa ilación es la columna vertebral del cuento, lo cual es indiscutible. Pero debemos observar que esa columna vertebral, que podría identificarse con el diseño o esquema del cuento, puede toparse con muchos obstáculos y describir una forma tan recta u oblicua como su poética (armónica y unitaria) la conciba.

La unidad de tiempo y de espacio es otro componente de los cuentos ejemplares, dice Mastrángelo. El relato literario reduce su zona de actuación a un momento y un lugar, afirma. Este rasgo se deriva de los anteriores y respalda la teoría, por nadie cuestionada, de la unidad del relato breve. Sin embargo, los escritores reseñados aquí evitan ser tan tajantes al clarificar las razones de ser y los recursos específicos de esa armonía estructural del cuento. Podemos pensar en muchos relatos “ejemplares” que contradicen esta afirmación, más que por la unidad de tiempo y de espacio o de cualquiera de sus elementos aislados, el cuento se caracteriza por la unidad de su poética. Creemos que basar una teoría del relato en la caracterización de los accidentes y no de los elementos sobre los que se fundamenta la construcción estética de su canon es limitar la tendencia experimental y propositiva de todo arte. No obstante, resulta

interesante desde este particular enfoque rastrear los caminos por donde la teoría del cuento ha hurgado para describir la realidad de su momento.

La última característica observada en el cuento literario por Mastrángelo es la que tiene que ver con los finales del cuento que, por lo general, buscan cerrar la poética circular del relato de manera adecuada a los objetivos de su estética. Como lo afirma Poe al defender la estética del “efecto” que busca siempre provocar un cuento, las últimas líneas como las primeras deben diseñarse con cuidado. Por eso Mastrángelo habla de un final adecuado y natural. Si no fueran estos los rasgos de sus últimas líneas, un cuento no sería fiel a su compromiso con el lector, por una parte, ni tendría una congruencia armónica con su poética; elementos, ambos, de primera importancia, como lo reconocen los escritores del género.

“El final debe serlo realmente, de acuerdo al claro significado de esta palabra. Vale decir: un desenlace que cierre perfectamente el ciclo empezado, que remate el periodo del asunto, de la emoción y del interés. Cuando el lector de un cuento vuelve la hoja para seguir leyendo, y el autor lo ha terminado ya, es lo peor que puede sucederle al lector, al cuento y, sobre todo, al cuentista.”⁷⁵

El listado de Mastrángelo, por ser uno de los primeros en presentarse como un listado con propósitos definatorios claros, ha sido útil para conocer los enfoques de análisis de las corrientes teóricas de la literatura y para entender de dónde parten los principales cuestionamientos de su debate. A nosotros nos parece claro que ningún enfoque teórico puede describir un género desde una perspectiva aislada. Para comprender la complejidad de todo arte es necesario contar con muchas miradas. Por eso, a esta reseña teórica adjuntaremos más adelante las opiniones de diferentes investigadores sobre puntos específicos del problema. Pero antes, para contrastar un listado de características con otro, remataremos este apartado con la propuesta de Austin

M. Wright. El investigador, además de insertarse en la polémica sobre la pertinencia de las definiciones, busca hacer una propuesta sobre la manera en que podrían concebirse los rasgos o “cluster of characteristics” de un género como el cuento literario. En general ambos listados son, a primera vista, bastante similares. El que a continuación tenemos, no obstante, prefiere usar las palabras “el cuento tiende a” para curarse en salud, en el caso en que de estos rasgos existan honorables excepciones. Por otro lado, matiza las aseveraciones y agrega algunas “tendencias” observadas en algunos ejemplos del cuento contemporáneo, que busca ser más innovador en su poética.

- “1) The short story tends to be between five hundred words long and the length of Joyce’s ‘The Dead’.
- 2) It tends to deal with character and action in its fictional world.
- 3) This action tends to be externally simple, with few developed episodes and no subplots or secondary lines of action.
- 4) The short story in this sense tends to be more strongly unified than other short prose narrative forms. Unified here is a relative term; I mean that the parts tend to function in multiple and economical ways, that there is a minimum of waste and arbitrariness. If one objects to the notion of unity, one could call this quality intensity.
- 5) The preference in short stories for plots of small magnitude, plots of discovery, static or disclosure plots, Joycean epiphanies, and the like, as well as in
- 6) The tendency, especially in modern stories, to leave significant things to inference, intensity is also evident in the affiliation that critics have noted between the short story and the lyric, as well as the emphasis on metaphor and symbolism.

More specialized definitions, however, including definitions by subject matter, by effect, by techniques, and other observable features, can easily be developed for any numbers of subgenres the critic may wish to distinguish.”⁷⁶

Esencialmente, la propuesta de Wright está basada como la de Mastrángelo en la acción, el argumento y la trama del relato breve, características estudiadas por la narratología. Sin embargo, en el último punto, reconoce la relación entre el cuento y la lírica, aportando a la teoría del cuento categorías estilísticas como el uso de la metáfora y el simbolismo. También reconoce la tendencia del cuento moderno a dejar que el lector infiera o complete los significados sólo sugeridos en el relato breve por su necesidad de economía. Este elemento ha sido mejor estudiado en los últimos años por

la teoría de la recepción. Las nociones de unidad, economía e intensidad, se corresponden con la de los teóricos reseñados. Por otra parte, aunque no habla explícitamente de la unidad de efecto o de impresión, nos da la opción de sustituir el término “unidad”, que nos remite semánticamente a un rasgo estructural del texto, por el de “intensidad”, categoría utilizada antes por Cortázar para referirse a los elementos necesarios en el relato breve para conseguir ese “efecto específico” que enfatizaba la teoría de Poe y que nos remite más a la psicología o a la pragmática literaria que a las teorías formalistas. Tampoco deja Wright de reconocer la importancia de la verdad literaria en el cuento cuando, en el quinto punto, habla de la tendencia a los argumentos de descubrimiento o de epifanías a la manera de Joyce. Por último, hace la advertencia de que, si se buscan definiciones específicas para subgéneros del cuento, pueden incluirse elementos de tema, efecto o técnicas utilizadas por tantos tipos de relatos como el crítico desee reconocer.

Esta propuesta, si bien busca ser más flexible y matizar rasgos que presentan variantes según los motivos de un cuento, no cambia radicalmente la perspectiva desde la que los críticos vienen observando los elementos característicos del cuento literario. Es, pues, un ejemplo de síntesis muy útil para no dejar aspectos más sutiles y, en ocasiones, menos evidentes en el tintero.

CAPÍTULO TERCERO

3. LAS ESTRATEGIAS DEL CUENTO LITERARIO: UNA PROPUESTA DE ENFOQUE EN LA TEORÍA DEL RELATO BREVE.

3.1. *La estética del cuento literario.*

Cuando Edgar Allan Poe concibió la necesidad de ubicar al cuento literario en su relación con los géneros clásicos pero con una clara independencia estética de ellos, probablemente no imaginó que la investigación literaria de nuestro tiempo se desviaría muy poco de los principios fundamentales que inspiraron su “filosofía de la composición”. Podemos afirmar que la crítica del cuento en nuestros días gira aún alrededor de ideas como: la unidad de impresión; la economía en el lenguaje; la brevedad, el rigor y la concisión como recursos necesarios para conmover estéticamente al lector; la importancia de las primera y última líneas del cuento, fijadas de antemano en un diseño preestablecido, etc. Alrededor de estas ideas, la crítica contemporánea ha trabajado líneas específicas de análisis de la poética del cuento o ha matizado conceptos generales para abarcar la creatividad innovadora de los cuentistas más noveles. Sin embargo, no es fácil ser original en la teoría estética del cuento literario cuando existe un antecedente tan completo como el mencionado. Por eso, en esta última parte del capítulo sobre la teoría del cuento literario queremos partir de los principios de esta filosofía para ser congruentes con su lógica histórica.

Podemos identificar varios niveles de análisis en la estética del cuento literario que abarcan de alguna u otra manera todas aquellas características observadas por los estudiosos del tema. Estos niveles se interrelacionan en la dinámica general del cuento para dar coherencia a una instancia superior que rige su poética específica. El cuento literario, de manera más explícita que otros géneros de la literatura, hace de cada una de sus producciones una propuesta abierta que ofrece al lector un enfoque sobre el arte y su relación con el hombre. La verdad literaria contempla una doble perspectiva que profundiza sobre el hombre y sobre el arte como medio y expresión suprema del espíritu. La concepción decimonónica que nos ofrece Poe de la literatura como parte integrante de una esfera mayor que incluye a las otras artes, al hombre y a su psicología, y en la que ningún elemento puede sobrar ni faltar en la composición del todo, es explícita en su filosofía estética del cuento. Una propuesta de enfoque sobre el arte es siempre el reflejo de una concepción sobre la lógica que rige al universo. La estética de Poe es completa porque abarca todos los niveles que hacen posible el funcionamiento orgánico de un cuento, de una poesía o de una pieza musical sin olvidarse de esa instancia superior que llena de contenido al arte: la verdad humana.

Recordemos que Poe inicia su filosofía de la composición explicando los tres estratos que rigen el mundo del espíritu: el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral. El arte, la ciencia, la filosofía, el derecho, la religión, la educación, por citar algunas, son disciplinas practicadas por el hombre que pueden ubicarse en alguna de estas tres esferas del espíritu. Más lejos o más cerca de cada uno de los extremos, los géneros de la literatura juegan con las herramientas del espíritu, distinguiéndose la estética de las otras disciplinas humanas por su ulterior finalidad: la del arte por el arte. Y el principal propósito de éste es establecer un contacto entre la obra y el espíritu cuyo fin es la

“Belleza”. La búsqueda de la “Belleza” es, para Poe, la necesidad en el hombre de alcanzar aquello que sólo le pertenece a la eternidad. Por eso cuando “cedemos al influjo de las lágrimas, no lloramos por exceso de placer, sino por esa petulante e impaciente tristeza de no poder alcanzar ahora, completamente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos visiones tan breves e imprecisas a través del poema o a través de la música” (E.A. Poe. *Op. cit.*).

La necesidad ontológica del hombre por “lo sublime”, por aquello que le es negado y de lo que, a través del arte, sólo alcanza a percibir en el instante efímero de la satisfacción estética, es la expresión de su ansia de inmortalidad. El flechazo es profundo pero no puede durar más que unos momentos porque toda “excitación intensa”, por una razón psicológica, observa Poe, es siempre breve. De ahí la importancia del *efecto* como elemento esencial en la composición artística. Y lo que se deriva de esta filosofía es que una obra que busque una excitación intensa deberá, por correspondencia, ser breve. El primer elemento que dará razón de ser a uno de los niveles que rigen la composición del cuento literario, por consecuencia, será el *efecto*. Este componente se relaciona directamente con el tema y con el lector, pero no puede lograrse sin las estrategias del texto que, en el caso del cuento, se conseguirán dentro de los parámetros de la poética de la brevedad. Por eso, como lo reconocíamos más arriba, es imposible establecer una propuesta de análisis sin que de cada elemento o nivel de la composición se derive otro cuyo estudio es igualmente imprescindible para completar la unidad orgánica de la obra.

Considero que el primer nivel que rige la estética del cuento literario es el que tiene que ver con el *efecto* porque tiene su base en la necesidad ontológica del hombre por visualizar un pedazo de la eternidad y, al mismo tiempo, relaciona al género con otras disciplinas del arte que, por distintos medios, buscan también la inmortalidad en la sublime belleza. El cuento literario, habiéndose separado de la prosa retórica en la búsqueda estética de las simas humanas, adquiere el compromiso de toda disciplina artística de acaparar por cualquier medio la atención del receptor para someterlo a una experiencia irrepetible de la cual saldrá con ojos nuevos. La importancia del *efecto*, que para Poe deberá ser la piedra de toque en el diseño total de la composición literaria, coincide con otro momento casi paralelo a la primera impresión, pero que ocurre una vez que el proceso estético finaliza. La hermenéutica del texto se inicia cuando la piedra toca el blanco y la máquina de la razón y la sensibilidad del gusto hacen acopio de los elementos sugeridos por la obra construyendo una interpretación alrededor de ella. El proceso no se inicia cuando el lector se enfrenta a la primera línea del cuento, sino cuando el autor concibe el *efecto* a conseguir por la obra. El que el proceso se cumpla satisfactoriamente desde el punto de vista estético, dependerá de la construcción del texto por el autor, en primer lugar, y por el lector en el final del ciclo comunicativo. Por eso hablaremos del segundo y tercer niveles como aquellos en los que se unen los elementos compositivos y estructurales del discurso para concluir el proceso estético en el momento en que el libro se cierra y comienza la labor interpretativa del lector.

El siguiente nivel lo justifica estéticamente Poe cuando habla de la “única” manera de lograr esa “excitación intensa” que se logra a través del arte. La *brevidad* es el componente indispensable que hace de la obra artística un eslabón mediante el cual el espíritu transita momentáneamente a la eternidad. Ninguna obra literaria que no pueda

ser leída de una sola vez alcanzará plenamente el *efecto* preconcebido por su creador. La *unidad de impresión* es posible gracias a la *brevedad* del poema o del cuento. Un poema largo no es más que la consecución de poemas breves que generan efectos en serie. Y, para Poe, una obra breve en exceso tampoco llega a provocar una satisfacción plena. Es necesario el justo medio o “decoro”, en la poética clásica, como es necesaria la unidad orgánica de la obra donde nada sobre y nada falte. Cada nivel de análisis, como podemos ver, se rige por una lógica armónica de sus elementos que, en última instancia, es la misma que define, en la filosofía de Poe, a la “Belleza”, territorio específico del arte por el arte.

De la *brevedad* se deriva la *unidad de impresión* que, así como su nombre lo indica, tiene que ver con el primer elemento del que hablamos (el efecto) y con el que organiza el sistema total del cuento. Nos referimos al sistema que, en la propuesta estética de cada cuento, organiza la forma y el contenido en congruencia con el minúsculo trozo de inmortalidad que nos ofrece la *verdad literaria* de la obra. La *unidad de impresión* se logra mediante las estrategias adecuadas que organizan la trama, el espacio y el tiempo en combinación con las formas del discurso elegido por la obra. Lo que los estructuralistas llamarían la relación entre los niveles sintagmático y paradigmático del texto. Este es un acercamiento a otro de los componentes del cuento que no puede concebirse independientemente de los demás y cuyo método de análisis nos descubre la relación existente entre el cuento y la narratología; es decir, enfoca su atención en aquellos aspectos que acercan el relato a los géneros derivados de la épica. No olvidemos que Poe es quien identifica por primera vez al cuento con la poesía. Más adelante, muchos otros teóricos del cuento coincidirán con esta apreciación. De manera que, desde una panorámica general, podríamos ubicar al cuento entre estos dos géneros

clásicos: la épica y la lírica. Por eso, si queremos conseguir un acercamiento más completo al género cuento, deberemos combinar el estudio narratológico del texto con el análisis de la composición lingüística del discurso. En el cuento, el *rigor* con que se construye el lenguaje del discurso es tan importante como en la poesía, donde cada palabra tiene un sentido y una función y no puede ser sustituida por ninguna otra sin alterar el significado general de la obra. En esta propuesta de análisis de los componentes del cuento literario ubicamos los dos niveles intermedios a partir del reconocimiento de la dinámica establecida entre la doble naturaleza narrativo/ estilística del relato breve.

La *concisión*, la *intensidad*, el *tono* y el *rigor* lingüístico del discurso acercan el cuento literario a la lírica. Gracias a estos elementos se consigue el *efecto*, principio fundacional de la satisfacción estética. El proceso creativo mediante el cual el escritor engendra un ser autónomo y completo (Cortázar) deberá provocar un exorcismo similar en el proceso de lectura. Esta experiencia es posible en la intensidad de los géneros breves. La obra artística que funciona de manera autónoma una vez que ha sido traída a la vida por su creador, es doblemente excitante porque deja de ser un eslabón entre el escritor y el lector, estableciendo una relación vinculante directa con el emisor. Los elementos del discurso que hacen esto posible serán analizados desde la perspectiva de las poéticas de la brevedad, incluyendo aquellas que caracterizan a un género que algunos consideran independiente del cuento: el *minicuento*.

El círculo se cierra cuando analicemos el fin último alcanzado por el cuento, ya no como proceso sino como *objeto estético* logrado, a través de la adecuada conjugación de la forma con el fondo. Si en primer lugar situamos al *efecto* como componente

esencial del primer nivel de análisis de la poética del cuento, en este último nivel, aunque directamente vinculado con el primero, hablaremos de la *verdad literaria* alcanzada por el cuento. En el primer apartado de este capítulo que analiza las diferencias entre el cuento tradicional y el cuento moderno, observamos que en el relato oral y el relato con funciones didácticas del que más tarde derivaron el cuento tradicional y el cuento moderno, la “moralaja” era el fin último en su hermenéutica pedagógica. Al cambiar radicalmente la lógica de su expresión, el cuento literario privilegia el carácter ontológico sobre el pedagógico y sustituye la “moralaja” por la *verdad literaria*. Las razones de este cambio son consecuencia de su inserción en el arte y del abandono de sus funciones sociales. De este rasgo que vincula al cuento con los géneros del arte literario en la modernidad desemboca la naturaleza de su búsqueda: el logro de la satisfacción estética se deriva de un proceso por mediación del cual un escritor concibe un efecto a generar en la obra y éste, a su vez, genera un proceso paralelo equivalente en el lector. Nos referimos a la interpretación del referente profundo que se encuentra en la *verdad literaria* de la obra. El proceso del “exorcismo”, en palabras de Cortázar, o del diseño predeterminado que busque en primer lugar concebir un *efecto* a provocar, en palabras de Poe, guarda una relación paralela con el proceso hermenéutico que se completa cuando el texto cobra vida en la inteligencia y la sensibilidad del lector. En el centro se ubica ese referente profundo del que hablamos y que llenará de contenido al texto y será rector del último nivel del círculo que proponemos para el análisis teórico del cuento literario.

En resumen, este apartado analizará los principales rasgos de la estética del cuento literario a partir de la identificación y descripción de cuatro niveles: el del proceso de creación y recepción de la obra que gira alrededor del *efecto* preconcebido

por el escritor de cuentos; el que analiza la *unidad de impresión* lograda a partir de las estrategias estructurales y narratológicas del cuento; el que gobierna la *brevidad* del discurso a partir del rigor estilístico, y; el nivel que cierra el círculo a partir de la evocación de la significación humana del texto en la *verdad literaria*. Este último llena de contenido el proceso creativo que inicia en la escritura y desemboca en la compleción del texto por la capacidad interpretativa del lector. Cada uno de estos niveles puede analizarse desde una perspectiva teórica específica; aquella que se preocupe por los elementos que rigen su dinámica y que no se corresponden necesariamente con ninguna teoría general de la literatura. La teoría del cuento literario debe auxiliarse de todas aquellas metodologías que tengan que ver con aspectos que rigen la dinámica de su poética. Haciendo acopio de los elementos que intervienen en su lógica estética podremos acercarnos a un conocimiento un poco más profundo y matizado que de razón de los mecanismos responsables del disfrute de la obra literaria.

1) El efecto:

“La imaginación y la realidad nos dan generosamente la materia, las situaciones, las tramas, los cuentos; pero es sólo la elaboración artística lo que puede infundirles vida. El mundo, este día, este momento, están llenos de pequeños y grandes sucesos, reales o imaginarios, que el trabajo puede convertir en cuentos; pero son muy pocos los que he hecho míos. La vida es como un árbol frondoso que con sólo ser sacudido deja caer los asuntos a montones; pero uno puede apenas recoger y convertir en arte unos cuantos, los que verdaderamente lo conmueven; y éstos son para unos cuentistas y aquellos para otros; y gracias a eso hay tantos cuentistas en el mundo, cada uno trabajando el suyo, o los suyos; y lo bueno es que el árbol no se agota nunca; no se agotaría aunque lo sacudiéramos todos al mismo tiempo, aunque al mismo tiempo lo sacudiéramos entre todos.”⁷⁷

A. Monterroso

Imaginación y realidad son los dos elementos que en la opinión de Monterroso hacen posible que los “pequeños y grandes sucesos” a los que hacemos frente todos los días puedan convertirse en obras de arte. Y lo que hace posible que algún fruto de ese

árbol que nunca se agota sea elegido por el escritor tiene que ver con un proceso absolutamente subjetivo y personal: el que ese fruto y ningún otro como ese, logre conmover a quien decide cosecharlo. No de otra forma se consigue imprimir vida en un cuento. El tema escogido deberá sugerir una verdad más profunda que la de su aparente cotidianeidad en el escritor. De esta forma y ayudado de una cuidadosa elaboración la obra adquiere autonomía para establecer una relación directa con el lector. La elección es personal aunque no del todo exenta de una motivación que, consciente o inconscientemente, empuja al escritor a expresar una verdad que, a su vez, conmueva de la misma forma en que antes lo hizo la materia prima con el creador de la obra, a su destinatario. A esto llama Poe el *efecto* preconcebido (conscientemente, en su caso) que inspira y gobierna la esmerada fabricación de la obra artística.

Julio Cortázar, explica claramente este proceso, cuya importancia ya subrayamos en otro apartado de este capítulo, y que viene a cuento en este momento:

“Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar; el aura que pervive en el relato, y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*.”⁷⁸

En este nivel del proceso de comunicación literaria que se da en el cuento son los escritores quienes mejor pueden describir las sensaciones que, como bien lo aclara Cortázar, “ningún análisis estilístico lograría explicar”. Debemos reconocer como estudiosos del tema nuestras limitaciones en este sentido, aunque el rescatar estas opiniones, si se quiere “subjetivas”, es un primer paso hacia una lectura más completa

del fenómeno de la creación literaria. Ese es, en este caso, mi humilde propósito. No obstante, habiendo observado la naturaleza inherente al relato artístico como proceso que se inicia y que termina más allá de la inmanencia del texto, debemos reconocer que la ciencia literaria no estaría completa sin los conceptos e ideas estudiados tanto por los críticos y teóricos como por los mismos creadores. Habiendo hecho esta aclaración, intentaré abordar el tema con la mayor objetividad que en estos casos es posible desde una doble trinchera: la de la experiencia directa de los escritores de cuentos y la de los teóricos de la literatura.

Siguiendo el curso del razonamiento de estos tres reconocidos escritores, partiremos de la hipótesis siguiente: el proceso de creación del cuento literario – que podría, bajo cierto matiz, incluir a otros géneros y disciplinas del arte - involucra al genio o “demiurgo” que habita la sensibilidad del autor en una labor personal y subjetiva de apropiación de un trozo de la realidad para ofrecerla al receptor de la comunicación bajo una mirada nueva que sea capaz de generar los mismos efectos que tuvo en el artífice de la obra en su estado primitivo. La experiencia literaria hará posible que quien se someta a su magia consiga salir de ella como de “un acto de amor” (Cortázar). En el mismo sentido, Poe hablaría de la experiencia estética como aquella que hace posible vislumbrar a través de la belleza un instante de inmortalidad:

“Un instinto inmortal, profundamente arraigado en el espíritu del hombre: tal es, claramente, el sentido de lo Bello...Esta sed es propia de la inmortalidad del hombre. Es a la vez consecuencia e indicación de su existencia perenne. Es el ansia de la falena por la estrella. No se trata de la mera apreciación de la Belleza que nos rodea, sino un anhelante esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende. Inspirados por una extática presencia de las glorias de ultratumba, luchamos mediante multiformes combinaciones de las cosas y los pensamientos temporales para alcanzar una parte de esa Hermosura cuyos elementos, quizá, pertenecen tan sólo a la eternidad.”⁷⁹

Este nivel de apropiación de la verdad humana subyacente en el fruto que escoge el escritor del árbol mencionado por Monterroso, concluye cuando el lector participa de una experiencia estética sublime comparable a la que genera la poesía con su enorme carga simbólica. Por eso la teoría estilística que analiza la obra literaria desde la perspectiva de la lírica, es congruente con la estética del cuento en este nivel. Poe así lo reconocía como experto en ambos géneros. Pero para apoyar lo que, quizá intuitivamente, han observado los creadores del género, rescatemos las ideas de algunos expertos en la teoría de la ficción literaria.

“Se debe a Mukarovsky la frase luminosa que dice que ‘la función estética transforma todo aquello que toca en signo’. Esta frase es importante no solamente porque subraya el estatuto particular que adviene a la semiótica en estética, sino también porque da a entender que este estatuto se define por la relación que el arte mantiene con la realidad. No es que ésta sirva de soporte referencial a la producción de los signos estéticos: son los propios signos los que, por medio de la recepción, se prolongan en la realidad, en el sentido de que proyectan en ella sus referentes. Dejando de lado la estructuración de los signos en el interior de la obra, no se tardará, pues, en atribuir a los principales complejos semióticos que en ella se encuentran representados (tales como personajes, acción, medio, etc.) la cualidad de signos icónicos. Así pues, se puede sostener que esta iconicidad, soportada como está por la intencionalidad radical que atraviesa la obra entera, se afirma en la experiencia estética que, a su vez, repercutirá finalmente en la experiencia general del lector.”⁸⁰

Son tres los elementos que queremos rescatar de esta cita: la relación del arte con la realidad; la condición estética de la obra al ser esta realidad transformada en símbolo y; la co-dependencia entre la estética literaria y el acto de recepción que llena de sentido la iconicidad del texto en la experiencia del lector. Tomando como base las ideas de Mukarovsky, reproducidas por Stempel, apreciaremos la interdependencia existente entre la intencionalidad de la creación artística, su referente simbólico ubicado en la realidad y el acto de interpretación que se realiza “en el otro extremo del puente”, donde se sitúa el lector. Este proceso no puede convertirse en experiencia estética sin la presencia de alguno de estos elementos, como lo señala Mukarovsky y, más arriba en este trabajo, lo reconoce también Cortázar.

Según la afirmación de Mukarovsky (en boca de Stempel), la realidad, convertida en símbolo a partir de la artificiosidad de la obra, se concreta ya no como referente originario de la función estética, sino como su extensión en la decodificación que hace el lector de esos símbolos al contrastarlos con su propia experiencia en el mundo. Por otro lado, la materia, situaciones y tramas sugeridos por la situación del escritor en la realidad, al trocarse en símbolos, cambian su contenido concreto como experiencias identificables en la realidad histórica de donde proceden, por una intencionalidad universal que va más allá de un espacio y un tiempo mundanos. Esa *intencionalidad* la identifico como lo que Poe entiende por el diseño previo de la obra que el escritor debe proyectar a partir del *efecto* que desea provocar en el lector. Por eso, aunque la palabra *efecto* nos sugiera el análisis de la última parte del proceso estético, no puede ser separado de la *intencionalidad* que tuvo el escritor en el diseño total de la obra.

“A mi me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario de que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia.”⁸¹

Las palabras de Cortázar apoyan las ideas mencionadas al reconocer la labor creativa como aquella que realiza un “astrónomo de palabras” a partir de un tema que sugiere algo extraordinario y que no se encuentra necesariamente en una anécdota fuera de lo común. Lo excepcional “coagula” en el autor y es capaz de generar, más tarde, una serie de asociaciones en el lector que llevan ese tema más allá de la obra. El

territorio en que estos símbolos se mueven y que Cortázar identifica como “un sistema planetario”, son elementos de la realidad que se encontraban con anterioridad a la experiencia estética en la sensibilidad del lector, pero que, gracias a la labor codificadora del cuentista, cobran vida como un gran astro dentro de ese sistema planetario de cuya existencia no se tenía consciencia. Los mensajes que la realidad sugiere en la experiencia cotidiana cobran sentido en la *intencionalidad* creativa del escritor, que los convierte en símbolos para que puedan ser evocados más tarde por el lector en una experiencia similar y paralela a la del acto creativo. Esa *intencionalidad* se convierte en *efecto* cuando ficción y realidad intercambian el mensaje profundo que subyace a la experiencia estética y a la de la vida cotidiana.

“La manera en que esta experiencia se da mediante un proceso de continua modificación es muy similar al modo en que acumulamos experiencias en la vida. Y así la ‘realidad’ de la experiencia lectora puede arrojar luz sobre modelos básicos de experiencia real... La manera según la cual el lector experimenta el texto reflejará su propia disposición, y en este sentido el texto literario funciona como una especie de espejo; pero, al mismo tiempo, la realidad que este proceso contribuye a crear será *diferente* a la suya propia.”⁸²

La relación entre el arte y la realidad queda claramente establecida a partir de estas ideas, pero ¿qué es lo que diferencia a una obra de arte de un relato de ficción no literario o, más aún, de un acto cotidiano de comunicación escrita? En el primer caso, no puede decirse que una obra de ficción literaria y un folletín o novela de entretenimiento puedan situarse en el mismo nivel si las contrastamos con parámetros estéticos. Para Cortázar, la diferencia radica en el proceso creativo que vive el escritor al engendrar la obra a partir de una experiencia sublime semejante al exorcismo o al acto de amor, palabras que citamos más arriba. Este método para convertir la realidad en símbolo que realiza el genio o artista no puede compararse con la labor artesanal de quien hace “cocina literaria”; y el lector es quien puede reconocer la diferencia cuando

juzga y compara un buen cuento con uno malo o cuando lee para matar el tiempo y cuando, por el contrario, lee para obtener una satisfacción estética que lo lleve a cuestionar la realidad más allá de la obra. En el segundo caso, existe también una clara diferencia entre una comunicación escrita cualquiera, ya sea científica, noticiosa, filosófica, etc. y la experiencia del texto literario. La diferencia radica en la relación que se establece entre el mensaje y el lector en el proceso comunicativo. En el primer caso, el mensaje cumple la función de comunicar el pensamiento del emisor con la actitud relativamente pasiva de un lector que acepta las ideas que le comunica el mensaje como verdaderas. En el caso de la experiencia literaria, la actitud del lector se torna activa cuando, por sugerencia del texto, debe decodificar símbolos y completar significados. Además, en el proceso de lectura de un cuento, como lo afirma Cortázar, el autor del texto desaparece una vez que ha dado vida a su creación y la experiencia comunicativa se torna estética porque se establece una relación directa entre la obra y el lector. Esta autonomía de la obra sólo es posible, lo reconoce el escritor, en el poema y en el cuento:

“Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebiles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a *comunicarla* a manera de un teléfono de palabra. Y si se pregunta: ¿Pero entonces no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: la comunicación se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.”⁸³

La cualidad que hace de la obra literaria un objeto que provoca la sensibilidad del lector a participar activamente en el proceso de lectura llevando el pensamiento más allá de los horizontes del texto, tiene que ver con su naturaleza polisémica. Esta cualidad permite que, a partir de las estrategias del texto, el lector encuentre un

equilibrio entre la realidad del referente y la formación de ilusiones, tendencias que se encuentran siempre en conflicto dentro de la obra. La construcción de ese equilibrio, reconoce Iser, que es posible gracias a la naturaleza incompleta del texto, es lo que le da su valor productivo. De otra manera, la lectura nos llevaría a una peligrosa “creación ininterrumpida de ilusiones” y su función no iría más allá de la fácil evasión:

“...si la lectura sólo hubiera de consistir en una creación ininterrumpida de ilusiones, se trataría de un proceso sospechoso, si no completamente peligroso: en lugar de hacernos entrar en contacto con la realidad, nos haría evadirnos de ella. Por supuesto, hay un elemento de ‘escapismo’ en toda literatura, como resultado de esta misma creación de ilusión, pero hay algunos textos que no ofrecen más que un mundo armonioso, purificado de toda contradicción y que excluyen deliberadamente cualquier cosa que pudiera perturbar la ilusión una vez que ha sido establecida, si bien éstos son los textos que no nos gusta considerar como literarios. Las revistas para mujeres y las formas más toscas de novela policiaca podrían citarse como ejemplos.”⁸⁴

El efecto estético es posible cuando el escritor codifica intencionalmente los elementos y mensajes sugeridos a su genio y sensibilidad por la experiencia cotidiana y, para lograr una experiencia de la misma naturaleza en el otro lado del proceso, encuentra los símbolos que, a su vez, sugieran una verdad universal sacada de un referente común pero llevada a su extremo por el lector. La materia es la ficción literaria que, aunque a primera vista parezca una imitación vulgar de la realidad, hace posible el establecimiento “productivo” de un equilibrio entre la ilusión y su oponente. El límite que la ficción marca con la mentira tiene su base en una búsqueda similar. La ficción sugiere, ayudada de espejos y símbolos, la evocación de una verdad universal; la mentira, por el contrario, a partir de una apariencia de verdad y familiaridad con la realidad mundana, sostiene el principio de su falsedad en la necesidad de enmascarar su trasfondo humano.

El nivel en el cual la dinámica de la verdad y la ilusión combinan sus hallazgos para horadar los bajos fondos de la condición humana pone en marcha un proceso en el cual la obra establece un diálogo virtual entre la realidad y la ficción. Esta naturaleza dialógica del símbolo suscita una reacción por parte del lector mediante la cual deberá juzgar y compensar los desequilibrios de los extremos. Mediante esta actividad, la obra adquiere un carácter dinámico que premiará los esfuerzos del lector con una satisfacción estética más plena.

“ Es la virtualidad de la obra la que da origen a su naturaleza dinámica, y ésta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las ‘visiones esquematizadas’ entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno. De este modo, la lectura hace que la obra literaria revele su carácter inherentemente dinámico.”⁸⁵

Thomas Pavel plantea la naturaleza de la ficción literaria desde la perspectiva de la tendencia en las sociedades humanas a trasladar los acontecimientos cotidianos a un “nivel culturalmente mediado”. Si se analiza antropológicamente la manera en que surgen el mito o la leyenda, por ejemplo, se observará un proceso similar al que la obra de arte practicará más adelante en la *ficcionalización* de la realidad. Estas ideas son muy significativas en nuestro caso, ya que la teoría del cuento literario pasa forzosamente por considerar la evolución del quehacer narrativo en la historia y prehistoria del hombre. Si el cuento literario adopta y adapta los rasgos y esquemas del cuento desde su estado más primitivo, la naturaleza *mitificadora* de los primeros relatos es una característica que recuperan las corrientes modernas que practican el cuento fantástico. La ficción flexibilizada hasta los extremos de lo imposible se convierte, en el caso del cuento literario, en una estrategia que utiliza el cuentista para cuestionar la realidad y establecer paralelos. Si bien, los conceptos de Pavel se aplican a la literatura de ficción en general, no es por eso menos significativo el hecho de que, para el cuento,

esa transposición que lleva al arte ficcional de la *mitificación* a la *ficcionalización*, sea aún más directa. Para explicar la evolución de esta tendencia del ser humano a la recomposición de la realidad, Pavel identifica dos niveles que pueden ser considerados como rasgos generales de la cultura humana.

“Sin menoscabo de las cuestiones referentes a la verdad, quiero proponer que la estructura ontológica en dos niveles es un rasgo general de la cultura humana, que nos da las claves tanto de los mitos como de las ficciones, y ese tránsito entre los dos niveles ha sido y sigue siendo la regla que rige las relaciones entre ellos. Generalmente, los dos niveles se diferencian en peso e importancia. Uno de ellos es percibido en tanto que dominio de la realidad inmediata, mientras que el otro nivel, que proporciona las claves de las proyecciones míticas o ficticias, sólo es accesible por mediación cultural: leyendas, tradiciones, textos, representaciones, obras de arte, etc. El paso de la realidad a la leyenda o mito descrito en la anécdota anterior podría llamarse *mitificación*... Este término está pensado para abarcar un conjunto de mecanismos, tanto estilísticos como semánticos, que proyectan a los individuos y a los acontecimientos en cierto tipo de perspectiva, los colocan a una distancia cómoda, los elevan a un plano superior, de tal manera que puedan ser contemplados y entendidos con facilidad. En resumen, dada la estructuración en dos niveles de nuestra organización cultural, el marco convencional consiste en trasladar a individuos y acontecimientos del nivel real al nivel culturalmente mediado.”⁸⁶

La *ficcionalización* es un proceso posterior al de la *mitificación* y que tiene que ver con la labor del arte específicamente. Las estrategias para elaborar un mensaje codificado que contenga un trasfondo simbólico son similares en ambos casos. Cuando la realidad es elevada a un plano superior, los personajes y acontecimientos adquieren una iconicidad que los hace reconocibles. Esta labor es semejante a la que se da en la literatura de ficción cuando se utiliza el estereotipo para hacer referencia a una realidad que es para todos conocida. En ambos casos, la naturaleza de la verdad se simplifica pero, en el caso de la iconocidad, el trasfondo semántico deja abierta una puerta a la interpretación de los símbolos que evoca su misterio. El estereotipo, por otro lado, es un recurso utilizado para facilitar la comprensión del personaje en el plano inmediato y simplificado de la referencialidad del texto, de manera que el mensaje pueda fluir más allá de la descripción y profundización de sus protagonistas. El cuento literario utiliza ambos mecanismos en niveles de autenticación distintos. Lo que, en el caso del

símbolo icónico, corresponde al lector completar en la semiótica de la obra es ese referente profundo que excede los límites del texto para recuperar aquello que la realidad nos velaba antes de la lectura. En lo que se refiere a la utilización del estereotipo, lo identificaremos como una herramienta del discurso del relato breve para obviar una información que no requiere de mayor profundización pero que implica al lector en la contextualización de un referente conocido.

“La primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo ‘real’: la subordinación a ese ‘afuera’ que lo engendra, lo explica y le otorga, como una máscara, una razón de ser en el mundo; o la separación que supone una tachadura de ese real y, siempre, una ulterior recuperación de sus signos, de su espesor, de sus espejismos y verdades.”

“La producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad) lo literario se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo; para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad.”⁸⁷

La responsabilidad de decodificar esos signos que propone el acontecimiento literario, como decíamos, es exclusiva del lector. La intencionalidad de la ficción ha sido impresa en el código genético de la obra por su creador. Los cuentos modernos experimentan cada vez más con esta provocación al lector, así como con el trastocamiento de la realidad para probar los límites de su territorio. La ficción moderna, ya sea como cuestionamiento o sujeción a la alteridad y sus espejismos, exige de la parte receptora del mensaje una labor cada vez más difícil de establecimiento de los vínculos que requiere el mensaje para su comprensión. Iser reconoce que la satisfacción estética pasa por la potencialidad del texto que será siempre “más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas”. La intencionalidad proyectada por el escritor al planear el *efecto* que un relato específico deberá provocar es el principio

fundacional que construye los cimientos para la correcta codificación de la información genética de la obra.

“Con los textos ‘tradicionales’ este proceso era más o menos inconsciente, pero los textos modernos lo explotan con frecuencia de manera bastante deliberada. Estos textos a menudo son tan fragmentarios que nuestra atención está casi exclusivamente ocupada en la búsqueda de conexiones entre los fragmentos: el objeto de esto no es tanto complicar el ‘espectro’ de conexiones como el hacernos conscientes de la naturaleza de nuestra propia capacidad para establecer vínculos. En tales casos, el texto nos remite directamente a nuestras propias preconcepciones, que se manifiestan en el acto de interpretación, el cual es un elemento básico del proceso de lectura. De todos los textos literarios, por tanto, podemos decir que el proceso de lectura es selectivo, y que el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas.”⁸⁸

La intención del creador por dar vida a una obra que tenga la capacidad de establecer un vínculo significativo con el lector a través de una experiencia estética satisfactoria, va más allá de los buenos propósitos en la elaboración artística del mensaje a partir de las estrategias del cuento literario. Es así como llegamos al segundo nivel de análisis de la teoría del cuento literario; aquella que describe las relaciones de los elementos y componentes que imprimen esas intenciones en la poética de un cuento específico. Para cerrar esta disertación en la misma lógica con la que he comenzado, ubicaré el siguiente nivel de análisis como uno de los dos estados constitutivos de la obra literaria reconocidos por Mukarovsky: el de “texto-cosa” o “el artefacto” que representa el aspecto material del relato.

“En la teoría de la estética literaria tal como ha sido desarrollada por J. Mukarovsky y sus discípulos, la obra literaria no se ve como una unidad, sino que se encuentra dividida en dos estados: primero el ‘texto-cosa’, o ‘el artefacto’ que representa la obra en su aspecto exclusivamente material y virtual; a continuación, el ‘objeto estético’, producto de la ‘concreción’ de la obra por el lector que, de conformidad con las normas (o ‘códigos’) de su época, le ha atribuido un sentido.”⁸⁹

2) La unidad de impresión:

En este nivel de análisis de la teoría del cuento literario enfocaremos la atención sobre aquellos rasgos presentes en el relato que hacen posible la marcha de los mecanismos estructurales y narratológicos para conseguir la *unidad de impresión* en el texto. Aunque el término nos sugiera que nos encontramos nuevamente ante un componente sujeto al dominio de la pragmática literaria o de la estética de la recepción, queremos puntualizar que lo que reseñaremos en este apartado es lo que hace posible, desde la perspectiva formal del texto, que la obra pueda ser apreciada como un sistema armónico (unidad) capaz de generar una comprensión y un disfrute (impresión) derivados de un adecuado manejo de sus técnicas narrativas. Apartándonos un poco de la estética, aunque no olvidando el fin último de la obra literaria y de la co-dependencia entre los niveles de análisis propuestos, rastreamos los elementos que dan razón de ser y coherencia al “texto- cosa” o “artefacto”, como lo denomina Mukarovsky.

Raúl Castagnino ha concebido el estudio de los mecanismos internos y externos del cuento bajo el mismo concepto. El movimiento externo del “artefacto” estará organizado tomando en cuenta las impresiones proyectadas en el texto como un juego de tensiones que hacen posible el “artificio”, generador de una realidad paralela en la imaginación del lector. Por eso decimos que ninguna parte del sistema puede olvidarse de la otra a riesgo de perder la orientación que guía su camino y le da sentido. La dinámica combinatoria que pone en marcha el movimiento externo del “artefacto” (el sistema y el estilo del discurso) debe estar orientada siempre hacia las expectativas “psíquicas” internas de la experiencia estética en una unidad indivisible.

“Se ha dicho con razón, que el cuento literario nace y fina moviéndose: movimiento externo de lo que va sucediendo y hacia una dirección narrativa determinada; movimiento interno y psíquico de las expectativas que debe crear; de las que crean sus tensiones e intensidad; de la sorpresa de lo inesperado de un desenlace. Si externamente lo que sucede en un cuento ha de concluir junto con la lectura, internamente, expectativas, sorpresa, desconocimiento, pueden obrar con efecto retardado. Como órgano condicionado por funciones, en el ‘artefacto’ que es el cuento, todo estará calculado, organizado, concentrado. Sin sobrar ni faltar nada. En vivencia paralela entre el discurso de la voz narrativa, el ojo y el entendimiento que siguen la lectura. El lector de un buen cuento debería olvidar que está leyendo: ésta sería una piedra de toque, uno de los milagros de los ‘artificios’ del cuento, relacionado con el discurso de la voz narrativa y con el estilo.”⁹⁰

El cuento ha sido visto por muchos como una unidad indivisible que se construye alrededor de una lógica poética específica combinando una serie de elementos al nivel del discurso, de la estructura y de las estrategias narrativas con el fin de generar unos efectos que lleven al lector a continuar la aventura más allá del texto. El cuento tradicional contaba con un canon derivado del relato oral que funcionaba alrededor de fórmulas fijas que, con el paso del tiempo, fueron ajustándose a las modas literarias y a la nueva naturaleza que adoptaba el género como expresión artística. El cuento, así, fue adaptándose a los usos literarios que la novela experimentaba con éxito y, ya en los albores del siglo XX, iniciaba una carrera que sería ejemplo de innovación con el correr de los años. De esta influencia ejercida por la novela en cuanto referente inmediato y ejemplo a seguir de los procesos narrativos del arte, el cuento sufrió la injusta comparación e, incluso, el descrédito de los críticos literarios por algún tiempo. Se le consideraba un arte menor, ejercicio del novelista en sus ratos de ocio que sólo se distinguía de su hermana, la novela, por su extensión: género pequeño en todos los sentidos de la palabra. Paralelamente, sin embargo, un movimiento silencioso generaba el debate sobre la pertinencia de considerar a este género como un arte independiente de la novela con técnicas y objetivos estéticos diferenciados. M. Baquero Goyanes observa esta clara diferencia entre ambos géneros, que rebasa lo “puramente cuantitativo”:

“En principio no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa entre los recursos técnicos de que se vale el novelista, y los empleados por el autor de cuentos. Y así, uno y otro pueden narrar en tercera o en primera persona, servirse de la estructura epistolar, de la forma de diario o de memorias, del diálogo, del monólogo interior, de las descripciones, etc. Se diría que con sólo reducir la escala, con miniaturizar en el cuento lo que en la novela tiene dimensiones normales, habríamos obtenido un correcto repertorio de técnicas narrativas no diferenciadas de las novelescas.

Sin embargo el problema de las técnicas narrativas aplicadas al cuento resulta más complejo de lo que a primera vista pudiera parecer, y precisamente por virtud de los especiales fenómenos y consecuencias que conlleva y suscita el citado proceso de reducción y de condensación.”⁹¹

La condensación del tema en el cuento conlleva, como lo afirma Baquero Goyanes, una serie de consecuencias que sitúan al cuento en un territorio lejano a la novela. Si redujéramos el debate a la discusión sobre el número de palabras y folios que requieren una novela y un relato para provocar una satisfacción estética, olvidándonos de los objetivos que cada género persigue, concluiríamos que el cuento no es más que una novela incompleta: con descripciones limitadas, personajes planos, historias que no tejen con paciencia la intriga, carente del diálogo de las ideas y de los comentarios y juicios del narrador, etc. Y, haciendo una evaluación de estas limitaciones, concluiríamos, con justicia, que el cuento no es más que la sombra distorsionada de su hermano mayor y que, bajo ningún concepto, podrá generar las mismas impresiones que la novela. Y estaríamos nuevamente en lo cierto por cuanto respecta a la segunda parte de esta afirmación: el cuento no generará jamás los mismos efectos que genera la novela porque su estética se aleja radicalmente de los objetivos de ésta. Ya estudiamos más arriba en qué consiste la intencionalidad y el efecto que busca provocar la poética del cuento, ahora es tiempo de hablar de las técnicas necesarias para lograrlos. Cuando hayamos atado todos los elementos que explican la dinámica interna y externa del cuento, estaremos listos para dar respuesta a estos cuestionamientos.

“Por eso, este género que muchos consideran fácil por la brevedad de sus dimensiones, se caracteriza realmente por su oculta complejidad y por lo delicado de su tratamiento. La perfecta adecuación que ha de darse entre forma y tema para que un cuento sea considerado logrado estéticamente exige un cuidado y, sobre todo, una poética intuición que no tienen demasiado que ver con el hacer lento y meditado de la novela, marcado por el juego de tensiones y de treguas. En la creación de un cuento sólo hay tensión y no tregua. Ahí radica precisamente el secreto de su poder de atracción sobre el lector.”⁹²

Uno de esos secretos se esconde detrás de una ley que atañe al movimiento. La dinámica interna y externa del cuento se rige por la fluencia constante que no da tregua al lector, que no le permite hacer una pausa y recuperarse hasta que la lectura ha terminado. Y aún después de la lectura, el cuento tiene la capacidad de provocar al pensamiento a resolver los paradigmas que le sugiere en un proceso tan dinámico como el de la lectura. Para que esto sea posible, es necesario que el ritmo de la narración no se detenga nunca. El tiempo, el espacio y la acción podrán variar tanto como la poética específica de ese cuento lo exija. El tiempo podrá ser más lento o más dinámico; el espacio podrá deambular por los meandros de la psicología, de la ciencia ficción, de la subjetividad o del realismo más puro; la acción puede ser detallada, ayudarse de cuadros o elipsis, pero el movimiento, cualquiera que sea su naturaleza, no fijará la rotación de su eje hasta el final. Ya habíamos observado esta cualidad del relato breve cuando analizamos con anterioridad los elementos que el cuento moderno hereda de su antecedente oral. La ley del movimiento constante tiene su justificación en la pragmática del acto comunicativo que se establece entre el que relata y el que escucha. Ninguna interrupción es pertinente si se quiere que el relato llegue a buen fin, y esto era una norma tan importante como las reglas de urbanidad entre nuestros antepasados.

“Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días (...) como quiera que sea, es cierto que hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos. En los cuentos uno tantea la buena disposición del interlocutor para escuchar una historia, un chisme, digamos, rápido y breve, que lo pueda conmover y divertir un instante...”⁹³

Este movimiento seguirá el cauce que le dicte el cuentista en el diseño general del cuento para conseguir el fin prefijado. La economía del lenguaje y la organización adecuada de los elementos que rigen la materia del relato hacia la correcta concreción del tema, coadyuvarán al logro estético. La “fluencia constante”, ley que para Juan Bosch es imprescindible para que un cuento logre sus objetivos, requiere de la participación completa y congruente de las técnicas narrativas y del estilo: forma y tema en armonía absoluta conllevan a la realización plena de la experiencia del cuento. Todo aquello que contradiga esta ley estará “hiriendo” al cuento en el “centro mismo de su alma”, dice Bosch, y podrá generar cualquier otra cosa, pero nunca un cuento:

“La palabra puede exponer la acción, pero no puede suplantarla. Miles de frases son incapaces de decir tanto como una acción. En el cuento, la frase justa y necesaria es la que dé paso a la acción, en el estado de mayor pureza que pueda ser compatible con la tarea de expresarla a través de palabras y con la manera peculiar que tenga cada cuentista de utilizar su propio léxico. Toda palabra que no sea esencial al fin que se ha propuesto el cuentista resta fuerza a la dinámica del cuento y por tanto lo hiere en el centro mismo de su alma. Puesto que el cuentista debe ceñir su relato al tratamiento de un solo hecho y de no ser así no está escribiendo un cuento.”

La acción será, para Bosch, el elemento que permita al texto continuar con su movimiento porque es ella, en oposición a la descripción, lo que hace evolucionar la trama. El tema, aunque siempre estará presente, puede ser escondido detrás de la urdimbre que teje la trama si el objetivo del escritor es sorprendernos con un final imprevisto, pero las leyes de la fluencia y la de la economía del estilo no podrán ser suplantadas si se trata de llegar a un buen cuento.

Para Enrique Anderson Imbert, la trama, la acción, el conflicto y la situación son una misma cosa. Todo cuento orienta su dinámica alrededor de la trama y no hay

cuento que prescindiera de ella. Cuando la trama parece inexistente es que los objetivos del cuento así lo requieren, pero no es que ese relato en particular carezca de ella sino que, en comparación con otros cuentos donde la acción es la protagonista, en éste su presencia es muy “tenue”. En este tipo de cuento lo que interesa es el personaje, el diálogo o la dinámica de las palabras en el discurso. La acción, sin embargo sigue presente como trasfondo virtual y la dinámica tampoco en este caso se detiene. Anderson Imbert los describe como cuentos en que el autor “ha renunciado a tejer su trama y nos deja en cambio flecos e hilachas para que nosotros lo hagamos por él”. En ocasiones, incluso, el cuento funciona como un poema en donde las figuras apenas se mueven, dice Anderson Imbert. Lo que en este caso importa son las “ondulaciones de la sintaxis, las fugas imaginativas de las metáforas, los sustantivos suntuosos, los adjetivos insólitos”. Nos encontramos ante un espectáculo en el que el lenguaje es protagonista y su rigor y belleza cumplen la función de invitarnos al deleite de la palabra. La acción del sujeto de la narración es así sustituida por la acción de las palabras, igualmente significativa para la evocación de los símbolos de la ficción.⁹⁴

La trama organiza los incidentes y episodios permitiendo la marcha de la acción de principio a fin. Los elementos que se combinan alrededor de ella componen la unidad del cuento, que puede ser tan compleja como se quiera, pero que, sobre todo, es singular en su autonomía, reconoce el escritor e investigador. La lógica de la trama es una “hábil selección de detalles significativos” que evitan las digresiones inútiles atando los cabos sueltos y orientando al personaje en el camino que le lleva a un fin significativo para la estética del cuento. Es un mito, dice el estudioso, que todo cuento “bien hecho” exija una lógica expositiva con principio, medio y fin. Se trata de un “modelo didáctico sin valor” estético o normativo. Hay cuentos que se rigen por una lógica formal y otros que, polemizando con la tradición, rompen con toda convención

formal para proponer una lógica poética alternativa. A los primeros los llama cuentos *formales* y a los segundos cuentos *informales*.

Un cuento formal es “una serie limitada de palabras” que incluye un principio, cuya función es presentar una situación; un medio, que constituye el camino que sigue el protagonista para resolver un problema, y; un final, cuyo objetivo es dar una solución inesperada a ese problema y que, haciéndolo, satisface las expectativas del lector. El secreto de la construcción argumental clásica, dice Anderson Imbert, reside en conseguir que el lector esté a la espera de ese final. Inquietar al lector y dominarlo por un corto tiempo para que continúe con la lectura es el objeto de una correcta planeación de la trama. De ella se deriva la unidad de impresión como la concebía Poe. La unidad de efecto o impresión depende de la posibilidad dada por el texto de ser leído de corrido, de principio a fin, en una sola sentada: “Toda conmoción mayor es por fuerza transitoria; por lo tanto un poema largo es una paradoja” (Poe). La combinación adecuada de los ingredientes del discurso, ayudarán a la trama en la provocación de los efectos específicos que amarrarán al lector a su silla hasta el final. Un cuento clásico utilizará las estrategias formales probadas con más éxito para llegar a su objetivo.

Sin embargo, la fórmula clásica no es la única posibilidad del arte para lograr la unidad de efecto o impresión. Los escritores modernos, después de haber practicado el modelo tradicional con relativo éxito, se dieron cuenta de la necesidad de actualización del género, que corría el riesgo de repetirse y desgastar sus estrategias ante la mirada de un lector cada vez más exigente. Bajo la influencia de la novela y de otros géneros del arte que practicaban las formas vanguardistas, el cuento hubo de contagiarse en el ánimo de innovar y proponer perspectivas o enfoques alternativos en una sociedad

mutante como la del siglo XX. De ahí que el cuentista reemplazara las formas tradicionales por técnicas narrativas que invitaran al desasosiego desde la primera línea. Lo que importaba era implicar al lector activamente utilizando estrategias que sustituyeran creativamente aquella comunicación irremplazable entre el emisor y el receptor, posible únicamente en la oralidad del cuento. Estrategias como: la ausencia de exposición de antecedentes, informaciones o explicaciones necesarios para situar al personaje y entender los motivos que establecen la coherencia de su proceso, son algunas formas de desconcertar al lector. Éste debe enfrentar una trama que funciona como un rompecabezas, dice Anderson Imbert: el lector ya no se pregunta “¿qué ocurrirá en el futuro, sino ¿qué diablos significa este pasado?” Cambiar el orden de los ingredientes es una manera de implicar al lector: un *cuento informal* puede iniciar por el desenlace y proceder a la construcción argumental en el segundo párrafo. Esto obliga al lector a organizar las informaciones que el escritor va dosificando inteligentemente a lo largo del relato. El lector pasa de ser testigo de los acontecimientos a participar en el proceso de su elaboración guiado paso a paso por el narrador, que sabe manejar sus materiales de exposición y sus silencios para involucrar psicológicamente a su presa. El cuento informal utiliza las técnicas narrativas más insólitas para garantizar que el interés del lector no decaiga. La satisfacción estética que se logra con las nuevas estrategias argumentales de la narrativa pasa por la participación activa del lector en la construcción del texto. Sólo de esta manera ha podido el cuentista moderno llegar a establecer una comunicación con el lector realmente alternativa a la generada por el relato oral.

Edelweiss Serra, por otro lado, entiende que la estructura del cuento se organiza alrededor de tres estratos: el estrato del objeto representado; el estrato estilístico y; el

estrato semántico. Estos estratos, al igual que la conceptualización que proponemos de la estética del cuento a partir de niveles, funcionan en interdependencia para dar unidad y coherencia a su poética. El primer estrato, el del objeto representado, tiene que ver con el ámbito en que se desarrolla la ficción literaria del cuento. En él, nos enfrentamos a la ficción que da por real el hablante imaginario, dice Serra. Se trata del estrato en el que el narrador hace uso de su subjetividad para darnos a conocer el asunto de la ficción literaria del cuento. En un cuento específico puede haber más de un punto de vista, puesto en escena por diferentes tipos de narrador. El papel del narrador en el *estrato del objeto representado* es de vital importancia porque, más importante que el suceso que se cuenta, es el modo en que se relata y construye artísticamente, reconoce Serra. “El cuento no crea un orden espacial como la novela, sino un orden temporal, como el poema” – dice el investigador – lo cual hace posible que el receptor perciba unitariamente el tema o suceso escogido en ese cuento. El tiempo, entonces, al mismo tiempo que cumple la función de mantener en movimiento la trama, organiza y da coherencia a la lógica poética propuesta por el escritor en ese cuento. Es así que su dinámica pone en marcha el relato desde la perspectiva que mejor se ajuste al tema: ya sea iniciando el relato por el principio, el medio o el final. Además, impone un ritmo a la narración conspirando con la lógica del discurso, puesto el ojo en alcanzar un efecto determinado en el lector y; por si no fuera poco, completa la unidad argumental y de impresión convocando a las unidades de composición, del lenguaje y del significado para el logro de un objetivo común: el de una obra compenetrada, autónoma y total con licencia para actuar intensamente sobre la emotividad y la inteligencia del lector.

El estrato que Serra denomina del *objeto representado* se identifica con el que nosotros hemos concebido como el de la *unidad de impresión*. Los otros dos estratos

que conforman la estructura del cuento en su teoría pueden identificarse también con los que completan nuestra propuesta de análisis: para Serra, esos niveles se explican por el ingrediente *estilístico* y el *semántico*.

El *estrato estilístico* es el “*ars combinatoria*” de los ingredientes que dinamizan el lenguaje y dan sentido a la cosmovisión del cuento. Está en estrecha vinculación con el nivel semántico, o de la verdad literaria, y, hacia abajo, con el estrato narrativo, con el objeto de poner en marcha el funcionamiento pertinente de todas las unidades del discurso: “inseparable del objeto representado”, por una parte y, combinatorio de las unidades narrativas y del lenguaje, “con una doble mira: a la forma y a su sentido”. En este sentido se vincula al significado profundo del cuento como principio de selección de los materiales. En el *estrato semántico* se compenetran la morfosintaxis y el significado del cuento, homologándose las unidades de expresión con las unidades de significación, nos dice la teoría de Serra. De la unidad y compenetración de todos estos ingredientes se deduce la fuerza expresiva del cuento. Volveremos a esta tesis al hacer la evaluación de los otros ingredientes o niveles propuestos en este estudio. Por el momento, nos detendremos en un elemento que concierne al estudio de la *unidad de impresión* y que Serra considera esencial a la poética del cuento explicada desde el *estrato del objeto representado*: el tiempo.

En casi todas las culturas, nos dice Samuel Gordon⁹⁵, podemos percibir dos ideas primordiales sobre el transcurrir temporal: el tiempo *cíclico* y el tiempo *lineal*. El primero, es reflejo de la cosmovisión de las civilizaciones antiguas. Explica muchos de los mitos que justificaron la idea del origen y de la destrucción del mundo. Esta idea

precede a la del tiempo lineal, identificada con la concepción del mundo moderno, sostiene Gordon.

La idea *cíclica* del tiempo nos remite a una perspectiva mítica de las culturas humanas que practicaron el relato oral. Este tipo de narraciones no sólo relataban mitos sino que además construían mundos organizados desde una perspectiva mítica del tiempo; es decir, bajo una lógica cíclica en la que los acontecimientos guardan un orden de principio, medio y fin. Esta lógica temporal refleja la construcción tradicional del cuento clásico, pero no limita su influencia al orden argumental que impone el modelo clásico. De la concepción clásica del tiempo cíclico se deriva uno de los atributos más antiguos del canon que rige la poética del cuento literario: la de su unidad compositiva. Así como las sociedades antiguas dieron coherencia al caos cósmico organizando sus componentes e imaginando sus mitos cotejándolos con la imagen circular del universo, el cuento oral quiso encontrar en la lógica armónica del todo la belleza de las obras completas. Esta cualidad del mito que eleva lo cotidiano al rango de lo místico, es la misma que sublima la ficción en arte por intermediación del espíritu. El mecanismo es similar. El cuento literario hereda esa capacidad de evocación sublime del mito. Al modernizarse, cambia algunas estrategias estilísticas e, incluso, encuentra nuevas perspectivas temporales para ubicar su asunto. Sin embargo, la naturaleza cíclica de su estructura y de la combinación de sus ingredientes no desaparece. En ella reside la diferencia entre el cuento y la novela. Si bien la concepción cíclica del tiempo ya no se refleja en todos los cuentos, especialmente porque las civilizaciones modernas han adoptado, como dice Gordon, la concepción lineal del tiempo; el cuento moderno ha respetado la dinámica compositiva derivada de esa antigua concepción mítica del tiempo.

Por otro lado, al establecer parámetros de estudio sobre el tiempo en la obra literaria, debemos reconocer, como los formalistas rusos, dos aspectos que afectan a la estética literaria del cuento moderno: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Así, independientemente del orden en que cronológicamente sucedieron los hechos en el nivel de la historia, podremos atender al tratamiento estético de los mismos a través del estudio del tiempo en el discurso. El tiempo constituye, desde esta perspectiva, una estructura inherente a todo tejido narrativo. El cuento moderno se caracteriza, sostiene Erna Brandenberger, “por la específica forma de utilizar el tiempo transcurrido”:

“Si una nueva concepción del tiempo transcurrido caracteriza a la literatura moderna y la distingue de la tradicional, el cuento moderno, por su parte, se distingue también claramente de los demás géneros literarios por la específica forma de utilizar el tiempo transcurrido. La intensidad del cuento literario depende, en no pequeña medida, de la hábil contracción del tiempo necesario para el desarrollo de la acción, mediante la narración en tiempo presente de sucesos pasados (y también futuros), hasta el punto de que algunas veces el tema y la acción llegan a ser independientes del transcurso del tiempo. La diferencia entre el cuento de contracción y el cuento de situación reside, por tanto, y de manera esencial, en la importancia que en ellos adquiere el transcurso del tiempo.”⁹⁶

El cuento requiere de estrategias que le permitan aprovechar de la mejor manera sus recursos para no caer en la esquematización, en la aridez, en el uso de personajes planos y formas de vida descritas demasiado superficialmente. El cuento debe lograr “densidad de ambiente” e “intensidad efectiva”, afirma Brandenberger, si ha de alcanzar sus objetivos. Es por eso más difícil y delicado el tratamiento del discurso, de la acción, de los personajes y ambientes. El manejo adecuado del tiempo ayudará al escritor a no fracasar en aquello que requiere ser conciso e intenso al mismo tiempo. Se requiere de un concentrado perfecto cuya plenitud no resulte contraproducente y vuelva al cuento pesado. Puede decirse que para cada cuento y asunto es necesario el diseño de una estrategia temporal especial. Existen, sin embargo, dos clases comunes de cuentos

en los que se adoptan algunos esquemas reconocibles en cuanto al manejo del tiempo. Erna Brandenberger los denomina *cuentos de contracción* y *cuentos de situación*.

Los cuentos de contracción deben salvar largos periodos de tiempo sin caer en la esquematización, ni perder su conexión interna. La acción debe ceñirse a muy pocos personajes, dice la investigadora, “con lo que corre el peligro de desprenderlos de su forma de vida y ambientes naturales”. Los procedimientos para salvar los largos periodos de tiempo en un cuento de este tipo, especialmente cuando el cuento es narrado cronológicamente, son los siguientes: a) mediante el acotamientos de las etapas importantes; b) las diversas etapas de la acción se narran como sucesos paralelos o en contraste y; c) hay un gran número de repeticiones del mismo suceso.

Se trata de obviar la información que puede ser inferida por el lector sin mayor profundización con el objeto de enfocar la atención sobre lo realmente importante. También, al usar estas estrategias, se consigue, además de la fluidez del discurso, la participación imaginativa del lector a un cierto nivel de construcción del texto. Mediante el uso de la retrospectión, por otra parte, es posible abarcar largos periodos de tiempo, que se puede extender a varias generaciones, sin afectar la concisión del relato. Este recurso, reconoce Brandenberger, origina una fuerte discrepancia entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado. Sin embargo, funciona favorablemente para los efectos del cuento al producirse, simultáneamente, tensión y contradicción cuando se interrelacionan ambos procesos.

El *cuento de situación*, por su parte, utiliza un esquema más tradicional al enfocar la acción del relato sobre un solo escenario y haciendo que exista una

coincidencia entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado. Este tipo de cuento no está exento de dificultad, ya que tiene el reto de llevar la acción más allá de la situación particular que narra si no desea encerrarse demasiado reduciendo la acción a episodios sin ilación, con lo cual el relato pierde interés desmoronándose irremediablemente. Para romper esas fronteras, el *cuento de situación* utiliza técnicas como: la apertura al pasado, al futuro o a ambos; presenta la situación como representativa de otras análogas, lo cual le sirve para caracterizar tanto a un individuo como a una sociedad o una época, o; utiliza la perspectiva de dos o más puntos de vista para describir la situación.

Entre el *cuento de contracción* y el *cuento de situación* hay varias etapas intermedias en las que, en ocasiones, el manejo del tiempo llega a tener escasa importancia en el cuento: “El argumento y la acción sortean con tanta habilidad el transcurso del tiempo que el lector no tiene la impresión de estar ante el flujo temporal y ve las diversas etapas del desarrollo de la acción como bloques yuxtapuestos”(p. 187), afirma Brandenberger. De esta manera se desarrolla el tiempo en el que la investigadora llama el *cuento combinado*, que se evoluciona hacia el futuro dilatando una situación que puede ser cotidiana para servirse de ella al desarrollar la acción alrededor de las consecuencias a que da lugar.

La importancia del manejo del tiempo en la generación de una impresión de unidad en el texto y de suspensión en un espacio y momentos lejanos al tiempo real, que sigue su paso paralelamente en la vida del lector absorbido por la lectura, es innegable. La construcción inteligente del discurso que, al generar una contradicción entre el tiempo cronológico y el tiempo narrado, logra la tensión necesaria en el tejido e involucra activamente al lector al mismo tiempo, son atributos que ningún otro género

ha sabido usar tan a su favor como el cuento literario. Borges decía: “conozco el principio y el final, pero lo que sucede entre ambos extremos debo inventarlo”; y en ello estriba la dificultad del cuento que juega con ingredientes que tan pronto pueden funcionar en su contra como dar vida a la obra maestra gracias a su uso cuidadoso e inteligente. El final, que el escritor conoce desde la primera línea, es la culminación de todos estos esfuerzos. En unas pocas palabras reconocemos como lectores, únicos seres con licencia para calificar a un cuento como logrado, el éxito de ese manejo de los recursos, entre los cuales, se encuentra el tiempo:

“Todos los intentos de caracterizar el cuento literario culminan en la constatación del final sorprendente, de modo que el éxito en lograr una sorpresa final se ha considerado siempre como criterio para juzgar la calidad del cuento o se ha elevado a categoría de característica distintiva frente a otros géneros. Pero es evidente que no todos los cuentos terminan con una sorpresa. Lo cual a su vez no quiere decir que sea indiferente dónde y cómo terminen. Precisamente el hecho de que el lector puede valorar debidamente la importancia de todos los elementos hasta el final es una prueba de que el autor configura el cuento teniendo muy en cuenta el final y a él supedita todas las partes de la narración. Esto se puede ver en los títulos y en las anticipaciones.

Como en las narraciones tradicionales, también en los cuentos modernos muchos títulos anticipan la situación final (especialmente en los relatos en que hay un desnivel muy acusado entre las situaciones inicial y final); por este procedimiento se encauza el interés del lector hacia el modo en que se produce el cambio.”⁹⁷

La unidad de impresión depende, como hemos visto, de este desarrollo cuidadoso de la trama y del tiempo. Los ingredientes deben ser organizados de tal manera que se salven las limitaciones y el relato no caiga en el vacío de significado. Gracias al correcto desarrollo del medio, la primera y la última palabras encontrarán el eslabón que de sentido y genialidad a la idea original concebida por el cuentista. Los inicios y finales cierran la lógica circular de la poética del cuento, que no restringe, por contar con un canon estético establecido, las posibilidades creativas de cada relato en el uso ilimitado de sus recursos. Las limitaciones de tiempo, acción o descripción del espacio y de los personajes que, subrepticamente, le impone al cuento su canon no son, como hemos visto, desventajas sino aciertos de una poética que, gracias al juego de

intensidades y tensiones o a su capacidad de implicar activamente al lector, logra los efectos que ninguna novela puede generar. La respuesta a las disertaciones iniciales queda explicada en el cotejo de los elementos de dos géneros que se acercan en el uso de los recursos narrativos y se alejan en la panorámica general de sus objetivos estéticos. Por muy semejantes que puedan parecer los procedimientos narratológicos y estructurales del cuento y la novela, el fin último a partir del cual el escritor diseña las estrategias para cada uno, imprime la esencia y la diferencia de cada una de estas estéticas narrativa.

3) La brevedad:

“Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, memorable.”

Italo Calvino⁹⁸

Los últimos dos niveles de análisis que proponemos para profundizar los mecanismos del cuento literario se corresponden con los estratos observados por Edelweiss Serra en la dinámica estructural del cuento. El que en este tercer apartado nos convoca tiene que ver con los elementos del discurso que se ayudan de la brevedad, la concreción y que tienen como consecuencia, la intensidad del lenguaje y de sus efectos. Serra le pone el adjetivo de “estilístico”, que nos remite a una conocida escuela dedicada al estudio de las estrategias literarias de la poesía. Al reconocer la necesidad de este tipo de análisis en la poética del cuento literario, Serra advierte la importancia del uso estilístico del lenguaje en un género que se encuentra a caballo entre la novela y

la poesía. El rigor que en el cuento, como en la poesía, exige su estética para tocar profundamente la emotividad del lector, sólo puede ser analizado con las herramientas que dan cuenta de la correspondencia directa entre la morfosintaxis del texto y su significado. Así lo entiende E. Serra:

“Entiendo por *estrato estilístico*, inseparable del objeto representado, la formalización expresiva (rítmica, léxica, sintáctica), el *ars combinatoria* de las unidades narrativas y lingüísticas con sus rasgos distintivos, los procedimientos estilísticamente marcados y su pertinencia o relación estructural con la totalidad del texto en orden a la temática del cuento y su cosmovisión. Este estrato dinamiza particularmente la función estilística del lenguaje...Operan en este estrato: el principio de selección de elementos compositivos en sus aspectos narrativos y en sus aspectos propiamente expresivos; y el principio de combinación de unidades narrativas y elementos de lengua, con una doble mira: a la forma y a su sentido.”⁹⁹

Interesa entonces, en este apartado, acercarse a los mecanismos del lenguaje que hacen posible la dependencia entre forma y sentido. Al observar directamente la dinámica lingüística del cuento, nos percatamos de que uno de los fundamentos mejor reconocibles sobre los que descansa su poética es el de la brevedad. La brevedad nos remite a la concisión argumental y a la economía en el lenguaje, ingredientes que sólo mediante el rigor del estilo pueden desembocar en la obra de arte. Ya habíamos hablado de la co-dependencia de los elementos estructurales, estilísticos y semánticos del relato breve. Esta naturaleza de sus elementos compositivos hace que fondo y forma lleguen a mimetizarse. De tal manera que, en ocasiones, estos estratos diferenciados se confunden. Brevedad, rigor estilístico y economía en el lenguaje son los ingredientes de los cuales no puede prescindir la mecánica del discurso en el cuento literario. Para entender su importancia y su dificultad, a pesar de la aparente sencillez que hace de los relatos breves alimento de fácil acceso para el espíritu, nos acercaremos a la complejidad de este rostro de la poética del cuento a través del análisis de las estrategias que sigue el más breve de sus representantes: el “minicuento”. La focalización

detallada de los problemas que debe superar el estilo del cuento “ultra corto” o “ficción súbita”, como algunos también lo han llamado, dará cuenta de la complicada tarea que tiene el cuentista para llenar de significado los textos más concretos que conocemos al día de hoy. Estas estrategias que, en el caso del “minicuento”, son armas de supervivencia, las encontramos combinadas en el cuento como técnicas del discurso que se relacionan con otros elementos del tejido narrativo. El cotejo de estas técnicas con las de la condensación extrema es útil porque hace más ilustrativa la dependencia del género del rigor estilístico. Sin embargo, no debemos perder de vista el panorama general de la poética del cuento y la importancia de la correspondencia entre todos sus elementos.

Un cuento es breve porque los efectos que busca provocar el buen cuentista sólo pueden alcanzarse en la intensidad de la lectura que se inicia y concluye en “una sola sentada”. De la unidad de impresión depende la satisfacción estética que genera la obra de arte. Por eso la expresión más alta del arte se alcanza con el poema, la música y el cuento, dice Poe. Una obra más larga consigue sus efectos a partir de un conjunto de impresiones en serie, pero no podrá ser nunca tan intensa. Poe habla de una correspondencia directa entre el valor de una obra literaria y su brevedad. Más tarde, N. Friedman coincide con la idea que emparenta al cuento con la poesía subrayando el poder que su discurso tiene para “aprehender y estructurar todas esas tensiones existenciales con un arte aplicado a la hondura cualitativa más que a la extensión cuantitativa”:

“En la consideración del estrato semántico y su manifestación de contenidos, comprobamos la eficacia del cuento para el asimiento expresivo del hombre y su situación dramática de ser-en-el-mundo, su circunstancia y su destino, ya sea éste absurdo, conjetural o paradójico, predeterminado o libre, social o individual, inmanente o trascendente, fideísta o desesperado. El discurso cuentístico es capaz de aprehender y estructurar todas estas tensiones existenciales con un arte aplicado a la hondura cualitativa

más que a la extensión cuantitativa. De aquí se deduce su carácter de inmediatez y evidencia semejante al de la poesía, pues como el poema asedia y detiene la existencia humana hincándole su dardo sutil, gnoseológica y emocionalmente, dándole una forma de totalidad y de acabamiento susceptible de ser percibida sintéticamente en una lectura ininterrumpida.”¹⁰⁰

Esta capacidad para provocar la emotividad del lector que tienen tanto el cuento como la poesía tiene que ver directamente con el tono, el ritmo y el rigor lingüístico que hermanan a dos géneros a primera vista tan disímiles. La naturaleza narrativa del cuento lo ha llevado a ser comparado siempre con la novela. Es sólo cuando se observa detenidamente el fenómeno estético en su conjunto que encontramos rasgos cotejables con ese otro género tan dependiente de la palabra y tan apegado a la emotividad. El proceso creativo del cuento se apareja también al de la poesía en su intensidad catártica. Julio Cortázar ha sido explícito a este respecto: contar es una necesidad apremiante, como una “cosquilla en el estómago... y no se está tranquilo hasta entrar a la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo” (“Las babas del diablo”). El cuento, contar un cuento cualquiera, es y ha sido una actividad natural y cotidiana del género humano, como el desahogo que experimenta el poeta al ejercitar su oficio. Contar un cuento literario, entonces, es un desahogo derivado de una doble responsabilidad: la de limpiar el propio espíritu y la de contagiar esa “cosquilla” al lector. El lector estará doblemente recompensado si, además de haber encontrado un tesoro susceptible de ser recontado en la oficina de al lado, ha contribuido a la construcción de ese cuento que, por breve, requiere de que “alguien le ayude a funcionar”:

“...el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar, quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema preocupación didáctica o de extrema represión del texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (...) En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque

normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.”¹⁰¹

El cuentista utiliza este recurso para implicar activamente al lector en la construcción del texto al mismo tiempo que, mediante este proceso, se apropia de los mecanismos psicológicos capaces de evocar sentimientos y verdades que se encontraban en la mente del lector esperando a ser convocados por una idea, presente en ese cuento, que les diera un significado. El proceso por el cual un escritor de cuentos y un escritor de poemas conmueven esas estructuras psíquicas en el receptor del mensaje es muy semejante. El arte transforma sus referentes en símbolos de manera que, al ser organizados en la obra literaria pierden toda familiaridad con su imagen original y pasan a formar parte del imaginario popular del que se vale el escritor para evocar una idea. En el cuento y en el poema el proceso decodificador del símbolo se complica porque los datos proporcionados por el autor para dar coherencia a las ideas, son muy escasos y requieren en todo momento de “la plusvalía de sentido que el destinatario introduce” en los vacíos dejados a propósito por el autor valiéndose, como lo explica Eco, de ese “mecanismo perezoso” que es el texto.

“...a story is an invitation to construct explanations, explanations about causality, connections, motives. When we feel we are constructing them significantly (that is, with point, the other essential element), we sense story.”¹⁰²

Este mecanismo tiene además otra justificación si se mira el asunto desde la perspectiva del estilo. Un texto que prescinde de adornos superfluos es “elegante”, dice Monterroso. Pero la concisión que encuentra el justo medio para expresar

“elegantemente” una idea, no precisa sólo de la supresión de palabras; requiere de las que le son indispensables al sentido y a la forma:

“ Tres renglones tachados valen más que uno añadido. Además, imagino que porque así es como pienso y hablo. Por otra parte, si se logra que no se note afectada, la concisión es algo elegante. Los adornos y las reiteraciones no son elegantes ni necesarios. Julio Cesar inventó el telégrafo dos mil años antes que Morse con su mensaje: ‘Vine, vi, vencí’. Y es seguro que lo escribió así por razones literarias de ritmo. En realidad, las dos primeras palabras sobran; pero Cesar conocía su oficio de escritor y no prescindió de ellas en honor del ritmo y la elegancia de la frase. En esto de la concisión no se trata tan solo de suprimir palabras. Hay que dejar las indispensables para que la cosa además de tener sentido suene bien.”¹⁰³

La economía de medios es también una cuestión de estilo, no sólo una estrategia de la trama para enredar pertinentemente la psiquis del lector. “El psicológico y preciso cuidado en la elección de la frase y del vocabulario, ha de estar lejos del preciosismo”, dice C. Mastrángelo. En eso se asemejan la novela y el cuento, con la diferencia de que la novela permite una prosa “más o menos vulgar o periodística”. En el cuento, por el contrario, la apariencia de un discurso sencillo ha debido pasar previamente por examen riguroso o por la experiencia de años en el oficio, reconoce el estudioso: “Una nota desafinada puede pasar inadvertida en una orquesta (la novela), cuando una simple disonancia suele resultar un desastre en un solista (el cuento)”¹⁰⁴. De ahí la importancia de la frase precisa e insustituible. Un buen cuentista se distingue por lo que suprime, afirman estudiosos y escritores. De la economía y del rigor se fabrica el estilo del cuento. Un texto que nace del diseño cuidadoso de un efecto sólo conseguirá unir las dos puntas (principio y fin) usando inteligentemente las piezas del rompecabezas que se llama cuento. La gran dificultad del final reside en que “no debe ser presentida ni sospechada por el leyente”, dice Mastrángelo. Al mismo tiempo, debe resultar natural al clima que se desarrolla en el cuento. “El orgasmo o éxtasis en el amor de ciertos pequeños animales coincide con la muerte de uno de los componentes de la pareja.

Paralelamente, el momento culminante de un cuento coincide con su propia muerte, es decir, su final...” (p. 137).

Para que eso sea posible, el relato ha de contar con los ingredientes justos a su medida, ni uno más, ni uno menos. Al hablar de la estructura de la trama y del manejo del tiempo reconocimos la necesidad de compenetración de todos los elementos narrativos y del discurso. La unidad indivisible que es el sistema llamado cuento requiere de la coincidencia perfecta entre la forma y el contenido. El significado final puede perder mucho si los elementos no funcionan armónicamente porque, de una palabra situada en el lugar preciso, depende la comprensión general del texto en muchas ocasiones. ¿Cuántas veces hemos tenido que releer con más cuidado un relato por haber pasado por alto una frase aparentemente abandonada sin objetivo en el centro de la madeja de cabos sueltos que es el cuento? Así aprendimos que ningún elemento es secundario en la construcción del relato porque cada pieza ubicada en el sitio estratégico da sentido a la consecución lógica del texto. Cada pieza también debe ser recuperada de entre la madeja al reconstruir la coherencia del final. Por eso el arte de escribir cuentos es complejo tanto para el escritor como para el receptor y, si el estilo no es natural ni armónico con la construcción de la trama; y si no conduce directamente al llenado de los espacios en blanco de manera que se corresponda coherentemente con el sistema total y con la evocación de un sentido, el cuento habrá fracasado. Al igual que las piezas del rompecabezas, los elementos constitutivos del cuento caben en un solo espacio y el reto consiste en encontrarlo para dar sentido al sistema. Aunque este trabajo parezca mecánico al ser explicado con estas analogías, sabemos que el arte es esencialmente subjetivo. Mayor es por ello la complejidad de la tarea si, además, a la

armonía del funcionamiento en el mecanismo del mecano debemos atribuir la provocación de la emotividad y del sentido de lo humano.

“Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.”¹⁰⁵

Hablamos de la “tensión”, de la cual depende la sujeción de los hilos argumentales según la propuesta teórica de Cortázar, en el apartado anterior. E. Anderson Imbert coincide con Cortázar y explica la “tensión” en el cuento de manera muy ilustrativa:

“Tanto en los cuentos como en las novelas hay tensiones y distensiones, pero en el cuento la tensión promete una distensión inmediata. La mente salta desde una idea problemática y busca su solución. El cuento es un esquema dinámico de sentido, y su movimiento de corto alcance remeda los impulsos espontáneos y espasmódicos de la vida. Tendida hacia fines, la vida es acción. En el cuento, la fantasía invita a aventurarse en una acción desconocida. De la acción real el cuento saca una acción posible. La forma del desenlace sorpresivo – una de mis favoritas – evita la rutina al modo en que la vida evita el aburrimiento. Así como la vida nos exige un constante esfuerzo de adaptación a sus cambios, el cuento cumple la función biológica de ensayarnos y entrenarnos para el enfrentamiento con lo imprevisto.”¹⁰⁶

La “intensidad” en el cuento, por otra parte, la identificaremos como aquello que está gobernado por el estilo y que tiene los atributos que le reconoce Cortázar: “la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición...”. En ello consiste la economía y el rigor estilísticos del cuento. Violeta Rojo en su *Breve manual para reconocer minicuentos*, concibe que la unidad de la escritura y de la recepción dependen de la habilidad del escritor de “lanzar” su historia de un golpe, a la manera del juego de pelota, para que, de la misma manera la reciba el

lector. La brevedad, la economía, la condensación y el rigor, son los elementos que construyen el estilo del cuento y todos están relacionados sin poder decir cuál de ellos fue la característica primigenia. De ellos depende que el objeto creado por el escritor llamado “cuento” tenga la forma de la esfera perfecta y permita el juego de “lanzar” la pelota consiguiendo que “rebote” en la imaginación del lector con la misma intensidad con que fue creada.

“Un cuento comienza con el título y termina con el punto final, pero lo importante es que tanto el principio como el final sean satisfactorios: esto es, abran y cierren la curiosidad. En otras palabras, lo que importa no es el esquema extra-artístico que va de la Causa al Efecto sino el esquema artístico que va de la Solicitud a la Satisfacción.”¹⁰⁷

En esta diferencia entre lo mecánico y lo artístico radica el secreto del efecto estético en el arte. Es importante no perder de vista la sustancia de lo literario al enfocar la atención en el detalle que clarifica las estrategias del texto. De lo contrario, nuestra tesis parecerá fundada en elementos erróneos y superficiales del arte literario. Creo pertinente hacer esta aclaración porque en las siguientes páginas centraremos la atención en las técnicas utilizadas por el escritor para lograr su objetivo estético a partir de la “poética de la brevedad” reflejada en el discurso del cuento. Lauro Zavala y Violeta Rojo han hecho estudios interesantes al respecto. Nos interesa rescatar las ideas aplicables al cuento literario en general, siendo que ambos trabajos han sido inspirados en la necesidad de definir y determinar las características del “cuento ultra corto” o “minicuento”, subgénero que, en este trabajo, consideraremos una más de las manifestaciones del género “cuento”.

Volvamos a la tesis del juego de pelota que defiende Violeta Rojo y a partir de la cual desarrollará su *Breve manual para reconocer minicuentos*:

“Tenemos una pelota llamada cuento. Esa pelota narra una historia ficcional, de tal manera que es como si el autor estuviera lanzándola a un contrincante. El contrincante es el lector. La pelota es pequeña (extensión), se lanza de un solo impulso (unicidad de concepción), se recibe de una sola vez (unicidad de recepción), el lector siente un impacto (intensidad de efecto), porque lo que atrapa es redondo, sólido, fuerte (economía, condensación, rigor).”¹⁰⁸

El juego de la pelotita llamada “cuento” ilustra el proceso estético que se lleva a cabo entre el emisor y el receptor del texto. Esta es una dimensión a considerar en la obra de arte; la otra, que hemos llamado anteriormente la dimensión del “texto-cosa” o “artefacto”, describe, ya no los mecanismos del proceso comunicativo, sino las estrategias que sigue el mensaje para conseguir ese objetivo último. Así, la construcción de aquello que se atrapa en la lectura y que es “redondo, sólido y fuerte” es lo que nos interesa describir ahora.

La brevedad es una limitación del discurso que, si se sabe usar, puede lograr efectos estilísticos muy valiosos para la obra de arte. Pero ¿cómo hace posible el escritor que una historia que, aparentemente no cuenta nada, pueda percibirse como completa al finalizar la lectura? Una historia de este tipo posee, dice Rojo, una “anécdota comprimida” que sintetiza lo esencial en un texto muy breve donde no sobra ni una palabra, ni una acción. Para que esta historia pueda ser comprendida, requiere de proporcionar los elementos que sugieran aquella información que el texto no proporciona explícitamente. La decodificación y el desarrollo de esas secuencias incompletas estarán a cargo del lector.

“Un cuento puede ser corto por alguna o ambas de estas dos razones: el material mismo es de alcance reducido, o el material, siendo de mayor amplitud, es susceptible de ser reducido con el objeto de lograr el máximo efecto artístico... Lo que quiero dejar aquí claro, es que un cuento puede ser breve, no porque su

acción sea corta por naturaleza, sino más bien debido a que el autor ha elegido – al trabajar sobre la base de un episodio o una trama entera - omitir algunas de sus partes. En otras palabras, una acción puede ser extensa en tamaño y ser aun contada en forma breve porque no toda ella está presente. Estos vacíos de lo omitido pueden encontrarse al comienzo de la acción, a lo largo del desarrollo, al final o en una combinación de ellos.”¹⁰⁹

Estos cuentos, en que la condensación es extrema y que requieren de la participación del lector, V. Rojo los llama cuentos “sin fábula aparente”. En ellos, la anécdota se comprime al máximo y el discurso elimina todo lo superfluo al grado de que la historia es más “sugerida” que “contada”. Para lograr esta condensación, el escritor utiliza dos mecanismos, dice Rojo: el uso de cuadros y el establecimiento de relaciones intertextuales. Ambos mecanismos son ilustrativos de la manera en que cualquier cuento, no sólo los que comprimen la anécdota en exceso, logra deshacerse de información que puede ser fácilmente inferida por el lector. En un cuadro el autor da una serie de informaciones que representan una situación estereotipada que hace fácil inferir lo que va a suceder a continuación en la narración. La comprensión del texto depende de que esos cuadros estén ubicados “pertinentemente” en el relato, reconoce U. Eco. Todo cuento se desprende de un contexto que, al ser expresado de una manera reconocible o “estereotipada” puede ser seguida como acción posible en el texto. Si el lector está familiarizado con el contexto del cual se desprende ese cuadro sabrá deducir una acción no explicada a partir de muy poca información. También sabrá juzgar lo que se desprende moralmente como consecuencia de esa acción y barajar posibilidades pertinentes al desarrollo de una situación dada.

Existen varios tipos de cuadros. Violeta Rojo habla de *cuadros intertextuales*, *genéricos*, *situacionales* y *cuadros-motivo*. Vayamos a la explicación que, a partir de lo que Genette considera “intertextualidad”, hace V. Rojo de cada uno de ellos:

Los *cuadros intertextuales* son los que más utiliza el minicuento. Por intertextualidad entiende Genette¹¹⁰: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. Todo lector posee una experiencia de otros textos, con la cual ejerce su competencia literaria en la decodificación de un texto. Se trata de una “enciclopedia” (Eco¹¹¹) de todo aquello con lo que el lector está familiarizado y que utiliza al relacionar la semiótica de un texto en particular con todos aquellos otros que le han precedido, a los cuales sabe hacer referencia el escritor; pero también de aquellos que le han seguido, de los cuales se apoya y con los cuales coteja la inteligencia despierta del lector. En ocasiones, un texto puede ser extremadamente hermético cuando utiliza demasiadas referencias intertextuales que no están al alcance del lector promedio. Entonces la comprensión se vuelve dificultosa. Lo mismo sucede cuando el lector debe inferir acciones a partir de contextos culturales lejanos en espacio y tiempo.

La intertextualidad no es territorio específico del cuento, es común a toda la literatura. Sin embargo, existe una razón y un rasgo en la poética específica del cuento, por las cuales este recurso es particularmente valioso. La razón es obvia: el cuento requiere de estrategias de condensación de la anécdota y de la expresión de ideas sobreentendidas que no exijan de mayor desarrollo. Esta necesidad es perentoria en el “minicuento”, donde la expresión se reduce al máximo. La intertextualidad hace posible que todos aquellos textos a los cuales puede hacer referencia una sola palabra en el “minicuento”, queden incluidos en su semiótica. Por otra parte, y esto tiene que ver con la segunda particularidad del cuento, es un rasgo característico de la poética de

muchos de ellos, el juego intelectual que se lleva a cabo entre el escritor y el lector que da pie a la parodia y la sátira de muchos de esos textos. La construcción misma de la trama y del discurso de muchos cuentos descansa sobre el uso irónico de los recursos de otros textos.

“Los cuadros intertextuales se pueden explicar también por la constante erudición (unas veces verdadera y otras falsa) de la que hacen gala los escritores de minicuentos. En éstos es común que se haga un constante juego cultural (en el sentido de relacionar conocimientos) con elementos de la literatura, el folklore, la historia, la música o la pintura. Pero, este juego cultural, la erudición y el conocimiento se utilizan para hacer humor (...) Se hacen parodias eruditas, se inventan libros y personajes (a la manera de Borges), se da una nueva mirada a los clásicos, desde otro punto de vista y quitándoles solemnidad, incluso se puede llegar a cierto chiste elegante, como en el caso de algunos textos de Alfonso Reyes. Por supuesto, el humor de los minicuentos no es directo sino elaborado, basado en el equívoco cultural, que jamás daría como resultado una carcajada, sino una sonrisa.”¹¹²

Otro tipo de cuadros, muy relacionados con el juego de la intertextualidad, son los *cuadros genéricos*. Se trata de esquematizaciones de reglas de género que rigen el discurso de textos que el cuento decide parodiar. Así, el uso de esquemas de diferentes tipos de cuentos folklóricos es muy común en el cuento literario de hoy. También el escritor hace uso de otro tipo de discursos no literarios, como pueden ser el discurso político, el jurídico, el discurso empresarial o publicitario. En ocasiones se parodia a la parábola religiosa o al discurso mismo de la novela, sobre todo en sus variantes más populares: la novela policiaca o la novela sentimental, por ejemplo. No olvidemos que el cuento es proteico por naturaleza. De ahí su debilidad por la utilización de las normas de otros géneros y discursos que apoyen la semántica de su poética. El robo que hace el cuento de los elementos más característicos de otros géneros le es útil en la generación de significados a partir de la problematización y de la ridiculización de los recursos expresivos de estos géneros. El cuento participa en la crítica literaria haciendo literatura y sometiendo sus posibilidades expresivas a las de otros géneros en desuso. Así critica un pasado caduco o una tendencia de la mentalidad moderna a esa pérdida de vigencia.

Lo mismo que el *skaz* y otros géneros provenientes de la “carnavalización” popular¹¹³, el cuento literario moderno asiste al derrumbamiento de un orden a partir de la provocación del humor literario. De esta naturaleza hablaremos más tarde. El uso de este tipo de cuadros es sólo un reflejo de las posibilidades expresivas del género. El objetivo, en este caso, es sugerir significados y conseguir condensación en el discurso.

Los *cuadros situacionales* y los *cuadros-motivo* son también recursos para condensar la historia a partir de la construcción de imágenes tipo. Los primeros construyen el desarrollo de una parte de la historia utilizando referentes conocidos para situaciones que resulten familiares. Eco pone como ejemplo, dice V. Rojo, el duelo en el “western” o los pastelazos en los “slapstick comedies”. Los cuadros-motivo, por otra parte, pueden aparecer en cualquier momento en el orden de los acontecimientos; así, por ejemplo, tenemos secuencias típicas que sugieren acciones a partir de un motivo. V. Rojo pone como ejemplo el de “la muchacha perseguida”; cuadro que supone una serie de consecuencias: seducción, captura, tortura. De la misma manera, el cuento puede presentar otro tipo de motivaciones de los personajes que remitan al lector a una secuencia conocida o manejada con regularidad en otro tipo de ficciones. Recordemos que en el esquema argumental del cuento, los personajes no pueden ser profundizados debido a las limitaciones de espacio, salvo en los casos en que esa profundización sea uno de los motivos del cuento. Por eso se hacen necesarios los sobreentendidos y estereotipos cuando la secuencia descrita no es un nudo sino un eslabón de la trama. Este recurso es indispensable cuando se busca conseguir una semántica profunda en el espacio más condensado.

La ruptura de la linealidad es otro recurso que ayuda al cuento a generar un impacto en el lector, al tiempo que obliga a la participación en el llenado de espacios del

rompecabezas que es el cuento. Irene Zahava señala que en la estructura decimonónica más clásica del cuento, se utilizaban dos estrategias para romper la linealidad, reflejadas en dos clases de cuento: los cuentos *elípticos* omiten fragmentos del relato; los cuentos *metafóricos*, en cambio, en lugar de omitir fragmentos, los sustituyen por elementos disonantes o inesperados. Lauro Zavala hace un recorrido por las teorías que mejor explican los recursos utilizados por el cuento ultra corto para generar significados a partir de la máxima brevedad. Al recurrir a las ideas de Irene Zahava, relaciona las historias *elípticas* con aquellos cuentos donde hay una “intensificación del tiempo” en la condensación de una vida o en la presencia de un incidente repentino. Las historias *metafóricas*, por otro lado, se corresponden directamente con las estructuras alegóricas y los monólogos. En estos últimos, la anécdota cobra significación gracias a la intensidad del discurso. En ambos casos, cuando el cuento es muy corto, los títulos ayudan a la comprensión general del texto al plantear un enigma que mantiene en guardia al lector desde el primer momento. Los finales, por otro lado, pueden ser también enigmáticos o abruptos. En ambos casos el objetivo es implicar activamente al lector para que complete la historia.

Otro recurso del minicuento para establecer las relaciones que el texto deberá consolidar al llenar de sentido los textos más breves, son la ambigüedad semántica y, como ya lo señalaba Violeta Rojo, la intertextualidad. Rüdiger Imhof, señala Zavala, propone enfocar la atención sobre esta particularidad de las “metaficciones mínimas” que consiguen mayor fuerza de evocación cuando su extensión es más limitada. Esta cualidad se debe, afirma, a la naturaleza artística de estos textos que se apoya en la ambigüedad semántica y en la intertextualidad. La consecuencia de este mecanismo es la presencia de la *epifanía*:

“La consecuencia de todo lo anterior es que en los microcuentos la presencia de la epifanía es casi exclusivamente textual (o intertextual), es decir, de naturaleza estructural, pues esta epifanía ya no puede recaer en un personaje y su respectiva situación específica. Esto es así debido a que en estos textos el concepto mismo de personaje ha desaparecido bajo el peso de la intertextualidad o de la ambigüedad semántica. Como ocurre también en la escritura hipertextual (en ciertos programas de computadora), es el lector quien tiene la opción de construir un sentido que luego es conferido al texto, gracias a la superposición de contextos.”¹¹⁴

La ausencia de profundidad en el personaje del cuento es, como consecuencia, más que una limitación, un recurso del texto para dar fuerza evocativa y universalidad a su semiótica. La *epifanía*, como la ironía, depende de la ausencia de voluntad del héroe que, al ser manejado por el destino, carece de responsabilidad moral. Esta responsabilidad recae en un personaje abstracto o colectivo que puede identificarse con una localidad, un país o el género humano. De esta evocación, el lector puede sacar conclusiones propias que, en el cuento moderno, se asemejan a las estructuras semánticas de la antigua moraleja en la fábula o en el cuento didáctico, pero con un sentido adaptado a la mentalidad moderna y a los objetivos del arte. En la *epifanía* encontramos reflejadas estas estructuras de significado, que el cuento hereda de su antecedente oral, con la mayor fuerza evocativa y concentración semántica presentes en el relato literario.

Otros recursos importantes para tener en cuenta al analizar los mecanismos de la brevedad en el “minicuento”, resume Zavala, son, como estrategias de intertextualidad: la hibridación genérica, la silepsis, la alusión, la citación y la parodia. Asimismo, diversas clases de metaficción, en el plano narrativo: la construcción en abismo, la metalepsis, el diálogo con el lector; y, en el plano lingüístico: los juegos del lenguaje como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas. En lo que se refiere a la

ambigüedad semántica: el final sorpresivo o enigmático y; las diversas formas de humor y de ironía. El cuento “ultracorto” hace uso de estos y otros recursos para ganar tiempo y espacio a la anécdota. El final sorpresivo o enigmático es uno de los recursos más usuales y reconocidos como estrategia específica de la poética del cuento. La virtud de este recurso es la implicación del lector en la construcción e interpretación de las provocaciones del texto, así como la naturaleza innovadora que cada cuento engendra como una propuesta poética alternativa.

Otra cualidad no menos creativa y representativa de la poética del cuento es la hibridación con otros géneros, ya sean literarios o de otra naturaleza. Este rasgo hace posible que el cuento adopte el discurso de otros géneros cuando es necesario hacer una parodia o comunicar un sentido que sólo puede deducirse de ese contexto. El cuento, como lo mencionamos anteriormente, es por tradición y naturaleza un género proteico. De su procedencia como género simple antes de convertirse en género literario, el cuento adapta esta tendencia que, de tan común, es hoy un rasgo distintivo de su poética. El cuento sufre una metamorfosis si el escritor decide que requiere de la utilización de un tipo de discurso específico para comunicar una idea. La novela, como el cuento, también se alimenta de otros discursos y, en especial, de la diversidad lingüística que se da en la calle. Bajtín basa su teoría acerca del carácter dialógico del lenguaje de la novela en esta infiltración de los diferentes lenguajes representativos que se encuentran vivos en la sociedad orgánica. Tomachevski asegura que un género alto tiende a desaparecer cuando se da en él la infiltración de los procedimientos de un género bajo. Esto puede ilustrarse claramente en la penetración que ejercen las formas simples en la poética de ciertos cuentos, en particular de los más breves. El procedimiento más característico de este tipo de penetración es la utilización cómica de

sus formas y discursos. La diferencia entre los géneros arcaicos y los literarios estriba en la función que esos géneros realizan y los fines estéticos que persiguen. El procedimiento se renueva de esta manera, adoptando una forma artística dentro de su comicidad. A diferencia de la novela, el cuento no utiliza la diversidad lingüística para reflejar el diálogo social que, no obstante, en su discurso y para los fines estéticos del género, es muy valioso. El cuento, al apoyarse en un discurso más limitado (por breve) y en unos objetivos estéticos de otra naturaleza, adopta la forma de esos géneros menores parodiándolos.

“El cuento suele utilizar elementos de distintas formas para narrar su historia, en el minicuento el cuento puede tener distintas formas. Esto es más evidente aún con las formas menores, arcaicas, simples, que suele adoptar el minicuento. Efectivamente, los géneros preferidos por el minicuento suelen ser formas simples (que definimos así en el sentido de Jolles): “aquellas que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la ‘escritura’, las que, aunque pertenecen al arte no llegan a ser obras de arte, las que aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen designarse con los nombres de hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, casus, memorabile, marchen o chiste, y, especialmente otras formas arcaicas, ya no utilizadas, como la fábula, la alegoría, el apólogo, el proverbio, la parábola, etc.”¹¹⁵

El minicuento es, de todas las variantes del cuento literario moderno, el que mejor ha sabido utilizar este recurso. El carácter proteico del cuento, no obstante, no se limita a esta clase de cuentos. Existen géneros simples y formas del discurso que facilitan la concisión porque sus esquemas discursivos son reconocidamente breves. Pero hay otros que, como ejemplos de la tradición del relato folklórico, son utilizados por el cuentista para apoyarse en la expresión de mensajes menos breves. El procedimiento por el cual un mensaje literario se inserta en alguna de las formas representativas de los relatos folklóricos o tradicionales, es una opción creativa que consigue, además de la parodia, llenar de contenido y vigencia un tipo de discurso tan familiar para muchos. El objetivo no es siempre la burla o la crítica, aunque se reconoce en la necesidad de transformar los objetivos del relato tradicional que sus

contenidos y enseñanzas han caducado. Cuando la moraleja de una fábula tradicional cobra vigencia en la profundidad de un cuestionamiento universal sobre la condición del hombre, puede decirse que un género nuevo se ha salvado de la hoguera del olvido para engendrar otro nuevo. No de otra forma surgen los géneros más reconocidos. Violeta Rojo explica este proceso reconociendo la labor de mediatización que ejerce la mano del escritor al transformar los contenidos semánticos de esas formas desaparecidas.

“Sin embargo, estas formas activas o desaparecidas que se infiltran no son, exactamente, tal y como eran tradicionalmente. No olvidemos que el minicuento es un subgénero moderno, por tanto, las formas desaparecidas que se utilizan en él han sido mediatizadas, o parodiadas o caricaturizadas, en suma, transformadas. Y esto sucede también con las formas activas. Entonces el cuento (tradicional, canónico) empieza a relacionarse con el ensayo, pero con cierto afán paródico, humorístico. (...) Con las formas desaparecidas el cambio es aún mayor. El humor, por ejemplo, está casi siempre presente. Entonces, las leyendas son un poco burladas, los mitos desmitificados, el enigma o la adivinanza no tienen solución, la sentencia es a veces una perogrullada, al cuento de hadas se le incorporan elementos cotidianos, el chiste se ‘literaturiza’, la fábula en vez de ser moralizante es ‘amoralizante’, etc.”¹¹⁶

El cuento moderno, debido a que ha sabido sacar jugo a la tradición y porque ha cobrado popularidad hace relativamente poco, conserva ese gusto a folklore que otros géneros disimulan mejor. La preferencia por las formas simples del discurso es también una manera en que el cuentista comprueba la resistencia de una idea, generalmente provocadora, al convencionalismo de un lenguaje aceptado socialmente. La disonancia entre forma y contenido da actualidad al discurso e interés a la idea. El resultado de esta metáfora de la disonancia en la poética del cuento es por demás valiosa para la generación del impacto estético que caracteriza al género.

“Podríamos concluir, entonces, que el carácter proteico convierte al minicuento en un género experimental. Que los géneros arcaicos y modernos utilizados son parodiados y que, además, el carácter proteico se debe, o es debido, al juego intertextual indispensable para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota.”¹¹⁷

Para resumir, podemos decir que el cuento encuentra los elementos para superar la limitación espacial de su discurso en recursos que hereda de su historia como género simple y, por otro lado, de aquellas estrategias del estilo que hacen de la concentración verbal un instrumento para lograr mayor densidad emocional e intelectual de la semántica del texto. Mediante el uso de la intertextualidad, de la hibridación, de la disonancia entre forma y contenido, de cuadros y estereotipos, de la ambigüedad semántica y la epifanía o, de las estructuras compositivas de los géneros del folklore y de otras formas discursivas literarias y extraliterarias; el cuento moderno ha superado la prueba que le exigía conseguir la mayor satisfacción estética a partir de muy pocas palabras. Las estrategias para conseguirlo son incontables porque cada cuento propone una alternativa diferente e innovadora. Algunas de ellas las han podido clasificar los investigadores y, gracias a ello es que podemos contrastarlas en este estudio. Otras, tal vez menos explícitas o inasibles, sólo podemos intuir las en la lectura. A ello nos convoca el cuentista al ofrecernos su obra.

4) La verdad literaria:

El último nivel de análisis que nuestro estudio propone es el que cierra el círculo de la experiencia estética. Nos referimos al “estrato semántico” (Serra) del cuento literario. En esta dimensión del texto cobra relevancia el factor “pragmático” de la comunicación en lo que se refiere a la labor realizada por el escritor al contemplar la réplica potencial de la obra. La teoría de la recepción aporta conceptos interesantes para explicar esta situación desde la perspectiva de la implicación activa del lector en el proceso de construcción de la semántica del texto. Como proceso, entonces, la

dinámica de la construcción de significado está en estrecha vinculación con la relación establecida entre el emisor y el receptor de la obra. En el caso concreto del relato literario, este proceso es particularmente importante debido a que existen elementos compositivos en la morfosintaxis del texto cuya función se explica a partir del trasfondo pragmático del cuento como continuador de un género nacido y desarrollado en la oralidad. El cuento literario proviene de la palabra viva actualizada en cada acontecimiento donde el relato oral fuera el protagonista del diálogo entre un narrador y un oyente. La prosa narrativa se deriva del diálogo costumbrista y de la retórica donde la palabra expresada debía tomar en consideración la respuesta potencial del oyente, según afirma Bajtín:

“La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo.”¹¹⁸

En el proceso comunicativo que se da entre el cuentista y sus lectores existe un “pacto”, heredado de un marco en que, en el relato oral, dicho proceso se realizaba “in praesentia”; es decir, la relación entre emisor y receptor era directa, no existiendo distancia de por medio que impidiera la réplica bajo normas muy precisas establecidas por ese pacto. De ahí la posibilidad de actualización de la palabra viva en el diálogo normado que se llevaba a cabo entre el narrador de un cuento oral y sus escuchas. Las normas que el canon establecía ordenaban ese diálogo de manera que el emisor tuviera el tiempo y el espacio necesarios para relatar su historia sin interrupciones y, por otro lado, el escucha tuviera derecho a la réplica, a la manera del diálogo de la palabra viva. En el cuento literario esa relación se hizo imposible, pero la necesidad de conseguir los mismos efectos en los lectores dio al canon del género un rasgo que el escritor no debía

perder de vista jamás: al distanciarse la relación con el oyente, las normas del canon debían tomar en cuenta la existencia potencial de la réplica ideando los recursos estilísticos que dieran al lector una participación activa en el proceso. Implicando al lector activamente se cumplían dos condiciones insustituibles del relato: la brevedad y la interacción pragmática entre el emisor y el receptor del mensaje. La brevedad se lograba al economizar en el lenguaje todo aquello que podía ser construido o imaginado por el lector; la interacción, el “pacto” estético, se potenciaba al comprometer activamente al lector con el significado en la hermenéutica del texto.

José M. Pozuelo señala la importancia de considerar seriamente el aspecto pragmático como rasgo diferencial del cuento.

“...desde muy pronto, a la hora de caracterizar este género han resultado decisivos los rasgos que hoy llamamos ‘pragmáticos’, es decir, que afectan al nivel analítico que incorpora a la definición del género, tanto la situación del emisor, como la del receptor, sea oyente o lector y la relación que el signo, en este caso el cuento, tiene con tales situaciones. Mientras que en el caso de la novela o de la lírica han predominado los caracteres sintácticos y semánticos, incorporándose los pragmáticos muy tardíamente, para el cuento los primeros rasgos que encontramos descritos, muy tempranamente, decían ya su capacidad de retener y avivar la atención del oyente.”¹⁹

La importancia de retener la atención del oyente sigue siendo tan relevante hoy como ayer para los efectos estéticos que persigue todo buen cuento. De tal manera que, como lo afirma Pozuelo, el caso del cuento se distingue en este sentido del de la lírica o la novela. Si en un principio el relato oral hubo de utilizar todas las estrategias a su alcance para mantener viva la atención del oyente, el relato literario no perdió este principio porque de él dependía la satisfacción estética y el cumplimiento de sus objetivos como expresión suprema del arte. Poe reconoció en su momento esta particularidad al hablar del impacto estético como uno de los objetivos esenciales del

cuento. De manera que algo que empezó como una necesidad casi física y material de conservar al oyente en su silla, derivó en la finalidad estética de satisfacer al lector con la profundidad semántica de un buen texto. No de otra forma se estrecharía el vínculo entre la obra y su destinatario final. Y tampoco de otra forma lograría el cuento dar el salto del costumbrismo al arte: debía borrar todo vestigio de la reputación que lo vinculaba con la religión y demás disciplinas morales profundizando en la condición universal del hombre. De ahí la importancia de compenetrar la idea con la forma que caracterizó al cuento literario una vez que sustituyó la *moraleja* por la *verdad literaria*.

“Teóricos actuales como Ch. May y Austin Wright no dejan de señalar en el cuento contemporáneo igual tendencia a mostrar en su estructura una especie de percepción mítica de la epifanía, lo que ayudaría a explicar la enorme importancia concedida en los cuentos a los finales, que son el punto más fuerte de su estructura, según han reconocido también todos los cultivadores del género. La importancia del final no es sólo un lugar teórico de singular unanimidad, puede también explicar el sentido de ser el cuento una estructura contenida, un embrión cuyo desarrollo está implícitamente sometido a una estructura simbólica que tiene siempre mayor alcance que su manifestación. Es como si el cuento fuese un dispositivo de apertura a espacios simbólicos de mayor trascendencia.”¹²⁰

La posibilidad de esta apertura hacia la trascendencia ha hecho que el cuento literario moderno aumentara el número de sus seguidores que no sólo deseaban ser atados momentáneamente a una silla. La presencia de la moraleja - también llamada ejemplo, sentencia moral, etc. - era tan importante para el relato tradicional como los finales lo son para el cuento moderno. Esa necesidad que tanto el mito como el relato moderno tienen de sugerir una apertura trascendental a partir de una “cosmovisión” o de la “epifanía” dan sentido al engranaje estético y estilístico del cuento. Los diferentes estratos o dimensiones del cuento hablan de la necesidad de compenetración de todos los elementos compositivos del “artefacto” para dar vida y sentido al “objeto estético”. Por eso los escritores de cuentos reconocen la importancia y la dificultad de conocer el

final desde el momento en que surge en el genio la idea potencial que regirá el entramado del relato.

“Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil.”¹²¹

La importancia de la situación comunicativa podría parecer obvia al establecer los rasgos del cuento tradicional, afirma Pozuelo, pero el paso del cuento al registro escritural “ofrece idéntico énfasis en los procesos pragmáticos”. Este reclamo por parte del cuento de la atención del lector es un ingrediente fundamental, señala el investigador, al plantear la estructura del género. De ello se deduce que el cuento moderno se apoye tanto en la participación del lector a la hora de definir hacia dónde deben apuntarse los fundamentos semánticos del texto. La condición que mantiene al género vigente en una sociedad donde las estructuras simbólicas del mito y del relato popular tienden cada vez más a caer en el olvido, recae en su capacidad para sorprender al lector con los mecanismos de su poética pero, sobre todo, con la profundidad simbólica de una semántica ajustada a las estructuras mentales del hombre moderno. La importancia que el cuento literario da a los mecanismos que ponen en marcha la inteligencia del lector a través del humor, de lo fantástico o de la emotividad ha hecho posible la permanencia y la popularidad creciente del género en la sociedad actual.

“Esa puerta (la que el relato abre al lector) es imprevista y revela no sólo la naturaleza social de las representaciones sino, sobre todo, la fina trama que el sujeto reconstruye para sobrevivir, y en la cual se pierde o se reencuentra, gracias a la estrategia del cuento, que se observa a sí mismo como la brecha en el muro de lo dado, abierta no por las palabras sino por la necesidad de darles un sentido más allá de su función referencial informativa. Ese muro, después de todo, ha sido construido con palabras, y es con ellas que hay que traspasarlo. La condición notoriamente vulnerable del individuo se patentiza en esta crítica de lo dado, y en estos trabajos por desbararlo, en la pasión por sobrevivir las penurias sociales en los términos de su contradicción, de un contradiscurso.”¹²²

Las estrategias que hacen posible la correspondencia directa entre la morfosintaxis y el significado del texto, entre lo que la palabra dice en su función referencial informativa y la brecha que abre en el muro de lo dado, según las palabras de Ortega, se explican a partir de la forma en que el lector actualiza el texto en el acto de la recepción. Este acto, asegura Stempel¹²³, es un proceso genérico en un doble sentido: “en relación con las condiciones a las que se vincula y en relación con su resultado, es decir, con el modelo en el cual desemboca”. Por medio de esta configuración genérica es “como el arte se incorpora a la vida”, afirma. Stempel se refiere a este proceso en el arte en general. En el caso del cuento, donde hemos visto que los procesos de recepción son una condición perentoria de su poética, debemos enfatizar la importancia de los mecanismos que convocan al lector a hacer uso de su competencia en este terreno.

W. Iser explica la relación existente entre el “texto- cosa” y el “objeto estético” (Mukarovsky), identificando cada uno con los dos polos de toda obra literaria: el artístico y el estético. El primero (el artístico) se refiere al texto creado por el autor y el segundo (el estético) a la concretización llevada a cabo por el lector, afirma. La experiencia estética se da mediante un proceso en el cual los referentes textuales proponen contrastes entre la realidad virtual que se expresa en la obra y aquello que el lector recoge de su contacto cotidiano con la vida. El proceso, dice Iser, funciona como una especie de espejo. El significado que el lector deduzca de su experiencia estética dependerá de su disposición hacia el texto. Esta situación pondrá en marcha la obra pero será diferente en cada lectura de acuerdo a si la disposición del lector ha cambiado. El significado potencial de la obra será siempre mucho más rico que la concretización de cada uno de sus lectores. La literatura de todos los tiempos y lugares será actualizada por lecturas surgidas de contextos disímiles. Cada lector tiene un conjunto de opciones

interpretativas proporcionadas por una época, una sociedad y un espacio. Desde luego que el texto cuenta con referentes generales suficientes para poder hacer una lectura coherente desde cualquier punto del tiempo y del espacio, pero los significados que construya el lector variarán de acuerdo a las condiciones mencionadas. El texto artístico tiene una naturaleza dinámica que requiere de que el lector ponga a funcionar los mecanismos generadores de la *verdad literaria* y sus efectos. El lenguaje juega un papel muy importante en la manera en que el artista crea símbolos a partir de referentes concretos de la realidad, de manera que sea posible conectar la experiencia cotidiana del lector con el significado profundo de esos símbolos.

“ Es la virtualidad de la obra la que da origen a su naturaleza dinámica, y ésta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las ‘visiones esquematizadas’ entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno. De este modo, la lectura hace que la obra literaria revele su carácter inherentemente dinámico.”¹²⁴

La naturaleza polisemántica del lenguaje poético hace posible la satisfacción estética a partir del proceso en que el lector forma parte de la construcción del significado de la obra y, al mismo tiempo, se asume cómplice del artista en la evocación de eternidad, posible a través de la contemplación de la belleza (Poe). Lenguaje y significado, belleza y verdad, nunca estuvieron más y mejor compenetrados que en la obra de arte. En el caso del cuento, como en la poesía, esta simbiosis es particularmente explícita e importante debido a la carga semántica que, en su densidad y condensación, acumulan los símbolos del texto. Los objetivos estéticos que mueven y dan sentido a la obra tienen su fundamento en la compenetración armónica y absoluta entre la forma y el contenido. El contacto con la verdad profunda del texto requiere de un tiempo y un espacio únicos y limitados. A diferencia de la novela en que el proceso de apropiación de la realidad y sus símbolos es acumulativo, en el cuento existe un tiempo acabado y

un espacio lingüístico y ficcional cerrados donde la verdad literaria debe exudar en cada poro del lenguaje a riesgo de no ser captada por el lector en la frontera establecida por el principio y el final del relato. Una vez que el narrador ha desvelado el final, se vuelve inerte ante su juez. Si en ese preciso segundo no cobra sentido el entramado total del relato alrededor de una *verdad literaria* patente, la magia de sus efectos se habrá desvanecido. Al tratarse, el entramado del relato breve, de un juego de tensiones y distensiones dosificadas inteligentemente a lo largo del texto para generar un suspenso que llegue a su clímax con el final, una segunda lectura será infinitamente menos intensa y, como consecuencia, el contenido semántico parecerá superficial, si no queda escondido por completo.

La lectura de un texto literario presupone la participación del lector para encontrar el equilibrio entre lo real y lo imaginario, la verdad y la ilusión. De esa experiencia en que es posible acceder a la fantasía sin perder nuestro sitio en la realidad, se desprende un placer inigualable. El juego del espejo funciona en un terreno más profundo; cuando nos percatamos de que ese mundo virtual de ilusiones no es completamente ajeno a la realidad en que nos movemos. El espejo arroja una luz que funciona como símbolo de lo universal. A todos los seres humanos nos mueven los mismos conflictos, de manera que, accediendo por la literatura a mundos opuestos e inalcanzables, es posible percatarse de una verdad común a todos. La ilusión encuentra su equilibrio dentro del texto al desenmascarar la *verdad literaria* en la producción del significado que lleva a cabo el lector. La operación equilibradora hace posible la experiencia estética al otorgar licencia al lector para ser juez y parte en la ficción literaria que ofrece el texto. Esta operación se realiza rompiendo y estableciendo la coherencia de manera que la acción equilibradora que proporciona el placer estético siga

proporcionando los mismos efectos hasta el final. De esta situación proviene, afirma Iser, el dinamismo de la operación:

“ En la oscilación entre coherencia y ‘asociaciones extrañas’, entre el sentirse implicado en la ilusión y la observación de ésta, el lector ha de dirigir su propia operación equilibradora, y es esto lo que conforma la experiencia estética ofrecida por el texto literario. Sin embargo, si el lector tuviera que lograr un equilibrio, evidentemente ya no tendría que estar comprometido en el proceso de establecimiento y ruptura de coherencia. Y puesto que es este mismo proceso el que da origen a la operación equilibradora, podemos decir que la no consecución del equilibrio es un requisito previo para el propio dinamismo de la operación. Al buscar el equilibrio tenemos que partir con ciertas expectativas, cuyo aniquilamiento es esencial para la experiencia estética.”¹²⁵

La eficacia estética del texto depende de la apropiación de una personalidad ajena mientras, en el trasfondo, mantenemos la nuestra propia. Así, señala Iser, “cuando leemos actuamos en niveles diferentes”. Mientras leemos acompañamos al personaje como si estuviéramos dentro de su piel, pero el trasfondo de lo conocido, de nuestra personalidad, no desaparece. Esta situación privilegiada en que, al mismo tiempo que vivimos la experiencia en la piel del protagonista mantenemos una distancia, hace posible el contraste entre ambas realidades sin que la asociación de contextos nos impida comprender lo desconocido y asumirlo como una experiencia de vida. El proceso de apropiación de experiencias en la literatura es semejante al de la vida cotidiana, afirma Iser. La condensación de la anécdota acabada y del aprendizaje que se desprende de ella en la obra, sin embargo, hace de la construcción de la *verdad literaria* una experiencia intensamente profunda e irrepetible gracias al mecanismo de apropiación de sus símbolos.

“Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria. (...) Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa

verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede al cuento mismo.”¹²⁶

La *verdad literaria* es aquello que, en las palabras de Cortázar, se desprende de la semilla “donde duerme el árbol gigantesco”. Como creador, Cortázar sabe que la experiencia de lectura debe ser semejante al proceso mediante el cual el escritor se deshace de su criatura para darle vida y autonomía en su contacto con el lector, destinatario final de la obra y poseedor de la llave que pondrá en marcha su significado. La operación por la cual el lector se hace acreedor de la sombra que cobijará la verdad o significado profundo del texto se realizará tantas veces como el texto sea leído, incluso por la misma persona en un contexto distinto. El cuentista deberá “escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*”, que actúen sobre el lector como una “especie de apertura” hacia algo que va más allá de la anécdota (Cortázar). En el cuento, esa limitada anécdota deberá contener todos los signos y estímulos indispensables para funcionar intensamente en el proceso de construcción del significado. Los mecanismos y estrategias del cuento moderno son intensos y desconcertantes en su originalidad. Han sabido explotar aquellos elementos que seducen la sensibilidad y la inteligencia del hombre moderno. Pero no son atributo exclusivo de la poética del cuento literario moderno. El relato oral ya conocía la necesidad de contar con estrategias de estilo que llamaran la atención del oyente y consiguieran desconcertar su imaginación, ubicándolo en su realidad con una mirada distinta. El mito, la leyenda o el relato de horror con sus componentes fantásticos; la fábula, el ejemplo, la parábola o el relato tradicional con su fuerte significado moral; el chiste, con su sarcasmo e ironía, entre muchos otros; son todos ejemplo de la necesidad del relato breve por encontrar el estilo que hiciera posible la compenetración total entre forma y contenido, lenguaje y verdad.

“Pues no se trata tan sólo de una superficial cuestión de forma, de extensión o de maneras. Cualesquiera de éstas que el escritor adopte a través del tiempo, de los cuentos que logre perdurarán únicamente aquellos que hayan recogido en sí mismos algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier tiempo. Y de ahí su dificultad y su misterio. Ninguna innovación, ninguna ingeniosidad narrativa, ningún experimento con la forma que no estén sustentados en la autenticidad de los conflictos de cada personaje, consigo mismo y con los demás, harán por sí solos que determinados cuentos y sus autores se establezcan y perduren en la memoria literaria.”¹²⁷

A través del tiempo el hombre ha tenido la urgencia de contar y de dar un sentido a su existencia llenando de significado sus experiencias de vida. Así surge la anécdota primero y, profundizando en la condición humana y en su necesidad de explicar los miedos, los deseos y el temor a las amenazas del medio, surgieron los mitos. El relato fue transformando su estilo y llenándose del contenido que la época y las amenazas constantes del medio (la herejía, el comunismo, la guerra nuclear) le proporcionaban. La necesidad de contar con la experiencia ajena para dar coherencia a la irracionalidad de una realidad inacabada que acecha irrefrenable a nuestras espaldas mientras cada uno de nosotros sólo puede contemplar el pedazo que le ha sido dado conocer, dio estabilidad a un género que se alimentaba del miedo, de los sueños, de la fabulación, en una palabra, para comprender lo propio en la experiencia ajena. Este ejercicio derivó en ficción literaria e institucionalizó el uso de la fantasía como acceso directo a la verdad humana. De la inmediatez de la semántica del relato tradicional, el cuento, como medio de expresión artística, varió significativamente sus objetivos para ofrecer a sus lectores una imagen de la condición humana a través de la expresión de lo universal. La correspondencia entre el pasado y el presente viene de una misma inquietud. Las estrategias para dar sentido a las acechanzas del medio cambiaron de escenario y, en lugar de anidar en el imaginario colectivo, decidieron refugiarse en la individualidad humana. Las estructuras mentales del hombre moderno asumen los

temores universales como cuestiones irresolubles de la individualidad de cada ser humano. En las sociedades pre-modernas el colectivo asumía el miedo existencial, dándole un sentido religioso y sobrehumano. De esta manera, el temor universal era repartido entre cada uno de los miembros de la sociedad. El hombre moderno, por el contrario, ha decidido asumir el riesgo y cargar con la responsabilidad solo. De ahí que la moraleja desaparezca en el cuento literario y la psicología humana, el misterio de la vida y de la muerte sean constantes irresolubles en la literatura moderna. El cuento moderno ha heredado el mecanismo para hacer patente la contradicción entre el medio y la intimidad del ser, pero el matiz con que ensaya las respuestas ha variado radicalmente.

“La coincidencia en ciertos ejercicios de la fabulación se debe además a que el hombre, hoy como ayer y siempre, ha entretenido sus ocios elaborando la misma materia prima. Sus deseos, sus temores, sueños y creencias se sublimaron en mitos y los mitos en cuentos reducidos a un número muy limitado de motivos. Mitos y cuentos se repiten porque responden a constantes psicológicas.”¹²⁸

Los cuentos de ayer y de hoy trabajan sobre la misma materia. Las estrategias que han probado ser exitosas en la generación de los efectos preconcebidos por el escritor o el narrador de relatos orales, se han mantenido como fundamento de la poética del cuento literario dando estabilidad al género y haciendo reconocible su canon. El significado profundo del texto y los procesos de apropiación de la *verdad literaria* por parte del lector han encontrado caminos originales que se corresponden con las necesidades de una mentalidad nueva y de unos objetivos estéticos más ambiciosos. El arte ha probado ser la alternativa espiritual del hombre moderno que desecha explicaciones inverosímiles al vacío existencial y asume los riesgos de cargar solo con la inmensidad del misterio. El cuento moderno es testigo de ese desconcierto y busca motivos que potencien el cuestionamiento para no dejar descansar a la presa. De esta

manera se establece un pacto entre el cuentista y el lector de cuentos mediante el cual el vacío se desenmascara recordándonos en cada experiencia de lectura la acechanza en estado latente.

El cuento moderno tanto como el relato cosechado desde los albores de la humanidad, encuentra la convergencia pertinente entre forma y sentido para establecer un contacto permanente entre la realidad y la ficción. Los métodos de acercamiento y recopilación de la verdad humana varían de acuerdo al contexto, evolucionando hacia lo que hace vibrar, al día de hoy, la sensibilidad del hombre de nuestro tiempo. Hemos desvelado en este capítulo algunas estrategias reconocidas por quienes se interesan en el desarrollo del género. También esperamos haber despertado nuevas inquietudes sobre aspectos no resueltos del misterio creador que encierra la literatura aun después del más fervoroso análisis. Sirvan estos apuntes para enmarcar los conceptos que puntualizaremos al hacer el estudio de los ejemplos que nos ofrece la literatura mexicana en el siguiente capítulo.

Notas

¹ Beltrán Almería, Luis. “El cuento como genero literario” en *Teoría e interpretación del cuento*, Zurich, Peter Frölicher y George Güntert editores, 1995.

² *Ibidem*, págs. 22-23.

³ *Ibidem*, págs. 16-17.

⁴ *Ibidem*, págs. 19-20.

⁵ *Ibidem*, pág. 28.

⁶ J. Ortega, “El nuevo cuento hispanoamericano”, en E. Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*, pág. 580.

⁷ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, págs. 100-101.

⁸ J. Ortega, *op. cit.*, pág. 579.

⁹ J.M. Pozuelo Yvancos, “Escritores y teóricos: La estabilidad del género cuento.” En *Asedios ó conto*, pág. 457.

¹⁰ M. Baquero Goyanes, “¿Qué es el cuento?”, en *Teoría cuentística del siglo XX*, p. 175.

¹¹ J.M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 471.

¹² *Sudden Fiction International. 60 Short Short Stories*. New York, 1989.

¹³ W. Iser. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en A. Garrido (comp.). *Teorías de la ficción literaria*, pág. 60.

¹⁴ *Ibidem.*, pág. 44.

¹⁵ M. Eliade. *Mitos y realidad*, , pág. 31.

¹⁶ V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, pág. 525.

¹⁷ T. Todorov. *Op. cit.*, págs. 24-31.

¹⁸ Bioy Casares, A. y Borges, J.L. *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Sudamericana, 1988.

¹⁹ *Ibidem*, págs. 11-12.

²⁰ E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, págs. 42-43.

²¹ J. Valdivieso. *Realidad y ficción en Latinoamérica*, pág.67.

²² M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela*, pág. 87.

²³ *Ibidem.*, pág. 182.

²⁴ *Ibidem*, págs. 198-199.

-
- ²⁵ *Ibidem.*, Pág. 216.
- ²⁶ A. Monterroso. *Viaje al centro de la fábula*, pág. 57.
- ²⁷ M. Kunz. *El final de la novela*, pág. 11.
- ²⁸ *Ibidem.*, pág. 9.
- ²⁹ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, cap. II.
- ³⁰ M. Bajtín, *op. cit.*, págs. 79-80.
- ³¹ *Ibidem.*, págs. 80-81.
- ³² L. Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, pág. 28.
- ³³ *Ibidem.*, pág. 29.
- ³⁴ E. Anderson Imbert. “El cuentista frente al espejo”, en: L. Zavala, *Poéticas de la brevedad*, pág. 148.
- ³⁵ J. Ortega. “El nuevo cuento hispanoamericano”, en E. Pupo Walker, *El cuento hispanoamericano*, pág. 574.
- ³⁶ C. Peri-Rossi. “La metamorfosis del cuento”, en L. Zavala, *Poéticas de la brevedad*, pág. 73.
- ³⁷ J. Ortega. *Op. cit.*, pág. 580.
- ³⁸ G. Sobejano. “Introducción” a Miguel Delibes: *La Mortaja*. Madrid, Cátedra, 1984.
- ³⁹ M. Rohrberger, “El cuento: propuesta para una definición”, tomado de *Short Story Theories*, comp. Charles May, en Pacheco y Linares, *Del cuento y sus alrededores*, págs. 126-127.
- ⁴⁰ R. Castagnino, “Jurisdicciones del epos: contar, narrar, relatar.”, en Pacheco y Barrera L., *Del cuento y sus alrededores*, págs. 196-197.
- ⁴¹ C. Mastrangelo, citado por R. Castagnino, *Ibidem*, págs. 204-205.
- ⁴² J.M. Pozuelo Yvancos, *op cit.*, pág. 462.
- ⁴³ E. A. Poe, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y crítica*, pág. 88.
- ⁴⁴ *Ibidem*, pág. 66.
- ⁴⁵ Como referencia hemos utilizado la obra de Marco Kunz: *El final de la novela*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1997.
- ⁴⁶ E. A. Poe, “Twice Told Tales. By Nathaniel Hawthorne”, reproducido por Catherina V. de Vallejo en: *Teoría cuentística del siglo XX*, pág. 50.
- ⁴⁷ G. Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, cita 4, pág. 21.
- ⁴⁸ A. Chéjov, su correspondencia, fragmentos de la selección de Louis S. Friedland: *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, en Pacheco y Barrera Linares (comp.): *Del cuento y sus alrededores*, pág. 321.
- ⁴⁹ *Ibidem*, pág. 318.
- ⁵⁰ *Ibidem*, pág. 320.

-
- ⁵¹ *Ibídem*, pág. 319.
- ⁵² *Ibídem*, págs. 320-321.
- ⁵³ *Ibídem*, pág. 322.
- ⁵⁴ H. Quiroga. “La retórica del cuento”, en Caterina V. de Vallejo (comp.): *Teoría cuentística del siglo XX*, pág. 72.
- ⁵⁵ *Ibídem*.
- ⁵⁶ H. Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista”, en Caterina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 69-70.
- ⁵⁷ H. Quiroga, “Ante el tribunal”, en Caterina V. de Vallejo, *op. cit.*, págs. 73-74.
- ⁵⁸ *Ibídem*, pág. 75.
- ⁵⁹ J. Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en Lauro Zavala (editor): *Poéticas de la brevedad*, pág. 109.
- ⁶⁰ *Ibídem*, pág. 114.
- ⁶¹ *Ibídem*.
- ⁶² J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en Caterina V. de Vallejo, *op.cit.*, pág. 97.
- ⁶³ *Ibídem*, págs. 102-103.
- ⁶⁴ *Ibídem*, pág. 104.
- ⁶⁵ *Ibídem*, págs. 97-98
- ⁶⁶ A..M. Wright, , “On Defining the Short Story: The Genre Question”. *Short Story Theory at a Crossroad*, Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey (Editors), pág. 47.
- ⁶⁷ *Ibídem*.
- ⁶⁸ E. Anderson Imbert, , “Entre el caso y la novela: Hacia una definición del cuento”, en C. V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 155.
- ⁶⁹ Luis Leal, “El cuento como género literario” en Caterina V. De Vallejo, *op. cit.*, pág. 126.
- ⁷⁰ E. Anderson Imbert, *op. cit.*, pág. 160.
- ⁷¹ E. Serra, “Estructura típica del cuento”, en Caterina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág 141.
- ⁷² *Ibídem*, pág. 142.
- ⁷³ *Ibídem*, pág. 139.
- ⁷⁴ C. Mastrángelo, “Elementos para una definición del cuento”, en Caterina V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 121.
- ⁷⁵ *Ibídem*, pág. 125.
- ⁷⁶ A. M. Wright, *op. cit.*, págs. 51-52.
- ⁷⁷ A. Monterroso, “El árbol”, en *La vaca*, pág. 59.

-
- ⁷⁸ J. Cortázar, *op. cit.*, pág. 109.
- ⁷⁹ E. A. Poe. *op. cit.*, pág. 88.
- ⁸⁰ Wolf-Dieter Stempel, “Aspectos genéricos de la recepción”, en M.A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, pág. 240.
- ⁸¹ J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *op. cit.*, pág. 100.
- ⁸² W. Iser, “El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral, *Estética de la recepción*, pág. 225.
- ⁸³ J. Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, *op. cit.*, pág. 114.
- ⁸⁴ W. Iser, “El proceso...”, *op. cit.*, pág. 229.
- ⁸⁵ *Ibidem*, pág. 216.
- ⁸⁶ T. Pavel, “Las fronteras de la ficción”, en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, pág. 175.
- ⁸⁷ V. Bravo, *La irrupción y el límite*, pág.8.
- ⁸⁸ W. Iser, *op. cit.*, pág. 223.
- ⁸⁹ W. Stempel, *op. cit.*, pág 238.
- ⁹⁰ R. Castagnino, *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, pág. 41.
- ⁹¹ M. Baquero Goyanes, “¿Qué es el cuento?”, en C. V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 171.
- ⁹² *Ibidem*, pág. 175.
- ⁹³ A. Monterroso, citado por V. Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, pág. 67.
- ⁹⁴ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 1996.
- ⁹⁵ S. Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, UNAM, México, 1989.
- ⁹⁶ E. Brandenberger, “El tiempo”, en C. V de Vallejo, *Op. cit.*, pág. 182.
- ⁹⁷ *Ibidem*, pág. 190.
- ⁹⁸ Citado por Violeta Rojo en *Breve manual para reconocer minicuentos*, pág. 71.
- ⁹⁹ E. Serra, “Estructura típica del cuento”, en C. V. de Vallejo, *op. cit.*, pág. 148.
- ¹⁰⁰ N. Friedman, “¿Qué hace breve un cuento breve?”, publicado originalmente en *Modern Fiction Stories*, reproducido por C. Pacheco en *Del cuento y sus alrededores*, pág. 150.
- ¹⁰¹ U. Eco, citado en V. Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, pág. 88.
- ¹⁰² J. Gerlach, “The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric”, en Susan Lohafer, *Short Story at a Crossroad*, pág. 80.
- ¹⁰³ A. Monterroso, citado por V. Rojo, *ibidem*, pág. 47.
- ¹⁰⁴ C. Mastrángelo, “Bases para una teoría del cuento”, en C. V. de Vallejo, *op. cit.*, pág.137.

-
- ¹⁰⁵ J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *op. cit.*, pág. 102.
- ¹⁰⁶ E. Anderson Imbert, “El cuentista frente al espejo”, en L. Zavala, *Poéticas de la Brevedad*, pág. 149.
- ¹⁰⁷ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica...op. cit.*, pág. 103.
- ¹⁰⁸ V. Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, pág. 48.
- ¹⁰⁹ N. Friedman, citado por V. Rojo, *ibidem*, pág. 74.
- ¹¹⁰ G. Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- ¹¹¹ U. Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen.
- ¹¹² V. Rojo, *ibidem*, pág. 85-86.
- ¹¹³ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- ¹¹⁴ R. Imhof, citado por L. Zavala en “El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario”, pág. 172.
- ¹¹⁵ V. Rojo, *op. cit.*, pág. 100.
- ¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 103.
- ¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 116.
- ¹¹⁸ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, pág. 97.
- ¹¹⁹ J. M. Pozuelo Yvancos, “Escritores y teóricos...”, *op. cit.*, pág. 453.
- ¹²⁰ *Ibidem*, pág. 467.
- ¹²¹ H. Quiroga, *op. cit.*, pág. 66.
- ¹²² J. Ortega, *op. cit.*, pág. 583.
- ¹²³ W. Stempel, *op. cit.*, pág. 243.
- ¹²⁴ W. Iser, “El proceso del lectura...”, *op. cit.*, pág. 216.
- ¹²⁵ *Ibidem*, pág. 232.
- ¹²⁶ J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *op. cit.*, pág. 101.
- ¹²⁷ A. Monterroso, “El árbol”, en *La vaca*, pág. 57.
- ¹²⁸ E. Anderson Imbert, “El cuentista frente al espejo”, *op. cit.*, pág. 139.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO CUARTO

4. MÉXICO Y SU LITERATURA

4.1. *Tres momentos en la literatura mexicana*

“La verdad es que la historia de México es una historia a imagen y semejanza de su geografía: abrupta, anfractuosa. Cada periodo histórico es como una meseta encerrada entre altas montañas y separada de las otras por precipicios y despeñaderos. La conquista fue la gran ruptura, la línea divisoria que parte en dos nuestra historia: de un lado, el de allá, el mundo precolombino; del otro, el de acá, el virreinato católico de Nueva España y la República laica e independiente de México...”¹

La literatura, como la historia, sigue en México un desarrollo sinuoso. Como bien lo señala Octavio Paz, cada periodo histórico está separado por precipicios y despeñaderos y el camino de la literatura no es en forma alguna un proceso continuo y orgánico sino que se corresponde a las tres sociedades divididas que conforman su historia: el mundo precolombino, el virreinato y la República independiente. Al señalar que el proceso de desarrollo de estas etapas histórico literarias no es orgánico, me refiero a que cada una de ellas ha negado a la etapa anterior, encontrando en esa negación una unidad con características propias aunque no del todo desligada de su etapa predecesora. Esto significa que la sociedad novohispana, por ejemplo, no podría ser comprendida sin el trasfondo indígena como antecedente y presencia, con sus usos y costumbres, sus creencias, sus leyendas y mitos, etc. Sin embargo, sobre esa presencia cultural, se impone un idioma, una religión y una estructura social, política y económica completamente nuevas para sellar esta negación. Asimismo, el México independiente no podría explicarse sin su antecedente colonial porque es la leyenda negra de este periodo lo que le da razón de ser; por eso, para afirmarse, necesita la presencia de ese

contraste entre dos realidades opuestas. Se trata de etapas históricas que siguen un desarrollo, pero no como etapas continuas sino “yuxtapuestas”(Paz).

Con Paz está de acuerdo José Luis Martínez, quien distingue esta división en el ámbito de la literatura.

“Podríamos decir que las tres grandes épocas de la literatura mexicana son, en cierta forma, autónomas aunque se encuentran ligadas entre sí en diferente medida. La literatura independiente no puede explicarse sin el antecedente colonial, de la que es su continuidad evolucionada, y sin el trasfondo indígena que le da su propio carácter. Pero la literatura indígena, en cambio, no condiciona en absoluto a la colonial ya que ha intervenido un elemento extraño e inesperado: la dominación del imperio español que arrasó al indígena.”²

Esta peculiaridad de la literatura mexicana es la causa de su lento y tardío desarrollo. Es comprensible que así haya sido porque, como sociedad en formación, la mexicana ha tenido que aprender de la española una lengua nueva y una cultura cuyo proceso de desarrollo le era completamente extraño y que en nada había tenido que ver con la propia circunstancia histórica. Ha sido necesario adaptar las formas de una literatura ajena de cuya tradición la cultura precolombina no formaba parte. Por esa razón, algunos escritores han precisado de un trasfondo propio para afirmarse en esa nueva cultura: la tradición clásica y heroica del pasado indígena. Otros, llegado el momento de la radical bifurcación de nuestra cultura, han decidido mirar hacia España, adaptando modelos ajenos a realidades nuevas. En la dificultad de estas adaptaciones, un tanto extrañas y contradictorias, radica también el hecho de que los primeros escritores mexicanos se volvieran en extremo formalistas. Había que adoptar y adaptar un idioma y unos modelos estéticos que no contaban con una tradición y un lenguaje familiares. Se trataba de llenar formularios sumamente estrechos para espíritus demasiado ricos en experiencias y paradigmas culturales. Algunos escritores se dejaron

llevar por la veta europea y otros encontraron un camino más familiar en la exaltación del pasado precolombino. Ambas rutas, sin embargo, probarán ser, en un primer momento, igualmente ajenas, ya que llegar a una literatura auténtica sólo era posible mezclando ambas culturas, lo que propiamente sucedía en la realidad nueva. Estos obstáculos, sin embargo, propiciarán el contexto que más adelante dará originalidad y fuerza expresiva a las mejores obras literarias, aquellas que han sido capaces de “dar voz a estos conflictos de nuestro ser histórico”(J.L. Martínez.).

Lo que sucede con el México independiente es, hasta cierto punto, semejante. Si el conquistador tuvo que cortar de tajo con una cultura para imponer otra completamente nueva, el independentista requería imponerse también radicalmente a las estructuras fundamentales que habían hecho posible la dominación española sobre la indígena. Para ello hubo que crear un mito colonial, relacionando esta época con la cerrazón religiosa, la esclavitud del indio y otros hechos oscuros, no del todo falsos, para contrastarlos con la utopía de un pasado indígena, no del todo cierto. El México independiente necesitaba exaltar el imperio azteca oponiendo su fuerza e integridad al imperio español para justificar la doble pertenencia de la raza mestiza a un pasado glorioso que sirviera de antecedente para un mejor futuro. En esta doble afirmación se justificaba la personalidad del mexicano, negando, en la dominación colonial, su ser disminuido. Entre otras cosas una de las principales medidas fue la de oponer una república laica al absolutismo económico y político de la Iglesia. Esta medida iniciaría una guerra permanente entre Iglesia y Estado que no concluiría hasta finalizar el siglo XX.

Las tres etapas de que hablamos darán un panorama general del desarrollo discontinuo de la literatura mexicana. Cada una de ellas, al negar a la anterior, la prolonga, pero cada una también, basada en esa negación, encuentra recursos y temas propios que la caracterizan y unifican. Veamos con más detalle a qué nos referimos.

4.1.1. *La literatura indígena y las primeras manifestaciones literarias de la conquista*

La ruptura que provoca la conquista es tan radical que se tiende a ver el mundo precolombino como un todo sin fisuras, pero esto no es así. En él hay también discontinuidades, aunque éstas nunca pueden compararse con esa gran herida que representa la destrucción del mundo indígena. Este mundo, como lo señalábamos, está dividido principalmente por su geografía. Desde el neolítico, hay una división entre nómadas y sedentarios. Estos últimos son el antecedente de las culturas civilizadas mesoamericanas, entre las que encontramos gran diversidad de lenguas, culturas y Estados: olmecas, teotihuacanos, zapotecas o mixtecas. Los aztecas, hay que recordarlo, son una civilización relativamente reciente que pertenecía a las tribus nómadas del norte del país y que, al extender su imperio, adoptaron la cultura de las civilizaciones que se sometieron a su dominación. Este fenómeno es comparable al de la transmigración de la cultura helénica al Imperio Romano. Desde el punto de vista histórico, el mundo indígena está a su vez dividido en dos periodos: el de las grandes teocracias, como Teotihuacán, Montealbán y los Estados mayas, que no termina hasta el siglo IX; y otra etapa que se divide a su vez en dos: el de Tula y el de México-Tenochtitlán. Estas divisiones nos llevan a precisar que, más que de una cultura, se debe de hablar de un “mundo” indígena, que fue interrumpido por otro “mundo” con características completamente ajenas al anterior.

¿Qué peculiaridades tenía el mundo indígena en oposición al novohispano que podamos deducir al crisol de esta extraña y nueva cultura?

Ángel Ma. Garibay, Alfonso Reyes y Agustín Yáñez encuentran en la literatura indígena algunas constantes como: la recurrencia al tema de la muerte, de la vida efímera y del disfrute del momento; el uso de los paralelismos, balanceos de vocablos, estribillos y un breve repertorio metafórico de flores, aves de fino plumaje y piedras preciosas; cierta oscuridad esotérica en los poemas; una concepción mítica del mundo, a la manera de las sociedades primitivas que alcanzan una “perfección entre infantil y sintética” (Reyes); una visión subjetiva y fantástica; la fuerza de la abstracción y la plástica en la concepción de objetos ideales y representaciones religiosas; el juego entre realismo y abstracción, tanto en la vida como en el arte; la facultad de la paradoja, conciliadora de términos contrarios; la capacidad poética, tanto para los actos de la vida como para la religión; la familiaridad con la muerte y el desprecio por la vida; el sentido de la proporción, el gusto estético y una acentuada aptitud para la representación simbólica y la decoración.³

Estas características subrayan algunas de las ideas que se han expuesto al principio de este capítulo, que hacen alusión al sincretismo de la cultura mexicana y a la presencia de constantes como éstas en la riqueza expresiva de nuestra nueva narrativa y del relato corto, en particular. Conviene resaltar los siguientes: la facultad de la paradoja, la capacidad poética para todos los actos y rituales de la vida, el sentido de la proporción y el gusto estético, la aptitud para la representación simbólica, el juego entre

realismo y abstracción, entre otros recursos expresivos que ejemplificaremos más adelante.

Siguiendo con la trayectoria de esta etapa de la literatura mexicana, debemos saber en principio que los documentos con los que se cuenta para llegar a estas conclusiones son de muy diversa índole y clasificación. Cada día se valora más el conjunto de testimonios que en las diferentes lenguas indígenas se han conservado, tales como himnos sagrados, cantares que se acompañaban del baile y la música, poemas filosóficos, relatos acerca de los orígenes cósmicos y de los héroes que dieron vida a estas culturas, discursos, recordaciones históricas, sabiduría de las realidades humanas y divinas, etc. La mayoría proviene de los años más cercanos a la conquista española, aunque un estudio más profundo revela que en muchas de las producciones literarias mesoamericanas perviven ideas e imágenes muy antiguas.

No son muy numerosos los códices que sobrevivieron a la destrucción de la conquista; sin embargo, los pocos manuscritos que se salvaron hacen posible el acceso al mundo de creencias, fantasías y tradiciones espirituales de nuestras antiguas culturas. Además de estos códices, en la actualidad se cuenta con otro tipo de vestigios como las inscripciones en monumentos y el recuerdo de lo que en las escuelas se memorizaba sistemáticamente, como son algunos poemas, discursos o narraciones. Estos textos aprendidos de memoria hicieron posible la presencia de transcripciones relativamente fieles. Es así que, a partir de inscripciones, glifos, de las imágenes de los códices y de la transmisión oral de los textos aprendidos en las escuelas, los estudiosos han podido analizar y sacar algunas conclusiones sobre lo que de la palabra bella y la sabiduría indígenas perdura hasta nuestros días.

Más allá de las diferencias presentes en las producciones de las distintas culturas y variantes lingüísticas precolombinas, es posible encontrar una raíz común a estas literaturas: temas afines que se vinculan alrededor de una visión del mundo, del pensamiento religioso y del sentido de la vida; sistemas calendáricos idénticos que señalaban los ciclos agrícolas, las fiestas sagradas o que eran utilizados para prever los destinos del hombre y las manifestaciones de los dioses en la tierra; la existencia de una fuente común a la escritura jeroglífica de todos estos pueblos, con sus diferentes sistemas lingüísticos. “Por la evidencia, en su última raíz, de esta unidad de tradiciones, puede afirmarse que las literaturas de Mesoamérica son portadoras muchas veces de antiguas palabras sobre ideas y acontecimientos con un pasado de milenios”, afirma Miguel León-Portilla.⁴

Algunos atributos sobresalientes de estas literaturas o “palabra florida” son su riqueza simbólica en el uso de metáforas originales y muy características de esta cultura: alusiones a jades, plumajes preciosos, águilas, tigres, rostros, corazones, agua y fuego, rumbos de colores, flores y cantos, vida y sufrimiento, amistad y muerte. En algunas pinturas del periodo clásico teotihuacano se puede observar el uso de una voluta que sale de la boca y que se acompaña muchas veces de flores. Este signo simboliza la “palabra florida”, la flor y el canto de las antiguas culturas mesoamericanas. La temática de himnos, poemas y cantares aparece en un primer momento muy reducida. Pero, en un estudio más extenso, puede verse que abarca todos los temas de la vida, como el amor a la mujer y a los hijos, la amistad, la alegría de la primavera, las imploraciones a los dioses para que haya buena cosecha o para vencer en la guerra, el recuerdo de los que han muerto, de los guerreros y los héroes, de los misterios que rodean al ser humano o de los enigmas de la muerte. Estas composiciones eran

representadas o cantadas en las fiestas y reuniones. Hay referencias constantes en todas ellas a la tierra, los antepasados y los dioses, así como al cómputo del tiempo. Estas constantes no son gratuitas; son reflejo del apremio por conocer los destinos humanos, por explicarse el misterio de la vida y de la muerte, del existir del hombre. La recurrencia de estos temas universales nos hablan de una tradición común al hombre de todos los tiempos y de todas las regiones de la tierra. Por otro lado, también en la estilística de las diferentes literaturas locales existen rasgos afines: ciertos ritmos y medidas, expresiones paralelas de un mismo objeto, yuxtaposiciones de palabras que, juntas, expresan referencias a realidades muy diversas, entre aquellas a las que hicimos mención más arriba.

En cuanto a la existencia del cuento como tal, como ficción literaria, antes de la conquista, es una afirmación difícil de comprobar. Sabemos que, siendo una de las manifestaciones más antiguas de la literatura, común a todas las culturas, es lógico suponer que haya sido cultivado por los pueblos prehispánicos. Los testimonios encontrados a que hemos hecho referencia, muchas veces eran interpretados oralmente por los sacerdotes encargados de su custodia, lo cual habla de la cercanía del relato corto a los mitos y leyendas religiosas, así como los cuentos cosmogónicos y etiológicos. De la Nueva España, los cronistas e historiadores no han dejado evidencia suficiente de su existencia. Es muy difícil separar lo que nos ha llegado de los relatos prehispánicos de su contaminación europea, debido principalmente a la forma en que fueron moldeados en su transcripción a la lengua española. Más fácil, aunque este tipo de producciones son limitadas, es encontrar autenticidad en los cuentos que forman parte de narraciones transcritas directamente del pensamiento indígena como el Popol Vuh, la Relación de Michoacán o algunos cuentos de Tezozomoc. Los temas de que estas composiciones hablan están vinculados a las cosmogonías, leyendas y mitos.

Muchos de ellos dan fe de la capacidad imaginativa de estos pueblos en la utilización de motivos sobrenaturales y fantásticos. Los cuentos de esta etapa, sin embargo, no pueden ser estudiados como ficciones literarias debido a que su función nunca es la del entretenimiento. Se trata de narraciones vinculadas casi siempre a rituales religiosos o a la transmisión de tradiciones y mitos entre las diferentes generaciones. En su mayoría eran contados por los más viejos y formaban parte del conjunto de ritos esotéricos cuya utilización se reservaba a unos cuantos representantes sociales y religiosos. A ello se debe la poca información que se conserva de estas producciones.

Otros escritores, sin el propósito de serlo, nos revelaron mucho de ese mundo en destrucción ya desde una perspectiva por completo europea, aunque no exenta de cierta subjetividad fantasiosa. Al ser descubierto el Nuevo Mundo, se produjeron muchos escritos, la mayor parte sin propósitos literarios. Aquellos que conforman la crónica americana sustituirán, por algún tiempo, las composiciones literarias que tardarían todavía en aparecer. Las obras de los cronistas tuvieron como principal función la historiográfica, ya que el momento así lo demandaba y lo hacía propicio. Sin embargo, las crónicas de los únicos testigos posibles del momento, no dejan de tener las características de las creaciones literarias por el hecho de haberse convertido en fuentes para la historia. Estas obras se han vuelto perdurables porque en ellas están presentes los elementos de la buena escritura, como la forma, el tema y el estilo, además de ser la narración de acontecimientos históricos de mucha importancia.

Los primeros ejemplos del género de la “crónica de la conquista” son el diario y las cartas de Colón. Les siguen los escritos de sus contemporáneos y de posteriores descubridores para, más tarde, consolidarse con las narraciones de los conquistadores.

Como “literatura de la conquista” se considera también aquella que se prolonga después del violento encuentro y que está escrita por los pobladores del nuevo mundo, como son los evangelizadores, los descendientes de los indios nativos y los criollos. Con ellos se cierra este periodo literario que cuenta con los escritos de quienes participaron y quienes les sucedieron, así como se conforma de los momentos del descubrimiento, la conquista y las consecuencias inmediatas de tal hecho en los primeros pobladores “novohispanos”. Hay que agregar que, también como consecuencia de las diferentes perspectivas de los actores de la conquista, se dan cuatro variantes generales en las obras de este periodo: la que es voz de los protagonistas; la historia humanista; el otro lado de la historia desde el punto de vista indígena; y la obra que sale de la pluma de los misioneros, según la clasificación general de Carlos Martínez Marín⁵. La obra escrita por los primeros conquistadores se caracteriza por su espontaneidad, dada por el hecho de ser narradores ocasionales que tienen la intención de conservar el relato de sus experiencias. Estas composiciones siguen una secuencia cronológica y basan su estructura en el relato de hechos factuales. Por el explicable entusiasmo del momento, son textos apasionados que no pierden interés en el tiempo ya que siguen transmitiendo la emotividad de los acontecimientos y de sus impresionables narradores. Muy distintas son las obras de los humanistas, que tienen propósitos históricos, que cuidan la selección crítica de los materiales y que se escriben en el estilo clásico del tardío Renacimiento español. Los escritores indígenas, por otro lado, escriben crónicas ordenadas a partir de sucesos puntuales vistos desde una perspectiva opuesta a los de las anteriores. Los comentarios que se suceden a la descripción de cada hecho son abiertas protestas a las desgracias ocasionadas por la guerra y el sometimiento. Por último, las obras de los eclesiásticos están marcadas por las necesidades de evangelización y del conocimiento del alma y las tradiciones de los indios, indispensables para su trabajo. Así, de la cultura prehispánica

tomaron aquello que les sirvió de instrumento didáctico para la doctrina, para que la evangelización calara más profundo y fuera más sencilla. También escribieron largas historias documentadas que abarcaron campos tan amplios como la naturaleza del país y de la cultura humana y religiosa de los nativos.

En estas obras, como lo señalábamos más arriba, a pesar de haber sido escritas con propósitos ajenos a los literarios, el verismo no impide que podamos apreciarlas en toda su belleza como creaciones, además de interesantes, plenamente artísticas. La razón de esto es, según Martínez Marín:

“porque estas obras están hechas con pasión, de recuerdos, de comparaciones, con hiperbólicas interpretaciones, relatos de fantasía, de situaciones pasmosas, en cuyas expresiones abunda el empleo de imágenes y de figuras de pensamiento, que se nutren de añejas concepciones de la vida, de lecturas de novelas de caballería, de la geografía medieval, de fábulas y mitos clásicos y medievales, con los mismos hechos hazañosos, sorprendentes y portentosos. Con todo esto es con lo que se conciben las ideas que se expresan en las crónicas con prosa de lenguaje popular, de estilo llano, directo y vivaz; sólo en algunos casos sobrio. (...) Y los cronistas indios, conservadores de la antigua palabra, de las tradiciones, que las guardaron en bellas pictografías y en lenguas todavía cultivadas, de estructura rigurosa y de bella frasis, dieron a sus obras categoría de creación de bellas letras, creadas con el peculiar relato sacralizado, construido con la mezcla de mito y realidad.”⁶

Estas fueron las primeras manifestaciones literarias de una cultura en formación donde la lengua española era todavía lengua extranjera. Paulatinamente, sin embargo, fue cambiando, sometida a la combinación de ingredientes de una riqueza nunca antes imaginable, como fueron la naturaleza de sus diferentes regiones geográficas, el recién creado escenario histórico, o la influencia de un antecedente cultural de pueblos milenarios y de su muy original capacidad de expresión. Así se crearon formas y estilos propios de expresión literaria. En el siglo XVI, con esta suma de condiciones, se inicia la literatura mexicana.

4.1.2. *La época colonial y el Barroco mexicano*

Después de esa primera etapa en que dos culturas, enfrentadas a sangre y espada, por una parte se someten y por la otra inician el descubrimiento del otro, Nueva España tendió las bases sociales que en los próximos siglos preservarían del tiempo a su recién construido imperio. Octavio Paz compara la estructura social de la Nueva España con la de su arquitectura⁷. En la plaza central, explica Paz, se enfrentan y confrontan el palacio, el ayuntamiento y la catedral. Estas tres construcciones representan los tres estratos sociales de la época: el príncipe y su corte, el pueblo y la ortodoxia religiosa. Fuera de la plaza, otras tres construcciones defendían el saber y a la nación de las fuerzas negativas del exterior: el convento, la universidad y la fortaleza. La Nueva España estaba hecha para durar, para defenderse no sólo de los piratas sino de la historia y, con ella, de la crítica de la Edad Moderna. Su ideal era la estabilidad y la permanencia, imitar, en la tierra, el orden eterno. Esta sociedad “cerrada al porvenir”, aunque en el siglo XVII era más fuerte que Nueva Inglaterra, fue incapaz de resolver sus propias contradicciones y, en el siglo XIX, se desmoronó. En Estados Unidos, el paso a la modernidad fue una consecuencia natural de su democracia política y religiosa, propiciada por el protestantismo. En el caso de las sociedades que por tres siglos estuvieron sometidas al totalitarismo español, la construcción de una nación democrática e independiente sólo era posible a través de una nueva ruptura. Las consecuencias culturales de movimientos en contra del progreso como la Contrarreforma, calaron profundamente en la idiosincrasia de los pueblos hispanoamericanos, haciendo casi imposible la adopción de modelos tan vanguardistas como los de la Revolución Francesa o el federalismo norteamericano. En ese debate

nos encontramos empantanados hasta el día de hoy los herederos del inmovilismo español. Pero volvamos atrás en el tiempo para continuar esta disertación.

Ante el dilema de los nuevos pobladores de hacia dónde dirigir todos los actos de la vida, del ejemplo a seguir para poder sobrevivir a las contradicciones del nuevo sistema, confrontándolas con el viejo, los descendientes de indios y españoles encontraron en el arte Barroco la mejor manera de expresar su ambigüedad espiritual y cultural.

“La utopía (del nuevo mundo) fue destruida por las duras realidades del colonialismo: el saqueo, la esclavitud e incluso el exterminio. Igual que en Europa, entre el ideal y la realidad apareció el barroco del Nuevo Mundo, apresurándose a llenar el vacío. Pero, en el continente americano, dándole también a los pueblos conquistados un espacio, un lugar que ni Colón ni Copérnico podían realmente otorgarles; un lugar en el cual enmascarar y proteger sus creencias. Pero, sobre todo, dándonos a todos nosotros la nueva población de las Américas, los mestizos, los descendientes de indios y españoles, una manera para expresar nuestras dudas y nuestras ambigüedades.”⁸

Las sociedades barrocas fueron sociedades de grandes contrastes. Continuamente eran enfrentadas las contradicciones entre ricos y pobres, órdenes eclesiásticos en pugna, amoríos apasionados y negaciones del cuerpo y del sexo. En la época colonial coexistieron un estricto puritanismo con una promiscuidad libertina. Pero en este escenario, así como fue posible vivir las limitaciones de la religión y los placeres del desenfreno, la sociedad culta tuvo la oportunidad de adaptar la plenitud de la cultura hispánica (arte, religión, usos, moral y mitos) a las condiciones del suelo americano y modificarlas sustancialmente. Esto puede decirse de aquella limitada minoría que tenía acceso a las dos instituciones educativas de la época: la Iglesia y la Universidad. En otra situación se encontraba el pueblo que, sin embargo, inventaba con la misma originalidad los ritos de su nueva realidad. Así, en el Barroco convivieron el arte de la abundancia y la fecundidad con el arte de los que nada tienen. El Barroco es

un arte de la paradoja en el que nadie tiene un punto de vista privilegiado, arte de desplazamientos y de espejos mutantes. Al inmovilismo de la sociedad novohispana el Barroco respondió con su esencia contradictoria y cambiante, que era aquella que mejor vestía la paradoja del nuevo mundo. Una sociedad capturada entre el pasado y el presente, tan europea como americana.

La literatura novohispana tuvo desde el principio conciencia de su dualidad. “La sombra del otro, verdadero lenguaje de fantasmas, hecho no de palabras sino de murmullos y silencios, aparece ya en los poemas de los poetas del siglo XVI.”(Paz) La literatura española viajó a América y se trasplantó, pero su arraigo fue difícil. Por el otro lado, el lenguaje del otro, que desde su trasfondo indígena murmuraba para ser comprendido, no ha podido ser valorado y absorbido en cinco siglos de lento desarrollo literario.

“Al catolicismo político del Imperio español correspondía el catolicismo estético del arte barroco.”⁹

Si bien las literaturas indígena y castellana no se asumieron con facilidad, la estética del arte barroco fue abierta a todos los matices culturales de las regiones a donde se extendieron sus dominios. En América, la adopción de los objetos nativos, como las plumas o las piedras preciosas, congenió con la estética de la extrañeza que tenía por meta maravillar a su público. Así, tenía especial preferencia por toda clase de híbridos y monstruos físicos y, en el lenguaje, aceptaba sus equivalentes verbales. En este amor por la extrañeza radica la fecundidad estética del arte barroco en el nuevo mundo. Para la sensibilidad del momento el mundo americano estaba lleno de maravillas y misterios, de costumbres fantásticas de antiguas civilizaciones y desmesuras de la naturaleza.

“Muchas veces se ha dicho, en ocasiones como elogio y otras para lamentarlo, que el barroco mexicano exagera sus modelos peninsulares. En efecto, la poesía de Nueva España, como todo arte de imitación, trató de ir más allá de sus modelos y así fue extremadamente barroca: fue el colmo de la extrañeza. Este carácter extremado es una prueba de su autenticidad, algo que no se puede decir ni de nuestra poesía neoclásica ni de la romántica. Ambas fueron también imitaciones pero imitaciones pálidas, desteñidas: no había afinidad entre estos poetas y los modelos que se proponían imitar. En cambio, la singularidad estética del barroco mexicano correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismo eran y se sabían seres extraños.”¹⁰

Vayamos con un poco más de detalle a las características de la literatura de esta etapa, que convivían en este mundo tan disímil y todavía con grandes vacíos culturales por llenar. Las primeras manifestaciones de la literatura colonial están dirigidas a dar testimonio de las acciones de la conquista y de la naturaleza de los indios y del nuevo territorio. Los primeros textos que se redactaron fueron vocabularios y gramáticas, materiales escolares y obras que auxiliaran en el proceso de evangelización. Pronto aparecerá la poesía, encaminada en un primer momento a exaltar los hechos de la conquista y poco a poco concentrándose en la expresión de la intimidad. En el centro del periodo colonial, la poesía alcanza su culminación con la sensibilidad inteligente y refinada de Sor Juana Inés de la Cruz.

Tanto a la ortodoxia religiosa como a la corte virreinal les sería muy difícil imaginar que una mujer enclaustrada del siglo XVII mexicano se convertiría en uno de los grandes poetas de todos los tiempos. Quizás sólo una mujer silenciada como Sor Juana Inés de la Cruz, en una época en que la mujer era el personaje más reprimido y silencioso, podría expresar plenamente las divisiones de esa sociedad: “En dos partes dividida/ tengo el alma en confusión: / una, esclava de la pasión, / y otra, a la razón medida”. La obra poética de Sor Juana resume las posibilidades expresivas del sincretismo barroco del que hablamos más arriba.

Pero además de Sor Juana, en una esfera incomparable, aunque asumiendo su lenta madurez con resignación, la literatura colonial vivió, como la española, su Renacimiento, su Barroco y su Neoclásico. Sin embargo, apenas iniciada la vida colonial, la Corona censuró la lectura y producción de libros considerados contrarios a la fe y peligrosos para la obra evangelizadora. Así, la importación e impresión de “libros profanos y fabulosos” fue prohibida y por muchos siglos las historias fingidas no tuvieron cabida entre la literatura de la colonia. El teatro, tal vez por ser recurso didáctico de los evangelizadores, no tuvo la misma suerte. Gracias a ello fue posible que se representase con éxito la obra del “indiano” Juan Ruíz de Alarcón en los teatros de Madrid del siglo XVII.

A lo largo de tres siglos de colonia, la crónica, los trabajos humanísticos, la poesía o el teatro siguen un rápido aprendizaje de la cultura y literatura españolas, emulándola en muchas ocasiones pero consiguiendo también un lento desprendimiento y autonomía. Cada uno de estos tres siglos en que se mueve y desarrolla la literatura colonial, sin embargo, puede diferenciarse por una serie de rasgos que le imprimen personalidad propia. Siendo no sólo un territorio sometido políticamente sino, sobre todo, culturalmente, México asumió desde el inicio de la colonia los moldes estéticos de la Metrópoli. A pesar de esta situación, desde su nacimiento, las nuevas expresiones estéticas americanas presentan rasgos propios tanto en la literatura como en las artes plásticas. Debido a la rica herencia de las culturas mesoamericanas y a la actitud nacionalista de los criollos durante el virreinato de la Nueva España, la literatura y el arte incorporan los elementos ancestrales que, hasta ese momento, podían ser comprendidos y orgullosamente asumidos por los intelectuales novohispanos. De la

recuperación cultural entusiasta de los artistas y escritores se desprende que desde muy pronto la expresividad del continente refleje unos rasgos culturales distintivos.

El siglo XVI, marcado por la conquista del imperio, es el de la ruptura con el pasado y el descubrimiento recíproco del otro. Los derrotados adoptan, aunque todavía no asumen profundamente, la imposición de una religión, una lengua y una cultura extrañas. Los vencedores empiezan a descubrir, con asombro maravillado y también con cierto horror, la riqueza de la naturaleza, el hombre y la cultura de los nativos. Al intentar hacer un recuento de todo esto, los vencedores inician la escritura de la historia y con ella, desprendiéndose de la crónica en un inicio, de la literatura. En la crónica se mezclan la veracidad histórica y la fantasía literaria, el juicio subjetivo de lo que se cuenta y la objetividad de las pequeñas acciones que se viven cotidianamente. Con la crónica se inaugura la literatura de estas tierras aunque ellas no correspondan estrictamente al dominio de las bellas letras. Además de la crónica, la incipiente literatura se acompaña de la inteligencia del Humanismo renacentista español introducido por los frailes e intelectuales fundadores de la Universidad Pontificia en 1553. Estos frailes reivindican al indígena como arquetipo del “buen salvaje”, del protagonista de la Utopía o del paraíso perdido aun no contaminado por el imperio europeo; fundamentalmente defienden la esencia humana del indio, puesta en tela de juicio y abiertamente rechazada por muchos. Algunos de estos apasionados y comprometidos religiosos humanistas intentan el establecimiento de la Utopía como realidad social. Son ellos también quienes crean el teatro misionero con propósitos evangelizadores, gracias a cuya labor y aunado a la crónica, las ficciones literarias no desaparecen del todo en esta región del mundo y pueden, más adelante, desarrollarse como géneros narrativos ya sin la prohibición estricta de la Corona. El teatro criollo

hereda la complejidad dramática del teatro peninsular y se desarrolla con éxito. Se inicia como arte de circunstancias escrito para conmemorar fiestas, acontecimientos civiles y actos religiosos. Por otro lado, los profesores universitarios importan las tendencias heredadas del Renacimiento italiano, como el Neoplatonismo y el Petrarquismo.

El siglo XVII está dominado por la figura de Sor Juana y por el Barroco. El clasicismo renacentista se va diluyendo poco a poco y se cierra con la concepción racionalista de la moral individual del dramaturgo criollo Juan Ruiz de Alarcón.

“El teatro de Alarcón es una respuesta a la vitalidad española, afirmativa y deslumbrante en esa época, y que se expresa a través de un gran Sí a la historia y a las pasiones. Lope exalta el amor, lo heroico, lo sobrehumano. Alarcón opone a estas virtudes desmesuradas otras más sutiles y burguesas: la dignidad, la cortesía, un estoicismo melancólico, un pudor sonriente... El hombre, nos dice el mexicano, es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el hombre se vuelve problema.”¹¹

Sor Juana y Juan Ruíz son dos ejemplos del mestizaje de culturas y del característico amor por la forma del arte mexicano. Sor Juana crea acertijos verbales que muestran un doble rostro de belleza formal e inteligencia incisiva. Juan Ruiz de Alarcón, imitando con maestría los modelos del teatro español opone a la exaltación abierta y optimista de la historia, la visión de los vencidos: la de asumir la realidad con una sonrisa, con una actitud de cortesía, conservando íntegra la individualidad moral. El hombre se vuelve problema porque se encuentra en un ambiente hostil, lleno de dudas y contradicciones, y, ante la adversidad, debe mostrar su mejor cara. La situación del intelectual criollo era difícil en el siglo XVII. Por un lado, su educación y su inteligencia le permitían valorar la riqueza cultural heredada de las civilizaciones prehispánicas; por el otro, siendo hijo de españoles nacido en la Nueva España, gozaba

de los privilegios de la alta educación pero tenía prohibido el acceso a puestos de importancia en el gobierno. De ahí la raíz de su contradicción personal. En el caso de Sor Juana, su situación de mujer la ponía en doble desventaja. La única manera de acceder a una educación y contar con la libertad para leer los “libros prohibidos” que tenía una mujer de su siglo, era encerrándose en un convento, como de hecho lo hizo Sor Juana. Ambos son seres relativamente privilegiados aunque con desventajas para sobresalir socialmente y tener entera libertad. Así se explica su reticencia al fácil triunfalismo hispano y la profundidad humana de sus obras. La naturaleza problemática de sus vidas personales fue, a fin de cuentas, un punto a favor para el desarrollo de las letras mexicanas. El Barroco, como ya lo habíamos señalado, más que una tendencia estética fue una peculiar manera de ver la existencia. En la Nueva España las manifestaciones del Barroco alcanzan gran plenitud y riqueza expresiva, y es Sor Juana Inés de la Cruz quien mejor armoniza culteranismo y conceptismo en sus silogismos sentimentales o en los enredos laberínticos de su teatro. Para la literatura mexicana, “la décima musa” es la culminación temprana de la plenitud de nuestras letras.

El siglo XVIII está marcado por el espíritu de cambio de las revoluciones del siglo. En la obra de los jesuitas resurge el humanismo. Son ellos quienes continúan la labor reivindicadora de los primeros frailes que combatieron la esclavitud y emprendieron una lucha a favor del indio. La literatura de este siglo, bajo el signo de Enciclopedismo, es una literatura crítica que intenta abarcar todos los campos del conocimiento. El intelectual empieza a cuestionarse la autoridad religiosa y el poder monárquico. El racionalismo se vuelve el credo de los hombre ilustrados y las ciencias experimentales alcanzan un desarrollo desconocido hasta entonces. En la Nueva España

el malestar de los criollos se acentúa y se cuestiona el despotismo ilustrado, situación que deviene en la expulsión de los jesuitas decretada por Carlos III en 1767. Esta situación de crisis del intelectual mexicano es, nuevamente, un aliciente para la expresión escrita de las ideas. En este siglo se da por terminada la etapa colonial de nuestra literatura y de nuestra historia. El desarrollo alcanzado por el Barroco mexicano, sin embargo, será recuperado más tarde por otros poetas mexicanos como Villaurrutia y Gorostiza en el movimiento literario denominado Neo-Barroco.

La prohibición de la lectura y propagación de historias fingidas en los territorios conquistados hizo difícil la presencia del cuento en esta etapa histórica. El siglo XVI no lo conoció como tal tampoco en España, pero ya en las crónicas y demás escritos de los conquistadores y religiosos de la Nueva España, lo encontramos junto con otro tipo de historias y relatos de viajes por países maravillosos y aventuras, tan extraños como las propias ficciones literarias. Es constante la alusión a hechos sobrenaturales, leyendas, mitos, milagros, supersticiones, hechicerías y encantamientos, producto de la credulidad característica de los escritores de este periodo. De manera que, si bien abiertamente no se cultivó el género de las ficciones y relatos de entretenimiento, sí puede considerarse que en esta etapa de la trayectoria de nuestras letras, el proceso de desarrollo imaginativo en los escritores no se detiene.

4.1.3. *La época independiente (1810-1910)*

Si bien los años que llevamos de independencia son menos que los vividos como virreinato, la diversidad y el número de producciones literarias no pueden compararse con los del anterior periodo. Una vez liberados de la censura y la cerrazón de la cultura

virreinal y sin olvidar la influencia de las ideas de la Ilustración heredadas del siglo XVIII, la clase intelectual mexicana da rienda suelta a la expresión de sus ideas y concepciones artísticas. Además del empuje entusiasta de la Independencia, el intelectual encuentra la necesidad de manifestar su nueva naturaleza como ciudadano de una Nación con características propias. Es así que, a partir de la segunda década del siglo XIX, se inicia el desarrollo, la autonomía y el desprendimiento de los moldes españoles acostumbrados. El proceso fue lento, y los modelos de la Metrópoli tuvieron que ser sustituidos por otros igualmente ajenos. Sin embargo, aunque incipientes, los rasgos de una cultura propia - muchas veces más clara como abierta búsqueda que como resultado- empiezan a vislumbrarse en el arte, la ciencia, la filosofía y la literatura de este periodo.

Las Cortes de Cádiz promulgan en 1812 la libertad de imprenta, hecho que desencadena en México un renacimiento literario. Aunque el cuento no se cultiva todavía como género independiente, ya encontramos sus gérmenes en los folletos, gacetas y novelas que, ahora sí, empiezan a aparecer en nuestras letras. Fernández de Lizardi es el primer entusiasta que obedece las recomendaciones de la Constitución de Cádiz. *El Pensador Mexicano* es el primer documento que aparece después de su promulgación y, a partir de su publicación, la producción de Lizardi será ininterrumpida. El ejemplo que mejor recoge las características de su obra es *El Periquillo Sarniento*. En esta novela de la picaresca mexicana se encuentran ya tres ejemplos claros de cuentos: uno que cuyo argumento se desarrolla a la manera de la obra breve de Cervantes; otro que se caracteriza por la introducción del habla americana y; un tercero, en el que la trama nada tiene que ver con la novela, siendo así el primer cuento propiamente independiente de la literatura mexicana. Lizardi puede ser

considerado tanto el iniciador del cuento de costumbres, como el creador de la novela en México. Junto con la de sus contemporáneos, en la obra de Lizardi predomina ya lo mexicano sobre lo europeo, lo emotivo sobre lo intelectual y la vida sobre el razonamiento¹².

La novela moderna nació junto con el periodismo para ser la lectura del pueblo. En los personajes de la novela se reconocieron los actores de la vida cotidiana. Siendo el fruto de las grandes revoluciones del siglo XVIII, la narrativa asumió como compromiso social y político el hablar del derecho de las personas a ser libres y a mejorarse a sí mismas. Para que esto fuera posible después de un largo periodo de oscurantismo literario, los escritores tuvieron que aprender todo desde el principio. Empezaron por traducir novelas y fundar periódicos y revistas. Tal es el caso de Fernández de Lizardi, Sierra O'Reilly o Jacobo de Villaurrutia.

La consigna del momento fue la de no seguir, como se había hecho anteriormente, los modelos clásicos, subordinando la técnica del lenguaje a la inspiración y al predominio del contenido sobre la forma. Es por eso que las novelas de esta época son pálidas correspondencias de sus antecedentes hispanos. Esta situación no se corregirá hasta finales del siglo con el modernismo. La doble tarea de satisfacer el deseo de lectura y de edificar a los ciudadanos política y moralmente, asumida por los primeros novelistas mexicanos, ayudó a establecer un nuevo orden republicano y una cultura más democrática.

Lizardi vivió todavía los últimos años de la colonia española en los que la censura virreinal le impidió el ejercicio del periodismo. A esta situación de castración

intelectual debemos la primera parte de su novela *El Periquillo Sarniento*, que no se publicó completa hasta 1831 porque uno de los capítulos condenaba la esclavitud. La novela ataca la corrupción yacente a todas las instituciones y costumbres, desde el matrimonio hasta la burocracia, pasando por la justicia, la policía, los hospitales, las universidades y las cárceles. Sus propósitos son la cura de la corrupción - que desde entonces ya padecíamos - y la mejora social y personal, a través de lo que los espejos de la ficción narrativa nos permiten ver sobre nuestra actuación cotidiana. Tema éste que ya muestra las debilidades heredadas de nuestros conflictos históricos y existenciales, que sigue preocupando a los escritores actuales y que se instala en nuestra literatura como uno de sus rasgos característicos.

En el transcurso de los años que separan la obra de Fernández de Lizardi de la de otros novelistas, México vive el triunfo de su independencia de la Corona española. En esta etapa se establece el conflicto permanente entre los que desean mantener el orden colonial y aquellos que buscan sentar las bases de una nación moderna; es decir, entre conservadores y liberales. De esta circunstancia polémica se alimenta la actividad intelectual, que manifiesta sus mejores ideas a través del periodismo y la historiografía. La fecundidad de la novela es todavía incipiente en nuestros primeros años de vida independiente. Puede afirmarse que el asombroso desarrollo de periódicos y revistas literarias es el acontecimiento literario más importante de la época. En estas revistas, los intelectuales y literatos, liberales casi en su mayoría e inmiscuidos activamente en la política, publican sus cuentos y narraciones. Las tendencias literarias siguen a las europeas, como son el romanticismo, el costumbrismo y la historia novelada, y es en esta época también cuando aparecen por vez primera el cuento, la novela corta y el cuadro de costumbres.

En 1836 el diario *La Presse* da a conocer en París una hojita recortable que ofrece el capítulo de una novela, ideado para seducir al público y atraer suscriptores. En lo que se denominará el “folletín” aparece el suspenso como fórmula para conservar el interés del público, que deberá comprar la siguiente publicación para conocer el desarrollo de la narración. La novela de folletín se extiende a todo el mundo y en México se convierte también en la literatura popular por excelencia.

El espíritu de la época y el tono de su literatura son los del romanticismo. Fruto del afán libertario de los fundadores de la nueva nación y de su búsqueda de mejoramiento social, el romanticismo defiende también la afirmación individualista y la exaltación del sentimiento personal del hombre moderno. Pero, a pesar del espíritu generalizado de optimismo, México vive en este periodo una historia turbulenta, derivada del conflicto, no solucionado por la Independencia, entre tradicionalistas y renovadores. Esta situación hace difícil el establecimiento de un gobierno estable y la nueva nación sufre las invasiones extranjeras norteamericana y francesa, respaldadas por la facción conservadora que desea continuar un régimen de dependencia de las naciones más avanzadas. Este ambiente de inestabilidad política no es propicio para el desarrollo de la literatura. Sin embargo, en 1836 se funda la Academia de Letrán, en torno a la cual, se reúne un grupo de jóvenes que cultivaban la poesía o el drama, y algunos que se aventuraron a ensayar géneros nuevos como la novela corta y el cuento. El cuadro costumbrista, que imitó la obra de Mesonero Romanos y Larra, sirvió como instrumento político para criticar a las instituciones sociales. Esta literatura se reproducía principalmente en periódicos y revistas, lo que determinó el auge de este medio por sobre la más difícil y costosa publicación de libros. Este fenómeno

comunicativo abre las puertas al desarrollo del relato corto y del cuento literario, que empieza a cobrar popularidad y a reconocerse como género de recursos expresivos propios, vinculado al periodismo y a la tradición oral e independiente de la novela.

“Como alternativa cultural y social, el cuento en México surge relativamente tarde y casi se *diría a petición del público*. En la segunda mitad del siglo XIX – entre las conmociones que definen los rasgos de la nación nueva – se difunde el interés por los temas, los escenarios, los personajes y el habla de la sociedad que hace su confuso debut. Añádase a esto la vitalidad del Sector Instruido en vías de emanciparse de la cultura clerical, y se entenderá por qué, de pronto, hay quienes ya no le confían todas las posibilidades expresivas a la poesía y no esperan pacientes la aparición de una novelística que, para su adecuado desarrollo, necesitará casas editoras y en los escritores, más tiempo disponible y más destreza técnica. Por lo pronto hay que satisfacer la demanda de ‘espejos en el camino’, y mientras llegan las grandes novelas, conviene prodigar crónicas, cuentos, textos sin clasificación posible.”¹³

Por primera vez podemos hablar de la existencia abierta y consciente del género “cuento” y de su fecundidad en la producción de todo tipo de relatos sin clasificación: unos con propósitos políticos y sociales abiertos, otros como género de entretenimiento y algunos que ya presentan objetivos estéticos claros. La clasificación que hace Luis Leal nos ayudará a ilustrar la extraordinaria diversidad de este tipo de escritos en aquella época. Los más comunes serán el cuento legendario, el cuento romántico, el cuento indianista y el cuadro de costumbres.

El cuento legendario es uno de los primeros que se practican en el México independiente. Este tipo de cuento encuentra su tono expresivo en los temas coloniales, muy a la manera de las leyendas que la tradición oral divulgó en aquella todavía reciente etapa. Su repertorio es propio de un periodo del tránsito de la mentalidad supersticiosa del México colonial a la libertad de creencias. La leyenda, la literatura infantil o la conversación de adultos es la alternativa que escoge la incipiente libertad de cultos a la enseñanza religiosa. En este nuevo género, también conocido como el

“gótico” mexicano, se expresa esa doble religiosidad producto a medias de la siempre presente, aunque censurada, idolatría indígena y de la asumida beatitud católica.

Los románticos ven en el cuento un vehículo para expresar la pasionalidad de sus vidas en el que, a su vez, se afirman en sus convicciones culturales y psicológicas. Hemos dicho anteriormente que el tono de la época es el del romanticismo en su doble naturaleza contradictoria de patético heroísmo e individualismo burgués. La vida humana no se explica sin el amor-pasión, ya sea a una dama o a una causa. Aunque la filosofía romántica proviene de las siempre imitadas tendencias europeas, el caso mexicano es particularmente curioso. En una sociedad ferozmente represiva en las ideas y hasta en el lenguaje, el individuo es enfrentado, de pronto, a la necesidad de comprender sus urgencias físicas y sus sacudimientos espirituales. Esta etapa no reviste un interés por sus producciones literarias que, en general, son de dudosa calidad, sino por la manera en que la hermeticidad del espíritu mexicano confronta su doble necesidad de libertad y encierro. Los resultados de este ejercicio se reducen a la adhesión de las mujeres de clase media al sentimentalismo de las novelas de folletín y a la más interesante producción ensayística por parte de la población masculina, que prefiere limitar el ejercicio de la pasión al retórico debate de ideas utópicas y abstractas.

“...la famosa ‘suspensión de la incredulidad’ se inicia en el ocio de las mujeres de clase media y burguesía; disponen de más tiempo y en ellas la fantasía es su mejor cómplice, lo que les compensa de no ejercer ciudadanía alguna. El amor-sin-límites es un sentimiento proclamado que legitima - fuera de los ámbitos eclesiásticos – la subjetividad.”¹⁴

En el cuento romántico se da una combinación de la nota sentimental y la idealización, con la descripción realista de las características externas de los personajes y la utilización de los trillados temas del romanticismo europeo (el amor imposible, el

amor frustrado, la intriga, la aventura, la rebeldía, el honor mancillado, etc.). En ocasiones se pueden encontrar también temas históricos del colonialismo mexicano.

También en esta época se cultiva el cuento indianista, que continúa la tradición colonial de la defensa del indio. La tendencia es hacia la idealización de este personaje de la nueva utopía cuya vida primitiva se presenta como superior a la de la civilización europea. En estos cuentos, aunque el tema se sostiene en la figura del aborigen, el estilo es completamente europeo, debido al influjo de la obra de Rousseau o Chateaubriand. La imagen del indio en estas composiciones es sólo un elemento decorativo que no tiene la intención de denuncia social para el mejoramiento de su estado sino, tal vez, la de satisfacer la curiosidad científica estimulada en el intelectual de la época por el enciclopedismo. Esta tendencia, a pesar de sus ambiciones, es más cercana al cuadro de costumbres que al cuento literario.

El cuadro costumbrista tiene su origen, mas no su modelo, en los escritos de Fernández de Lizardi, como lo comentamos más arriba. Después de veinte años de la publicación de la obra del escritor mexicano, la reaparición del género tomó esta vez como ejemplo los escritos de Larra y Mesonero Romanos en España. Los intelectuales mexicanos, continuando indirectamente la obra de Lizardi, hacen uso del género para denunciar las condiciones de atraso del país y la corrupción de los gobiernos. La constante filosófica de la literatura mexicana de la época independiente parece centrarse en la denuncia como una forma de transgresión y liberación del sujeto. La tradición cultural nos habla en todas sus manifestaciones de esta intención velada pero siempre presente en nuestra naturaleza. Desde otra perspectiva el Barroco de la colonia expresa también esa división incómoda del espíritu polifacético mexicano.

“Aunque barroquismo y romanticismo son dos manierismos, las semejanzas entre ellos recubren diferencias muy profundas. Los dos proclaman, frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto. El romanticismo pone en libertad al sujeto; el barroco es el arte de la metamorfosis del objeto. El romanticismo es pasional y pasivo; el barroco es intelectual y activo. La transgresión romántica culmina en la apoteosis del sujeto o en su caída; la transgresión barroca termina en la aparición de un objeto insólito. La poética romántica es la negación del objeto por la pasión o la ironía; el sujeto desaparece en el objeto barroco. El romanticismo es expansión; el barroco es implosión. El poema romántico es tiempo derramado; el barroco es tiempo congelado.”¹⁵

Ambas tendencias artísticas se sustentan en una filosofía del hombre que, en México, se extiende a otras disciplinas para expresar una necesidad y una búsqueda. Sus diferencias son claras: el protagonista del romanticismo es el sujeto y el del barroco el objeto. Sin embargo, ambas subrayan el conflicto permanente y la paradójica naturaleza de nuestro ser. Los contenidos nos eran familiares, pero en la forma de expresarlos está la diferencia de los resultados: el barroco encontró un lenguaje que, en su complejidad, hacía posible la ambigüedad y mantenía al ser a salvo de su caricatura; el romanticismo no supo encontrar el lenguaje apropiado porque quiso desenmascarar nuestra naturaleza y, al sentir la vergüenza de su desnudez, se refugió en la máscara de fórmulas superficiales de denuncia social. Esta literatura, aunque cumplió con una función importante en su momento, con el tiempo demostró carecer de todo interés desde el punto de vista estético. Ejemplo de este tipo de literatura es también la novela histórica. La novela histórica es fruto del individualismo romántico, del ascenso de una nueva clase, de las luchas nacionales, la ideología liberal y de todos aquellos cambios de perspectiva sobre la historia que reclamaban una literatura democrática. Por primera vez el novelista tiene la noción de un “público” más que de un “lector”, al cual dirige sus escritos. Su intención es la de llegar a ese público ya no mediante el adoctrinamiento, sino con la utilización de recursos como el suspenso, el melodrama o el sentimentalismo. Este nuevo lenguaje hará de la literatura un medio accesible y, por

lo tanto, democrático de expresión de las ideas. En México, un arma así no podía ser más oportuna en medio de los importantes acontecimientos que se estaban viviendo y que se sucedían a diario tan presurosos que, para el público en general y para las mujeres en particular, eran difíciles de entender sin un recurso auxiliar de este tipo. La novela histórica pretendía ser un arma de construcción nacional, para la cual era indispensable conocer el pasado.

“La novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia, el género en que los plebeyos tomaron por asalto el mundo de las letras como protagonistas y como autores. Historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia la novela habla de un ‘aquí’ y un ‘ahora’ que son necesariamente un ‘allá’ y un ‘entonces’, porque sólo es narrable lo que está lejos, lo que ya ha pasado.”¹⁶

Los intelectuales del liberalismo independentista deseaban construir una imagen del pasado y de los acontecimientos recientes que orientara a la nación hacia un futuro en el que prevalecieran los ideales de la Revolución Francesa. Bajo esta premisa, la primera necesidad era la de exorcisar un pasado colonial visto como la “edad de las tinieblas”, contrastándolo con una nueva era que disiparía su oscuridad con las luces del liberalismo. El caudillo de estas ideas fue Ignacio Manuel Altamirano quien llamó a los intelectuales de los partidos liberal y conservador a formar un frente común de reconstrucción nacional a través de la cultura. Altamirano es, además, el único que concibió la práctica literaria del momento desde un punto de vista teórico:

“La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres y pensadores de nuestra época han logrado descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo sería muy difícil que aceptasen... La novela hoy ocupa un rango superior y, aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente psicológica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario.”¹⁷

Al romanticismo exacerbado defendido por los primeros constructores de la patria se opone un realismo que surge como crítica a sus abusos. El escritor realista se propone describir la realidad como lo haría un documento científico. Intenta hasta el límite el que sus sentimientos personales no intervengan en la construcción de los personajes sino que se explique por las circunstancias sociales que lo rodean. Es por ello que se vuelven temas centrales las costumbres, los ambientes, los problemas sociales del momento. La novela realista florece en una sociedad en donde la burguesía teme a la nueva clase trabajadora. Su escenario es el de la clase media alta. Un tema de gran relevancia para esta literatura es el del papel que debe jugar la mujer en la familia y en el funcionamiento de la sociedad, de ahí el tema de la adúltera. Las mujeres se han convertido en el principal consumidor de novelas debido a las horas diarias de aburrimiento con que cuentan para dedicar a la lectura. En México, la tendencia realista tiene matices propios. Por un lado, los acontecimientos históricos del siglo no permiten bajar la guardia en lo que respecta a la construcción de una moral liberal entre la población lectora de novelas; por otro, la exageración de la doctrina racional del realismo francés, en que el predominio es la estética de lo monstruoso, no acaba de convencer a los escritores mexicanos que, ante todo, defienden el triunfo del “bien” y de lo “bello”, aunque reconocen que en la vida cotidiana la mezcla es razonable. Así, el realismo de la literatura mexicana combina el dibujo de costumbres con la lección moral paternalista en un intento de resaltar lo bueno de nuestras tradiciones y la importancia de conservarlas. El resultado de esta tendencia al liberalismo conservador es una literatura teñida de enunciados emotivos y alusiones al trabajo, la educación y el cambio social a través de la mejora del individuo. Se trata de un realismo romántico, fruto de esa tendencia mexicana a la adaptación de tendencias ajenas y a la mezcla, incluso tratándose de corrientes contradictorias.

En este periodo de transición del romanticismo al modernismo los cuentos se caracterizan por su tendencia al romanticismo moderado. El primitivo cuadro de costumbres adquiere un refinamiento inusitado, como preparación al modernismo. Es en esta época cuando se puede hablar del nacimiento del cuento moderno con los relatos de Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio. El renacimiento de las letras mexicanas se debe a que en el país se vive un periodo de paz. Los cuentos de estos dos escritores tienen ya las características de los cuentos modernos, son cuentos anecdóticos cuya construcción consiste en tomar como pretexto un asunto sencillo y de allí entretener un cuento. Lo que hace de estas simplísimas relaciones cuentos, en toda la extensión de la palabra, es el “saber contar” y el hacer seguimiento de una emoción determinada, secretos, no mucho tiempo antes, también descubiertos por Edgar Allan Poe. El influjo de estos primeros cuentistas de la letras mexicanas será notorio en aquellos que seguirán practicando el género en el futuro.

El modernismo tiene lugar durante la época en que gobernó el país el general Porfirio Díaz. Fue un largo periodo de desintegración cívica pero también de paz, bienestar material y remanso para el desarrollo de la literatura. Tanto en la poesía como en la novela y el cuento es una época en que se producen algunas de las mejores obras de la literatura mexicana. En la poesía la tendencia es el modernismo, pero en el cuento corren paralelas las corrientes modernista y realista.

El cuento modernista no es uniforme y se caracteriza por la emoción lírica, el refinamiento estético y la búsqueda de la expresión individual. La expresión modernista, que tiene como antecedente la imitación de los prosistas franceses, da un

giro a la tendencia de la pesada prosa de estilo español, renovando la literatura y entregándola al afrancesamiento. Con el gobierno de Díaz sobresalen dos tendencias sociales y culturales: la del positivismo comtiano y la de la admiración a todo lo que proceda de Francia. El realismo es el resultado de la primera y el modernismo de la segunda. La crónica tiene un espacio fértil en la creación modernista. Muchas crónicas son verdaderos cuentos y muchos cuentos se construyen como crónicas. La creación de la crónica se la debemos a Manuel Gutiérrez Nájera.

El cuento realista, por el otro lado, sigue a Justo Sierra y a Manuel Altamirano. Como lo mencionábamos anteriormente, en este periodo se da tal mezcla de estilos que muchas veces es difícil diferenciar un cuento o un escritor realista de uno modernista. La única diferencia palpable es que los modernistas, por lo general, se desvían de la realidad concentrándose en los laberintos de la individualidad. Los escritores de corte realista siguen tendencias definidas. Los hay quienes siguen a Lizardi y Altamirano; los que escriben bajo la influencia de los realistas españoles como Galdós y Pereda y; los que prefieren a los realistas y naturalistas franceses. Los primeros se interesan principalmente por los temas nacionales de sucesos ocurridos durante la época colonial o prehispánica, son seguidores de aquellos que buscan una literatura “nacional”. Los que siguen el estilo español orientan sus temas desde la perspectiva del positivismo, representando situaciones y personajes tomados de la vida cotidiana y vistos desde el objetivismo del método científico. En el estilo, siguen a los realistas españoles retratando fielmente la vida social sin que su personalidad sobresalga a la de los personajes creados. Los naturalistas, pintan la realidad social a través de los testigos y víctimas que narran su experiencia. La intención del escritor es la de mostrarlas tal cual son, sin barnizarlas. Su propósito es el de mejorar a la sociedad a través del ejemplo.

Entre realismo y modernismo tenemos un tipo de cuento que Luis Leal llama impresionista. Del realismo toman la temática, escogiendo de la realidad aquello que más les impresiona personalmente y pasándolo por el matiz de su propia sensibilidad. Es importante resaltar la existencia de este tipo de cuento como antecedente de obras del siglo XX que, no pudiendo ser clasificadas del todo como literatura fantástica o realista, expresan su óptica de la vida, de los temas que impresionan a su autor, por medio de un lenguaje y una forma muy personales.

La literatura de este periodo, más que como un catálogo de producciones ejemplares, reviste un interés desde el punto de vista de su desarrollo ininterrumpido. Ya sea en la paz o en la guerra, los escritores e intelectuales no dejaron de plasmar sus ideas a través de la letra escrita. A ello debemos una producción literaria, historiográfica y filosófica muy cuantiosa. Sin embargo, hay que reconocer que la literatura de este periodo tiene mucho que madurar todavía. La importancia de estas producciones la da el que los escritores practican el oficio constantemente y el hecho de que por primera vez lo hacen libre y abiertamente. La muy reducida élite de intelectuales hace necesaria la intervención de estos personajes de la cultura en los acontecimientos políticos y militares del momento, lo cual da una riqueza sin igual a la temática, pero desvía el propósito estético de inteligencias dispersas. El nuevo siglo dará muchas sorpresas como muestra de que este ejercicio literario ininterrumpido no ha sido en vano.

El siglo XX es un siglo de gran conmoción histórica para México. En 1910, el dictador Porfirio Díaz reconoce que es tiempo de llamar a elecciones generales porque

el pueblo ha llegado a la “mayoría de edad” y es por primera vez capaz de tomar las riendas de su destino. De todos es conocido que, como consecuencia de esta decisión, se da en México una de las primeras y más significativas guerras civiles del siglo. Estos acontecimientos tienen sus resultados culturales tanto como políticos y sociales. Para hablar de ellos es necesario proceder con calma, ya que las consecuencias se prolongan por más de medio siglo.

En primer lugar, tenemos que, antes del centenario de la Independencia Mexicana (1910) y de las primeras revueltas civiles que se dieron como consecuencia de la decisión de llamar a elecciones tomada por Porfirio Díaz, los intelectuales se encontraban en un estado de ánimo opositor con relación a la filosofía que había dado sentido al régimen en el poder; esto es, el positivismo. Las ideas implantadas por Gabino Barreda habían probado ser demasiado frías e inflexibles para comprender el movimiento de una sociedad más rica y compleja de lo que el microscopio positivista sería capaz nunca de diseccionar y analizar. Un grupo de intelectuales encabezados por Justo Sierra rompen con estas ideas en 1908, fecha que marca el inicio de una nueva era en la historia de México. Por las mismas fechas, un grupo de jóvenes escritores funda el Ateneo de la Juventud, escuela que reunirá a la Generación del centenario y de la que más tarde, al triunfo de la Revolución, se alimentarán las nuevas instituciones culturales del país. Algunos nombres que resaltan a la vista son los de Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez y Martín Luis Guzmán. Su mayor aporte al pensamiento de la época es la destrucción del positivismo. Pero en esto no paró la influencia que tuvieron en la juventud mexicana; otro logro excepcional fue el de iniciar a las nuevas generaciones en

el rigor intelectual, imponiéndose una austera disciplina mental sobre la que se construiría el México moderno.

La reacción antipositivista fue, en un primer momento, una suerte de escapismo ante la realidad del momento. No olvidemos que la filosofía positivista ponía énfasis en el estudio científicista de todos los fenómenos de la realidad, el cual dio alguna materia a la literatura realista. La primera tarea de los ateneístas, por lo tanto, fue la de enfocar su atención sobre otras realidades. Algunos dirigieron sus miradas al pasado mexicano como protesta al predominio de la cultura europea y escribieron textos con un claro espíritu colonialista; otros tuvieron una preocupación exclusivamente literaria que desechaba reflejar los temas de la realidad mexicana, tomando como ejemplo a los escritores franceses modernos y a los españoles de la generación de Ortega y Gasset. Este último grupo se nombro *Contemporáneos* y se reunión alrededor de la revista del mismo nombre. Su legado a nuestras letras fue el rigor literario y la curiosidad por el nuevo arte. Es importante destacar que la disciplina y el rigor intelectual de esta generación de escritores no podía detenerse aquí sino que necesitaba de un espacio de expresión de las ideas que fundiera ese rigor con su pasión por el lenguaje. De esta necesidad nace el ensayo, que en este periodo se sobrepone a cualquier otro género en calidad y cantidad de producciones. La importancia del género del ensayo tiende a olvidarse cuando se hace un rastreo general de la trayectoria de la literatura de un pueblo. Es un error imperdonable si se toma en cuenta que, a una historia conflictiva, sigue la necesidad de expresión de las ideas y paradojas que le den sentido a la maraña. Sobre todo cuando los acontecimientos se suceden a un ritmo tan acelerado y caótico como los de nuestro pasado inmediato. Sólo así es posible plantearse una reconstrucción verosímil y positiva del futuro.

El tema sobre el que girará la atención de los ensayistas mexicanos desde cualquier disciplina, perspectiva o ideología que practiquen, será el tema de México. México como totalidad o en cada uno de los asuntos que tienen que ver con su formación, su historia, su cultura, sus problemas sociales y económicos, su arte, su presente, etc. Esta es una peculiaridad del pensamiento hispanoamericano, que se comprende si se toma en cuenta que Hispanoamérica está formada por un conjunto de países de reciente formación, con más esperanzas y proyectos para el futuro que realizaciones pasadas. El ensayo hispanoamericano se concentra en tres temas principales a decir de José Luis Martínez: la cultura del país, los problemas raciales, políticos y económicos y la emoción de lo histórico. Todos ellos confluyen en uno más vasto que es el de la problemática nacional. En el ensayo mexicano moderno se resume en gran medida la historia del pensamiento mexicano. Rara vez la sensibilidad y la inteligencia de nuestros ensayistas se utiliza en temas puramente intelectuales o estéticos.

Esta tradición de diálogo de las ideas por medio del ensayo la inician los ateneístas en las postrimerías del porfiriato. A partir de la fundación de la Universidad Nacional en 1910, Justo Sierra propone una norma de debate de las ideas del más alto sentido espiritual: “Por mi raza hablará el espíritu” es el lema que adoptarán los universitarios, que en adelante serán los depositarios del pensamiento y el saber mexicanos. A partir de este momento, paralelamente a la Revolución mexicana, el grupo de los ateneístas con Antonio Caso, José Vasconcelos y Alfonso Reyes a la cabeza, desencadenarán una revolución cultural basada en el retorno al espiritualismo filosófico, el rigor intelectual y la curiosidad universal. El impacto de la Revolución provoca el retorno al conocimiento de los orígenes por parte de los colonialistas, que

toman ese redescubrimiento como pretexto de su huida al pasado. Esta es una de las primeras reacciones a la confusión reinante durante los primeros años de la revolución, que invitan a hacer una reflexión sobre aquel vuelco que sufría la realidad mexicana. La sensibilidad del vanguardismo aparece, al pasar la época de la violencia, en la tercera década del siglo. Los *Contemporáneos* se refugian de la realidad en el ejercicio del arte por el arte mientras otros escritores inician el análisis del pasado inmediato y del presente del país. A partir de 1940 las corrientes filosóficas que predominan en el estudio de la realidad mexicana son el historicismo y el existencialismo.

El ensayo ha servido al desarrollo del pensamiento mexicano mucho más de lo que lo han hecho otras disciplinas y géneros literarios. El ensayo es desde entonces reflexión y testimonio que actúa como alerta para la conciencia del intelectual mexicano y es también, en una época en que el conocimiento se especializa, un espacio para el debate nacional extenso y profundo, posible desde cualquier trinchera del saber. La calidad de este género no ha decaído en los últimos años y, de hecho, se presenta desde todas las disciplinas con la riqueza que ofrecen sus múltiples perspectivas.

Volviendo al género narrativo, tanto el cuento como la novela tienen un importante desarrollo a partir de 1915 en que, a las corrientes antipositivista y colonialista, les sigue el neorrealismo. Este movimiento busca recuperar la tradición realista de nuestra literatura y tiene en la segunda etapa de la Revolución mexicana (la que protagonizaron Zapata, Villa y Carranza) un importante material de trabajo. Además de la narrativa de la revolución, esta corriente da forma al indigenismo, al ruralismo y a la literatura de protesta social, que continúan produciéndose hasta hoy, no así la narrativa específicamente de la Revolución.

La narrativa de la revolución merece un sitio aparte en la historia de la literatura mexicana y una atención más detenida de este estudio. Como antecedentes tenemos las tendencias realistas y naturalistas del siglo XIX que enlazan con el neorrealismo del XX a partir de la obra de Mariano Azuela. Como consecuentes tenemos las nuevas tendencias de la narrativa que se desarrollan a partir de la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, que introducen recursos expresivos hasta entonces desconocidos para nuestra literatura, así como temas ambiguos en que lo posible y lo sobrenatural forman parte de la misma realidad. En este punto de la historia de nuestra literatura quiero detenerme para resaltar los rasgos que, hasta este momento, habían sido característicos de la naturaleza literaria mexicana a decir de los ensayistas de la Generación del centenario. Es importante hacer una reflexión que ligue las ideas sobre el origen de nuestra literatura, a que nos hemos referido en el inicio de este capítulo, con las que a partir de este momento van a revolucionar los usos estéticos de la narrativa en México y en el resto de Hispanoamérica. Para hacerlo, nos hemos basado en el pensamiento de los ateneístas que, preocupados por la naturaleza de la estética literaria mexicana, hacen un recuento de constantes de la lírica, principalmente. Aunque las opiniones son genéricas, sabemos que la Generación del centenario concentra su atención en la poesía como la expresión puramente estética del momento. La prosa decimonónica no tenía aún el reconocimiento artístico de hoy y se relacionaba con la retórica, el folletín y demás géneros de finalidad didáctico-informativa. Sin embargo, estas reflexiones servirán para reconocer los rasgos que la narrativa contemporánea hereda tanto de la lírica como de su sincretismo cultural.

Vicente Riva Palacio (1882):

“El fondo de nuestro carácter, por más que se diga, es profundamente melancólico; el tono menor responde entre nosotros a esa vaguedad, a esa melancolía a que sin querer nos sentimos atraídos; desde los cantos de nuestros pastores en las montañas y en las llanuras, hasta las piezas de música que en los salones cautivan nuestra atención y nos conmueven, siempre el tono menor aparece como iluminando el alma con una luz crepuscular.”¹⁸

Pedro Henríquez Ureña (1913):

“Como los paisajes en la altiplanicie de Nueva España, recortados y acentuados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordando con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos; este otoño de temperaturas discretas que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.”¹⁹

Creo que resulta claro, para cualquier lector de la narrativa contemporánea mexicana, que estos rasgos no pueden reducirse al género lírico y que pueden ser reconocibles en la obra de nuestros grandes maestros del cuento y la novela. Sin embargo, no queremos obviar ninguna explicación y, para ser más claros, en nuestros planteamientos deseamos confrontar estas ideas con sus ejemplos en el capítulo práctico de este trabajo. Por lo pronto, queremos ampliar estas descripciones, que no podrían encerrar más poesía, para comprender la idea central de este capítulo. Vicente Riva Palacio habla de una característica esencial de nuestro carácter: la melancolía. Habla de una natural tendencia de nuestras formas expresivas, como pueden ser la música y la literatura, a la vaguedad y al “tono menor”. Debajo de este rasgo reconozco, con O. Paz, el trasfondo indígena nunca bien ponderado ni comprendido, pero presente como la voz del disimulo y del mimetismo.

“En sus formas radicales el disimulo llega al mimetismo. El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla; y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio.”²⁰

En estas palabras del conocido ensayo de Octavio Paz *El laberinto de la soledad*, se hace patente esa característica de la literatura mexicana observada por los intelectuales que le preceden. A la natural alegría y colorido de las plumas preciosas, las piedras y el canto florido, hemos opuesto, como cultura sojuzgada, la discreción y la simulación. Y esto se refleja en una expresión que busca pasar desapercibida para no ofender, pero que encierra la soledad y la tristeza del que ha asumido su derrota con la muerte de una cultura milenaria. Veamos un ejemplo en este fragmento de la obra de Juan Rulfo:

“-Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza.

“...Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo...siempre.” (Juan Rulfo, “Luvina”)

La personificación del ambiente y del concepto de la tristeza nos remite a las consideraciones de Pedro Henríquez Ureña, otro enamorado de los simbolismos del paisaje mexicano. Ni él ni Riva Palacio hablaron de este pasaje ni ningún otro de la obra de Juan Rulfo, pero sus descripciones del carácter de nuestra literatura parecen inspirados en su lirismo narrativo. Henríquez Ureña habla del paisaje aridecido y frío de la altiplanicie mexicana, con sus cielos azules, su aire tenue, sus tonos grises y amarillentos, su sequedad, que la poesía le roba porque descubren la discreción, la sobriedad y el sentimiento melancólico que inspiran nuestra literatura. Estas ideas

complementan las de Riva Palacio, aunque hablan de lo mismo. La naturaleza da al mexicano la mejor cobertura para su soledad y su vulnerable sensibilidad. Como el cactus que por fuera es espinas y por dentro manantial de frescura, el mexicano se confunde con la aridez del paisaje para defender su intimidad herida (Paz). Pero también como el cactus, su interior es fuente de frescura y espontaneidad por lo acusado de su sensibilidad. La dicotomía forma – contenido, juego de contrastes que se expresan en la paradoja de nuestros simbolismos. Máscaras barrocas que buscan esconder, pero que en la sensualidad de sus formas son polo de atracción para la inteligencia. Nada más lejano y, al mismo tiempo, más característico de ambos movimientos que el simbolismo con que se expresa el latido de estos dos corazones gemelos: realismo lírico y formalismo barroco. El tono menor de la poesía mexicana y hasta de su música y sus cantos populares, imprimirán la subjetividad de su atmósfera en las composiciones más representativas de nuestra narrativa actual.

La narrativa de la Revolución abre el camino al realismo costumbrista decimonónico para fusionarse con una realidad violenta que busca una voz para contar su historia. Pero esto no va a ser fácil. A los acontecimientos de la historia inmediata, los escritores realistas no se acostumbran fácilmente y el hábito de narrar sólo lo que no incomoda hará fútiles los ejercicios literarios de esta generación. A la concepción de la literatura como “armonía” se enfrenta una realidad que no tiene punta por donde tomarse. Tanto a los escritores como a los lectores había de llevarles todavía algún tiempo acostumbrarse a la explosión que removió las estructuras nacionales y, con ella, a la literatura que intentara expresarla. Por eso, en un primer momento, pasan inadvertidas las novelas de Mariano Azuela, como *Andrés Pérez maderista* (1911) y *Los de abajo* (1915).

Lentamente, y entre los relatos de la vida provinciana, se introduce el relato de la Revolución, al asumir conscientemente la nación el tremendismo de los acontecimientos y adecuarlos al ritmo de la nueva narrativa. Sólo entonces fue posible conseguir con estas novelas credibilidad. Sin embargo, más adelante, cuando los primeros gobiernos revolucionarios empezaron a formarse, la obra de Azuela fue calificada de reaccionaria. Esto se debió a su fuerza expresiva, a su capacidad crítica, a la influencia que podría tener en la población y el consecuente desprestigio de los fundamentos de la Revolución o, mejor sería decir, de los nuevos gobernantes.

“Por desdén conservador o con el recelo de los recién instalados en la cumbre, muchos desdeñan la obra de Azuela: ‘pintoresquista’, ‘reaccionaria’. En sus (frecuentes) grandes momentos, no lo es en absoluto; con él arraiga una visión literaria y de él muchos desprenderán un acervo de imágenes (mentales y físicas) que cuajarán en la versión más favorecida de la revolución: un tropel de campesinos sacudidos por el odio y ajenos a cualquier comprensión ideológica de su causa que matan por desquite ciego y mueren porque sí.”²¹

La obra de Azuela revela el México subterráneo que decide sorpresivamente salir a la superficie y, para darle voz a esa realidad que se manifiesta con violencia, utiliza un estilo directo, enérgico y nervioso que no niega el tema y evita las digresiones. El dibujo de los personajes refleja la complejidad de seres que se mueven a veces por interés material, otras por puro resentimiento y la mayor parte del tiempo por seguir “la bola” en su ritmo acelerado e imparable. Los personajes son infantiles, inocentes y malvados, víctimas y asesinos. La dualidad del corazón humano se expresa sin necesidad de juzgarla, y tampoco con el propósito de sacar conclusiones simplistas. Los acontecimientos dan su verdad a gritos y lo único que necesitan es alguien que registre esa verdad con la misma honestidad con que sus protagonistas se juegan el pellejo para darle vida. Comparable a la obra de Azuela es la de Martín Luis Guzmán,

El águila y la serpiente que, con un estilo menos apurado, registra las mismas realidades: la voluntad irrefrenable de los personajes, su dignidad ante la muerte y la relativización del sentido de la existencia. La resonancia de estas formas narrativas, su expresividad es tan potente en el ánimo del lector que, aun cuando pudiera parecer sencilla su temática, se intuye siempre algo que va más allá de los acontecimientos. Esa vaguedad aparente o, si se quiere, esa imagen de lo caótico, no hace más que expresar el rasgo esencial de la Revolución Mexicana: más que una conflagración única, fue la suma de muchas revueltas con muchos caudillos, pero sin ideólogos visibles, sin programas congruentes. La Revolución fue un “estallido”, sin más orden que el que rige el movimiento perpetuo.

Como la madre que le dio el ser, la literatura de la revolución es difícil de clasificar. No se trata de una literatura revolucionaria, literatura que ha existido siempre y es independiente de las novelas de la Revolución. Pese a esta dificultad y, tomando la clasificación de Antonio Castro Leal, podría dividirse en tres: La que incluye a los escritores que participaron directamente en la lucha armada, como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, etc.; la de las obras de quienes escribieron acerca de la Revolución páginas, inventadas o reales, sobre acontecimientos que afectaron su vida de algún modo, como Rafael M. Muñoz y Rubén Romero, entre muchos otros y; la de las novelas aparecidas posteriormente pero cuyo estilo conserva los rasgos de la literatura de este ciclo. Estas últimas, sin embargo, no se escribieron por mucho tiempo y, en su lugar, dieron paso a una literatura que, más que considerada “de la Revolución”, es fruto de ésta y no puede ser explicada sin su antecedente. Hablamos de *Al filo del agua* (Yáñez) y *Pedro Páramo* (Rulfo).

La novela de la Revolución es la memoria épica de un momento definitorio en la historia de México. Este estilo no es común en la literatura mexicana, cuyo tono es más bien bajo y discreto. El único antecedente de una tendencia apologética en nuestras letras lo encontramos en las crónicas de la conquista del siglo XVI, literatura marcada por el entusiasmo y el encomio. Sin embargo, podríamos hablar también de una épica del antihéroe o de una antiépica en la que los personajes y los episodios, aunque violentos y conmovedores, se presentan ambiguos y casi siempre contradictorios. Los sentimientos que mueven a sus personajes, si bien son altos y requieren de una gran capacidad de sacrificio, sugieren una doble verdad, un trasfondo demasiado humano y patético para ser heroico. De ahí surge el valor universal de esta literatura que habla de personajes y situaciones, no sólo posibles sino reconocibles en las pequeñas batallas cotidianas de todo hombre. Otro rasgo característico de esta narrativa es la presencia de referencias autobiográficas del autor, lo cual nos habla de la subjetividad con que puede abordarse un tema que nos afecta como colectividad. Desde luego hay obras peores y mejores en todo género y todo momento y éste no es una excepción. Pero podría decirse, sin temor a exagerar, que las producciones más representativas de este periodo están ya contaminadas con el germen de lo que será nuestra narrativa a partir de la segunda mitad del siglo.

La estrategia de acercamiento a esa realidad desarticulada la dan las tácticas del periodismo, que sigue teniendo una influencia determinante en la literatura. Los cuadros aparentemente sencillos que se narran como episodios separados recuerdan las notas periodísticas tomadas de los apuntes urgentes. La sencillez y el estilo directo del lenguaje apuntan a lo mismo, aunque con el claro propósito de llegar a las mayorías para que la historia juzgue las razones por las cuales el pueblo no vio cumplidos sus

anhelos. Los escritores sugieren, como testigos y como críticos, la inutilidad de la violencia y de la muerte ante la idealización de la lucha popular y el oportunismo de sus caudillos. Aunque la clasificación de sus obras sea confusa, lo cierto es que esta literatura rompió con los moldes del realismo decimonónico de prosa lenta y densa para buscar otros caminos. El realismo crítico de la Revolución opacó en su momento a la narrativa costumbrista del XIX que todavía se practicaba y, muy pronto, le dio muerte. Sin embargo, sería injusto descartar los antecedentes de esta literatura, que le aportaron mucho en enfoque, intención y capacidad de unir lo histórico con lo literario; obras como *El Periquillo Sarniento* (1816), *Astucia* (1866), *Los bandido del río frío* (1889), *La parcela* (1898), *La venganza de la gleba* (1905), etc.

4.2. *La nueva narrativa mexicana*

“La segunda historia de la América española, la historia a veces enterrada, explotó en la lucha revolucionaria mexicana y derrumbó los muros del aislamiento entre los mexicanos, convirtiéndose, sobre todo, en una revolución cultural. Un país separado de sí mismo, desde la aurora del tiempo, por las barreras geográficas de la montaña, el desierto y la barranca, con grupos humanos separados entre sí, se reunió al fin consigo mismo en las tremendas cabalgatas de los hombres y mujeres de Pancho Villa desde el norte, en su marcha hacia el abrazo con los hombres y mujeres de Emiliano Zapata desde el sur... Esta nación conflictiva descubrió todos los estratos de su riquísima cultura, luchó cuerpo a cuerpo con todas las contradicciones heredadas y señaló ahora la aparición de una nueva sociedad hispanoamericana, sólo moderna si primero era capaz de cobrar conciencia de sí misma, sin excluir ningún aspecto de su cultura...”

Al ingresar al siglo XX, de esta manera, la América Latina descubrió que su meta sería unir la cultura con la historia. Este dilema latinoamericano sería parte de un gran combate universal entre la esperanza y la violencia.”²²

En 1943 ascendió a la Presidencia de la República el general Lázaro Cárdenas. Entre los propósitos de su programa estuvo el de fortalecer la “cultura proletaria”. A partir de este momento y, bajo la bandera del nacionalismo, el afán politizador de una fracción de intelectuales mexicanos escindió el realismo literario en dos tendencias. Por un lado, la propaganda del optimismo revolucionario imprimió su

huella en cuentos, poemas, novelas y obras de teatro, cuyos limitados recursos y ambiciosos propósitos de adoctrinamiento recuerdan al cansado realismo decimonónico. Así, tenemos que los movimientos se repiten, surgiendo del pasado el cuento indigenista o relatos que recuerdan el romanticismo libertario del XIX. Por otro lado, tenemos a los “desarraigados”, que buscan adentrarse en la literatura contemporánea aunque sin superar la dependencia estética. En un periodo determinado históricamente por la lucha entre tradición y modernidad, las insuperables contradicciones entre estos dos grupos no dan lugar a la originalidad.

“La falta de profesionalismo literario es una de las causas no reconocidas del debate inútil (y ficticio) entre ‘nacionalistas’ y ‘artepuristas’. Otra, es el deseo de imposición, desde el Estado, de una forma narrativa que sea instrumento de afiliación partidaria (‘No hay más ruta que la nuestra’)... Un movimiento paradigmático de la época, a la vez democrático y paternalista, es la narrativa ‘indigenista’ que decide, desde una óptica mestiza, representar a los indios. En lugar de eso, se producen relatos ‘poéticos’ donde la mirada de siglos de los protagonistas nunca delata júbilo. Los indios son tristes... y estos relatos también. El exponente más destacado, Francisco Rojas González, pese a sus hallazgos y a su buena fe, no evita el miserabilismo y la visión ‘folclórica’ que acude a adjetivos piadosos, tramas de finales sorprendidos... y ‘zonas de misterio’ que son turismo interno.”²³

A pesar de estos obstáculos, hubo un sector que supo “cobrar conciencia, sin excluir ningún aspecto de su cultura”. La crisis del realismo en la literatura lleva a los intelectuales a considerar incompatibles regionalismo y universalidad. Con las ideas de La Generación del centenario se había empezado a tomar conciencia de la necesidad de ingresar en el escenario mundial de la literatura, so pena de ahogarnos en los localismos. José Revueltas, en 1943, da a conocer su novela *El luto humano*, que mostró ser uno de los primeros ejemplos de que nuestra literatura había llegado a la madurez que requería para estar a la altura de la cultura universal. La avanzada se produce ahora en la prosa narrativa. Con excepción de la novela de la Revolución, todas las innovaciones importantes en la literatura moderna de México habían partido de la poesía: el Modernismo, el grupo de “Contemporáneos” o la iniciación vanguardista, por ejemplo.

Algunas corrientes de ruptura se manifestaron también en el ensayo, como lo apuntamos más arriba. La narrativa había sido un género en proceso de maduración. A partir de los años cincuenta, el cuento y la novela fueron ganando terreno en calidad y cantidad de producciones y hoy es posible decir que ambos géneros, conjuntamente o de manera independiente, son la avanzada literaria y han ido ganando progresivamente la admiración general del público y el homenaje de los críticos.

En 1947, al comprobarse inútiles los intentos frustrados de la novela proletaria, aparece la novela de Agustín Yáñez: *Al filo del agua*. Esta obra prueba su dominio de los recursos del arte narrativo y presenta una imagen polivalente y perturbadora, en su profundidad, del México de la Revolución. Con ella se abre un parteaguas entre la vieja y la nueva narrativa. El puente es esta obra que algunos consideran, por su temática, parte de las novelas tardías del ciclo de la Revolución pero que, en estilo y manejo de los recursos expresivos, prueba ser la fundadora de una nueva sensibilidad en el arte de narrar historias. Inmediatamente después y, siguiendo la tendencia a insertarse en la literatura moderna, surge, a principios de la década del cincuenta, la obra de dos de los mejores prosistas de nuestra literatura: Juan José Arreola, con *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952); y Juan Rulfo, con *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

Ambos son escritores de cuentos y de novelas. Ambos conjugan tradición y modernidad en relatos que a primera vista parecen ser de fácil clasificación y que, cuanto más los leemos, desvelan la complejidad de su sencillez (el caso de Rulfo) y la simpleza de la complejidad (el de Arreola). La obra de estos autores es también entre realista y fantástica, mezcla de tradiciones y paradigmas del alma. Nunca dos obras

fueron tan disímiles y, en su originalidad, lograron expresar una realidad tan común. Los cuentos, relatos varios, textos de difícil clasificación y novelas de estos dos escritores del altiplano mexicano logran captar la riqueza y el sincretismo de una cultura que, en su autenticidad, se vuelve universal. A partir del ejemplo de estos tres narradores y de las enseñanzas de otro escritor que hizo de la modernidad su estandarte, como lo fue Octavio Paz, se desata la sensibilidad de los novelistas que comparten la generación del “boom latinoamericano” en México.

“Recrear la realidad, encontrar el sentido secreto de los múltiples signos, descifrar lo que quieren decirnos el estrépito y la furia, el desasosiego y la agitación de almas y cuerpos han sido desde siempre ambiciones del novelista y cada novela memorable lo es en cuanto ha avanzado en este camino.”²⁴

¿En qué consisten estos logros y de dónde viene la complicada espontaneidad de sus recursos?

Para contestar a esta pregunta debemos recordar primero que la narrativa mexicana y la latinoamericana tienen, además de sus antecedentes nacionales, modelos inmediatos, como William Faulkner, Henry Miller, Jean Genet, William Burroughs, J.D. Salinger, Malcolm Lowry, Norman Mailer, entre otros, como lo apunta José Luis Martínez. La nueva narrativa toma de estos escritores el ejemplo de aquellos recursos expresivos que mejor plasmarán los resultados de una exploración profunda de lo humano y de lo inhumano, de las revelaciones del horror de la condición del hombre, del absurdo existencial, del misterio del erotismo y la abierta pornografía a través de un lenguaje y una perspectiva que, hasta entonces, nadie se había atrevido a describir desde una literatura en estado de evolución.

Los cambios más perceptibles de esta nueva manera de concebir la realidad y de plasmarla, en concordancia estética, son las que mejor resume Carlos Monsiváis²⁵:

- Se elimina la distancia entre el narrador y los objetos de su atención. ‘Martín Luis Guzmán – señala Jean Franco – presenta a los personajes como perteneciendo a un mundo del que el intelectual queda separado (por ser, en última instancia, superior). A su vez, en Rulfo nunca hay un narrador civilizado que observa un pueblo bárbaro. Al contrario, como se ve claramente en Pedro Páramo, cura y pueblo, hombres y mujeres, terrateniente y peón, están en la misma situación porque el desajuste entre palabra y acción resulta, no de una decisión personal o de una coyuntura existencial, sino de la ruptura de un orden.’
- La problematización psicológica es con frecuencia el espacio de la acción y la acción misma. Si en la novela realista latinoamericana la tensión argumental ocurre entre la realidad (lo natural) y las intenciones de los protagonistas (lo cultural), en la nueva narrativa, freudiana o postfreudiana por gusto y por contagio, los personajes producto de una sociedad estable, sitúan en primer término a su interioridad. Aparentemente nada sucede. En el texto, los personajes extremejan y afirman sus contradicciones, descubren en su yo una cultura y una sociedad concentradas y en evolución, sacian en sus conflictos amorosos su nostalgia de hazañas. Esta ‘vida interior’ magnificada no es tanto distorsión de lo real como revaluación – heroica y antiheroica – de lo cotidiano, y acatamiento de la gran conquista del cine contemporáneo: la indicación del riesgo y la aventura sofocados tras las clamadas fachadas del orden y el respeto.
- La eliminación del mito de las Escuelas Narrativas (con sus exigencias de respeto al género) coincide con el desvanecimiento en gran medida de la censura social del arte (defendido por el Estado). Esto libera la expresión en cine, teatro y literatura. Desaparece el tabú de las ‘malas palabras’, irrumpen sin eufemismos ni circunloquios las descripciones sexuales. Todo se vale, siempre y cuando consiga editores y lectores. El fenómeno tiene diversas consecuencias: por un lado, la recreación inmediata del habla popular ahuyenta el pintoresquismo; por otro, surge una retórica disimulada que tiende a comprimir, por reiteración y falsa atrocidad verbal, las libertades expresivas. Pero en conjunto, el resultado es muy estimulante: desgastada la sensación jubilosa de triunfar sobre la censura, queda la certidumbre de una poesía y una narrativa cada vez menos limitadas por las convenciones sociales. Terminan los homenajes hipócritas a la virtud, y concluyen los puntos suspensivos. Ya ningún revolucionario gritará: ‘¡Viva Villa, hijos de la...!’”

La nueva narrativa pretende un acercamiento más complejo a la realidad, a través de nuevas estructuras literarias que rechazan el modelo caduco de los regionalistas de las décadas anteriores. La vieja narrativa realista había agotado los recursos estilísticos y temáticos, estancándose en la descripción cuasi documental del folklorismo autóctono. El tratamiento de la opresión social y de la lucha del hombre con la naturaleza había carecido de formas creativas, las buenas intenciones de denuncia social se habían deformado en el panfleto, la narración sometía al lector a la manipulación ideológica, la óptica del narrador se limitaba a presentar una visión a distancia de los problemas del subdesarrollo, la estructura lineal y causalista del texto

hacía demasiado obvia la ilusión referencial, las motivaciones psicológicas del héroe y su centralidad remitían a una predicación simplista y maniquea que no se correspondía con las complejas estructuras sociales. La escasa originalidad compositiva del discurso unida a la grandilocuencia del estilo y a la nula creatividad verbal, eran incapaces de absorber una realidad heterogénea, cambiante y cada vez más compleja. Ante esta crisis, era necesaria la labor de los nuevos narradores al adecuar el enfoque de estas y otras realidades. Un enfoque congruente y ajustado a una sociedad con nuevas estructuras en todos los ámbitos.

La aparición de las nuevas corrientes del arte y del pensamiento; los descubrimientos científicos que se daban en forma cada vez más acelerada ante las grandes guerras; las nuevas investigaciones en los campos de la antropología; la etnología y la psicología; el descubrimiento de la relatividad del espacio y del tiempo, la invención de la bomba atómica, etc., dieron a la literatura un banco de influencias que marcarían determinadamente a la nueva narrativa. Estas múltiples aportaciones de la ciencia y del arte podemos verlas reflejadas en la literatura moderna a partir de rasgos como: la desaparición de la lógica lineal en el relato; la presentación de la realidad en cortes y desde diversas perspectivas; la multiplicación y simultaneidad del espacio y del tiempo; la relativización de los sentimientos y motivaciones del héroe y demás personajes; la atenuación de la importancia y la centralidad del héroe; la disgregación narrativa a partir de las diferentes focalizaciones; la autorreferencialidad; el cambio en la dinámica de las relaciones con el lector.

Los recursos son muchos y afectan a todos los elementos de la lógica compositiva, temática y verbal del relato directa, indirectamente o por contagio. La

narrativa mexicana no es la única en recibir estas influencias y manufacturar sus productos con ella. Decíamos antes que las nuevas tendencias se extienden por toda Latinoamérica y dan origen a un fenómeno nunca antes visto en nuestras letras. Sin embargo, nuestros esfuerzos se centran en la narrativa mexicana y en el relato corto en particular.

Nuestra literatura, así lo señala J.L. Martínez, ha copiado por muchos siglos los modelos extranjeros, ajenos a nuestra sensibilidad y a nuestra naturaleza expresiva. Como territorio conquistado por una cultura radicalmente diferente a la nuestra, hemos tenido que empezar de cero, aprendiendo un idioma nuevo, reproduciendo modelos y tendencias que no hablaban nuestro lenguaje ni decían de nuestras experiencias y problemas. Por eso nos volvimos una cultura excesivamente formalista y barroca en todas las manifestaciones de la vida:

“Siempre que considero nuestra literatura en su conjunto, no puedo menos de representármela como una oscilación casi permanente entre dos polos, el formalismo y lo que pudiera llamarse –para no darle otras connotaciones- preocupación humanitaria y social. El formalismo acaso sea una consecuencia natural de nuestro acceso tardío a una lengua y a una cultura que no acertamos a manejar con esa soltura que nos seduce en los pueblos viejos, sino con una suerte de respeto y temor invencibles y como medrosos siempre de equivocarnos... Es oportuno que, a este respecto, precise que por formalismo no entiendo una ausencia de significados, sino estrictamente un vigilante rigor en los aspectos formales de la creación literaria, y además, que pienso que el dominio de esta materia es una de las condiciones esenciales de la obra artística.”²⁶

En ese rigor vigilante y enamorado de las formas, nuestros mejores escritores han sabido expresar la diferencia. A veces en su compleja maestría lingüística e intelectual como lo hizo Sor Juana, otras en la propuesta moral de Juan Ruiz de Alarcón, muchas más en la violencia de los paradigmas humanos y la relatividad del bien y del mal como lo hizo la novela de la Revolución. Y más recientemente, para cerrar el ciclo evolutivo, encontramos la expresión que sintetiza en el estilo y la

temática la marca de una cultura nacida de la diferencia: la nueva narrativa mexicana.. Una expresión que se “encierra y se preserva” debajo de velos y símbolos sugerentes para provocar a la inteligencia y a la imaginación a descubrir aquello que va más allá de *lo que se dice* y que, aun cuando no se quiera ir más lejos, nos seduce por *cómo se dice*. La estrategia, como la música, da igual importancia a las notas y a los silencios. Así, en el mimetismo o el disimulo, la atmósfera llega a dominar con su simple presencia a los personajes, el paisaje a sugerir ánimos, soledades y desencuentros. Como en la poesía, las imágenes se vuelven más poderosas que las acciones, el pensamiento más devastador que la guerra. De esta manera se expresa el nuevo realismo en nuestra literatura, particularmente en nuestra narrativa.

El arte y el pensamiento indígenas destacaban la armonía del hombre con el cosmos y esto se reflejaba en su amor por la composición, por las formas simétricas, por la belleza de los frutos de la naturaleza, las flores, las piedras, los plumajes. Había, al mismo tiempo, en su literatura cierta oscuridad esotérica, la recurrencia al tema de la muerte bajo una concepción mítica del mundo y una capacidad para la abstracción y los paralelismos; es decir, el juego entre lo real y lo abstracto. Como parte de este lenguaje de tono velado y cerrado, tenemos un arte de representación simbólica con una gran facultad para la paradoja. En el arte prehispánico, como vemos, forma y fondo confabulan para crear un producto armónico y cerrado de contenido simbólico y profundo que escoge hablar sobre los temas trascendentales que más preocupan al hombre - el sentido de la vida y de la muerte, por ejemplo – sin desdeñar el lenguaje de la naturaleza, pero con un claro sentido representativo y abstracto.

Como consecuencia de este amor por la forma y por la complejidad interior de sus expresiones, la cultura novohispana adopta sin ningún problema la “estética de la extrañeza” del Barroco e, incluso, la exagera. El Barroco mexicano se manifiesta en las artes plásticas tanto como en la literatura. Lo vemos en las fachadas de las iglesias construidas con manos indígenas y llega a su máxima expresión en la poesía y el teatro de Sor Juana. El Barroco acepta como parte de su lenguaje todos los elementos de la nueva cultura, resaltando lo “extraño” y enriqueciendo sus producciones con este original recurso. El arte barroco en México es producto de dos sociedades absolutamente ajenas entre sí que coinciden en un punto: su necesidad de preservarse.

La respuesta del arte, que busca ser el reflejo de la riqueza de una cultura y de la problemática de una sociedad, se encuentra en las formas cerradas de géneros como la poesía del XVII y el relato breve moderno. En estos géneros es posible encerrar la intimidad, impedir los excesos o reprimir las explosiones de una sociedad en crisis. En su arte como en la vida el mexicano se esfuerza por ser formal, llegando a ser excesivamente tradicionalista en sus modos y modales. Pero en el arte, aquello que es cerrado, que es representación velada, guarda grandes secretos y tesoros. No de otra manera podría ganar adeptos una literatura que es, hasta cierto punto hermética, seca y aridecida, fría, de tonos pálidos y grises como los cielos del altiplano mexicano. Debajo de esa máscara, que es en sí un reflejo de algo más amplio, se guardan los grandes secretos del hombre. Así es la estética del nuevo realismo mexicano. Pero hay, además, otra manera de preservar ese tesoro que es la de la estética del “expresionismo”, más parecida en sus métodos al barroco. Ambas son opciones expresivas de una misma cultura, igualmente auténticas aunque con recursos, muchas veces, radicalmente

opuestos, reflejo de nuestra capacidad para conciliar los contrarios, para el arte de la paradoja.

CAPÍTULO QUINTO

5. EL CUENTO MEXICANO A TRAVÉS DE LA OBRA DE TRES AUTORES

Haciendo acopio de las ideas y rasgos que se desprenden de este panorama general de la literatura mexicana en su desarrollo a través de la historia, podemos aventurarnos a puntualizar algunas características importantes y recurrentes en la obra de los escritores que analizaremos en este capítulo. La tradición ha legado al cuento mexicano un banco de materiales y acentos que, combinados con la experiencia de los modelos extranjeros, el rigor lingüístico y la experimentación estética de los escritores de nuestro siglo forman un compendio interesante de atributos observables en la narrativa mexicana. Los autores que hemos escogido para ejemplificar estos rasgos han sido reconocidos internacionalmente por su trayectoria intelectual y el valor estético de sus obras. Es por eso que creemos que su obra representa una muestra valiosa y característica de la narrativa breve mexicana y universal. Estos narradores han sabido encontrar, desde la perspectiva que les tocó vivir, como miembros de una cultura específica y local, los valores humanos y estéticos que hablan de la condición del habitante universal.

La oralidad

Las culturas indígenas que habitaron el territorio mexicano antes de la conquista del Nuevo Mundo, practicaron el arte de la oralidad en sus actividades cotidianas y ritos religiosos. Es de todos conocido que la escritura estaba reservada sólo a ciertos

miembros de las clases sacerdotales y que, con ello, la expresión hablada dominaba el desarrollo de la vida y las actividades de la mayoría de sus habitantes. En la actualidad, esta situación no ha variado radicalmente. Un porcentaje muy alto de la población del México moderno sigue siendo analfabeta, con lo cual la oralidad es una condición estable y duradera en la dinámica de las relaciones interpersonales, el discurso político, el derecho, la religión, el arte, etc., entre los habitantes de este heterogéneo país. Sin embargo, junto a la cultura de masas, el folklore o la canción popular, se desarrolla un arte elitista y, en las universidades, las humanidades y las ciencias alcanzan un alto desarrollo. Al igual que en el México barroco, conviven el arte elitista y el arte de los pobres; y, al igual que en el Barroco mexicano, el arte, ante la paradoja, ante la fusión de los contrarios, encuentra su mejor síntesis en la mezcla de estos elementos. La oralidad no perdida, aunque en cierto modo, contaminada por el lenguaje de los medios de comunicación electrónica, permanece. Este hecho abre los horizontes del lenguaje hablado hasta alcanzar límites insospechados. El arte de la oralidad y quienes a través de su lenguaje expresan el diálogo permanente del México moderno, se enfrentan a un panorama rico en expresividad léxica y conocedor de las reglas de la buena conversación. Este bagaje expresivo que escritores como Juan Rulfo han sabido reflejar es un ejemplo vivo de lo que el cuento literario recupera del arte de los pobres para llevarlo a las cimas de la estética literaria. Así funciona el sincretismo en una cultura llena de contrastes y paradojas.

El estudio de Walter Ong sobre ‘oralidad y escritura’ plantea algunas ideas interesantes que pueden servir a nuestro análisis de la narrativa breve mexicana. La expresión oral, afirma W. Ong (1982, p. 18), “es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin

oralidad”. Lo que, sin darnos cuenta, actúa sobre el lenguaje escrito ofreciéndole la posibilidad de existir a partir de la decodificación de sus símbolos en correlación con el sonido hablado, en la narrativa moderna, ha dado opciones de expresividad alternativas al hermetismo erudito y moralista del escritor decimonónico, atrayendo a un público acostumbrado al fluir espontáneo y natural de la palabra. Además de la palabra, el arte de la expresión hablada, le ha mostrado nuevos caminos narrativos al escritor moderno. La estructura aparentemente caótica de los relatos modernos, que no sigue una linealidad lógica y causalista, prefiriendo el *in medias res* de los relatos orales; la recurrencia a una idea o la repetición de una palabra para tejer la anécdota desde una perspectiva que, como en las canciones populares, se ordena alrededor de un estribillo fácil y pegajoso; la espontaneidad del lenguaje, de sus símbolos y silencios; son, entre otros, rasgos que encontramos en una narrativa cargada de acentos populares, pero trabajada con el máximo rigor para reflejar esa naturalidad que sólo es posible plasmar ayudándose de las estrategias más complejas del arte. En ese detalle radica la diferencia entre el costumbrismo fácil y maniqueo del realismo decimonónico y la propuesta realista de los narradores del siglo XX.

“De hecho, una cultura oral desconoce la trama lineal climática y larga, de la extensión de una epopeya o una novela. No puede organizar ni la narración más breve de la manera climática implacable y elaborada que los lectores de la literatura de los últimos 200 años ha aprendido a desear cada vez más y, en décadas recientes, a despreciar tímidamente. No se le hace un favor a la composición oral cuando se le describe como una variante de una organización que no conoce y que es incapaz de concebir. Los ‘hechos’ en medio de los cuales la acción debe empezar, salvo en breves pasajes, nunca se disponen en un orden cronológico para establecer una ‘trama’.”²⁷

Esta alternativa narrativa proporcionada por el viejo arte de la canción y del relato oral, no sólo ha llamado la atención de un público acostumbrado a la naturalidad del lenguaje cotidiano en sociedades como la nuestra. Las sociedades dominadas por la

escritura y la imprenta, aquellas que, en palabras de Ong, han aprendido en los últimos 200 años a desear y, en las últimas décadas a “despreciar tímidamente” la organización “climática” de la narrativa, ven con buenos ojos este cambio, este gusto de los narradores contemporáneos por retomar las viejas formas empleadas por el arte de la narrativa oral. Lo que ha salido de la tradición adquiere matices nuevos imprimiendo modernidad y estilo a la anécdota desgastada por el uso de formas poco originales a los ojos del lector de nuestro tiempo.

Otro recurso olvidado por el arte narrativo en la novela de los siglos anteriores, es el uso del personaje simbólico o personaje tipo. Utilizado por la literatura religiosa para ejemplificar vicios y defectos, así como por otros géneros primarios de la narrativa oral (Ong); el personaje “plano” fue derrotado en la literatura por otro que hizo posible acercar la narrativa a la cotidianeidad y, en su semejanza con el hombre y la mujer del mundo real, ganar lectores dispuestos a involucrarse sentimentalmente en su psicología. El personaje “redondo” es una consecuencia del relato intimista que distingue la historia del ascetismo cristiano y cuya facilidad para la introspección se puede ver ya en obras como las *Confesiones* de San Agustín o la *Autobiografía* de Santa Teresa de Lisieux, afirma W. Ong. La edad de la impresión trajo consigo, entre los protestantes, las interpretaciones de la Biblia e “intensificó la introspección propiciada por la escritura”. El personaje “redondo” aparece desde las novelas de Defoe, Fielding hasta las de Austen y, más adelante las de Flaubert o Thackeray, afirma el investigador. Todos conocemos la popularidad que por muchos años tuvo este personaje y las comparaciones que con él hubo de sufrir el personaje “plano”, hasta llegar al desprestigio casi absoluto. Sin embargo, esta situación cambiaría al llegar el siglo XX o “era electrónica”, como la llama Ong:

“Así como el relato sin trama de la imprenta de los últimos tiempos o era electrónica se basa en la trama clásica y obtiene su efecto por una sensación de que la trama está disfrazada o ausente, así en esta misma era los personajes extrañamente ahuecados que representan estados extremos de conciencia, como en Kafka, Samuel Beckett o Thomas Pynchon, surten sus efectos debido al contraste percibido con sus predecesores, los personajes “redondos” de la novela clásica. Tales personajes de la edad electrónica serían inconcebibles si la narrativa no hubiera pasado por una fase del personaje ‘redondo’.”²⁸

En el caso mexicano este recurso es también recurrente. El cuento, por su limitada estructura y la necesidad de enfocar la atención sobre aspectos específicos y más bien anecdóticos, utiliza los personajes “planos” con frecuencia. Esa es, tal vez, una de las razones por las cuales ha tenido un desarrollo tardío. Sería casi absurdo concebir su existencia en una época en que el personaje “redondo” gozaba de la total aceptación del público lector. Hablamos de una época en la cual, la escritura y, con ella, la novela alcanzaban la cúspide de la popularidad entre quienes tenían libre acceso a la cultura gracias a la imprenta y a su educación literaria. En la época moderna, un extraño fenómeno está ocurriendo. Si bien, existen más facilidades hoy para aprender a leer y escribir y, en muchos países, la educación es obligatoria, los medios electrónicos de comunicación han propiciado la aparición del analfabeta funcional. Gracias a la facilidad con que es posible entretenerse sin necesidad de leer, o realizar un trabajo a partir de sistemas informáticos diseñados para ser manejados con el menor esfuerzo, la escritura y la lectura pierden adeptos día con día. Esto sucede en las grandes ciudades de todo el mundo. En México, la situación que hemos mencionado más arriba hace aún más complejo el panorama. La supremacía de la televisión y el cine hacen del que sabe leer un ser privilegiado que, voluntariamente, decide no hacerlo. A principios del siglo XX, sin embargo, esta situación no era generalizada, aunque no nos detendremos en ella por más tiempo. Pero algo que sí determinó la popularidad del cuento entre nuestros

lectores fue la necesidad de contar con un género que diera cuenta de los acontecimientos que, de manera acelerada, se sucedían en la realidad histórica del momento y de las dudas que sobre la condición humana se desprendían, como una de sus consecuencias inmediatas. El tiempo y los recursos no hacían factible la aparición de novelas que requieran de más reflexión por parte de los escritores y de editoriales que quisieran publicarlas. Los poetas esteticistas habían decidido no participar de las preocupaciones políticas y sociales del momento. Esta situación dejaba el campo de acción abierto al cuento. Por eso el desarrollo del relato breve en México se da a partir de esta época.

El cuento aprendió de la canción popular las estrategias para abordar los “hechos” al calor de la batalla. El personaje “redondo”, como es lógico, no cabía en los parámetros de su poética aunque, poco a poco y a pinceladas breves y profundas, un personaje detrás de bambalinas empezaba a emerger de la obra acumulada de nuestros escritores de cuentos. El corrido, canción popular que se cantaba alrededor del fuego en el fragor de la guerra de la Revolución mexicana, aportó tantos elementos al cuento mexicano como lo hicieron las obras de Kafka o Faulkner. En lo que se refiere al personaje, la obra de los escritores que analizaremos más adelante nos habla de la originalidad con que se hace uso de este recurso narrativo. En “Pueblerina” de Juan José Arreola, el personaje central es un hombre que, como Gregorio Samsa, despierta una mañana transformado físicamente. A diferencia del personaje de Kafka, al nuestro le han salido unos lustrosos cuernos en la frente. La narración utiliza el personaje “tipo” del cornudo, de todos conocido, para describir la vida de este personaje a partir de esa mañana como una auténtica fiesta brava, ritual pagano que, lleno de símbolos y faenas, rige la estructura del cuento. En este caso, la primacía estética la tiene la poética del

mismo cuento que, poco a poco, nos lleva de la alcoba a la arena donde el poderoso toro lucha por su vida entre el ridículo y la burla del público.

En un cuento de Juan Rulfo, “Luvina”, el personaje es un pueblo desolado que, en la profundidad de sus descripciones y simbolismos, podría considerarse el más “redondo” de los personajes. La profundidad de este personaje, sin embargo, no radica en su psicología sino en las analogías que se desprenden de la hermenéutica de sus símbolos. Como contraste, podremos ver cómo una constante en la obra del autor es la elección de un discurso narrativo que se construye alrededor del soliloquio de personajes anónimos, sin nombre y sin tiempo, que contemplan estáticos y sin afectación la lucha del hombre con su destino inminente: la fatalidad.

Si bien el cuento recurre con mayor frecuencia a los personajes “planos” para describir una anécdota que no tiene como centro el desarrollo de la vida de sus personajes, está claro que una de las reglas que parece regir con mayor constancia su poética es la del cambio y la capacidad de asombrar al lector a partir de un número insospechado de recursos. Las estrategias aprendidas de la oralidad nos dan un banco amplio de posibilidades para entender y contrastar sus motivos y capacidades expresivas. La virtud del cuento literario de nuestro tiempo es haber ganado en creatividad bajo unas normas aparentemente estrictas aprendidas de un género añejo que se ha caracterizado en el tiempo por la estabilidad de sus rasgos constitutivos. Jugando con los límites fijados a su poética y barajando todas sus posibilidades expresivas, ha sabido tomar lo mejor de cada género. La espontaneidad del lenguaje popular, del fluir de las estructuras mentales que se desenvuelven creativamente en la oralidad, ha abierto los horizontes estéticos de los que el escritor obtiene sus materiales. Tallar la roca viva

de la oralidad con el mayor cuidado es una cualidad del artista y, en el cuento mexicano, podemos observar muy buenos ejemplos.

El humor

La capacidad y el gusto del mexicano para el “relajo”, para la burla de lo más profundo (la muerte), de lo más “sagrado” (los símbolos culturales), y, en particular, de las instituciones (gobierno, Iglesia), cuenta con recursos por demás originales. Algunas veces grotescos y brutales, otras refinados y sutiles, las formas y materiales con los que trabaja la ironía, parten de la necesidad ancestral (y cuasi periódica) de destruir un estado de cosas; de renovarse como individuos y como sociedad en continua lucha con sus contradicciones. El mexicano se burla de la muerte retándola a duelo o invitándola a bailar cada primero de noviembre. También se burla de la masculinidad del adversario y hasta del amigo en el juego del “albur”: “Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo”.²⁹ Cada festividad es una excusa para gritar consignas destructivas y graciosas a los símbolos patrios o al imperialismo extranjero. Las catástrofes cuentan siempre con un chiste que se fabrica casi paralelamente a la desgracia. Es una costumbre popular burlarse de todo símbolo y ridiculizar toda institución porque la premisa bajo la que parece regirse el comportamiento del mexicano, y que se constata en estas celebraciones, es una de las frases más famosas del *mexican curious*: “la vida no vale nada”.

Pero esta cualidad no es privativa de nuestra cultura y se puede explicar como un fenómeno que se da en muchas sociedades en las que el pueblo expresa su paradoja vital a través del carnaval. La necesidad de renovación periódica de las sociedades imita el ciclo natural de todo aquello que debe ser destruido para promover un renacimiento. Las fiestas han estado siempre ligadas a periodos de crisis y trastorno de la naturaleza y de la vida social del hombre. Su significado está profundamente relacionado con una concepción determinada del tiempo natural, biológico o histórico, Por eso, el sentido de destrucción, inherente a los ritos carnavalescos, tiene que ver con una necesidad de renacimiento, de tocar fondo para poder salir después a flote. La gratificación inmediata para el individuo que participa en esta teatralización del “fin del mundo”, es la de la posibilidad de ser por unas horas o días lo que en la vida cotidiana se le niega y, por añadidura, la posibilidad de acabar simbólicamente con lo autoritario y lo caduco, con lo que ha generado esa crisis entre dos mundos monolíticamente jerarquizados. Pero para la sociedad medieval y las anteriores a ella, la fiesta del carnaval tiene una repercusión simbólica más profunda: la representación del “fin del mundo” está ligada a la muerte como antecedente necesario de la resurrección. La risa ritual de la fiesta popular es una risa positiva y ambivalente con la que se celebra la muerte para dar la bienvenida al nacimiento de una vida nueva y al restablecimiento del orden cósmico. En cambio, las fiestas oficiales no ofrecían la posibilidad de esa liberación transitoria, sino que tenían la función de fortificar al régimen vigente utilizando la estrategia del asombro ante lo inalcanzable: los grandes arcos triunfales ejemplifican la contradicción entre la monumentalidad del régimen y de sus héroes y la incomparable pequeñez del hombre común.

El carnaval ofrece la posibilidad de una segunda vida. De hecho, la frontera entre la fiesta y la vida se vuelve difusa y quienes participan de ella son, al mismo tiempo, actores y espectadores.

“Los espectadores no asisten al carnaval sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.”³⁰

La risa en el carnaval es la del humor festivo. No se trata de una risa individual como consecuencia de algún hecho aislado. La risa es patrimonio del pueblo, es una risa general, que no excluye a nadie porque todos forman parte de un mundo y una naturaleza imperfectos. El carnaval contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero es considerado cómico, de ahí su carácter universal. El humor del carnaval inspira al relativismo, es ambivalente: “niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín). Esta risa está dirigida contra cualquier concepción de superioridad, es expresión de una cosmovisión que ve al hombre y al mundo como inacabados e imperfectos, necesitados de una renovación continua, que incluye a todas las cosas.

La risa, sin embargo, no es patrimonio exclusivo del carnaval o de las grandes celebraciones en las cuales el furor popular se expresa en alto y de una sola vez. La risa del carnaval se va construyendo gradualmente en las estructuras mentales de cada uno. Periódicamente, los gobernantes y autoridades religiosas, los directores de empresas o centros educativos, entre otros representantes de los organismos de control en las sociedades, dan una excusa a ese personaje anónimo, autor de todos los chistes, para echar a andar la máquina de la desmitificación de los símbolos y tabúes que sirven de

escudo y legitimación al poder. La gran mascarada de las instituciones, esa marea tranquila sobre la que navega el discurso demagógico, hace posible la estabilidad y el orden en las sociedades modernas. Pero debajo se esconden pequeños y grandes fallos, omisiones y negligencias que dan cuenta de un rostro imperfecto. La labor del desmitificador será la de dar a conocer esas imperfecciones a la luz de una careta nueva, exageradamente desfigurada. En ocasiones, los recursos serán burdos y crudos, mostrando una realidad grotesca, produciendo la carcajada. Otras veces, el estilo más refinado y sutil provocará una sonrisa apenas, pero sus efectos serán más profundos. La crítica de un estado de cosas a partir de la risa hará posible la reflexión y, es probable que, de un momento al siguiente, pasemos del humor a las lágrimas. Las fábulas de Augusto Monterroso son un buen ejemplo de esta estrategia.

En la literatura mexicana hay muchos motivos que se tratan a través de este recurso. Inútil es decir que pretextos y materiales hay de sobra en nuestra historia, nuestros gobiernos, nuestras instituciones religiosas y hasta en nuestro comportamiento cotidiano. No me cabe la menor duda de que toda sociedad es susceptible de crítica y de que ningún gobierno está libre de sospecha y de pecado. Los materiales para la ironía no son escasos en ninguna cultura. Agregado a esto, está claro que el ser humano como género, es un cofre lleno de los mejores tesoros. Lo realmente interesante radica en la necesidad de contar con un recurso así para horadar en las simas de la condición humana y promover de esta manera, una mayor consciencia del ser en el individuo, una mejor comprensión de su historia en los pueblos o la destrucción simbólica de una sociedad para despertar una aspiración de resurgimiento.

En este trabajo analizaremos de qué manera el uso de la ironía y el espíritu desmitificador de los escritores trae a la luz esas pequeñas y grandes imperfecciones de las instituciones sociales, religiosas y políticas. Pero más allá de despertar la conciencia de una sociedad dormida en un contexto determinado, la intención de nuestra literatura es la de descubrir la mascarada que hace posible la consolidación de un orden robustecido por la mentira en toda sociedad humana. La ficción hace posible que la verdad se refleje en un espejo de doble moral: aquel que, por una parte, construye un rostro cimentado en la ilusión mientras, en su mitad oscura se desvela permanentemente una moral demasiado humana para provocar la indiferencia.

“No es siempre fácil explicar lo que es la ironía. Parece que su propia esencia o carácter implica una distancia irreductible entre ella y quien la maneja o simplemente la advierte. Cuando reconocemos su presencia siempre la advertimos bajo un velo que, ocultándola, la revela. Ese velo es parte de ella misma: sin él, ella ya es otra cosa. Por eso es difícil aprehenderla pues si le quitamos el velo, desaparece. En su velo está la distancia que le permite ser y también su posibilidad de revelarse. En él se fija su integridad y su única posible visibilidad.”³¹

A la aspiración de resurgimiento de las comunidades humanas, simbolizada por el carnaval, le acompaña en la literatura el recurso de la ironía, ácido ingrediente que añade un tono específico a la narración de cualquier historia. Juan Pellicer³² en un estudio sobre el uso de la ironía en la obra de García Ponce, revisa la trayectoria de este concepto en la literatura. La palabra ‘ironía’ ya había sido utilizada por Aristóteles, pero el concepto empieza a extender su significado especialmente en el Romanticismo, cuando los escritores e intelectuales oponen la subjetividad del nuevo arte al racionalismo del arte clásico. La ambivalencia de la situación irónica, afirma Friedrich Schlegel, parte de comprender la esencia paradójica del mundo: lo irracional se levanta contra lo racional y lo relativo contra lo absoluto. El arte moderno cobra consciencia de estas paradojas y propone una reconciliación del pasado clásico con el presente a partir

del reconocimiento de su polaridad. Georges Lukács en su *Theorie du Roman*, afirma Pellicer, parte del concepto romántico de la ironía y observa que se trata “tanto del reconocimiento como de la abolición de la subjetividad”(p. 61). En la novela, el creador usa la ironía, dice Lúkacs, cuando “ se disocia en dos subjetividades”: una interior que se esfuerza por impregnar en el mundo el contenido de su nostalgia; y otra que observa la naturaleza del mundo del objeto y del sueño con sus limitaciones y reconociendo el carácter dual del universo.

No muy lejos de esta concepción se encuentra el juicio de Thomas Mann (“The Art of the Novel”) quien asocia la ironía con la distancia necesaria entre el artista y su tema, señala Pellicer; distancia que implica asimismo objetividad y libertad para recrear al mundo contemplándolo desde fuera y desinteresadamente.

“Sólo así, con distancia y sin tomar partido, puede el artista aprehender la totalidad del mundo y recrear su pluralidad, lo cual implica el reconocimiento de que las cosas son siempre relativas y circunstanciales. Por medio de tal reconocimiento es como pueden resolverse las contradicciones que forman parte de la propia esencia de la vida y del mundo en general. En ese reconocimiento se consuma la plena independencia del artista y en ella reside su libertad. Este es el espacio en donde coinciden la figura retórica y la situación irónica creadas por el artista. Ambas representan la pluralidad que entraña el mundo o, por lo menos, su dualidad. La palabra entonces se desdobra en lo que dice literalmente y en su significado intencional, en su apariencia y en su realidad.”³³

La ironía vista así, amplía sus horizontes conceptuales dejando de ser un recurso más entre las estrategias del artista para acercarse al tema de su obra, para convertirse en fundamento estético de la obra de arte en la modernidad literaria. La distancia necesaria entre el creador y su obra, además, no se limita a este campo. La ironía, según Jonathan Tittler, marca una frontera en los diferentes niveles de experiencia estética estableciendo distancias entre autor, narrador, personajes y lector (*Narrative irony*); entre el conocimiento de la audiencia y la ignorancia del personaje (dramática); entre el que

quiere decir lo contrario a lo que dicen sus palabras y quien ingenuo las escucha (retórica); y entre el observador y el fenómeno que se critica (de la situación), afirma Pellicer en su estudio (p. 77) . La sensibilidad para reconocer la verdad detrás del velo de este recurso estético, como podemos observar, será de vital importancia en la hermenéutica del texto literario de nuestro tiempo. Habíamos observado más arriba la tendencia de la nueva narrativa a concentrarse en la interioridad del individuo y a revalorar los aspectos cotidianos y paradójicos de su entorno. El relato se vuelve intimista y el héroe de la antigua épica muta en escarabajo del asfalto. La realidad se descubre ambivalente y el artista echará mano de la ironía para expresar su paradoja. La obra de arte resolverá el juego de los opuestos en lo que Octavio Paz llamó la “metaironía”:

“libera a las cosas de su carga de tiempo y a los signos de sus significados; es un poner en circulación a los opuestos, una animación universal en la que cada cosa vuelve a ser su contrario. No un nihilismo sino una desorientación: el lado de acá se confunde con el lado de allá. El juego de los opuestos disuelve, sin resolverla, la oposición entre ver y desear, erotismo y contemplación, arte y vida.”³⁴

El arte contemporáneo y , con él, la narrativa breve, en su hablar velado, dan a conocer la relatividad de todo punto de vista , la implicación del negro en el blanco, el ser en el no ser y, en general, la posibilidad de la paradoja en toda actividad humana. En el ejemplo mexicano, esta tendencia del arte a reflejar la dualidad inherente a la condición humana se alimenta de una fuente inacabable de materiales. La historia del arte y de la literatura mexicanas han dado a conocer ejemplos ilustrativos de esta convivencia de los contrarios en las mejores representaciones del arte popular y la arquitectura mestiza, así como en la sutileza verbal del barroco literario. La convivencia entre individuos que se mueven en una atmósfera ambivalente, de formas que muestran y recubren, del sincretismo entre culturas que se “desencuentran”, del conflicto

permanente entre la esencia del ser y la materia que lo contiene, encierra una dialéctica más profunda de lo que parece. La ironía como recurso, pero también como fundamento estético del arte habla de la espesura del ser que se adivina a través de los sugerentes velos en el laconismo de Rulfo o los juegos verbales de Arreola y Monterroso. El humor como proceso desmitificador, ambición de resurgimiento o reconocimiento de la paradoja humana es el tono con que la literatura moderna ha decidido publicar la caricatura antropológica o desvelar los juegos con que el individuo fabrica su autoengaño cotidiano.

Realidad y fantasía

Una de las características del arte mexicano desde las primeras manifestaciones de que tenemos noticia es la tendencia al uso del realismo en yuxtaposición con lo abstracto. El arte indígena combinaba los contrarios con una naturalidad que reflejaba los rasgos del pensamiento mítico en todas las actividades del hombre. Los objetos de la naturaleza convivían en las descripciones con las fuerzas sobrenaturales y, encerraban un símbolo esotérico para revelar la condición paradójica de cuanto, desde su perspectiva, rodeaba a los hombres. En las crónicas de la conquista, primeros documentos escritos al finalizar su ciclo histórico la tradición indígena, es posible ver, a pesar de su intencionalidad documental, la mezcla de un lenguaje descriptivo con el enfoque fantasioso de unos seres demasiado maravillados de cuanto a su alrededor encontraban en la experiencia del nuevo mundo. La relación de los hechos de la conquista mezclados con el complejo de grandeza, la ambición de riquezas, y aunado todo esto a la completa incomprensión de una cultura demasiado ajena y exótica para los ojos de aquellos hombres de baja extracción social y cultural, hicieron posible la

aparición de los escritos que hoy se consideran la primera literatura aparecida en la Nueva España. Las crónicas de la conquista son el segundo ejemplo en nuestra literatura de la combinación de dos estilos: el del realismo y el de la literatura fantástica.

El tercer antecedente de este sincretismo lo encontramos en el arte y la literatura del Barroco, ya en el México Colonial. Como lo describimos más arriba, este movimiento artístico encontró el punto de fusión y síntesis de dos culturas antagónicas. La literatura del Barroco combinó el formalismo del lenguaje con el arte de la extrañeza y el uso de símbolos. La combinación de estos recursos hizo posible el nacimiento de un arte arquitectónico y plástico, además de una literatura de primer nivel en el mundo. Junto con este arte, que fusionó los elementos indígenas con el más refinado estilo de las cortes, se desarrolló en la oralidad la leyenda mexicana. La leyenda preservó el pensamiento mítico indígena imprimiendo a su fantasía notas de verismo al estilo colonial. La leyenda fue una mezcla de lo histórico y lo maravilloso que se desarrolló en el ámbito del relato oral. Más adelante, en el México independiente, la literatura seguirá los moldes extranjeros separando estas dos tendencias – la de lo real y lo maravilloso – en las manifestaciones escritas de las corrientes en boga.

No fue hasta la aparición del nuevo realismo en la literatura del siglo que apenas ha concluido que el escritor mexicano encontró y adoptó como propio el lenguaje que expresa la síntesis de dos enfoques permanentes en una cultura mestiza como la nuestra. La mentalidad que hace posible la perspectiva realista del mundo nunca ha estado desligada del todo de ese otro enfoque mítico en que se mueven los relatos de nuestras abuelas. Esto en lo que se refiere al relato oral y a la literatura; en cuanto a los ritos y actividades cotidianas, ambas perspectivas han caminado juntas desde siempre y se

insertan en el terreno opuesto hasta confundirse. De ahí la naturalidad con que, en el lenguaje oral, se hace mención de ambos mundos como si se tratara del mismo. Lo real y lo maravilloso conviven también en nuestra literatura contemporánea buscando expresar la autenticidad del diálogo que se lleva a cabo en nuestras sociedades, reconociendo e imprimiendo valor a estos puntos de vista. El escritor además, al escoger estos recursos, recupera el lenguaje y la visión de los relatos orales dando fuerza y originalidad a la poética del cuento literario. Cansados de tomar prestados los modelos de una literatura extraña con la que no podían expresar una realidad cortada con un patrón distinto, estos escritores buscaron en nuestros antecedentes literarios y subliterarios el lenguaje que las reflejara. Hemos hablado antes de lo que el relato breve moderno y la novela están hechos. Queda solamente, para los propósitos de este apartado subrayar la tendencia del cuento mexicano a expresar el sincretismo realidad / fantasía que hereda de la literatura del pasado y recupera del habla cotidiana.

En los cuentos que analizaremos podremos observar de qué manera hacen uso los escritores de este recurso para, por un lado, reflejar el tono de un diálogo permanente entre nuestras sociedades y, por otro, hacer una crítica al comportamiento humano utilizando los extremos de la fantasía para hacer patentes los mecanismos de una realidad absurda. Los cuentos de Rulfo parten de este recurso para reflejar una visión que utiliza símbolos en un lenguaje entre popular y poético. Su perspectiva podría compararse con la del realismo mágico que, en el uso de la alegoría, juega con el mundo de lo maravilloso desde un lenguaje descriptivo que imita los moldes del realismo. De esta manera y, gracias al uso de un lenguaje poético que se plasma en imágenes insospechadas, realidad y fantasía conviven con naturalidad. A primera vista, estos relatos parecen crudos en su realismo; pero, en una segunda mirada, nos percatamos de

tonos y acentos que desentonan con ese realismo. La perspectiva del narrador y el uso de la hipérbole, aunados a la mezcla de adjetivos discordantes e imágenes descriptivas por demás originales, dan vida a una atmósfera literaria muy peculiar. Por otra parte, los relatos de Rulfo dan la impresión de haber sido narrados en un tiempo circular, mítico, donde el lenguaje nos obliga a volver siempre al punto de inicio, obligando a la acción a mantenerse fija. El tiempo en Rulfo es estático, las realidades descritas crudamente pasan sin dejar huella en sus protagonistas como testigos de la fatalidad de un estado de cosas que se resume invariablemente en la muerte. Este manejo de la atmósfera temporal permite que el pasado y el presente se confundan y los personajes recreados por el recuerdo desdibujen a los vivos.

En los cuentos de otros autores lo sobrenatural aparece como una excusa para desenmascarar los vicios y defectos humanos. Es un recurso que, a semejanza y, muchas veces, en combinación con la ironía busca desmitificar ciertos valores y tendencias comunes en los hombres y en las instituciones. Los cuentos de Juan José Arreola y Augusto Monterroso que aquí estudiaremos así lo demuestran. El elemento sobrenatural revela, al llevarse hasta los extremos de la fantasía y de la alegoría, lo absurdo de ciertos comportamientos humanos. Es otro recurso para desenmascarar los bajos fondos de la condición humana. En el caso de Arreola, muy acorde a la tradición mexicana aunque desde una vertiente distinta, el estilo olvida el laconismo del lenguaje realista apostando por la forma. Arreola dibuja la caricatura humana haciendo uso de los juegos lingüísticos del formalismo barroco. Utilizando estilos y géneros que permitan expresar desde sus diferentes enfoques estéticos lo absurdo del comportamiento humano, fabrica pequeñas y perfectas obras magistrales de la ironía. En este caso, los motivos extraños, las máquinas, los animales son descritos como un

pretexto formal para acercarse a los defectos y vicios humanos. El estilo de Monterroso hace uso de recursos similares. Monterroso se preocupa tanto por la forma como Arreola, consiguiendo un tono semejante aunque sin los retruécanos lingüísticos de este último. En cualquier caso, ambos escritores son originales en sus personales enfoques de esta y otras realidades.

Estas son algunas de las constantes que hemos encontrado en la obra de los tres escritores cuya obra analizaremos a continuación. La influencia de la oralidad, el uso del humor como recurso desmitificador y el sincretismo estético entre realismo y fantasía, son aspectos relevantes que dan cuenta de las estrategias escogidas por nuestros escritores para fabricar su personal versión de la paradojas que aqueja al hombre moderno. Además de esta caracterización general de su obra, estudiaremos los rasgos más específicos que la de cada uno de ellos aporta a nuestro entendimiento de la teoría general del relato breve. No es la intención de este trabajo hacer un estudio monográfico de la obra de estos tres autores; sin embargo, pretendemos que la observación profunda de los materiales arroje conclusiones interesantes y relevantes para los objetivos que sustentan su contenido.

5.1. *Juan Rulfo*

La obra de Juan Rulfo se reduce a dos libros, el de cuentos, *El llano en llamas*, y la novela, *Pedro Páramo*. Con esta reducida obra se comprueba que no hace falta escribir mucho para acceder al catálogo de las obras universales, lo que hace falta es escribir bien. Y esto último no sería posible si aquello que comunica el genio del

escritor a través del texto fuera ‘cocina literaria’ (Cortázar). La obra dice de quien la trabaja más que los premios, honores y ceremonias, a los que Juan Rulfo teme en silencio. La personalidad del escritor que tantos reconocimientos ha merecido no traiciona la autenticidad de los soliloquios que sus escritos tejen desde que comenzamos a leer las primeras palabras. Elena Poniatowska describe a este personaje que, en la vida real, como sus personajes en la ficción, ‘rumia incesante’ los ecos y voces de su soledad:

“Para sacarle provecho a Rulfo hay que escarbar mucho, como para buscar la raíz del chinchayote. Rulfo no crece hacia arriba sino hacia adentro. Más que hablar, rumia su incesante monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para impedir que salgan. Sin embargo, a veces salen. Y entonces, Rulfo revive entre nosotros el procedimiento de ponerse a decir ingenuamente atrocidades, como un niño que repitiera la historia de una nodriza malvada.”³⁵

Juan Rulfo habla de su soledad, que es un trozo de la soledad repartida entre todos los seres de este mundo, a través de los laberintos mentales de un puñado de personajes que, en esta dialéctica permanente del ser, intentan explicar su infierno personal. Macario platica y platica para no quedarse dormido y ser asaltado por los pecados; el hermano y asesino de Tanilo intenta explicar el momento en que la culpa se apoderó para siempre del amor que asomaba detrás de la puerta falsa de la peregrinación a Talpa; en ‘No oyes ladrar los perros’, el padre dialoga con el hijo herido que lleva a cuentas como lo haría un sacerdote para expiar las culpas de quien está próximo a la muerte; el asesino de Don Justo en ‘En la madrugada’ rebusca, entre lo poco que recuerda de la golpiza del patrón, el momento en que le quitó la vida a su adversario. Estos personajes son un ejemplo del catálogo de voces anónimas que ‘rumian’ su tragedia personal en los cuentos de Rulfo. Como su autor, abren formalmente los canales para el diálogo, pero su conversación no busca respuesta, es introspectiva. Porque esos seres que hablan en boca del hombre de campo jalisciense, no tienen la

costumbre de hablar con otros individuos, sino de desdoblarse, como lo hace el propio

Rulfo:

“Yo vivo encerrado siempre, muy encerrado. Voy de aquí a mi oficina y párale de contar. Yo me la vivo angustiada. Yo soy un hombre muy solo, solo entre los demás. Con la única que platico es con mi soledad. Vivo en la soledad. Ya sé que todos los hombres están solos, pero yo más. Me sentí más solo que nadie cuando llegué a la ciudad de México y nadie hablaba conmigo, y desde entonces la soledad no me ha abandonado. Mi abuela no hablaba con nadie, esa costumbre de hablar es del Distrito Federal, no del campo. En mi casa no hablábamos, nadie habla con nadie, ni yo con Clara ni ella conmigo, ni mis hijos tampoco, nadie habla, eso no se usa, además yo no quiero comunicarme, lo que quiero es explicarme lo que me sucede y todos los días dialogo conmigo mismo, mientras cruzo las calles para ir a pie al Instituto Nacional Indigenista, voy dialogando conmigo mismo para desahogarme, hablo solo. No me gusta hablar con nadie.”³⁶

Ese diálogo hacia adentro que no cesa, que se estructura cíclicamente como continuando una conversación que tan relevante es para el ayer como para el mañana, que no tiene tiempo, espacio ni protagonistas, explica de alguna manera la estrategia narrativa de los relatos de Rulfo que describiremos con más detalle en este apartado. También lo es aquello que algunos llaman ‘tremendismo’, al describir la violencia de algunos pasajes de su obra. Pero este ‘tremendismo’, que los narradores de Rulfo relatan con naturalidad, sin que el sobresalto afecte a la anécdota ni al tono y como si se tratara de acontecimientos demasiado familiares para merecer atención especial, también se explica si volvemos en el tiempo y visualizamos el momento histórico que viven estos personajes. El propio Rulfo fue testigo de vivencias muy semejantes. No es nuestra intención fundamentar en la biografía del autor las razones que le llevaron a escoger este tipo de materiales, pero resulta ilustrativo conocer su contexto personal para comprender la profundidad con que estos textos se adentran en los mecanismos psicológicos que mueven a sus narradores.

Juan Rulfo fue hijo de hacendados que lo perdieron todo en los asaltos e incendios provocados por bandidos ex revolucionarios, cristeros y federales: ‘Porque a

mi padre lo mataron unas gavillas de bandoleros que andaban allí, por asaltarlo nada más. Estaba lleno de bandidos por allí, resabios de gente que se metió a la revolución y a quienes les quedaron ganas de seguir peleando y saqueando. A nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces...” Al abuelo lo colgaron de los dedos gordos y al tío lo asesinaron como al padre. La violencia era tan cotidiana como el pan y los hombres morían “a los treinta y tres años. Como Cristo, sí”. No es de extrañar que una literatura cuyo contexto inmediato se ubica alrededor de acontecimientos de esta naturaleza nos resulte ‘tremendista’.

Otro hecho interesante que respalda la tesis del monólogo interior, es la caracterización que el mismo Rulfo hace de su abuela. ‘María Rulfo Navarro no hablaba con nadie’. Se limitaba a leer su devocionario y asistir a la iglesia. La mujer hizo la Cristiada, dice Rulfo. Porque en Jalisco y en el Bajío era la mujer quien obligaba al esposo, padre o hijo a pelear, aconsejada por el cura. María Rulfo Navarro no fue ninguna excepción. Su carácter era tan fuerte que aun el hijo militar hacía todo lo que le mandaba. La dureza implacable de la mujer que, como el témpano de hielo, no muestra flaqueza ante el abandono o la muerte, sustentada en los principios de la religión católica, es uno de los temas preponderantes de la obra de escritores como José Revueltas, quien escribió también sus mejores obras inspirado en la cerrazón moral y física de este periodo histórico: *‘La población estaba cerrada con odio y con piedras. Cerrada completamente como si sobre sus puertas y ventanas se hubieran colocado lápidas enormes, sin dimensión de tan profundas, de tan gruesas, de tan de Dios.’* (J. R.: ‘Dios en la tierra’). Dos puntos de vista sobre un acontecer histórico. El de Rulfo apuesta por la subjetividad de los laberintos antropológicos que sortea una conciencia arraigada en el silencio, en la soledad de Dios y en la obsesión por la muerte. El que la

abuela de Rulfo, como las puertas cerradas con “lápidas enormes”, asistiera a esta guerra santa ahogando el duelo de tanta violencia en un devocionario, habla de la dureza psíquica patente en esas poblaciones ‘tan de Dios’, como las describe Revueltas. La misma geografía de la región es una alegoría de la desolación y de la desintegración en los ámbitos de lo humano, lo económico, lo político y lo social. Los habitantes de las tierras que se extienden al sur de la capital del Estado de Jalisco, son descendientes de españoles castellanos y extremeños acostumbrados a trabajar la tierra árida. Se trata de una zona deprimida y austera donde las sequías, los incendios y la erosión del suelo han obligado a la población a huir hacia la frontera buscando el sustento como braceros. La gente de estas regiones es hermética y de pocas palabras. Las continuas guerras los han despojado de todo. La desintegración de la geografía tiene consecuencias, como vemos, en todos los ámbitos de la vida, sin olvidar el religioso. La historia personal del escritor es un ejemplo. Por otro lado, da cuenta, como podemos ver, de hechos interesantes para comprender la mentalidad del momento, pero, sobre todo, para ubicar la obra en su contexto antropológico, pudiendo establecer con mayor objetividad las fronteras entre lo temporal y lo universal. La obra de Rulfo, creemos, apuesta por los símbolos universales partiendo del subjetivismo en un momento histórico en que los escritores mexicanos se interesaban aún por la épica revolucionaria.

Pero la guerra cristera no sólo influyó en la psicología del escritor. El gusto por refugiarse en la lectura y la influencia que la literatura universal tuvo en su formación como escritor, fue también una consecuencia de este movimiento político:

“Cuando se fue a la cristiada, el cura de mi pueblo dejó su biblioteca en la casa porque nosotros vivíamos frente al curato convertido en cuartel y antes de irse, el cura hizo toda su mudanza. Tenía muchos libros porque él se decía censor eclesiástico y recogía de las casas los libros de la gente que los tenía para ver si podía leerlos. Tenía el índice y con ese los prohibía pero lo que hacía en realidad era quedarse con ellos porque en su biblioteca había muchos más libros profanos que religiosos, los mismos que yo me senté a leer, las novelas de Alejandro Dumas, las de Víctor Hugo, Dick Turpin, Buffalo Bill, Sitting Bull. Todo

eso lo leí a los diez años, me pasaba todo el tiempo leyendo, no podías salir a la calle porque te podía tocar un balazo. Yo oía muchos balazos, después de algún combate entre los Federales y los Cristeros había colgados en todos los postes. Eso sí, tanto saqueaban los Federales como los Cristeros.”³⁷

La censura y la cerrazón eclesiásticas, desde este punto de vista, tuvieron consecuencias positivas para el desarrollo de nuestra literatura. Cayendo en las mejores manos, estos libros rindieron frutos gracias a su clandestinidad. Más adelante en la vida del escritor habrían de tener influencia importante otros libros y escritores del ámbito nacional e internacional. Al finalizar esta primera etapa de su vida, ya huérfano, Rulfo habría de vivir los últimos años de su infancia en un orfanato. Más adelante empezará sus estudios universitarios en Guadalajara, estudios que se verán interrumpidos por una huelga universitaria que duró de 1933 a 1935. Rulfo marchará entonces a la Ciudad de México donde intentará infructuosamente concluir sus estudios. Fue aquí en donde, asistiendo como oyente a los cursos de Antonio Caso, Lombardo, Julio Jiménez Rueda, etc.; y participando en las tertulias del café de Mascardones, concluyó su formación comentando a los *Contemporáneos* en el grupo formado por intelectuales de la talla de José Luis Martínez, Alí Chumacero y González Durán. La primera novela que escribió Juan Rulfo, aprovechando la soledad de su empleo entre los archivos de la Secretaría de Gobernación, nunca salió a la luz pública:

“en las noches, como no tenía amigos, me quedaba en el archivo y escribía una novela. Se titulaba *El hijo del desaliento* y Efrén Hernández me animaba diciendo que era una buena novela. Mandé un capítulo a la revista *Romance* que hacían los españoles y por supuesto nunca lo publicaron. Dialogaba con la soledad y era tan cursi como su título.”³⁸

No obstante, y a pesar de lo que el autor opina en esta cita de su primera novela, la reducida aunque ejemplar parte de la obra de Juan Rulfo que sí conocemos dista mucho de ser cursi. Sus narraciones parten del lenguaje espontáneo y claro del

campesino mexicano. Pero esta aparente sencillez encierra una especial complejidad en la soltura con que fluyen las historias. El narrador moderno que es Rulfo, parte de la desconfianza por el enfoque realista directo y por las efusiones sentimentales. En sus narraciones deja de actuar como el pedagogo, con la intención de mostrar una realidad libre de ataduras para que cada quien saque de la lectura sus propias conclusiones. La labor del narrador regionalista, por contraste, partía del propósito de demostrar una ideología a partir de un enfoque paternalista y a distancia de los problemas del mismo protagonista.

Para cambiar de perspectiva, el narrador deja sitio al personaje, quien da a conocer su propia historia utilizando recursos narrativos insospechados: desde sus conciencias, utilizando el monólogo; desde sus actos involuntarios o en las relaciones entre pasado y presente; desde el testimonio escueto y desordenado o por medio de la narración de testigos o; desde las diversas perspectivas y enfoques sobre un mismo problema. En cuanto a la estructura compositiva, sus narraciones parecieran seguir cierto desorden, fruto de la mentalidad caótica de sus narradores y de los diálogos dispersos que recuerdan una conversación circunstancial sin importancia. Sin embargo, a partir de una frase o una palabra recurrente, la historia regresa a la idea con que se teje y las digresiones sugieren una realidad más amplia que se silencia, pero de la que el buen entendedor sabrá sacar conclusiones. Por eso a veces los silencios dicen más que las palabras y, en Rulfo, están fríamente calculados. A pesar de ello, el lenguaje no pierde naturalidad y las pausas y repeticiones calculadas hacen énfasis en la espontaneidad de los diálogos. En los monólogos, las interrupciones de la conciencia dan fluidez a las narraciones que, de otro modo, resultarían lentas y monótonas. Los apetitos sexuales, el hambre, el miedo y demás necesidades involuntarias marcan el

ritmo de algunas narraciones y las demandas estéticas se cubren con las debilidades o fortalezas que ofrecen sus lenguajes y discursos. En sus crisis emocionales, los personajes no analizan ni elaboran sus sentimientos, pero su lenguaje está cargado de un trasfondo de sugerencias que reflejan, sin calificarlas, las grandes dudas de la condición humana. La soledad, la humillación, el descontento o la suciedad, la ira y la tristeza, forman parte del mundo de las esencias con las que luchan los personajes de Rulfo que, en ocasiones, se mimetizan con el paisaje para cobrar la dimensión devastadora de los fenómenos naturales.

“En este libro (*El llano en llamas*) están ausentes las asperezas técnicas y de expresión, los anacronismos de que se valen ciertos cuentistas y están presentes, en cambio, las técnicas que han orientado la novela y el cuento por nuevos caminos. Rulfo es un cuentista monocorde que comunica un mundo angosto en el que todos los lugares (los escenarios) son más o menos iguales y todas las anécdotas forman parte de una misma familia. Por estas razones está obligado a repetirse: suple la prisión a que lo reduce el espacio y los temas con una profundidad que no es fácil medir ni cualificar.”³⁹

La diversidad, dice E. Carballo, se suple con la profundidad y eso es lo que le da a la temática rulfiana su cualidad universal. Típico de su creación es el concepto de la muerte, del tiempo suspendido, de personajes que son la voz de todos y de nadie porque en la sordidez y el laconismo de su palabra asistimos al derrumbe de un pueblo. Los personajes de *Pedro Páramo* se mueven con la inercia de los muertos y se confunden con ellos en un espacio entre real y fantástico. Las voces de los muertos traen el recuerdo de tiempos mejores, por eso suenan más alto que las de los vivos, ahogados en la desesperanza. Con su poderosa fuerza lírica, este poema narrativo logra infundir vida a un pueblo muerto y a sus habitantes. De ahí surge la complejidad de esta novela: en el manejo magistral de un tiempo y un espacio deshabitados que cobran vida en la fuerza de la palabra, en el miedo y en el recuerdo.

“Rulfo ha hecho, como Orozco (...) una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece tan real, y es tan curiosamente artística y deforme. Los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes vemos cómo todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso. Para el arte eso no importa; sí importa desde el punto de vista en que muchos se sitúan para juzgar sus textos: dicen que la realidad que describe corresponde a la realidad física, y eso no es cierto. Más que realista, Rulfo es un escritor fantástico, un artista iluminado y ciego. Es decir, ha dado los más grandes palos de ciego en nuestra literatura actual porque el artista verdadero está ciego y no sabe a dónde va, pero llega. Rulfo se ha apoderado de un grupo de muñecos más reales que los hombres y los mueve admirablemente. Es, también, un administrador fabuloso del rencor popular. El rencor que sienten sus personajes está tratado de una manera excelente. En él se subliman procedimientos que vienen de Azuela, Martín Luis Guzmán, Muñoz, Magdaleno y Cipriano Campos Alatorre. Al destilarlos, logra productos cristalizados y esenciales. A partir del siglo pasado, hay en México dos clases de escritores: los que se apoyan en la realidad y los que han hecho del no apoyarse en ella una vocación. Rulfo pertenece a los que se apoyan en el color local, en la índole.”⁴⁰

De Faulkner toma Rulfo la revisión fatalista del pasado, la selección de una clase arcaica y decadente de la sociedad para hablar de los problemas del hombre; también de él adopta la estructura caótica y el uso del narrador testigo. Algunos lo acusan de no saber escribir porque sus historias parecen primitivas y elementales, debido al sector social que ha decidido representar y al manejo directo de sus voces, estrategia de un narrador moderno. Pero la construcción sintáctica no es siempre la misma aunque los personajes provengan de una misma realidad. Las estrategias varían de acuerdo al tema y a la intención y no serían eficaces con otro lenguaje ni con otro idioma porque éste responde al carácter de sus personajes y a la atmósfera en que se mueven. Pero, además del lenguaje está la técnica, y, la que usa Rulfo, es eficaz para sus objetivos. La simultaneidad de planos, el monólogo interior, la introspección, el ritmo lento cuando la narración lo requiere, la alternancia del diálogo y la memoria, la prosopopeya, el manejo original del espacio y del tiempo de acuerdo a las intenciones profundas del texto. Además, el narrador dispone de la atención y el interés del lector desde que la narración inicia y es capaz de llevarlo a su antojo a través de las emociones y los ambientes más insospechados.

En *Pedro Páramo* se dan cita estos recursos para narrar la historia de Comala, un pueblo abandonado en el que sólo habitan las almas en pena. Juan Preciado llega a Comala a buscar a su padre. A través de la voz de los recuerdos de su madre va descubriendo la memoria del pueblo. Pero esa voz se confunde con una serie de otras voces y murmullos que la interrumpen para narrar sus historias personales. Entre unas y otras, se desarrolla de forma episódica la historia de Pedro Páramo. También podemos escuchar el flujo de la conciencia del propio Pedro Páramo que clama por el amor de Susana San Juan. Esta sinfonía caótica se mueve en un espacio y un tiempo deshabitados que cobran vida a través del recuerdo y en donde es casi imposible distinguir a los vivos de los muertos. El tono dominante de la narración es de desesperanza para unos y para otros. Los muertos asaltan a los vivos para que recen por sus almas porque les ha sido negado el reino de los cielos. El horizonte de la novela no se reduce al presente y al pasado inmediato, se remonta al pecado original. La simultaneidad de las escenas, el tiempo y el espacio lo sugieren. Así, podemos encontrar la escena de los hermanos que viven como esposos – que sugieren a Adán y Eva – alternada con el testimonio de otros pecadores del pasado más inmediato. Todos ellos se mueven en un tiempo que es el mismo para todos y cargan con la misma pesada cruz. A manera de ejemplo, cito enseguida algunos extractos del diálogo entre Juan Preciado y Dorotea desde ultratumba:

- *¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo...*
- *Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.*

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. (...) Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”(recuerdo intercalado de la madre de J.P.)

- *Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas...*
- *Fue ya de mañana cuando te encontramos.*
- *Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado... Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruega a Dios por nosotros." Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto.*
- *Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?*
- *Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.*
- *¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me ha dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios(...) En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera(...) Lo supe ya muy tarde, cuando el cuerpo se me había achaparrado, cuando el espinazo se me saltó por encima de la cabeza, cuando ya no podía caminar. Y de remate, el pueblo se fue quedando solo; todos largaron camino para otros rumbos y con ellos se fue también la caridad de la que yo vivía. Me senté a esperar la muerte. Después que te encontramos a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse quietos. 'Nadie me hará caso', pensé. Soy algo que no le estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos... ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?*
- *Siento como si alguien caminara sobre nosotros.*
- *Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.*

La desilusión domina este diálogo porque en este mundo no hay esperanza para nadie, ni aun después de muerto. Eso parece decirnos Juan Rulfo a lo largo de cada una de sus narraciones. La ilusión por los hijos, por encontrar al padre o por recuperar la tierra que nos han robado son, todas, vanas esperanzas. Eso es lo que mueve a los personajes de Rulfo, "más reales que los hombres", dice Arreola. Y es cierto, porque el rencor y la desesperanza son los espejos de la verdad que se esconde detrás del mexicano: habitante de una nación sustentada en la ilusión de grandes proyectos para el futuro, pero de escasas esperanzas para el presente. Ese es el lenguaje con el que habla la Revolución, que es trasfondo permanente de la obra de Juan Rulfo. "Aguárdenos

tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguamos la causa”, dicen los revolucionarios en *Pedro Páramo*. Y en los cuentos de *El Llano en llamas*, la inquietud de las masas y las ilusiones frustradas de los campesinos hablan el mismo idioma. Este es un pasaje de “Nos han dado la tierra”:

- *Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.*
- *Eso manifiéstenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al gobierno que les da la tierra.*
- *Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el centro. Todo es contra el Llano...No se puede contra lo que no se puede...Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...*

Pero él no nos quiso oír.

Esta estética de tonos pálidos, estériles y secos como el paisaje mexicano, combinada con las técnicas de la narrativa moderna y la riqueza expresiva del lirismo en la prosa de Rulfo, dan fruto a una narrativa excepcional que habla a través de voces representativas de la cultura mexicana, que desvela los misterios del hombre universal. Como nosotros, todos los hombres tienen miedo a la muerte, a la desintegración de las ilusiones, a la soledad y a la desesperanza. Nuestra narrativa descubre los tesoros y abismos humanos a partir de lo que podemos ofrecer desde nuestra perspectiva cultural: el espejo de nuestras emociones, una historia, una realidad política y social y un lenguaje para contarlos. La tristeza del indio, el complejo del mestizo, el rencor social del revolucionario, la Conquista del Nuevo Mundo, la Independencia y la Revolución mexicanas, la Reforma Agraria, el mal gobierno, el arte, la poesía, el ensayo político y social, la narrativa moderna... son todos ellos factores de influencia que determinan la estética de nuestra literatura, ya sea por alusión o por omisión. Quienes deciden alejarse de los temas nacionales o quienes, por el contrario, se inspiran en ellos son producto de

una cultura por igual. Los recursos de la estética personal de cada escritor no se reducen a las posibilidades de sus referentes, pero no dejan de hablar de una experiencia humana común.

Estos son algunos de los rasgos generales que encontramos a través de la obra de Rulfo. A continuación estudiaremos los rasgos específicos que mejor reflejan la importancia de los logros conseguidos por la poética del escritor para la teoría de la narrativa breve moderna.

5.1.1. *El narrador*

Quizás el rasgo más característico de la obra de Rulfo es el original uso que hace de la figura del narrador. El punto de vista desde el cual se narra cada uno de los relatos imprime un ritmo, un tono, un tiempo (casi siempre caótico), y un espacio particulares que tienen que ver con lo que, desde la subjetividad del narrador- protagonista, se nos permite entrever, deducir o interpretar. Ya sea a través de un soliloquio, un diálogo expreso o sugerido, o por medio de un narrador testigo, los relatos de Rulfo hablan a través del perspectivismo de alguno de los personajes que pueblan un mundo marcado por el hermetismo de sus pobladores, la violencia, la desolación y la fatalidad. Se trata de personajes sin nombre que parecen haberse sentado a contemplar su entorno desde los primeros tiempos del hombre. Sus relatos siguen un tiempo desordenado sin presente ni pasado, pero, sobre todo, sin futuro. Porque la tendencia del movimiento perpetuo de estas voces lleva siempre a un mismo punto: el aniquilamiento. Los narradores de Rulfo escarban en el inconsciente como dentro de un laberinto que los llevará siempre al punto de inicio. Por medio del uso de palabras recurrentes que

parecen tener el objeto de mantener abierto el canal de comunicación con el oyente (porque los cuentos de Rulfo, más que escritos, parecen hablados), la narración se vuelve estática porque la inercia de estas palabras le impide que avance, regresando la historia siempre al punto de inicio: *“Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted...”* (Luvina).

El narrador omnisciente es poco usado por Rulfo, salvo en casos específicos en que el autor desea introducir la historia, describir el ambiente o mantener el enlace entre los fragmentos narrativos, cuando esto es necesario. Lo más común en estas narraciones es que de la omnisciencia se pase a la equisciencia; esto sucede cuando la narración en tercera persona nos da la sensación de haber pasado a la mente de alguno de los personajes, así lo explica González Boixo⁴¹. Generalmente es difícil diferenciar la tercera persona a nivel de omnisciencia de la que se sitúa a nivel equisciente, reconoce. Esto se debe a que, en las narraciones de Rulfo la participación directa de los personajes es una constante en todos los niveles. Sin embargo, algunos de los pasajes más bellos son una pequeña ventana a través de la cual podemos ver al poeta que se esconde detrás de estos sórdidos personajes:

“San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas por encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.” (‘En la madrugada’)

Este es un ejemplo de la omnisciencia ambiental que aparece como introducción al relato para dar un tono específico a la narración y sugerir algún tipo de interpretación

a través del uso de símbolos como la luna, el agua, el aire, la tierra, etc. En el caso de este cuento, la niebla desvela la madrugada al inicio del cuento y, cuando éste termina, cae otra vez sobre él cerrando el círculo. Pero esta vez, hay otros elementos que cubren los tejados de San Gabriel como una premonición: una mancha de tierra y la oscuridad. Esa noche no hubo luces porque Don Justo, el difunto, era el dueño de la luz. La oscuridad de estos elementos sugiere una interpretación sobre el destino del pueblo. Muriendo el cacique, figura del padre protector y dueño hasta de los perros que por él aúllan hasta el amanecer, la consecuencia lógica es su derrumbamiento, a semejanza de la Comala de Pedro Páramo.

Gonzáles Boixo distingue entre la omnisciencia ambiental y la poética matizando algunos rasgos relativos a su autonomía respecto de la narración. Reconoce también un tipo de omnisciencia de enlace con la cual es posible mantener la comunicación necesaria en la introducción del estilo directo. En ocasiones, dice, Rulfo la utiliza de forma original al convertir este recurso en un aspecto estructural del relato. Pero, más que la tercera persona que, en cualquier caso, no es muy frecuente, nos interesa ilustrar de qué manera es original y por demás expresivo el uso del estilo indirecto libre y de la primera persona, tan característicos en las narraciones del escritor:

“El estilo indirecto libre se acomoda muy bien a la materia tratada por Rulfo: la tercera persona se desvanece para dar paso al pensamiento del propio personaje, que reconcentrado (de ahí la gran utilización del monólogo; no puede olvidarse tampoco lo cercanos que están el estilo indirecto libre y el monólogo interior) encuentra en este estilo un modo idóneo para expresar sus propios pensamientos, sus propias vivencias, al lector.”⁴²

Así tenemos que, pasando de la omnisciencia a la equisciencia primero, la narración va tomando gradualmente un tono personal hasta reconcentrarse por completo

en la subjetividad del narrador protagonista y/o testigo de los hechos. La preferencia, en cualquier caso, será siempre la de mostrar la acción a través de los ojos de algún personaje perteneciente a ese mundo en proceso de aniquilamiento que envuelve cada una de las narraciones. El punto de vista del narrador es confuso y caótico en la mayoría de las historias, situación que ayuda a crear una atmósfera de irrealidad en la narración. La simultaneidad de planos es otra estrategia que utiliza Rulfo para, en este caso, presentarnos a más de un narrador y así mostrar una realidad más relativa aún. Para Rulfo, la vida es así. No sigue un orden cronológico ni puede ser juzgada desde una sola perspectiva. Hay periodos muy largos en la vida de una persona en que no sucede nada. Las verdades serán tales de acuerdo al cristal con que se miren y el autor, de entrada, decide no juzgar a la distancia sino mostrar las acciones desde la mirada de quienes forman parte de esta realidad.

“La palabra de Rulfo crea desde dentro al protagonista, que llega a escena con su verdad, con su propia justificación. Cada personaje tiene su trastienda particular y posee la verdad a su manera. Rulfo, un gran psicólogo, un gran observador del alma, de las actitudes del hombre y de sus mecanismos mentales, construye personajes que no poseen sólo una verdad, sino varias, y éstas contradictorias; hace figuras multidimensionales, observadas en sus diferentes caras; cambia al narrador la perspectiva, lo lleva a diversos sitios y a distintos tiempos a fin de observar mejor al protagonista. Sabe, como Ortega y Gasset, que los individuos son su circunstancia, y como Ramón Iglesia, que la verdad es relativa.”⁴³

Todos estos narradores están encuadrados en un ambiente muy específico. Se trata de personajes marginados que sobreviven en una tierra inhóspita, que han sido exterminados por la guerra, el hambre, las bandas de asaltantes y pseudo revolucionarios o los caciques. Como ejemplos tenemos a Macario, un loquito de pueblo; a asaltantes y asesinos, como los narradores de ‘La cuesta de las comadres’ y ‘El Llano en llamas’; a un maestro rural en ‘Luvina’; a un niño en ‘Es que somos muy pobres’; etc.

Ejemplo de relatos en que se utiliza el monólogo o soliloquio son ‘Macario’ y ‘Acuérdate’. ‘Macario’ es un ser atormentado por la idea del pecado. Macario está sentado junto a la alcantarilla matando a las ranas que no dejan dormir a su madrina. Si no consigue que su madrina duerma, seguramente ella le pedirá a toda la ‘hilera de santos’ que tiene en su cuarto que manden a los diablos por él y se lo lleven derecho al infierno, sin pasar por el purgatorio. En el purgatorio están sus padres y él quiere pasar por ahí para verlos. Felipa es la nana protectora de Macario quien duerme con él y le da leche con sabor a flores de obelisco. La narración fluye a través de una serie de asociaciones elementales entre ideas que no tienen relación pero que van reconstruyendo poco a poco la personalidad de Macario y el infierno que vive, obsesionado como está, por el miedo al pecado:

“Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas. Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas. Felipa es la que dice que es malo comer sapos. Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos.”

Las asociaciones entre el color negro de los sapos y los ojos de la madrina nos sugieren una analogía de la maldad de la madrina y la de los sapos, que no son buenos para comer. El color verde de las ranas, por otro lado, se asocia a los ojos de Felipa, una especie de nana protectora que calma el hambre de Macario con su leche. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas, Felipa también es buena. Macario debe matar a las ranas para que no le espanten el sueño a su madrina. De esta manera salta de una idea a otra para retornar siempre a la alcantarilla y al porqué de su espera y de esta plática:

“Si tardan más en salir puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar y se llenará de coraje. (...) Mejor seguiré platicando...”

‘Acuérdate’ es otro caso ejemplar de monólogo o soliloquio con un estilo muy distinto al de ‘Macario’. La palabra que da el título al relato sirve de espina dorsal a un cuento en que el narrador rememora un pasado que, por el uso reiterativo de la palabra ‘acuérdate’, se interpreta que tiene en común con un interlocutor imaginario. Este interlocutor, en ausencia, cede su papel al lector, quien de esta forma reconstruye la historia de un tercer sujeto a quien, hipotéticamente y por las palabras del narrador, ambos conocen desde la infancia. Con una narración de este tipo, Rulfo logra involucrar directamente al lector en este mundo ajeno y lejano. Así, el lector pasa a formar parte de la narración como actor y cómplice. La acción, desde esta perspectiva adquiere matices más humanos y deja de ser meramente pintoresca:

“Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquél que dirigía las pastorelas y que murió recitando el ‘rezonga ángel maldito’... Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho... Ese Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad, apenas unos meses más grande, muy bueno para jugar a la rayuela y para las trácalas. Acuérdate que nos vendía clavelinas y nosotros se las comprábamos, cuando lo más fácil era ir a cortarlas al cerro... Nos traficaba a todos, acuérdate... Lo expulsaron de la escuela antes del quinto año porque lo encontraron con su prima la Arremangada jugando a marido y mujer detrás de los lavaderos, metidos en un aljibe seco... Sólo que te falle mucho la memoria, no te has de acordar de eso... Fue entonces cuando mató a su cuñado el de la mandolina... Lo detuvieron en el camino... Dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran... Tú te debes de acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo.”

De manera gradual, entre las reiteraciones que funcionan como factor de cohesión y coherencia en la lógica conversacional del relato, se va desarrollando la historia de Urbano Gómez. El relato, más que por el desarrollo de la fábula, tiene interés para el lector en la manera como se construye lentamente la complicidad, la familiaridad o, si se quiere, el compadrazgo con que el narrador lo invita reiteradamente

a formar parte de este pasado común. El discurso es además, ejemplarmente irónico, como sólo puede serlo una historia contada en tono semejante. Los apelativos o sobrenombres con que se hace referencia a algunos personajes (*la Berenjena*, el abuelo, *la Arremangada*) recuerdan el secreto a voces y el cinismo con que se suele bromear en la infancia y la camaradería entre las amistades de escuela. El lector, además de ser testigo, ha sido invitado a este carnaval de la caricatura como protagonista directo. Al elegir no tomar parte en la narración de estos relatos, el autor aleja al lector del mundo en que están encerrados estos personajes. Al narrar desde sus perspectivas personales y sin dar mayor información sobre el contexto de aquella que se le daría a un conocido, los narradores parecen pretender abrir más la distancia entre su verdad y la nuestra. Sin embargo, indirectamente, al reconocernos como extraños y narrar estas historias como las narrarían sólo a sus convecinos, los narradores de estos cuentos consiguen hacernos co-partícipes de su mundo, por aislado y lejano que parezca a primera vista.

“Teniendo en cuenta la preponderancia de la primera persona nos debemos preguntar por el motivo de su continua utilización. Como ya se ha señalado en páginas anteriores, se trata de una exigencia de la propia narración: el mundo de Rulfo es un mundo cerrado, sin esperanzas, sus protagonistas aparecen desconfiados, sin ilusiones. Se trata de un mundo tan particular que sólo ellos mismos pueden hablar de él. Cualquier otro narrador resultaría extraño. Por eso, también, el lector es conscientemente alejado de la narración, pero curiosamente este alejamiento se convierte en un acercamiento: el lector, sin ningún narrador extraño a ese mundo, que funcione como intermediario convencional, tiene ante sus ojos en toda su pureza la existencia de ese mundo, tal como la expresan los personajes, unas veces para sí mismo, otras para sus convecinos.”⁴⁴

El mundo que construye Rulfo a través de las distintas perspectivas de sus narradores es un mundo cerrado y ajeno incluso para el autor, quien prefiere horadar en él desde el eco de otras voces. Los personajes forman parte de un contexto específico aunque sin ubicación precisa. Sus voces resuenan como ecos de una realidad violenta y fatídica. Narran desde el crimen, el robo o la pobreza extrema, pero su condición esencial, sobre la que giran permanentemente los símbolos de estos relatos, nos recuerda

al hombre de todos los tiempos. Ese hombre fundamental en duelo con sus fantasmas interiores: el remordimiento, la soledad, la búsqueda del origen, la mentira, el desequilibrio de las relaciones humanas y sociales, el honor, la muerte, la religión, el pecado; ese hombre que sigue su camino movido por la inercia y la fatalidad. El impulso de sus actos parece estar gobernado por una fuerza involuntaria que, desde su oscura lógica, decide establecer el equilibrio a través de la venganza, el odio, el remordimiento o la perdición.

“Rulfo no habla por sí. Hablan sus personajes. Los personajes, nada intelectuales, cuentan hechos. Los hechos secos, breves, impresionantes, tienen un poder revelador definitivo. Son, aunque el autor no se lo haya propuesto, o mucho más que si se lo propuso, una tremenda acusación.

Es curioso, los personajes de Rulfo – a pesar de sus miserias, de su despego a la vida, de sus primitivas pasiones, de sus crímenes, incluso – no nos son antipáticos. Hay en ellos una ingenua hombría, tan auténtica que nos duele cómo se estropean en la destrucción a sí mismos, ajenos a una esperanza que nadie les ha puesto de cerca, concreta, válida, efectiva. (...) Por sus palabras, por sus confesiones íntimas..., no sólo nos dan una exacta visión del paisaje y del ambiente en que padecen y se padecen, en el que viven y mueren prematuramente, sino de ellos mismos, de su trágica simplicidad que recibe y tolera a la tragedia o la provoca con el expediente de un fatalismo que es al fin su religión, su moral, su único sustento para comprender y explicar lo que así de pronto no tendría ninguna explicación, pero que sí la tiene y no está todavía al alcance de ellos.”⁴⁵

Para hacer esta realidad patente y llegar al fondo intensamente, como lo exige la normativa del relato breve, el narrador entra al tratamiento del asunto directamente y desde las primeras líneas del cuento. El cuento literario procede de esta manera a narrar lo realmente significativo, eliminando a lo largo de la narración todas aquellas situaciones y frases de transición que no orienten el relato por el camino prefijado (recordemos las palabras de Poe y de J. Cortázar). En este sentido, la tarea del narrador es de primera importancia. Los relatos de Rulfo nos hablan magistralmente de esta necesidad. Se trata de narradores involucrados en la trama y que, sin orden ni acatamiento de norma alguna, deciden narrar una historia desde aquello que consideran más significativo. El relato se narra desde la perspectiva de una acción acabada en la cual lo que importa no es cómo se desarrollará acumulativamente hacia su desenlace,

sino qué es lo que de ella ha decidido recuperar quien la narra. De ahí que el punto de vista del narrador sobre esta historia finalizada, de la nota y el sentido de lo narrado. El cuento no procede acumulativamente como la novela. El interés no recae en el desarrollo horizontal de la historia sino en su verticalidad. Por eso en el discurso, en la forma en que se narra y en los elementos que, subjetivamente, se han seleccionado de ese pasado, es donde recae el interés de lo narrado.

Las estrategias escogidas por Rulfo son muy ilustrativas de estas necesidades del relato breve. En primer lugar, el autor se ha distanciado del relato limitando su participación narrativa a lo estrictamente necesario. Como hablamos antes, la omnisciencia es escasa y sirve como introducción a un ambiente o para sugerir una interpretación a través del simbolismo poético. Fuera de esto, la encontramos en frases cortas de importancia estructural como elementos de transición entre planos simultáneos o para separar las voces de narradores también simultáneos. Quienes tienen la palabra en los relatos de Rulfo son aquellas voces que, como testigos o protagonistas, forman parte de la historia y sienten la necesidad de oír su palabra interior, como si necesitaran del lenguaje para autoafirmarse. La subjetividad de estas voces, rompe el pacto con la verosimilitud que exige la épica narrativa y acerca el relato breve al género lírico. Los narradores en primera persona, más que retomar los hechos que describan lógicamente y ordenadamente la anécdota relatada, parten de un sentimiento, una proyección de la psiquis o una angustia existencial para contarnos su historia. Se trata de una necesidad de expresión muy cercana a la que da razón de ser a la poesía lírica. Exorcizar los demonios que conviven en el interior de cada uno de los personajes de este mundo, se trate de seres humanos o de pueblos desolados como Luvina, parece ser el reclamo de estas voces. La realidad externa se muestra adversa y fuera de control. Las acciones se

desencadenan violentamente como las fuerzas de la naturaleza y traen consecuencias fatales mucho antes de que los protagonistas de la tragedia puedan hacer algo para impedir las, como podemos verlo en el cuento “El hombre”:

“No debí haberme salido de la vereda (...) Por allá ya hubiera llegado. Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo. Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después (...) No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de muchos les costará menos el entierro.”

o en el cuento “En la madrugada”:

“Que dízque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio. Todo le parecía mal (...) Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser.”

Los cuentos de Rulfo crecen en profundidad conforme sus narradores van expulsando sus demonios y tejiendo, desde la lógica de sus pensamientos, el sentido de acciones a las que parecen haber sido arrastrados involuntariamente por su destino fatídico. Por eso es que, a diferencia de la novela, el relato breve parece centrarse en la verdad humana más que en la anécdota. El cuento debe tocar la llaga y herir en lo más profundo con el menor número de palabras si quiere ganar en intensidad, como lo hace el poema. Con este propósito escoge el choque violento, la palabra subjetiva o la intromisión súbita en el momento más crítico de la vida de sus protagonistas. Sus personajes son así, planos porque deben representar al común de los seres puestos en situación y porque conocemos poco de sus vidas; pero, desde otra perspectiva, son también redondos por la intensidad con que afrontan ese trozo pequeñísimo de vida

desde donde podemos observar aquello que va a la esencia de lo profundamente humano:

“Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. (...) Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos. (...) Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte, que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo.”

Estas palabras que encontramos en “Talpa” no podían ser más ilustrativas de esa densidad antropológica a la que llegan los relatos de Rulfo desde la subjetividad del monólogo interior. Este pasaje puede bien sintetizar el paso del ser humano por este mundo, el duro viaje lleno de vicisitudes que todos debemos afrontar para llegar al final del camino y ganarnos el descanso eterno. *“Ahora se trata de cruzar el día... ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos...”*, dice el protagonista y autor anónimo de esta breve tragedia humana. Y no podría decirlo mejor desde ninguna otra perspectiva porque la permisividad que da la primera persona en la narrativa, sólo es comparable a la expresión intimista de la poesía lírica. El tono poético y los simbolismos presentes en casi todos los relatos de esta colección hacen patentes los rasgos que acercan a estos dos géneros que Poe reconoció como ejemplos de mayor expresividad literaria: el cuento y el poema.

El tipo de narración más característica de los relatos de Rulfo, como lo mencionamos más arriba, es el soliloquio o “monólogo ensimismado”, como también lo llamó Carlos Blanco Aguinaga⁴⁶. Las virtudes de esta modalidad narrativa para dar a

conocer el lado más humano de la psiquis de los protagonistas creemos que son indiscutibles. Pero, además de monólogos, los relatos de Rulfo se presentan también como diálogos puros y diálogos recordados por el narrador. La virtud del diálogo frente al monólogo es la de otorgar mayor verosimilitud al relato. El autor se hace a un lado una vez más y los protagonistas conquistan el derecho a dar a conocer su versión de los hechos. El dialogismo es uno de los rasgos más atractivos de la novela, género que recupera las voces de las diferentes agrupaciones humanas - como fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal que es - y les ofrece el espacio para expresar, defender y rebatir las perspectivas desde donde se puede tener acceso a un trozo de verdad en la sociedad orgánica (Bajtín: 1978, pp. 80-81, 116-117). La dinámica que el dialogismo imprime en la narrativa da interés al relato porque permite el juego dialéctico de los puntos de vista de sus participantes.

Sin embargo, en Rulfo, el diálogo como la omnisciencia, tiene cambios y matices constantes que hacen patente el dominio de la subjetividad, el simbolismo, la poeticidad o la ironía en cada uno de estas modalidades narrativas. Así, como modalidad más cercana al monólogo, tenemos el diálogo recordado por el narrador. En este tipo de narración directa es previsible la intromisión del estilo indirecto que el narrador hace como pretexto para establecer vínculos que den coherencia a aquellos trozos escogidos del diálogo referido. Este estilo da cabida a la ironía en relatos como "Anacleto Morones". En este cuento, el narrador juega con la distancia mediada que el estilo directo le ofrece momentáneamente para llegar a una perspectiva muy personal de los hechos narrados.

El diálogo se intercala en los pensamientos de un narrador que nos da su versión de los hechos desde las primeras palabras; palabras que sintetizan el tono y el tema de este relato: “¡VIEJAS, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol.” Las mujeres lo buscan porque quieren pedir a las instituciones religiosas que canonicen a Anacleto Moronos, personaje cuyos embustes vamos conociendo gradualmente por voz del narrador. El diálogo que el narrador sostiene con las mujeres nos da una imagen casi plástica del fanatismo religioso en esas regiones del bajío mexicano. No obstante, la visión, en esta ocasión, no tiene tintes poéticos sino irónicos. Al tratarse de un diálogo recordado, el narrador, además de tomar parte en el juego dialéctico que se desarrolla en su conversación con las mujeres y del que resulta vencedor, intercala su punto de vista describiendo la escena de principio a fin en un tono por demás irreverente:

“ Yo estaba acuclillado en una piedra, sin hacer nada, solamente sentado allí con los pantalones caídos, para que ellas me vieran así y no se me arrimaran. Pero sólo dijeron: ‘¡Ave María Purísima!’ Y se fueron acercando más.

¡Viejas indinas! Les debería dar vergüenza! Se persignaron y se arrimaron hasta ponerse junto a mí, todas juntas, apretadas como en manojo, chorreando sudor y con los pelos untados a la cara como si les hubiera lloviznado.

-Te venimos a buscar a ti, Lucas Lucatero. Desde Amula venimos, sólo para verte. Aquí cerquita nos dijeron que estabas en tu casa, pero no nos figuramos que estabas tan adentro; no en este lugar ni en estos menesteres...

*¡ Esas viejas ! ¡Viejas y feas como pasmadas de burro!
-¡Díganme qué quieren! – les dije mientras me fajaba los pantalones y ellas se tapaban los ojos para no ver (...)*

¡Viejas carambas! Ni siquiera una pasadera. Todas caídas por los cincuenta. Marchitas como floripondios engarruñados y secos. Ni de dónde escoger.”

El narrador, así, toma distancia de los hechos y, al referirnos lo que aquellas mujeres buscan, se van desvelando los oscuros propósitos sobre los que el fanatismo religioso busca sustentar su bandera de lucha. Las mujeres, nos dice Rulfo, hicieron la

guerra cristera arengando a los hombres a pelear. En este caso, las mujeres que buscan a Lucas Lucatero quieren que testifique los milagros de Anacleto Morones para conseguir canonizarlo. Sin embargo, el narrador y protagonista va deshaciéndose de cada una de ellas revelando su oscuro pasado. Lo mismo hace con el pasado de Anacleto Morones, demostrando que mejores resultados tiene la astucia de uno que la fe ciega de la mayoría. De esta manera consigue desmitificar la figura del “Santo Niño”, como lo llaman las congregantes. Así nos enteramos de quien era verdaderamente Anacleto Morones e, indirectamente, de la manera en que nacen los mitos cuya autenticidad defiende la Iglesia:

“Por allí íbamos los dos, uno detrás del otro de pueblo en pueblo. Él por delante y yo cargándole el tambache con las novenas de San Pantaleón, de San Ambrosio y de San Pascual, que pesaban cuando menos tres arrobas.

“Un día encontramos a unos peregrinos. Anacleto estaba arrodillado encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiéndose la lengua no pican las hormigas. Entonces pasaron los peregrinos. Lo vieron. Se pararon a ver la curiosidad aquella. Preguntaron: ¿Cómo puedes estar encima del hormiguero sin que te piquen las hormigas?

“Entonces él puso los brazos en cruz y comenzó a decir que acababa de llegar de Roma, de donde traía un mensaje y era portador de una astilla de la Santa Cruz donde Cristo fue crucificado.

“Ellos lo levantaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabose; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros.

“Ese fue el comienzo. Y yo nomás me vivía con la boca abierta, mirándolo engatusar al montón de peregrinos que iban a verlo...”

Así, poco a poco, y entre blasfemias, ruegos y rezos, van desapareciendo una a una las mujeres, ofendidas por las palabras del hereje. Finalmente, de toda una hilera, sólo queda Pancha:

- *“Oye Francisca, ora que se fueron todas, te vas a quedar a dormir conmigo, ¿verdad?*
- *Ni lo mande Dios. ¿Qué pensaría la gente? Yo lo que quiero es convencerte.*
- *Pues vámonos convenciendo los dos. Al cabo qué pierdes. Ya estás revieja, como para que nadie se ocupe de ti ni te haga el favor.*

- *Pero luego vienen los dichos de la gente. Luego pensarán mal*
- *Que piensen lo que quieran . Qué más da. De todos modos Pancha te llamas.*
- *Bueno, me quedaré contigo; pero nomás hasta que amanezca. Y eso si me prometes que llegaremos juntos a Amula, para yo decirles que me pasé la noche ruéguete y ruéguete. Si no, ¿cómo le hago?*
- *Está bien, pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras.”*

El último diálogo cierra con broche de oro el relato y sintetiza la vida y milagros del “Santo Niño” de Amula, Anacleto Morones:

- *Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?*
- *¿Quién?*
- *El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor.”*

El narrador en este cuento, a pesar de sus intromisiones, da oportunidad al juego dialógico de cumplir la función de contrastar las ideas centrales del relato. El tema queda así, tratado a distancia y en la mayor profundidad. El humor cumple la tarea de mostrarnos la relatividad de la verdad y de desdibujar el mito. Rulfo ha escogido magistralmente la estrategia necesaria para tocar un tema tan escabroso como el religioso con la objetividad que ofrece el estilo directo, aunque sin perder la cualidad crítica que se obtiene con la ironía. La curiosa objetividad de estos textos parte de la estrategia que ha escogido el autor para narrarlos. Rulfo deja hablar a sus personajes y el narrador, consciente de que la realidad que debe relatarnos le causa una impresión específica, no intenta imponer sus sentimientos, sino que, partiendo de esas sensaciones, narra espontáneamente lo que recuerda desde su subjetividad. Por eso el resultado es más humano y, al seguir el pensamiento de estos narradores, no tenemos la impresión de haber sido burlados, ni de que nuestro acercamiento a una realidad tan ajena sea limitado. Nadie ha tratado de engañarnos al mostrar su lado de la verdad, y por eso la sentimos más auténtica. Si acaso, debido a la conjunción de dos ingredientes como son

el hermetismo del mundo a que nos acercamos y la subjetividad con que se desarrolla un discurso que va siempre hacia adentro de la consciencia, la sensación que estos textos provocan es la de adentrarnos en una realidad a la que no hemos sido invitados. Y por esa exclusividad que nos ha otorgado el autor al desvelar los sentimientos más primitivos y esenciales de sus personajes sin que el narrador parezca consciente de estar revelando nada (porque sus palabras son introspectivas), es que esa verdad limitada y relativa adquiere la intensidad que provoca el morbo. Utilizar una estrategia semejante aunque con objetivos más nobles, habla de la flexibilidad con que el cuento moderno escoge sus influencias y materiales. Cualquier recurso es legítimo si aporta expresividad y, en el caso de Rulfo, una profundidad insuperable. Este rasgo es más ilustrativo si comparamos la obra aquí analizada con la prosa narrativa mexicana del periodo inmediatamente anterior que se caracteriza por ser dogmática e ideológica en exceso. Se trata de una prosa que explicaba y analizaba con el objeto, demasiado explícito para ser de buen gusto, de cambiar el mundo moralizando. Rulfo, en cambio, incorpora aquello que, como lector inteligente, ha aprendido de los escritores subjetivistas modernos.

Estos dos ingredientes que hemos mencionado, el hermetismo y la subjetividad, aunque a primera vista sugieren limitaciones importantes al flujo narrativo, vistos desde la perspectiva de la semiótica son elementos que aportan más que limitan a la expresividad del texto. Por un lado, la subjetividad hace patente que la verdad no es una y absoluta sino relativa, y; por el otro, el hermetismo, además de provocar en una primera lectura la curiosidad por la intimidad ajena, invita al lector a participar activamente en la decodificación de códigos confusos y a rellenar espacios que la narración ha dejado incompletos. Así, el relato por breve, no deja de ser profundo, no

limita su semiótica sino, por el contrario, destila las esencias y, desde las primeras líneas involucra activamente a su interlocutor.

“...el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió previó que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.”⁴⁷

Esta cualidad del texto en el caso del relato breve es, por razones obvias, de importancia fundamental. Y no sólo eso. La economía del discurso, además de ser un rasgo esencial de la poética del relato breve que otorga expresividad y profundidad a la narración, es, desde el punto de vista estructural, una limitación que invita al escritor a ser creativo en la elección de los recursos con que llevará a cabo la construcción del texto. En Rulfo, otra estrategia utilizada magistralmente y que habla de la flexibilidad con que el escritor de nuestro tiempo concibe la estructura del relato, es la simultaneidad de planos. Esta estrategia, aunque a primera vista es la que en mayor medida complica la comprensión del texto, ha probado ser también una de las más efectivas maneras de llegar a un texto profundo, armónico y redondo. Desde luego, esta cualidad no se aprecia cuando empezamos a leer el relato. La lectura se vuelve un continuo descifrar y dar sentido a las piezas de un rompecabezas que no veremos completo hasta que el relato finaliza y podemos unir todos los cabos sueltos. *Pedro Páramo* es uno de los mejores ejemplos que la literatura de todos los tiempos tiene a su disposición para el análisis de este recurso. Pero, para los objetivos de este estudio, preferimos ilustrar esta estrategia del texto a través de uno de los relatos del mismo autor.

En el cuento “El hombre” podemos ver cómo se entremezclan las consciencias de dos personajes: el asesino que huye del espacio del crimen y el perseguidor que, calculadora y pacientemente, sigue sus pasos desesperados. Un tercer personaje aparece para explicar, desde su perspectiva, el desenlace de esta historia: se trata de un borreguero al que las autoridades - para cumplir con encontrar un responsable a toda costa - intentan inculpar como encubridor del asesino. La primera parte del cuento es difícil de comprender, pero, al introducir a este tercer narrador en la parte final, el autor redondea el relato y nos permite acceder a la verdad desde sus tres perspectivas. Como *Pedro Páramo*, se divide en dos partes: la primera, donde se nos da a conocer lo que los diferentes personajes, de manera desordenada, piensan y rememoran sobre el pasado de Comala y; la segunda, en que se cuenta la historia desde una perspectiva más tradicional y en la que podemos dar coherencia a las piezas sueltas y personajes que fuimos descubriendo anteriormente. En el cuento a que nos referimos, dos pensamientos se intercalan para desarrollar una misma idea. Un narrador omnisciente sirve de enlace y, al mismo tiempo, da a conocer la agreste geografía, llena de símbolos, donde esta persecución tiene lugar. El seguimiento que hace este narrador semeja al de una cámara de cine; no intenta dar juicios, pero muestra plásticamente y en su enorme dimensión humana la desesperación del individuo al que sigue la pista:

“Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

(Perseguidor) “Pies planos – dijo el que lo seguía -. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil.(...)”

“Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los cayos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: ‘No el mío sino el de él’, dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado.”

El perseguido huye como una bestia irracional quien no distingue la voz de sus propios pensamientos, una voz llena de remordimiento. La cámara enfoca el lente en los pies “engarruñados”, agarrándose a las piedras con las uñas y midiendo el horizonte desesperadamente. Poco a poco el perseguido va tomando consciencia de su situación y del acto criminal que ha cometido. Así vamos descubriendo el móvil de perseguidor y perseguido en este concierto de planos que corren paralelos:

“Te cansarás primero que yo. Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí – dijo el que iba detrás de él -. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adonde vas. Llegaré antes que tú llegues.”

“Este no es el lugar – dijo el hombre al ver el río – Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar al otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca...”

“Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos.”(El perseguidor)

Oía su voz, su propia voz saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido.

¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no. “Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano...”

No debí matarlos a todos – iba pensando el hombre -. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado a mi espalda...

Ahora el perseguidor empieza a escuchar voces también. Las voces que lo inculpan por el asesinato de su propia familia. Por haber salvado la vida dejando a los hijos como señuelo. De esta manera el texto nos va ofreciendo los elementos para entender las acciones de estos personajes, en un primer momento, desfigurados. Vamos así matizando nuestro juicio y entendiendo la densidad humana que se aloja en las conciencias de estos dos personajes por igual. En el fondo, tanto el perseguidor como el perseguido son víctimas y asesinos, marionetas de un destino involuntario que los lleva

a la violencia para cumplir con una ley de vida, que los arrastra al aniquilamiento sin ofrecerles otra alternativa a una agresión sufrida con anterioridad. Sabemos que el perseguidor ha matado al hermano del perseguido y que por esa razón el perseguido mata a la familia completa del perseguidor. Pero no sabemos si estas dos agresiones fueron provocadas por una serie semejante que haya tenido lugar en un pasado remoto. Los personajes de este mundo cumplen venganza tras venganza en una lógica cíclica que no sabemos bien a bien dónde y cuándo se desencadenó originalmente.

“El mundo rural adquiere diversificaciones existenciales. Rulfo parte de un conocimiento esencial de una región, sus leyendas, hábitos mentales, costumbres, ideas del honor y de la lealtad; parte de la feroz indistinción entre subjetividad y objetividad. En su literatura, los hombres de la provincia y el campo protagonizan una moral de vencidos, donde lo normativo no es el cumplimiento de un deber abstracto sino el perfecto esquivamiento de una muy concreta normalidad que de modo muy evidente los predetermina. A ellos, los sacrifica y pospone un destino anterior a cualquier ‘libre albedrío’, pero no anterior a la fatiga y la sequía y la humillación sexual y el crimen y la huida como rendición ambulante. La revolución mexicana se disuelve bajo un clima despiadado, soez de un modo en que jamás lo serán – aisladamente considerados – las palabras o los actos. No hay gratitudes ni gratuidades: toda violencia extiende y detalla el proceder de la naturaleza; toda acción sintetiza a la historia, a la sociedad y al paisaje...”⁴⁸

La simultaneidad de planos que se intercalan y confunden sirve para contrastar situaciones, puntos de vista o atmósferas que, a pesar de aparecer distanciados en tiempo y espacio, no cambian radicalmente la esencia ni la intención de las ideas que el autor desea poner de manifiesto en el texto. La consecuencia que resulta de estos paralelismos habla de la inercia de una realidad en donde el hombre, por voluntad o por condicionamiento, se ve orillado a la violencia desde tiempo inmemoriales. El personaje, entonces, contempla el cataclismo sin hacer nada por cambiarlo porque la rueda de la fatalidad lleva mucho tiempo dando vueltas y sería inútil intentar detenerla, como fueron inútiles la Revolución Mexicana y la guerra cristera. La única verdad permanente es que la historia, como la vida, cumple con su ciclo natural: nacimiento, reproducción y muerte. Los narradores de Rulfo contemplan pasivamente el

cumplimiento de este ciclo. Vida y muerte, como lo entendían nuestros ancestros, son una dualidad inseparable y tan importante es la una como la otra para que la rueda siga dando vueltas. La violencia es tan sólo una forma de llegar a este destino y no tiene mayor importancia más allá de en lo que al destino común de todos los seres humanos concierne. Así, los personajes que protagonizan esta persecución tienen una consciencia semejante; sus móviles son los mismos y el remordimiento que persigue a ambos es el verdadero protagonista de esta historia. Ambos son marionetas del destino, pero también son seres humanos que sufren y desesperan y a quienes atormenta por igual las consecuencias de una lógica aparentemente absurda que mantiene al mundo en movimiento.

El destino del tercer personaje de esta historia es el más absurdo de los tres porque, indirectamente y sin deber ninguna muerte, es quien recibirá el castigo impuesto por las autoridades. De esta manera, en la última parte del relato, además de redondear la historia incluyendo informaciones algo más específicas sobre el desarrollo de los hechos, se llega a una conclusión explícita sobre las ideas que describimos más arriba: El destino lleva a dos hombres a asesinar a sus respectivas familias. Ambos son perseguidos por el remordimiento y, de alguna manera, se cuestionan aquello que los orilló a semejante acción. Visto desde fuera, podemos deducir que ambos han sido el instrumento de una ley no escrita que lleva a un individuo a cobrarse la agresión recibida con la vida de otro sin que exista otra alternativa. En el caso del tercer implicado, el caso es aún más involuntario pero, en esta ocasión, se explica por el proceder absurdo, aunque de todos los mexicanos conocido, mediante el cual las autoridades judiciales de nuestro país cierran un expediente de investigación inculcando a quien tienen a mano. La tercera parte de este cuento ilustra esta costumbre:

“Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente. De haberlo sabido. Lo que es ser ignorante y confiado. Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada. ¡Con decirle que se comía mis mismas tortillas y que las embarraba en mi mismo plato!

De modo que ahora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Por ora sí.

Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquél hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdedizo. ¿Pero yo qué sabía? Yo no soy adivino.

Él sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos, chorreando lágrimas...”

Hemos analizado aquí algunas de las modalidades narrativas más comunes en la obra de Juan Rulfo. El uso más característico, podemos resumir, por encontrarse en estado puro o combinado con el diálogo o la tercera persona, es el monólogo (cuando la narración parte de la interiorización de la realidad) o soliloquio (cuando el narrador utiliza un estilo conversacional). El empleo de esta modalidad narrativa permite al narrador cierta flexibilidad que conviene al relato en la definición de un tono, un espacio y un tiempo característicos del mundo en que se mueven los personajes de estas historias. Así, vemos que el empleo del estilo indirecto libre, que parte de la conciencia profunda de estos narradores, les permite liberarse de las barreras del tiempo y del espacio, dando la impresión de ambigüedad, desorden, fragmentariedad, tiempo eternizado, etc. El uso de la primera persona, asimismo, hace innecesaria la voz introductoria y la conclusión de la historia, con lo cual todos los cuentos de Rulfo empiezan *in medias res* y carecen de final o sugieren alguno ambiguamente. Los narradores de estos relatos parecen haber perdido la conciencia de cuanto los rodea aislándose en la inmediatez de la memoria, de las emociones y dudas que ese pasado rememorado, sin situación geográfica ni temporal, ha despertado en su interioridad. Estos narradores, como en los mitos, no tienen edad, nombre ni lugar de procedencia.

Aunque algunos relatos, por la forma como se desarrollan ciertas acciones, pueden ubicarse en un contexto histórico más o menos específico, esa situación no se deduce de la manera en que los narradores se acercan a esa realidad. El dominio de la subjetividad hace ambiguo todo aquello que la narración toca, quedando el relato suspendido en un tiempo que puede ser tan inmediato o remoto como la imaginación quiera..

“El universo narrativo de Rulfo, como el de Dostoievsky, se pobló con personajes complejos, hechos de una pasta amasada con diversas sustancias. Rulfo siguió a quienes veían en los seres humanos la integración de elementos distintos y aun contradictorios. Azuela, Revueltas, Yáñez, y mucho antes en la narrativa hispánica Galdós y Clarín, habían desechado la idea de que la vida entre la gente de la provincia carecía de conflictos emocionales, y habían retomado la afirmación de que el problema humano no depende de la geografía sino de la propia condición del hombre, que es amasijo de amores y de odios, de venganzas y de ternuras, de fallas y de grandezas.”⁴⁹

Estos narradores, más que personajes son símbolos, seres que deambulan como las almas en pena que pueblan Comala buscando una respuesta a estos monólogos eternizados que nunca encontrarán. Porque los narradores de Rulfo dan la impresión de ser almas incomunicadas en busca constante de un interlocutor. Parece que hablaran dirigiéndose a un público que nunca ha existido porque quienes cuentan estas historias son tan herméticos como el propio Rulfo. Necesitan de la palabra para autoafirmarse, para escuchar la propia voz y así mostrar o mostrarse que siguen vivos. Este ensimismamiento del narrador es tan acusado que el lector queda casi aislado y cumple como un interlocutor desde fuera, ajeno a la circularidad de esas historias y ese mundo que no permite el libre acceso. Se trata de un mundo contado como acción pasada y concluida que sólo narradores obsesionados por el recuerdo pueden traer al presente. Se trata de una oralidad muy particular, una oralidad dirigida a quien tenga a bien escuchar a un alma que, mediante el recuerdo, alimenta el desconsuelo.

“Casi no hay descripciones en El llano en llamas y cuando las hay son escuetas y brevísimas, y se sugiere mucho más de los que se pinta o describe. Esto evidencia que lo importante para Rulfo es menos la expresión escrita que la locución oral porque para los protagonistas de sus relatos hablar es no morir y, al mismo tiempo, abrirse perspectivas para que la vida sea vivible. Que se trate de una plática, o de un soliloquio, la palabra es siempre diálogo, consigo mismo o con el otro, y por lo tanto es llamado de comunicación y tentativa de comunión.”⁵⁰

La dinámica del aislamiento de los personajes/narradores de los relatos de Rulfo remonta la narración a un tiempo estático que transcurre a la manera de la temporalidad circular del mito. El lenguaje es directo y sencillo. Recuerda al habla popular del altiplano mexicano, pero de ninguna manera puede confundirse con el que intentan imitar los escritores costumbristas. La evocación reiterativa de un pasado viviente imprime al texto un aire sobrenatural y el lenguaje lacónico de los campesinos se llena de poesía y de símbolos cuando el escritor inserta en la frase silencios y alusiones veladas. El ritmo es lento y fatigoso como el andar del indio por tierras inhóspitas. No obstante, la lectura no se hace pesada por la combinación constante de opacidad y de luz que llena la atmósfera de símbolos. Los narradores, sin nombre, se confunden con la aridez del paisaje en la monotonía de un ritmo narrativo que siempre vuelve al mismo punto, de una acción que no evoluciona porque el narrador, al finalizar una idea, regresa constantemente al lugar donde se origina la trama repitiendo la frase introductoria. Los detalles se miran con más detenimiento desde la perspectiva del narrador que los actos de violencia. Este rasgo permite que la narración adquiriera un tono crudo y tierno al mismo tiempo. La coincidencia de ideas discordantes como éstas en la brevedad de una frase imprime lirismo al estilo crudo y grosero del lenguaje popular.

Las estrategias discursivas, los tonos y el ritmo de estas narraciones dan plasticidad al lenguaje y densidad a las ideas. La sencillez de la forma no resta profundidad al contenido porque en las fronteras establecidas por sus silencios, por la

frase directa o la acción que sugiere un significado pero que el narrador no explica, pueden advertirse las pautas y señales que invitan al lector a sacar conclusiones propias.

El estilo de Rulfo ha sido identificado con la prosa poética por su capacidad para involucrar activamente al lector:

“Estamos aquí frente al primer caso de novela poética mexicana. Novela poética no adjetivamente, sino como estilo, como forma de expresión también. Si aceptamos esto, la novela de Rulfo queda entonces contenida dentro de sus límites precisos, pues la prosa poética solamente sugiere; el autor de la novela poética quiere sólo plantar la idea y dejar que ésta se desarrolle dentro del lector hasta la altura o hasta la dimensión que el lector mismo pueda darle. Es un problema de recepción.”⁵¹

La importancia del lenguaje y de sus símbolos hace posible una de las operaciones más importantes dentro del sistema de la experiencia estética que se da a través de la obra artística, es decir, la que involucra al lector en la última fase del ciclo comunicativo. Si bien los narradores de estos relatos hablan para sí, contradiciendo uno de los objetivos de la comunicación oral, el texto reivindica la importancia de la recepción lanzando chispazos de luz y sombra que invitan a la sensibilidad del receptor a ser parte de su experiencia. Los mecanismos que hacen esta experiencia posible en la obra de Rulfo, sin embargo, nada tienen que ver con aquellos empleados por los otros dos escritores cuya obra analizaremos, pero sin importar lo disímiles que puedan ser, al final nos llevan siempre al hombre y su paradoja. La convivencia en nuestra historia literaria del realismo lacónico y el formalismo se resumen en la capacidad de estos escritores para dar vida a una obra rica en expresividad dada su diversidad.

5.1.2. *El tiempo*

Para profundizar en el manejo que Rulfo hace del tiempo en su narrativa, debemos empezar por comprender que en su obra ningún elemento puede cobrar vida y

sentido de manera aislada. Tiempo, narrador, espacio y cultura son algunas de las constantes desde donde parten y se entrelazan las ideas que mueven a estos singulares personajes. Por eso el apartado anterior hizo mención de algunas cualidades que, en un análisis más detenido del tiempo y del espacio, darán una perspectiva global del mundo rulfiano y de las razones estéticas que hacen de su obra un referente importante de la literatura mexicana en otras regiones del planeta. El tiempo, el espacio y el punto de vista narrativo son, pues, elementos que actúan en simbiosis para desentrañar la angustia humana en estos relatos. Pero otro ingrediente para comprender el por qué las acciones y pensamientos de los personajes de estas historias están, a primera vista, tan singularmente alejadas del comportamiento habitual de otros seres humanos, es su tradición histórico- cultural. El tiempo en los relatos de Rulfo puede considerarse la combinación de: una estrategia discursiva mediante la cual, a partir del desorden estructural de los monólogos narrativos, se consigue una mayor participación semiótica del lector; la contracción del discurso a partir del énfasis en lo estrictamente significativo (una idea, una obsesión); la ambigüedad semántica y espacial, así como: un conjunto de rasgos ideológicos que parten de la tradición cultural y la fatalidad histórica que explican la aparente irracionalidad de los personajes de estos relatos, como conglomerado representativo de una buena parte de la sociedad mexicana.

“Un eje del mundo rulfiano es la religiosidad. Pero la idea determinante no es el *más allá* sino el *aquí para siempre*. La experiencia secular hace que una comunidad sólo sea capaz de concebir cielo e infierno dentro de los límites de su vida diaria, nunca como los paisajes seráficos o satánicos de la imaginaria tradicional. Los vocablos teológicos son los mismos pero el significado es muy distinto. El substrato unificador es, sí, el pecado, pero el pecado no es algo que los personajes hayan cometido sino lo que hicieron sus padres y sus abuelos para endeudarlos con la eternidad y lo que harán ellos determinadamente para merecer esta triste suerte que los angustia.”⁵²

La religiosidad y la obsesión por la muerte son dos preocupaciones constantes que funcionan como el referente más inmediato y eje sobre el cual se apoya el

mecanismo psicológico de las conciencias que se expresan a través de los relatos de Rulfo. Se trata de una religiosidad muy particular, en la que la idea determinante, en palabras de C. Monsiváis, “no es el *más allá* sino el *aquí para siempre*”. Estos personajes no conciben la idea religiosa como una forma de explicar cosmogónicamente la división entre el cielo y la tierra, ni mucho menos, metafísicamente, como algo que se encuentre *más allá* de los horizontes conocidos y de la pequeñez de su vida cotidiana. La idea del pecado es determinante, sin embargo; unifica y sintetiza el sentimiento colectivo, pero no como un acto personal, sino heredado, como se heredaban las deudas a los caciques feudales desde la colonización. Siguiendo el mismo patrón, pero desde el punto de vista espiritual, el pecado se hereda de abuelos a padres y a nietos. Se trata de una deuda “con la eternidad”, dice Monsiváis, en la que cada individuo paga con su triste suerte y con la angustia cotidiana de merecerla, a la manera de las almas en pena de la leyenda popular.

“Rulfo unifica, junta, acumula: ideología y leyenda, fe supersticiosa y superstición fideísta, explotación y candor, solidaridad destruida por el asesinato y brutalidad sustentada en el amor a la familia, vida y muerte, ánimas benditas y ánimas en pena.(...) Para que esa totalidad pueda expresarse, se necesita una cesación de movimiento en el tiempo y en el espacio. Sólo así una colectividad carece de fisuras y es siempre en relación a sí misma, igual y fiel.”⁵³

La idea religiosa es, como podemos ver, la combinación de una serie de ingredientes que determinan la visión pesimista de estos personajes que han sido echados a la tierra sin un asidero firme que pudiera servir para romper con el movimiento cíclico y repetitivo del determinismo fatalista en todos los ámbitos de la vida. Los símbolos religiosos, aunque nominativamente sean los mismos de la liturgia católica en cualquier parte del mundo, tienen un significado particular en el espacio y en el tiempo en que se mueven estas historias. En primer lugar, se trata de una fe que se

sustenta y parte del pecado, de un pecado original que llevamos en la sangre desde que el primer colonizador violó a la primera mujer india y que se repite entre la figura del cacique feudal y las mujeres del pueblo. Los personajes de Rulfo viven en el purgatorio porque, como las almas en pena, llevan una existencia incompleta y no pueden hallar descanso:

“El purgatorio es imagen y símbolo de una existencia incompleta, que no puede hallar descanso porque algo se ha roto, porque se han roto los lazos sagrados que la unían al futuro. Y la idea del pecado original engendrador de fantasmas puede convertirse en la idea de una traición original, o confundirse con esta idea. ¿Traición de los viejos dioses que abandonaron a los guerreros mexicanos frente al invasor, o traición de los mexicanos que no supieron defender a sus dioses?”⁵⁴

El pecado es una mancha imborrable que lleva el hombre desde los tiempos de Adán y Eva, pero en la concepción religiosa del mexicano esa mancha no forma parte de un pasado superado sino de un *ahora* que se repite periódicamente. Los personajes de Rulfo contemplan la ejecución del pecado desde un tiempo detenido y en actitud pasiva, como quien observara la consecución lógica de una acción irrefrenable. “La imposibilidad de sustraerse a un orden cósmico predeterminado e invariable que lo coacciona y lo doblega ante la naturaleza y ante sus propios instintos” es el tema que unifica los relatos de *El Llano en llamas*, afirman V. Peralta y L. Befumo. Ese orden que lo ha predeterminado todo, es también quien gobierna y marca el ritmo cíclico e incambiable desde el que narran los personajes sin nombre de estas historias. La religiosidad de este mundo tiene un carácter de búsqueda trascendente, de cuestionamiento sobre la caída que merecimos todos al nacer y sobre la posibilidad de recuperación del paraíso perdido. La búsqueda ontológica de la trascendencia de lo sagrado en su relación con el hombre proviene de una síntesis cultural en que las esencias de mundos espirituales y metafísicos contradictorios se decantan. La

convivencia de distintas lenguas, razas y niveles históricos en nuestro país habla de un entramado de contradicciones insuperables que afectan la personalidad del mexicano quien, más que asumir mecánicamente una liturgia demasiado ortodoxa para expresar su paradoja, busca refugio en la religión como acceso a lo sagrado. El mundo de Rulfo explora la relación del hombre con lo sagrado, con la religiosidad en estado puro:

“La conciencia de culpa, reiterada obsesivamente en *El Llano en llamas*, presente en *Pedro Páramo*, se constituye en eje temático de toda la narrativa de Rulfo y muestra la ambivalente condición de justificar una visión pesimista de la existencia y a la vez, permitir un acceso a la esperanza, pues el cuestionamiento que implica supone una búsqueda que puede culminar en apertura hacia la salvación.

(...) Creemos que el universo creado por el autor es un universo religioso, en el más puro sentido de esta expresión: se rechaza la mecánica del culto tanto como se busca el acceso a lo sagrado. .. Afincada en la tradición y en la realidad mexicana, vertida en el habla del campesino y del indio, la narrativa de Rulfo se inscribe en un realismo trascendente, pues no se conforma con lo situacional anecdótico y pintoresco sino que explora la sacralidad del hombre y del mundo y las relaciones del hombre con lo sagrado, relaciones que, como dice Mircea Eliade, son, ‘multiformes, cambiantes, muchas veces ambivalentes, pero siempre sitúan al hombre en el corazón mismo de lo real’.”⁵⁵

Desde esta perspectiva podemos entender el por qué para los narradores de estos relatos el paso del tiempo es secundario. Se encuentran afincados en un tiempo mítico, contemplativo de una realidad que no cambia, ni siquiera frente a movimientos de trascendencia histórica como la Revolución mexicana o la Cristiada. La violencia en estas narraciones no se estaciona en los movimientos históricos, sino que los precede y los continúa, afirma C. Monsiváis. Las revoluciones traen el desamparo y la muerte, pero la violencia en el mundo de Rulfo, como en el de grandes zonas de México, es una fuerza irrefrenable y a primera vista irracional, que se destapa con cualquier pretexto, por efímero o trascendente que sea. La violencia es un acto natural en el mundo de *El Llano en llamas* y las revoluciones no alteran significativamente un estado de cosas demasiado arraigado en la sociedad y en la psiquis del mexicano. Sin embargo, es curioso observar en estos relatos que, a pesar de que este mundo se encuentra gobernado por la irracionalidad y la violencia, el ritmo de la narración no expresa la

agitación de esa realidad. El idioma es lento y fatigoso, como si nos moviéramos en un territorio tan difícil de cruzar como el Llano Grande, como si cargáramos (como lo hacen los personajes de estas historias) con una losa muy pesada, “*oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón*” (Luvina), y nuestro objetivo fuera tan sólo llegar al otro lado de la vida, donde por fin descansaremos: “*Y es que allá (en Luvina) el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.*”

Las pasiones, el sentido de la muerte, las guerras, la pobreza o la violencia no alteran el ritmo lento de las horas ni perturban la consecución de la vida. Hay horas de sobra para la contemplación y para la introspección, una introspección que dista mucho de un examen de conciencia. Porque los personajes de Rulfo viven en un estatismo fatalista en el que no existe el libre albedrío y en donde, a pesar de los horrores que se describen, la verdad última e inalterable es que en este mundo *nunca pasa nada*. Una explicación del por qué de esa irracionalidad y barbarismo presentes en esta narrativa, es la falta de memoria inmediata, la ceguera selectiva de los personajes de estas historias. Sus ojos parecen estar fijos en un pasado remoto, casi cosmogónico, en donde la verdad humana está por encima de las acciones cotidianas y en donde nada permanece porque en el panorama global existe una dimensión inalterable de la realidad que escapa a los actos cotidianos y se instala en el pecado original y en la búsqueda del paraíso perdido. Por eso el tema parece invariable en todos los relatos de Rulfo. Porque se trata de una verdad más trascendente y universal que el pequeño mundo en que se

mueven estos personajes y que afecta al resto de los mortales tanto como a quienes vivimos el drama cotidiano del subdesarrollo.

Desde esta perspectiva podemos observar dos dimensiones claramente diferenciadas en el mundo de Rulfo que afectan la concepción del tiempo en estos relatos. Por un lado, nos encontramos ante una realidad local en la que se barajan una serie de factores sociales, culturales e históricos que mantienen a los personajes de estos relatos estancados en el determinismo fatalista que siglos de opresión han impuesto en el desarrollo (o subdesarrollo) de estas comunidades. Por el otro, tenemos a unos seres humanos que, al carecer de las distracciones mundanas que están al alcance de todos en los países ricos, concentran su atención en la relación entre el hombre y lo sagrado. Buscan, a través de la introspección, una explicación al sentido de la vida, una respuesta a los grandes mitos universales, concentrados en un realismo trascendente, pero miope ante realidades más inmediatas.

“Impreciso, miope, taciturno, es el mundo indígena que nos enseña Rulfo. Una carencia de memoria lo hace ser borroso; hay que descubrir las cosas poco a poco, por medio de los sentidos y la inteligencia. Por eso *El Llano en llamas* es un libro misterioso, porque está diluido, opacado, sin justos entornos. Sólo la muerte es contundente y brutal, en la forma que sea. Es ella la que presenta claridad, que no la vida.”

Los personajes de Rulfo, faltos de memoria, siempre están en duda; no saben si viven en una invención o en una realidad...Las cosas, más bien obstáculos, se interponen al pensamiento y lo opacan; de aquí la introversión, la angustia de decir. La memoria, por su parte, es sin embargo, así constituida, un factor positivo del hombre; si lo que se recuerda es una realidad poco amable, sufrida, nada más justo que pretender atenuar su presencia.”⁵⁶

La obsesión por la muerte es el segundo factor constitutivo de la temática rulfiana. Como consecuencia de una realidad poco grata, la vida es vista como una progresión trágica de nacimiento, caída en el pecado, brutalidad, angustia, desamparo, soledad y muerte. Por esta razón los habitantes de esta realidad han aprendido a valorar más la muerte que la vida, mientras en el largo y sinuoso recorrido que es la existencia

borran de la memoria aquello que es obstáculo y pasan las horas concentrados en la contemplación o en la espera agónica de la muerte. Así, los viejos en Luvina se sientan en el umbral de la puerta *“mirando la salida y puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que se acaban aflojando los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad...”* Porque la vida es tan sólo un camino que hay que recorrer para ganarse el descanso de la muerte. La alusión constante a la muerte, ya sea a partir de símbolos o expresamente, en la obra de Rulfo hace que ésta cobre dimensiones insospechadas cuando se le compara con la vida, cuyo valor es casi nulo. Los protagonistas de este mundo desean y temen la muerte al mismo tiempo. A Justino en *“¡Diles que no me maten!”*, el miedo lo lleva a esconderse en el monte treinta y cinco años, hasta que, ya viejo, se convence de que a nadie puede ya interesarle ese asunto que lo llevó a asesinar a su compadre Lupe Terreros. Pero más tarde que temprano le llega la hora: *“Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.”*

El terror que inspira la muerte puede ser tan determinante que sus testigos, incluso, morirán de miedo. Así le sucede a Juan Preciado en la utópica Comala: *“Me mataron los murmullos”*, dice. Este es el precio que se paga por la ilusión. A Juan Preciado lo llevó a Comala la ilusión por recuperar un Comala visto desde los recuerdos de su madre y por conocer a su padre. Algo semejante busca el coronel que encuentra a Justino en *“¡Diles que no me maten!”*: *“Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando*

crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó.” La búsqueda del padre es un símbolo que utiliza Rulfo a lo largo de su obra. Sus relatos, como sucede también con la novela, están llenos de símbolos que continuamente regresan al lector a un estado mítico del mundo en donde el tiempo no avanza, como no avanzan las historias porque los personajes que las protagonizan se han aferrado a una idea que los obsesiona y los angustia. El relato de estas historias funciona como conjuro; ayuda a sus narradores a exorcizar sus demonios aunque tan sólo les sirva de catarsis porque, por más que intentan explicar las razones, nunca llegan a conclusión alguna. Uno de esos símbolos es la búsqueda del origen como una manera de encontrar arraigo a la vida: *“Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que le hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro pero cuando a una le cierran una puerta y la que quedaba abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido...”*(Dorotea en *Pedro Páramo*)

“No queda ya ninguna fe exterior en qué apoyarse. En su lugar, la violencia sorda, el fatalismo y esa angustia lacónica, quieta, que preñan los cuentos y la novela de Rulfo...En esta situación los hombres y las mujeres de Rulfo se refieren a vivir por dentro y desde dentro. A la curiosidad objetiva de los realistas y de los novelistas de la Revolución, curiosidad un tanto científica y moralizante, a su preocupación por la realidad histórica, a los novelistas de clara intención social de los años treinta y cuarenta, sucede así en la prosa narrativa mexicana la pura angustia interior, sin tesis obvia, de Rulfo, angustia que lo tiñe todo de su propio color la penetración lírica del tema y del lenguaje”.⁵⁷

Se trata de un continuo ir y venir entre la idea de la vida y la de la muerte. Los protagonistas de estos relatos buscan donde arraigar la esperanza que, finalmente, es el único sustento posible de la vida. Pero no la encuentran. Entonces la muerte se vuelve una esperanza. La muerte es un remanso, el único lugar en donde, por fin, nos sentiremos a descansar: *“Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras*

esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando hayamos muerto.” (“Talpa”).

Por eso en los cuentos de Rulfo se vive en un tiempo eterno, detenido. La fatalidad está presente en cada acto de la vida y, debido al escaso valor que le atribuyen a su paso por esta tierra, los narradores de estos relatos se instalan en un tiempo eterno, en el que no hay frontera precisa entre el *más allá* y el *más acá*. La memoria ensombrecida de un pasado impreciso y la ceguera voluntaria que estos personajes tienen sobre las consecuencias de sus actos en el mundo material, dan sustento a una concepción particular del tiempo en estos relatos. El tiempo, entonces, se torna mítico. La trascendencia de los actos cotidianos cobra sentido en una dimensión distinta a la inmediata. Los narradores, parsimoniosos, relatan sus historias desde la irrealidad y el desorden de esas consciencias faltas de memoria, que no saben si viven en una invención o en una realidad, como lo reconoce S. Fernández más arriba. Desde esa indefensión, se sientan a ver la vida pasar, ajenos al barbarismo de los actos que se desarrollan a su alrededor. Esta actitud la podemos observar si analizamos el punto de vista desde el que se narra el cuento “La Cuesta de las Comadres”. El narrador relata cómo un pequeño pueblo se queda sin habitantes debido al terror en que tienen sometida a la población los hermanos Torricos:

“Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no los quisieran pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morirse... Sin embargo, de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaban el guardaganado donde está el palo alto, y desaparecían entre los encinos y no volvían a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo.

Y yo también hubiera ido de buena gana a asomarme a ver qué había tan atrás del monte que no dejaba volver a nadie; pero me gustaba el terrenito de la Cuesta, y además era buen amigo de los Torricos...

Antes, desde aquí sentado donde estoy ahora, se veía claramente Zapotlán. En cualquier hora del día y de la noche podía verse la manchita blanca de Zapotlán allá lejos. Pero ahora las jarillas han crecido muy tupido y, por más que el aire las mueve de un lado para otro, no dejan ver nada de nada.”

El narrador está instalado en actitud contemplativa observando desde la Cuesta de las Comadres cómo se desarrollan los robos y abusos de los hermanos Torricos hacia la población del caserío. También puede observar de lejos el pueblo de Zapotlán. Esta ubicación nos sugiere un punto de vista *desde fuera* sobre los acontecimientos que ahí se suceden. Parece estar contemplando desde tiempos remotos y es el único habitante que no se ve afectado por los abusos de los Torricos porque lo consideran amigo. Desde esta perspectiva, se encuentra también *por encima* de los hechos. Pero lo que nos interesa observar es la situación del tiempo cuando se instala la narración en una perspectiva de este tipo sin que el paso de los años cambie de manera significativa la actitud contemplativa del narrador. Sentado sobre la cuesta apenas le preocupa el destino del caserío; en contraste, la descripción subraya el hecho de que las jarillas han crecido tanto que no dejan ver “nada de nada”. El narrador parece estar sentado asumiendo la misma actitud contemplativa desde antes de los tiempos del caserío y todavía mucho después de la muerte de los Torricos:

“La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí. Yo estuve esperando. Pero nadie regresó. Primero les cuidé sus casas; remendé los techos y les puse ramas a los agujeros de sus paredes; pero viendo que tardaban en regresar, las dejé por la paz. Los únicos que no dejaron nunca de venir fueron los aguaceros de mediados de año, y esos ventarrones que soplan en febrero y que le vuelan a uno la cobija a cada rato. De vez en cuando, también venían los cuervos volando muy bajito y graznando fuerte como si creyeran estar en algún lugar deshabitado.”

El narrador se ha vuelto parte del paisaje. Ha concentrado toda su atención en la manera como cambian las estaciones y de qué manera el paso de los años hace su efecto en el aspecto del entorno; parece llevar muchos años - tal vez una eternidad - observando todo desde su “terrenito” de la Cuesta de las Comadres. De tal manera que, en su relación de los hechos, cobra más importancia el ambiente (los vientos de febrero,

los cuervos) que todas las barbaridades que en el cuento se narran. Esta es la impresión que, por el tono y la manera en que se matizan y describen ciertos detalles, nos da este relato. Para contrastar el tono de estas descripciones ambientales con la serenidad con que se describen las acciones violentas, veamos un ejemplo:

“La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio. Lo vi que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía recargado allí. Luego vi que regresaba con el guango en la mano.

Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé... Ya la luna se había metido del otro lado de los encinos cuando yo regresé a la Cuesta de las Comadres con la canasta pizcadora vacía. Antes de volverla a guardar, le di unas cuantas zambullidas en el arroyo para que se ele enjuagara la sangre. Yo la iba a necesitar muy seguido y no me hubiera gustado ver la sangre de Remigio a cada rato.”

Puede observarse cómo los detalles en esta narración cobran más significado por el tono con que se narran que el asesinato de Remigio Torrico. El narrador se toma la molestia de zambullir la canasta en el arroyo para no recordar este acto en sus rutinas cotidianas. Hasta ahí llega su preocupación por haber provocado esta muerte. Hace a un lado los obstáculos desagradables para atenuar la presencia de la memoria y enfoca su atención en la descripción del entorno físico donde adquieren mayor relieve los elementos de la naturaleza, quizás como símbolos de una realidad más trascendente y permanente que la muerte de Remigio Torrico.

“Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán. Y digo que me acuerdo que fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras que por el rumbo donde tiré a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes.

De eso me acuerdo.”

Los personajes de Rulfo se instalan en el pasado y desde ahí nos cuentan sus historias porque el recuerdo es más verdadero que la realidad presente a la que, por otra parte, prefieren no enfrentar. El futuro es una palabra sin sentido concreto porque el destino ha anulado cualquier posibilidad de redención o de cambio. De tal manera que, sin esa posibilidad, es imposible romper la cadena de la violencia de la que hablamos más arriba. Los personajes, en su ensimismamiento, conciben el tiempo como un estado de cosas que parte de la angustia presente hacia el pasado y de allí otra vez regresa a un presente recurrente y obsesivo, que se repite en forma circular. La circularidad está identificada con la eternidad, con la búsqueda de la unidad interior y su vinculación con el cosmos. La religión náhuatl representaba al tiempo con el símbolo de la serpiente que se muerde la cola. Y eso es precisamente lo que hacen las voces que narran desde su interioridad psíquica en los relatos de Rulfo. El tiempo es un factor temático que sustenta estructuralmente la mayoría de estos relatos que parten de un *yo* y retornan siempre a él. La circularidad es también un símbolo de la existencia humana que se muerde la cola cada vez que busca escapar de la fatalidad, del destino prefijado y del sometimiento involuntario a las pasiones, el vicio o la violencia. Este tipo de estructura temporal es muy semejante a la del mito, donde se presentan los hechos como actos acabados que deben continuar siendo verdaderos. Por eso los mitos son escritos por personajes anónimos, como los narradores de Rulfo, que no ubican sus historias en un espacio y un tiempo específicos y que, en la mayoría de las ocasiones, no tienen nombre ni edad.

La sensación del tiempo eternizado y circular se advierte en la construcción de los textos. Rulfo consigue imprimir un ritmo y un tono a la narración a través del discurso aparentemente torpe de narradores que se repiten y se confunden, que recurren

a analogías simplistas para comprobar hipótesis improbables. Los vemos debatirse con sus pensamientos y perder el hilo de la narración para volver a recobrarlo dos párrafos más adelante. Como por acción del recuerdo el ahora y el antes son uno mismo y el tiempo se estanca. De la misma manera se trastornan los planos de la realidad y el relato adquiere una atmósfera de ambigüedad. Esta virtud, a primera vista espontánea, del lenguaje y la mentalidad a veces primitiva pero nunca carente de malicia de estos narradores, recoge sus frutos en una construcción narrativa que fija y coloca sus piezas sin esfuerzo, como si brotara naturalmente, pero que, al analizar su estructura, descubre una construcción perfecta. Son rasgos característicos de estos relatos, cualidad que en la novela también se ve claramente, el desorden cronológico, la dislocación temporal, los cortes y saltos hacia adelante y hacia atrás en donde la trama se emancipa de las leyes del tiempo y la realidad se fragmenta.

“Rulfo lleva a cabo esta recreación a través de una alteración del tiempo que no es meramente casual, sino que obedece a la acumulación desordenada de la memoria mexicana, al sentido de las sobrevivencias, las luchas sin fin, la sangre – en derrota o en victoria – que se agitan en el ser de México. Y de acuerdo con este plan de un desorden intencional, Rulfo nos habla en primer lugar de una naturaleza que representa un conflicto... es el de la gran dualidad mexicana, el del país que se crea y se sueña en la luz, y que se debate en el llano de polvo seco y de rocas ardientes.”⁵⁸

Este “caos” estructural, sin embargo, está trabajado cuidadosamente para semejar la espontaneidad que exige el lenguaje proveniente de una conversación. Ésta carece de interlocutores y, más que un diálogo que busca un canal para la comunicación, es un soliloquio de la conciencia. Como lo vimos más arriba, los narradores establecen una conversación que se introduce con el uso de las palabras apropiadas para la ocasión: “como le iba diciendo”, “me parece que usted me preguntó...”, “usted ha de pensar”, “de eso me acuerdo”, etc.; pero no tienen ninguna intención de escuchar. Por eso quienes establecen el ordenamiento temporal son los mismos narradores y éste no puede

ser más que circular: parte del presente, se enreda en un pasado muchas veces laberíntico, retoma la idea central nuevamente para regresar al presente, pero no puede salir del círculo. En ocasiones, el relato sale de este personaje y, sin previo aviso ni nexos lógicos, entra en otra conciencia y entonces podemos ver la realidad desde otra perspectiva, como en un poliedro. Éstas pueden ser dos o tres en un mismo cuento. En “El hombre”, al que hicimos referencia más arriba, hay dos relatos paralelos que avanzan progresivamente hacia un tercero, que enfoca el relato desde fuera y redondea las ideas. En este relato existen dos tiempos: uno que imita la estructura progresiva de la persecución y otro que parte del momento en que la trama ha concluido.

Rulfo experimenta con distintos usos del tiempo. Si se atiende al desarrollo de la historia, tenemos relatos que siguen una linealidad continua aunque se narren como hechos ubicados en el pasado. Esto sucede en “Acuérdate” y “El Llano en llamas”. También hay otros cuya fábula tiene una progresión casi lineal, pero en cuyo discurso se dan cortes que interrumpen la anécdota para hacer alguna precisión sobre el tema, para describir el ambiente o para internarse en los pensamientos del narrador. Así, en “Nos han dado la tierra” sabemos que el gobierno ha entregado el Llano Grande a los campesinos, pero a través de la descripción del ambiente, las analogías y símbolos que provienen del discurso del narrador, nos vamos percatando de una realidad más profunda:

“Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos...”

La historia es sencilla y se puede resumir en unas cuantas palabras, pero la verdadera dimensión de este cuento adquiere sentido en el discurso, en el uso de símbolos como el que se deduce de este fragmento. Por eso la historia o fábula se vuelve irrelevante y los símbolos adquieren relieve, transportándonos a esa dimensión trascendente de la que ya hablamos más arriba y que sitúa a estos personajes en un mundo cerrado marcado por la fatalidad del destino. Así, este camino sin orillas puede ser interpretado como la vida, que en el mundo de Rulfo (es fácil advertirlo en la lectura de dos o tres de estos relatos) es un eterno caminar sobre una llanura rajada en que no crecerá una raíz de nada... Entonces, si analizamos los relatos desde el punto de vista del discurso, de su lirismo lleno de símbolos, la lógica de ese otro tiempo en que se instala la vida de sus personajes se transforma en mítico*¹. Así, el tiempo como tema y el tiempo como estrategia son dos realidades distintas. La linealidad interrumpida se vuelve el tema y fundamento estructural de estos cuentos en cuyo discurso no hay nada gratuito, nada superfluo ni espontáneo que no tenga una razón de ser en el concurso de la obra de este escritor. El tiempo es elemento que moldea y da sentido a estas narraciones. El tiempo es Dios, que todo lo da o lo destruye todo. Esa es la impresión que nos llevamos en la manera como se estructuran las ideas, las palabras y el andamiaje de estos relatos. Así, en “Nos han dado la tierra”, el ritmo lento y agónico del caminar de estos personajes se compara fácilmente a lo que será el pronóstico de sus vidas si el gobierno no les entrega algo más que polvo y grietas. Porque el caminar sobre el Llano Grande es un símbolo perfecto del tiempo eternizado, del hambre de tierra fértil (símbolo de la vida) que tienen todos los habitantes de esta realidad. Uno de ellos es Justino, en “¡Diles que no me maten!”:

*¹ Carlos Fuentes en “Rulfo, el tiempo del mito”, hace un interesante análisis de la simbología mítica en *Pedro Páramo* partiendo de las ideas sobre la naturaleza colectiva del mito en Jung y de las tesis de M. Eliade sobre el tiempo en el sustrato mítico de la narrativa y la historia, haciendo, además, una propuesta

“Sus ojos se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne.

Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo a caso que sería el último.”

La tierra es símbolo de fertilidad, de vida, pero también es el lugar donde vamos todos a parar eventualmente, el día de nuestra muerte. Esa es la dinámica del *eterno retorno*, del tiempo circular, que todo lo da y todo lo transforma hasta convertirlo en polvo. La narrativa de Rulfo está llena de símbolos que poco a poco van construyendo un mundo cuya experiencia y penalidad comparten todos los personajes de estas historias. Esta simbología incluye constantes como las analizadas por Violeta Peralta y Liliana Befumo⁵⁹: la conciencia de la culpa, los perseguidos, la vida como peregrinación, el parricidio, la mancha o el peso y la circularidad (que afecta directamente al tratamiento del tiempo). Un estudio más detenido sobre cada una de ellas arrojaría, sin duda, conclusiones muy interesantes. En este estudio haremos referencia sólo a aquellas que sirvan para ilustrar las ideas que, a nuestro criterio, mejor ejemplifiquen las directrices del relato breve en la obra breve de Juan Rulfo.

Otros ejemplos de relatos con una historia lineal, aunque interrumpida, son “La noche que lo dejaron solo”, “No oyes ladrar los perros” y “Anacleto Morones”. Estos relatos siguen una progresión en cuanto se refiere al desarrollo de la anécdota, pero desde el punto de vista de la dimensión trascendental de la temática rulfiana, pueden ser considerados tan circulares como aquellos que comienzan y terminan en el mismo punto. Cuentos circulares en temática y estrategia, por otra parte, son “Luvina”,

de “esbozo de temática universal del mito” que puede servir para el estudio de dichos símbolos en la

“Macario”, “Paso del Norte” y “Talpa”. La estructura de este último puede servirnos de ejemplo que ilustre lo que comúnmente pasa con el tiempo en las narraciones de Rulfo.

En primer lugar, nos encontramos con un narrador anónimo en primera persona, que no necesita presentarse porque habla para sí intentando, tal vez, conjurar sus miedos. El relato sigue una progresión al estilo del monólogo de la conciencia, con cortes y regresiones en el tiempo. La idea que fija la anécdota es una muy característica del mundo rulfiano, nos referimos al sentimiento de culpa. Alrededor del remordimiento se estructuran los demás nudos de la narración. Sabemos que el narrador tiene un hermano llamado Tanilo, al que él y Natalia han matado. La historia comienza por el final, con la imagen de Natalia llorando en los brazos de su madre. El observar esta situación probablemente desencadena los pensamientos de un narrador que busca dar una explicación a una cadena de actos que culminan con la muerte del hermano y el remordimiento de los amantes adúlteros:

“Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos.”

Así termina el primer apartado del cuento, que corta el tiempo presente y hace un *flashback* muy cinematográfico hacia el pasado. Entonces se relata que la idea de ir a Talpa a pedirle un milagro a la virgen salió del mismo Tanilo, y cómo los amantes planearon deshacerse de él con el pretexto de curarlo para que “su sombra” no siguiera separándolos. Pero, aunque Tanilo murió, los amantes no podrán estar nunca juntos porque la sombra del remordimiento es más fuerte que la de Tanilo. Con estas dos ideas recurrentes – la culpa y la muerte – el narrador salta del pasado al presente describiendo

la imagen simbólica de la serpiente que se muerde la cola, atrapado en un laberinto sin salida, provocado por la obsesión del remordimiento. Con la conclusión de su plan, los amantes han construido una barrera infranqueable que les será muy difícil atravesar para consumir su amor:

“Acabábamos de salir de Talpa, de dejarlo allí enterrado bien hondo en aquel como surco profundo que hicimos para sepultarlo.

Y Natalia se olvidó de mí desde entonces. Yo sé cómo le brillaban los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se le borró la mirada como si la hubiera revolcado en la tierra. Y pareció no ver ya nada. Todo lo que existía para ella era el Tanilo de ella, que ella había cuidado mientras estuvo vivo y lo había enterrado cuando tuvo que morirse.”

La historia y los detalles de la muerte de Tanilo saltan en el tiempo continuamente buscando siempre aterrizar en la idea del remordimiento. La imagen de la serpiente no podría ser más ilustrativa. Pero en el otro plano, el de lo trascendente, del que hablamos más arriba, esta historia tiene también sus correspondientes analogías. En la peregrinación a Talpa, los amantes han aprendido mucho del dolor ajeno y del sentido de la vida. Por eso sus miradas ya no pueden volver a ser las mismas ni sus caminos podrán volver a juntarse.

“Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuera un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndose entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar. (...) Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después.”

Esta insensata carrera contra el tiempo lleva a los amantes a la meta contraria a la que se habían fijado. Mientras creían que el cansancio acabaría más pronto con Tanilo, no se imaginaban que corrían y corrían alejándose casa vez más el uno del otro.

Desde una dimensión más global, lo que Rulfo nos dice con este símbolo es que no importa lo mucho que corramos, el fin será siempre el mismo porque ha sido trazado por la mano del tiempo, o de Dios, mucho antes de que nosotros mismos nos trazáramos ese objetivo. Indirectamente, Tanilo cumplió con un objetivo doble: ver a la virgen de Talpa y separar a los amantes. Pero de todos modos se murió. De manera que la víctima y el victimario fueron igualmente colocados en su sitio por la fatalidad. La historia termina resumiéndose en estas palabras:

“Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte, que estamos aquí de paso, para descansar, y luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del recuerdo de Tanilo.”

El narrador ha comprendido que lo único seguro es que todos seguiremos caminando hacia la muerte: *“Y ustedes y yo y todos sabemos que el tiempo es más pesado que la más pesada carga que puede soportar el hombre”*, dice otro de los narradores de Rulfo. A dónde llegaremos en las sucesivas paradas que nos reserva el tren de la vida es algo que no podemos saber porque, como nos lo ha enseñado este relato, el destino es algo que no controlamos. El tiempo sigue su curso y lo transforma todo, dejándonos tan sólo las migajas de unos sueños estériles que se pagan con la muerte o con el remordimiento. Por eso se considera a Rulfo un escritor pesimista, porque todos los personajes que en sus historias llegan a tener una ilusión, muy pronto descubren la fatalidad que se esconde detrás del espejismo.

“Rulfo nos presenta un mundo desesperanzado y fatalista. Da la impresión de un mundo circular, de un eterno retorno de los elementos destructivos del hombre. Es pues una cosmovisión pesimista, inclusive, nihilista. El hombre rulfiano es peregrino de una tierra irredenta, arrasada por el fuego o las guerras. No hay futuro para los hombres del Llano, ni para el hombre en general. Tampoco pasado, pues el mexicano, según Paz, se siente culpable o manchado de una mancha original e imborrable. El presente está hipotecado por autoridades arbitrarias o cónicas o por jefes explotadores como Pedro Zamora... Sin

pasado, sin futuro y con un presente que no le pertenece, el hombre está condenado a la impotencia frente al destino. Éste sería el mensaje de *El llano en llamas* y de toda la obra de Juan Rulfo.”⁶⁰

Un cuento interesante porque presenta una visión un tanto menos pesimista de la vida y porque es el único de la colección que, desde el punto de vista estructural, sigue unas pautas más cercanas al cuento tradicional, es “La herencia de Matilde Arcángel”. En este cuento podemos apreciar cómo se desenvuelve un personaje oprimido por el odio de un padre autoritario y lleno de resentimiento (símbolo del cacique mexicano), gracias a la herencia “arcangélica” de su madre. El cuento relata la historia de los Eremitas, padre e hijo:

“En Corazón de María vivían, no hace mucho tiempo, un padre y un hijo conocidos como los Eremitas; si acaso porque los dos se llamaban Euremios. Uno, Euremio Cedillo; otro, Euremio Cedillo también, aunque no costaba ningún trabajo distinguirlos, ya que uno le sacaba al otro una ventaja de veinticinco años bien colmados.

Lo colmado estaba en lo alto y garrudo de que lo había dotado la benevolencia de Dios Nuestro Señor al Euremio grande. En cambio al chico lo había hecho todo alrevesado, hasta se dice que de entendimiento. Y por si fuera poco el estar trabado de flaco, vivía si es que todavía vive, aplastado por el odio como por una piedra; y válido es decirlo, su desventura fue la de haber nacido.”

Este inicio, desde el punto de vista formal, no podía acercarse más al “había una vez” de los relatos tradicionales. Es interesante seguir la pista al discurso del narrador porque, como en las narraciones orales, este personaje disfruta a profundidad su oficio de arriero y de conversador, cortando cada que es necesario echar una mirada al pasado, pero sin olvidar las consideraciones que se le deben al auditorio: “Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María”. Pero volvamos, como lo hace nuestro narrador, a la historia de los dos Euremios. El primero en nacer, Euremio padre, culpa al pequeño de la muerte de su madre, que falleció al caer de un caballo protegiendo con su cuerpo al hijo. De

ahí en adelante, Euremio padre se dedicó a beberse la herencia que correspondía a Euremio hijo y a descargar todo su odio sobre él. Pero la herencia de la madre era más poderosa y, muchos años después, Euremio hijo se escapa del pueblo con una banda de revoltosos hacia no se sabe dónde. Cuando las fuerzas del gobierno llegan al pueblo persiguiéndolos, Euremio padre se une a ellas con la excusa de tener algo pendiente con uno de ellos. La última imagen del relato es, además de bella, aleccionadora, como sólo podría serlo el final de un relato tradicional:

“Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenas y después más clara, la música de una flauta. Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto.”

La lección consiste en lo que Euremio hijo representa frente a su doble, la figura del cacique, en una sociedad acostumbrada al sometimiento y a los intentos frustrados de todas las revoluciones por cambiar el estado de cosas. La imagen última de este relato sugiere una interpretación más global de lo que parece. Euremio chico, al compás de la música de su flauta, sostiene con una mano al monstruo de descomunal que es su padre. Estos dos elementos, por demás pintorescos y cercanos a las narraciones y mitos tradicionales (la flauta y la destrucción del monstruo) hablan de la posibilidad de destruir al fuerte con la paciencia y perseverancia del débil. El pronóstico para el futuro no podría ser más optimista, desde cualquier perspectiva que se le mire. Por eso es que subrayamos la idea de que este cuento, dentro de la colección, es el que nos parece más cercano a la tradición oral como tal, desde el punto de vista de los recursos temáticos y estructurales. En este sentido, es importante recalcar también, que el relato breve tradicional sigue una estructura temporal especialmente interesante para este

estudio porque su circularidad ilustra perfectamente las ideas que hemos venido defendiendo en este apartado. Un relato tradicional, como cualquiera de los relatos de Rulfo, parte de un tiempo transcurrido y retorna siempre al presente del yo narrador. La estrategia narrativa con que Rulfo aborda sus historias es esencialmente la misma, aunque la dislocación temporal y de planos imita la mayoría de las veces las técnicas más innovadoras de los narradores contemporáneos. Por eso los relatos de esta colección nos dejan un sabor equidistante entre lo moderno y lo tradicional, entre lo dulce y lo amargo.

No queremos terminar este análisis sin ejemplificar con algunos pasajes la manera como el narrador de esta historia sorteaba la dificultad de empalmar los diferentes planos temporales como lo haría el más viejo y experimentado narrador de cuentos tradicionales. El asunto se centra ahora en contar lo que era Matilde Arcángel (el subrayado es mío):

*“Sin embargo, habrá que decirles antes quién y qué cosa era Matilde Arcángel. Y allá voy. **Les contaré esto sin apuraciones. Despacio. Al fin y al cabo tenemos toda la vida por delante.***

Ella era hija de una tal doña Sinesia, dueña de la fonda de Chupaderos; un lugar caído en el crepúsculo como quien dice, allí donde se nos acababa la jornada. Así que cuanto arriero recorría esos rumbos alcanzó a saber de ella y pudo saborearse los ojos mirándola. Porque por ese tiempo, antes de que desapareciera, Matilde era una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros.

Pero el día menos pensado, y sin que nos diéramos cuenta de qué modo, se convirtió en mujer. Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba clavándose dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar. Y luego se le reventó la boca como si se la hubieran desflorado a besos. Se puso bonita la muchacha, lo que sea de cada quien.

Está bien que uno no esté para merecer. Ustedes saben, uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda en los caminos.

Pero los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había andado en mi vida y hasta se me ocurrió que nunca terminaría de quererla.”

La figura, casi celestial, de Matilde Arcángel, junto con su nombre, provocan en el relato una impresión casi sobrenatural: “una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros... los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había andado en mi vida...”. Y el destino de la muchacha que, como los ángeles o los santos, muere joven y bella cumpliendo una noble misión, va más allá de la anécdota que este relato narra. Matilde Arcángel, como su nombre lo indica, ha traído un mensaje a los hombres: ha dado al mundo un hijo que servirá de ejemplo a las generaciones futuras. A diferencia de su padre quien “*era un hombrón así de grande, que daba coraje estar junto a él y sopesar su fuerza, aunque fuera con la mirada*” y que malgastó su vida ensombrecido por el rencor, Euremio chico, “*que apenas si se levantó un poco sobre la tierra, hecho una pura lástima*”, tiene la posibilidad del redimir su sufrimiento y demostrar que la verdadera fuerza del hombre está en la capacidad de controlar la propia voluntad. Es éste el único cuento de Rulfo en el que hemos encontrado un mensaje casi explícito, aunque rodeado de símbolos como es propio de su estilo. Creemos que la motivación que, por única vez, lo lleva a dar una salida positiva al destino de uno de sus personajes, es la de ser congruente con el tipo de narración que ha escogido, la del relato tradicional. La voz que elige para narrar esta historia contribuye al feliz término de esta empresa: un arriero que narra por puro gusto, por platicar con uno mismo mientras se andan los caminos...

5.1.3. *El espacio*

El espacio en la literatura de Juan Rulfo es uno de los componentes narrativos que más han merecido la atención de los críticos. La recreación del entorno en esta obra es quizá, junto con la espontaneidad y la poeticidad del lenguaje, el ingrediente

que mejor define el estilo con que Rulfo se acerca a la realidad desde diferentes perspectivas y dimensiones. El espacio en los relatos que interesan a este estudio es referente inmediato y profundo de los símbolos con que se expresa la hermenéutica del texto. Es también recurso estilístico que acerca la narrativa a la poesía y expresión, por comparación y/o personificación de los elementos, de las inquietudes insondables de la psiquis del hombre. A través de la descripción de los elementos, del paisaje y de sus símbolos, la narrativa de Rulfo ahorra en lo superfluo y gana en la intensidad de lo profundo. Sin embargo, el laconismo que caracteriza su palabra no da pie a grandes intervalos descriptivos en sus narraciones. Es entonces cuando los silencios se vuelven significativos y el lenguaje de los sentidos se torna poético. La imagen poética es uno de los recursos preferidos de Juan Rulfo porque en su expresividad casi plástica, como en la fotografía, es posible sugerir y convocar horizontes más lejanos. Para los personajes de estas historias, seres arrojados a la tierra sin asidero fijo, expresar subrepticamente lo que son, dibujando los contornos para disimular el centro, es una manera de soslayar el fondo apostando por la forma. El espacio escarba en los abismos oscuros del ser que, fundiéndose con el paisaje, busca suprimir “su humana singularidad” (O. Paz):

“El diálogo que el indio entabla con la naturaleza (introspección en última instancia) nos da idea de su contemplativo ser, de su tristeza. Su ‘parálisis’ proviene, indudablemente, de su inconformidad con el mundo, extraño siempre a él. Por eso lo asimila a su manera y lo transforma, tal vez en forma inconsciente. Hace de los objetos, de los animales y en general de los elementos no humanos parte de sí mismo. La vista del indio, según Rulfo, está opacada; su memoria polvorienta. Ello lo sumerge en esas míticas regiones de donde no intenta salir, de las cuales nunca se evadirá. Por eso la muerte, concisa, plena, categórica, lo alivia de la vida. Es ella la que en sí misma implica claridad. La vida – su vida y la ajena – nada vale. Su patetismo, su carencia de amor en el sentido en que nosotros lo entendemos, la risa que ignora, pesan más que su ternura, que su constante ingenuidad.”⁶¹

La naturaleza se confunde con la conciencia de los hombres. La luna, el agua, el polvo o la tierra, son todos, más que elementos que describen superficialmente el

paisaje, esencias que hablan del deseo, el desarraigo, la soledad o la muerte a través del uso de originales imágenes y símbolos poéticos. El polvo es un elemento al que se alude continuamente. Como ejemplo de la acción de estos elementos, el polvo, símbolo de muerte y de la consumación del ciclo vital, tiene un valor negativo porque recuerda la sed de la tierra, la aridez del medio y la esterilidad del espíritu a un tiempo. La tierra es el elemento sobre el que se sustenta la vida del campesino, es sinónimo de fertilidad y nacimiento; pero cuando a la tierra se le niega el agua se convierte en polvo, se erosiona como el Llano Grande y entonces el símbolo de la vida se transforma en símbolo de devastación y de infecundidad. Por eso caminar por el Llano Grande es también devastador para el espíritu:

“Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello.

Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar.

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.”

La nube que, por equivocación, soltó la gota de agua sobre el Llano, corre aprisa para escapar de este espacio y refugiarse en el pueblo, donde el polvo es promesa de fertilidad:

“Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como su fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del Llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra. Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Es también eso lo que nos gusta.”

Otro elemento de la naturaleza utilizado de forma magistral por Rulfo es la luna. En “No oyes ladrar los perros”, la luna es un elemento recurrente que, además de contribuir a que la trama avance señalando el paso del tiempo, tiene la cualidad de alumbrar los momentos climáticos de la narración. El contraste de luz y sombra que Rulfo narrador hace, jugando con las imágenes del hombre que lleva en hombros a su hijo herido y la de una luna que sigue su recorrido en el cielo, avanzando paralelamente a la historia, contribuye a crear en este relato una atmósfera que habla de los sentimientos de ambos individuos, es a la vez agónica y desesperada. La sensación agónica en que el tiempo se detiene ante el sufrimiento del hijo herido y del padre que lo lleva a cuestas tambaleante, corre en dirección opuesta a la de la luna, que simboliza el paso del tiempo y de la muerte inminente. La convivencia de estos dos elementos de luz y sombra, puede apreciarse en la siguiente imagen:

“La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sombra tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.”

El hombre habla con el hijo conminándolo a escuchar el ladrar de los perros que les avisará de la cercanía del pueblo, que es una esperanza. Mientras tanto, somos testigos de la conversación que el padre sostiene, casi sin respuesta, con el hijo: “*Te llevaré a Tonaya a como dé lugar...*”, dice el hombre. Arriba, la luna sigue avanzando en el cielo:

“Allá estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra... El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.”

Y el hombre de abajo sigue hablando con el hijo. Nos enteramos de las desgracias que ha causado el hijo entre la población y la razón que lleva al padre a intentar salvarle la vida: *“Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago...Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas”*, Mientras esta conversación tiene lugar, el tiempo sigue avanzando. Al final del relato el padre consigue el arrepentimiento del hijo en forma de unas “gotas gruesas” que caen sobre su cabeza. En la siguiente imagen, la luna alumbra los tejados del pueblo. Pero ya es demasiado tarde porque el hijo ha muerto. Al destrabar los dedos con que el de arriba había venido sosteniéndose de su cuello, el padre oye por todas partes el ladrar de los perros. La muerte del hijo lo ha liberado de un peso que lo ensordecía. El hijo, en la agonía, se ha redimido a través de las palabras del padre, que son casi una confesión, y del llanto emitido apenas unos minutos antes de morir. La luna ha venido acompañándoles en el camino, provocando una sombra que les hacía tambalear. Al final, la luna deja de ser una luz opaca y alumbra de lleno el caserío; el ladrar de los perros se oye claramente, sugiriendo una puerta abierta a la esperanza para ambos.

Pero, quizás el mejor ejemplo para ilustrar de qué manera el estilo de Juan Rulfo hace uso del espacio, es “Luvina”. En este cuento, se puede ver claramente cómo los elementos, unidos como en ningún otro relato de esta colección, se combinan para mostrar la imagen desoladora de un pueblo donde la influencia de la atmósfera sobre sus habitantes es tan determinante que el espacio adquiere personalidad propia y condena brutalmente al hombre a vivir bajo su embrujo. En Luvina el viento, el sol, la resequedad de la piedra caliza, tan erosionada como el Llano Grande, someten la

voluntad de los hombres y de las mujeres, que no escapan de este paisaje inhóspito porque guardan celosamente las tumbas de sus antepasados. En Luvina sólo permanecen los viejos, las mujeres y los que aún no han nacido. Los hombres vuelven cada año para plantar un hijo, dejar el bastimento a los viejos y permitir que el ciclo vital y el sometimiento a esta realidad desoladora continúen: *“Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y un como gruñido cuando se van... Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo...”*

La ley de la vida es monolítica y absoluta como el tiempo. Y en Luvina el tiempo conspira con el espacio para someter al hombre a una sola ley que antecede a la vida y anula la voluntad. Para dar una mejor idea de lo que es Luvina, el narrador hace uso de una serie de imágenes, cargadas de lirismo, en las que el lector puede sentir el desconsuelo tan cercanamente como si hubiera sido físicamente transportado a este lugar. La imagen de Luvina, gracias al uso magistral del lenguaje, extiende sus afiladas garras introduciéndonos brutalmente en su espacio y apresando, incluso, nuestra voluntad. La imagen, como lo señalamos anteriormente, cumple una función a la vez descriptiva y desveladora de los entresijos del alma. En muy pocas palabras nos habla de la devastadora personalidad de Luvina y del sometimiento de sus pobladores:

“Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto.(...) San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo...”

La narración de esta historia se centra fundamentalmente en el discurso. Existe un narrador en tercera persona que se limita a describir los movimientos del hombre que narra su experiencia en Luvina y a contrastar el espacio presente - el sonido del río, las voces de los niños que juegan afuera, el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros - con ese otro espacio que habitan los viejos en Luvina, dominado por el vendaval y la tristeza: *“Y usted si quiere puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón”*. El hombre que estas cosas describe ha dejado la vida en Luvina y, cuando se le pide que narre su experiencia, se transporta a ese espacio, cuya presencia sigue siendo tan obsesiva y determinante en el presente como cuando, de un tajo, acabó con sus ilusiones. Como a Juan Preciado en *Pedro Páramo*, como a Natalia y a su amante en “Talpa”, la ilusión se paga con el desconsuelo o con la muerte. *“Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor(...) Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allí viví. Allí dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado.”*

Por eso es más intensa la descripción de este ambiente enloquecedor. El narrador ha dejado la vida en Luvina y su conciencia se ha llenado de los rumores y acentos de ese lugar, imprimiendo una llaga permanente en su corazón. El discurso, entonces, se vuelve esencialmente descriptivo y se llena de símbolos poéticos. En la realidad de este paisaje existe un solo protagonista que confabula con los elementos para sumir a una

población en la tristeza y el desconsuelo. Ese personaje es Luvina, y los ingredientes que se funden en su espacio para acabar con el hombre, son más fuertes y determinantes que cualquier símbolo religioso: *“Allí no había a quien rezarle. Era un jacalón vacío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como por un cedazo.”* Como si la razón de ser de esa destartalada iglesia fuera que sus fieles rezaran al viento como a un ídolo escondido debajo del altar cristiano, por otra parte, inexistente. Son los elementos - el viento, el sol y el tiempo - quienes, eventualmente, acaban con todo. Y en el espacio que es Luvina se han dado cita como en la cúspide de una pirámide muy alta, pero no para decidir cómo crear al hombre (tal cual lo narra el mito indígena) , sino para destruir su estirpe de una vez y para siempre. Así actúan los elementos contra el hombre en Luvina:

“Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecates de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos.”

Pero los habitantes de Luvina se someten al destino mientras esperan la muerte porque es mandato de Dios que así sea, un Dios todopoderoso y castigador que mantiene al hombre sometido a los elementos mientras, lentamente, el tiempo les va chupando la vida.

“Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mazcando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva para engañar el hambre. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento.

- *¿No oyen ese viento? – les acabé por decir -. Él acabará con ustedes.*
- *Dura lo que debe durar. Es el mandato de Dios – me contestaron -. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor.”*

En los cuentos de Rulfo, más que un paisaje, encontramos una atmósfera. Los elementos y fuerzas de la naturaleza no están retratados, no describen una escenografía de la que el hombre tan sólo sea una parte; los elementos están ahí porque significan, forman parte de la acción, humanizándose, incluso, para contribuir al conjunto de significados que construyen el universo literario de la obra. En Luvina se congregan todas las estrategias y recursos del estilo de Rulfo para construir un mundo gobernado por su atmósfera.

“Todo cuanto se pueda decir sobre ‘lugar en donde’, paisaje, atmósfera, naturaleza condicionadora y aproximación hombre-naturaleza, lo ejemplifica magníficamente el cuento ‘Luvina’, al que ha dedicado especial atención toda la crítica, haciendo hincapié en que Luvina es el antecedente de la Comala de los muertos... Historia de un fracaso que viene determinado por naturaleza – realidad física, espacio -, por el gobierno – realidad histórica, tiempo actual – y por la leyenda – realidad del ensueño y del pasado -, Rulfo, en ‘Luvina’, llora el triunfo de la leyenda sobre la Historia, del pasado sobre el futuro, de la costumbre sobre el progreso...El cuento en donde no puede pasar nada, porque todo pasó, empieza en el recuerdo de una geografía que es paisaje y es alma, pues en pocos relatos de Rulfo la Naturaleza, de tanto humanizarse, es inhumana.”⁶²

En Luvina conviven dos dimensiones del mundo que, como afirma Luis Ortega, contraponen leyenda e historia, realidad física y realidad histórica, el pasado sobre el futuro y la costumbre sobre el progreso. Esas dos realidades se observan también en la manera como el narrador externo y el narrador protagonista hablan de espacios contrapuestos: el espacio exterior donde juegan los niños simboliza la vida, Luvina simboliza la muerte. En el espacio de Luvina domina el silencio, el mundo vegetal está ausente, el viento es una fuerza destructora y el tiempo es estático. En el espacio exterior a la tienda donde el narrador relata su experiencia tomando una cerveza, se oye el sonido del río, los gritos de los niños, el rumor del aire suave; en este espacio, el tiempo es dinámico, como se puede apreciar en el uso del tiempo imperfecto. En el arte

narrativo de Rulfo, sostiene Ortega, “la descripción se retira cediendo el paso a algo mucho más sustancial: la atmósfera”.

El mundo de Rulfo no pinta una realidad geográfica, se construye alrededor de esencias. Y cada uno de los elementos que utiliza para describir el paisaje exterior, tiene una correspondencia en la interioridad de los personajes que, de esta manera, evocan veladamente, la esencia de su ser.

“El marco de los personajes de Rulfo no es en ocasiones imagen válida por sí misma. No existe independientemente, sino en íntima conexión con la situación del personaje para hacerse recinto de soledad, de miseria, de infortunio y desamparo; es lugar en donde se nos muestra la impotencia de sus hombres en estéril lucha contra la fatalidad...Para presentar esa lucha, Rulfo echa mano de ‘decorados’ sucintos, que de alguna manera contribuyen a ese destino inevitable en muchas ocasiones, o bien se hacen simbólicas del mismo, diluyendo fronteras entre el mundo de fuera y el de dentro.”⁶³

En el cuento “Es que somos muy pobres” se puede ver claramente esta correspondencia entre la descripción de las fuerzas de la naturaleza y la fatalidad del destino de los hombres. “*Aquí las cosas van de mal en peor*”, inicia el relato de un niño que nos contará cómo en cosa de dos o tres días el destino de su familia y, especialmente, el de la hermana más pequeña, dará un giro radical hacia la fatalidad debido a la acción de las fuerzas naturales que le han robado su vaca a Tacha. “*La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca...Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río.*” La secuencia de cuadros e imágenes que el narrador va descubriendo y que hablan de la fuerza con que el río pasa por el pueblo sin dar oportunidad ni de esconder lo mínimo, se mezcla en el desarrollo de la trama con las reflexiones inocentes de un niño que se ha formado un

juicio de las cosas observando y escuchando las sentencias de los adultos. El padre le había regalado a su hermana Tacha la vaca para que, en el futuro, contara con un capital y no cayera en la “perdición” como le había sucedido a las hermanas mayores: *“Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy rebotadas... Por eso le entra la mortificación a mi papá, ahora por la Tacha, que no quiere vaya a resultar como sus otras dos hermanas, al sentir que se quedó muy pobre viendo la falta de su vaca, viendo que ya no va a tener con qué entretenerse mientras le da por crecer y pueda casarse con un hombre bueno...”*

La fuerza del río representa, como otros elementos de la naturaleza en la obra de Rulfo, aquello que anula la posibilidad de un futuro para los hombres porque su acción es tan determinante y ajena a la voluntad humana, que sólo podemos mirar como si tuviéramos las manos atadas, cómo destruye todas las ilusiones. El río forma parte de esa cadena irrefrenable de actos violentos que constituyen la ley de vida de los personajes de este mundo, creando una atmósfera de desolación y fatalismo. “Es la ley”, dicen los viejos en Luvina. Dios sabe por qué debe mantener al viento soplando, porque la acción del sol les chuparía lo poco que les queda de agua y terminaría con ellos de una vez y para siempre. En el caso de Tacha, el mandato de Dios ha sido que sus hermanas acaben de “pirujas” y, al intentar cambiar ese destino, el padre ha provocado a las fuerzas de la naturaleza a quitarle, violentamente, la vaca y el honor a la única hija que le queda. El río corre embravecido inundando las calles del pueblo y metiéndose muy adentro para ensuciar con *“aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura”* el pudor de Tacha y llevarla a la perdición:

“ Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando al río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a trabajar por su perdición.”

Podemos ver cómo, en este relato como en otros de la misma colección, la descripción del paisaje no tiene valor fuera de la conciencia de los hombres y mujeres que ven la fatalidad del destino reflejada en las acciones de un medio hostil. El fin que lleva al hermano de Tacha a describir este ambiente es el de dar una explicación a la tragedia familiar. La crecida del río busca llamar nuestra atención sobre la agresión del entorno que provoca la pobreza de una familia y evoca un sentimiento de desmoralización. El río se ha metido en el espíritu de Tacha apagando la llama de la esperanza y ensuciando la inocencia de su alma pura. Lo mismo sucede con los elementos que evocan en otros cuentos la muerte, la esterilidad, la soledad, etc. Funcionan como detonadores que alumbran la situación interior del personaje y muestran su infructuosa lucha contra la fatalidad. La imagen metafórica con que este relato concluye, además de describir puntualmente el estado en que la violencia del río ha dejado el porvenir de Tacha, es una evocación lírica de la dimensión del hombre frente a la Naturaleza. Rulfo trabaja un estilo que se caracteriza por la economía de medios y que, a partir de un lenguaje que busca ser más expresivo que comunicativo, sugiere un sinnúmero de significados a descifrar por un lector observador.

“El caso directo de Rulfo es que, desde el punto de vista lírico de los protagonistas de su narrativa, se incorporan imágenes de profunda valía. La estructura episódica: la elaboración de secuencias, cuadros, escenas, diálogos – está elaborada con progresión poética. En este sentido se convierte en un hecho literario híbrido en donde se trasciende de un lenguaje de relativa tendencia ‘extensional’ (denotativo, mayoritariamente comunicativo) a un lenguaje de marcada tendencia intencional (de aproximación al poema y por lo tanto con el efecto predominantemente expresivo).”⁶⁴

A través de este recurso, que combina la evocación con la descripción del medio, la narrativa de Rulfo adquiere intensidad dramática y estética. Ningún ingrediente es gratuito porque ha sido colocado expresamente para comunicar un significado más amplio que, con la ayuda del lector, lleve el relato a dimensiones lejanas y profundas de la condición humana. El lenguaje poético se vale de los mismos medios para expresar las inquietudes del alma con la ayuda de imágenes espaciales. Los escritores románticos y, entre ellos Edgar Allan Poe, ya recurrían a esta estrategia para evocar una tormenta de pasiones sirviéndose de la furia embravecida del río desbocado. La expresividad lírica que sólo podemos encontrar en el poema y en el cuento corto, se logra a partir del diseño cuidadosamente dibujado de la primera a la última palabras de un texto. Un poema debe generar, en primer lugar, un efecto: “De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, e intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?”, se pregunta Poe⁶⁵. El lenguaje con que este poema logre penetrar directamente en el “corazón”, debe combinarse de tal manera que tenga en cuenta la originalidad, el tono y los incidentes que mejor ayuden en la producción de ese efecto. Los incidentes y el tono que elige Rulfo para penetrar en la condición humana se vale, con un estilo propio y distinto al de los románticos, del recurso del lenguaje poético para llevar a sus personajes a deambular en una atmósfera de sol, polvo, luz, calor y sed. En estos espacios, la luz de la luna, la fuerza del viento o la furia del agua evocan sentimientos fugaces e imprimen significados a las acciones, a primera vista, torpes e irracionales de estos hombres y mujeres, confundidos, que dan palos de ciego para conjurar un destino que nos alcanza a todos los seres humanos. El efecto que esta obra busca provocar es siempre el mismo, aunque los escenarios y recursos impriman novedad a un nuevo relato.

Nos encontramos ante un mundo en el que sus protagonistas se han encerrado porque la realidad física y humana es demasiado hostil. Estos personajes viven un presente obsesivo, su memoria está empolvada y da vueltas y vueltas alrededor de una misma idea. Los elementos, el paisaje y la historia confabulan en su contra y manipulan su destino. La fuerza que mantiene al mundo dando vueltas es tan poderosa que la única ley patente es la del tiempo, que es la más pesada carga que se pueda llevar y que todo lo transforma y lo destruye para regresarlo al origen, de donde parte un nuevo ciclo vital. Tan violento y tan determinante es el destino, que el hombre sólo puede sentarse a contemplar cómo se cumple su ley.

En este recorrido por la obra de Juan Rulfo hemos visto cómo el estilo de un escritor que cuenta con una limitada bibliografía, no necesita ir más allá de un espacio local y de unas conciencias herméticas para horadar de manera profunda en la condición humana. Las estrategias que utiliza Rulfo consiguen raptarnos de nuestra realidad desde que leemos la primera palabra de cualquiera de estos relatos. La belleza del lenguaje, la subjetividad de la voz narradora, el perspectivismo con que se nos acerca a una realidad polifacética, la simultaneidad de planos, el uso mítico del tiempo y la poesía del espacio, son algunos de los rasgos característicos del estilo de Rulfo que nos convocan a penetrar, como atraídos por una fuerza magnética, en el limitado espacio de sus narraciones. Los recursos escogidos por el escritor para construir esta estética son, todos, excelentes ejemplos de lo que la narrativa breve ha hecho para consolidar su presencia en la literatura universal.

En el lenguaje, Rulfo utiliza la imagen poética para ganar expresividad y dramatismo, consiguiendo relatos sencillos (aunque no simples), breves y directos. La

economía en la palabra, en el uso de adjetivos, de descripciones, en la supresión de introducciones y nexos hasta quedarse con lo mínimo, consigue que el lector se infiltre profundamente en el mundo y las conciencias de estos personajes desde la primera línea. La narración, entonces, se vuelve directa, evita juicios innecesarios e indirectos del autor, involucra subjetivamente al lector en el drama que atestigua invitándolo a descifrar los símbolos de su poesía. Desde la perspectiva del lenguaje, los relatos de Rulfo provocan en el lector sensaciones y respuestas semejantes a las de la poesía lírica.

Pero al lector no sólo se le gana con la belleza y la subjetividad del lenguaje. Los textos de Rulfo no se detienen aquí para atraer la simpatía y la participación del lector en la construcción del texto. El desplazamiento del tiempo, la dislocación del espacio, el punto de vista polivalente de los narradores, son recursos que dan dinamismo a una narración donde es necesario reconstruir sus significados cuidadosamente para encontrar una doble dimensión y penetrar los secretos del texto. Entonces descubrimos que los anacronismos tienen la función del acertijo. Debajo de la mascarada, del caos narrativo, espacial y temporal, existe un orden. En lo que podría llamarse la “superestructura” del texto descubrimos un tiempo mítico que corre circularmente fijando un destino ineludible a sus protagonistas. Y cuando observamos mejor y nos involucramos más directamente con los narradores, encontramos que, aunque ajenos a nuestra racionalidad, no nos son del todo antipáticos y comprendemos que su actitud estática ante la realidad no podría ser de otra forma porque delataría falsedad e incongruencia con el mundo de creencias que los ha mantenido por siglos en el mismo estado. Desciframos los arquetipos que se esconden en su simbología del espacio y poco a poco van cobrando sentido las piezas del rompecabezas con que se construye esa realidad trascendentalmente humana, que se sale del cerrado espacio en que transitan

estos seres y nos alcanza. Entonces vivimos en carne propia lo que Julio Cortázar nos había advertido sobre la experiencia del cuento: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”⁶⁶.

Los cuentos de Juan Rulfo tienen esa cualidad del cuento moderno de abrir realidades más amplias y descubrir un mundo de sensaciones que, de una forma o de otra hemos almacenado en nuestra mente y que, al descifrar los motivos de estos relatos, su belleza y su significado funcionan como detonadores de la sensibilidad artística latente en todo ser humano. La función estética del proceso comunicativo que lleva a cabo la obra de arte por mediación de la palabra, cumple su ciclo y su objetivo primordial cuando, como lectores, logramos unir forma y fondo en una experiencia llena de belleza y de sentido humano. El efecto, del que hablaba Poe y que tan cuidadosamente debía ser diseñado por el poeta en el oficio literario, ha impreso una marca imborrable en la sensibilidad del lector que le permitirá, con mayor destreza y desde una perspectiva más humana, deleitarse con una nueva experiencia artística en el futuro.

Las estrategias y los efectos que se consiguen con una obra mínima (por su brevedad) pero lograda, son incomparables por su intensidad y profundidad humana. La obra de Juan Rulfo utiliza los recursos más novedosos de la narrativa subjetivista moderna que, al ser aplicados a una atmósfera marcada por la cerrazón y el inmovilismo que caracterizan a la idiosincrasia mexicana y recuperados por el lenguaje espontáneo de sus narradores (muy cercano a la oralidad), consiguen descubrir un mundo que

combina la ambigüedad psíquica con la crudeza de un espacio exterior hostil. La belleza que estos relatos logran con la mezcla de ingredientes de la tradición y de la modernidad, habla del desarrollo que el cuento literario ha conseguido en las últimas décadas. La obra de Rulfo es un buen ejemplo de la calidad cada vez más reconocida y patente de la narrativa breve en nuestros días.

5.2. *Juan José Arreola*

La obra de Juan José Arreola aparece en el escenario de nuestra literatura a finales de la década del cuarenta. En las clasificaciones de nuestra historia literaria aparecen casi siempre juntos los nombres de Arreola y Rulfo. Algunos críticos consideran equivocado identificar la obra de dos autores con estilos tan abiertamente diferentes; sin embargo, ambos pertenecen al mismo periodo de renovación estética de nuestras letras. Cada uno a su manera - como no podría ser diferente en escritores con autenticidad que orientan más que copian las tendencias literarias del momento - fabrica su obra de arte a partir de una época y un espacio casi idénticos. Los dos viven los mismos tiempos, son habitantes de la misma región del país y respiran las mismas influencias estético culturales del exterior. También, son ambos autores de la misma talla que guían por igual las tendencias narrativas de los jóvenes escritores como maestros de sus propios estilos. Sin embargo, la riqueza cultural de la que sus obras se alimentan es tan heterogénea que dos grandes ingenios han encontrado caminos casi opuestos para expresar su talento. Estos caminos, por diversos, no dejan de ser netamente representativos del arte literario mexicano. Al lenguaje realista y seco de Rulfo se opone el preciosismo formal de Arreola. Mientras Rulfo parece que tomara los

diálogos y narraciones directamente de la boca de sus protagonistas, sin retocarlos, la obra de Arreola aparenta estar fabricada casi artesanalmente. Pero, a pesar de lo que aparentan, sabemos que ni la obra de Rulfo es espontánea ni la de Arreola puramente artesanal. Ambos estilos, igualmente trabajados, hablan en el lenguaje del arte porque saben combinar fondo y forma de manera que su estética no se reduzca a lo aparente.

La obra de Arreola es fundamentalmente formalista. Se caracteriza por su espíritu ecléctico en el que se combinan desde las formas de la antigüedad clásica hasta el uso abierto y espontáneo del dialecto mexicano; sucesos, personajes y periodos históricos que son pretexto para el uso de una variedad de estilos. En cuanto al fondo, encontramos la angustia existencialista junto a la burla de la erudición, la ciencia y los adelantos de la vida moderna, el desprecio a la excesiva comercialización del mundo, el uso de la alegoría para describir los defectos del hombre y de sus instituciones, el misterio que subyace a las relaciones entre el hombre y la mujer, entre otros.

El ingenio de Arreola se demuestra en su capacidad para adaptar su estilo a cualquier tema o periodo histórico. En sus cuentos y textos de difícil clasificación, el lector puede ser invitado tanto a la contemplación pasiva en el estilo de los cuentos más tradicionales, como a la más intensa participación en el proceso estético del relato, porque Arreola es un experto en el arte de sugerir. Sus cuentos son el mejor ejemplo de destilación del estilo, tan necesaria a la poética del género. Para jugar eficazmente con la incredulidad del lector utiliza varios métodos. La narración en primera persona es uno de ellos. La ambigüedad creada por un narrador testigo abre el relato a la subjetividad y a la posibilidad de otros puntos de vista. Por otro lado, el estilo expositivo del ensayo da credibilidad a los temas más absurdos. La prosa elegida es

siempre clara y adaptada al tema; en ocasiones, el estilo se decanta por lo lírico y alegórico, lo cual da por resultado un texto extremadamente breve y connotativo donde la trama desaparece y la construcción del símbolo gobierna la estructura del relato. Muchos de sus cuentos parecen ensayos, y este es su propósito, pero en ellos siempre hay un sutil rasgo dramático que los mantiene dentro del género. Otro rasgo de su estilo es un humorismo muy personal que, aunque tiene sus antecedentes en nuestra literatura realista, dibuja una caricatura acorde con la perspectiva existencialista del escritor: al burlarse de los defectos humanos, dice Seymour Menton, “Arreola contempla la vida con un cinismo templado por el estoicismo. Su actitud fundamental es burlarse de los defectos humanos, sin el genio mordaz de un Voltaire ni con la desilusión total de un Sartre, sino con compasión”⁶⁷.

Arreola sabe hacer uso de los estilos y discursos literarios más representativos de la historia sin dejar de ser auténticamente mexicano y, a la vez, universal, no por elegir las tendencias más probadas, sino por saber hablar con un lenguaje propio dentro de un estilo ajeno y viceversa. La obra de Arreola, además, gira siempre alrededor de los mismos temas. Así como con Rulfo nos encontramos en los mismos lugares y con los mismos personajes a través de su obra, con Arreola asistimos a todas las regiones terrestres y momentos históricos, para aterrizar siempre, al igual que Rulfo, en el hombre. La obra de Rulfo es tan universal en su localismo como la de Arreola lo es en su cosmopolitismo. Ambos parten de un hombre del altiplano mexicano para llegar al abismo existencial de todos los hombres de la tierra.

Juan José Arreola nació en Zapotlán, Jalisco en el año de 1918. A los tres años ya asistía a la escuela como oyente, acompañando a sus hermanos mayores y aligerando a su madre el trabajo en casa y el cuidado de catorce hermanos. En el colegio aprendió

a leer escuchando a su hermano repasar el silabario y, en sus recorridos por los corredores, aprendió de memoria “El Cristo de Temaca”, poema del Padre Placencia, que los alumnos de cuarto año repetían ante su maestro. De esta época le viene el gusto por las palabras sonoras y los “periodos verbales armoniosos” (en sus palabras). Más adelante, todavía en la infancia, frecuentó una imprenta, donde aprendió de oídas las picardías del lenguaje y, “en lo que se refiere a temas escabrosos” adquirió todos los conocimientos de la vida. “Desde los doce años de edad, yo fui el recitador oficial de mi pueblo. No había fiesta ni ceremonia de alguna importancia en la que yo no fuera a recitar poemas, desgraciadamente casi todos de mala índole”⁶⁸, dice Arreola. Su experiencia e intuición formal del lenguaje, como podemos apreciar, es anterior a la adquisición consciente de aprendizaje alguno. A los tres años aprendía de memoria poemas y frases sonoras, como las que acompañan al juego de la lotería. Más tarde, ejerció diversos oficios y trabajos como dependiente en pequeños comercios. Sus poemas de adolescencia se perdieron en las envolturas del arroz, el frijol o el piloncillo. Juan José Arreola practicó el oficio de poeta desde la más tierna infancia, sin tener, acaso, conciencia de su vocación de escritor y carente de todo respeto solemne al idioma. Por eso ha sido capaz de “moldear la materia” del lenguaje como en un juego en el que se gana o se pierde por momentos, pero de cuya práctica permanente el artesano siempre saca la pieza perfecta.

En 1936 partió hacia la Ciudad de México, vendiendo algunos objetos de valor para procurarse un capital. En este periodo se inicia su formación artística e intelectual bajo la dirección de Fernando Wagner en la Escuela de Teatro del Instituto de Bellas Artes. Entre otras experiencias profesionales y de formación, Arreola ha sido profesor de historia y literatura, promotor cultural y editorial en talleres, revistas literarias,

programas de radio y televisión, etc. Sus dos libros iniciales, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952) son, en opinión de E. Carballo, lo más milagroso del muchas veces mentado “milagro mexicano”:

“Los dos libros iniciales de Juan José Arreola, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), los que después, ampliados y modificados recogerá en el *Confabulario total*, aparecen en el periodo alemanista y son más milagrosos, literalmente hablando por supuesto, que el milagro económico soñado por este presidente. Si a lo largo de los seis años se vive en la euforia y se aplazan los problemas, en los cuentos de Arreola (a punto de ahogarse en las dudas) el humor y la alegría se imponen en apariencia a la irritación y los dolores metafísicos y la victoria es posible gracias al estilo eficaz y magnífico de este prosista, para mí el escritor de historias cortas más interesante que ha aparecido en México desde que el cuento es un género ejercido por profesionales y gustado por el público lector.”⁶⁹

Algunos rasgos sobresalientes de su narrativa, son, como lo señala Carballo, el humor y la alegría que “se imponen en apariencia a la irritación y los dolores metafísicos”. Las estrategias de la ironía pasan, en estos textos, por los caminos más insospechados, partiendo del tedio cotidiano para lograr la sorpresa o jugando con temas absurdos enmascarados por un discurso que cumple con las pautas más exigentes de la lógica y del racionamiento científico. La discordancia entre el tema y su discurso produce relatos con una linealidad aparente que no se altera por la sorpresa, el misterio o la ironía reservados para un solo momento, sino que estos recursos se administran gradualmente a lo largo del texto. Para un lector acostumbrado a las estrategias del cuento, la manera en que Arreola juega con las emociones, escondiéndolas donde más se esperan o sorprendiendo inesperadamente, resulta siempre impredecible y eficaz. No hay ruptura entre realidad y ficción porque entre los hechos más creíbles se inmiscuye lo absurdo o lo fantástico sin que nadie lo sospeche. Un ejemplo de esta estrategia lo encontramos en el cuento “En verdad os digo”, en el que se utiliza el discurso expositivo para narrar con la máxima seriedad los más increíbles disparates:

“Todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja, deben escribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Niklaus.

Desprendido de un grupo de sabios mortíferos, de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno, Arpaud Niklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos.

Propone un plan científico para desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja. Un aparato receptor (muy semejante en principio a la pantalla de televisión) organizará los electrones en átomos, los átomos en moléculas y las moléculas en células, reconstruyendo inmediatamente el camello según su esquema primitivo. Niklaus ya logró cambiar de sitio, sin tocarla, una gota de agua pesada. También ha podido evaluar, hasta donde lo permite la discreción de la materia, la energía cuántica que dispara una pezuña de camello. Nos parece inútil abrumar aquí al lector con esa cifra astronómica. (Extracto de “En verdad os digo”)

En este cuento podemos ver, desde la forma del discurso, el manejo de la ironía. Al elegir un lenguaje expositivo en el que se manejan datos científicos y cifras y, a éstos se añade el sentimentalismo de ideas discordantes como: *“Arpaud Nuklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos”*, el resultado es una burla a las preocupaciones de los ricos, a quienes lo único que les ha sido negado, según el cristianismo, es el acceso al reino de los cielos. Así, cada frase sugiere sutilmente una idea, sin desvelar abiertamente su significado. El texto completo va recorriendo las posibilidades científicas de dicha empresa y alentando a los lectores a colaborar en esta causa “humanitaria”. Al final, la burla se completa cuando se dice que, si el experimento no resulta, los fondos empleados en la investigación harán tan pobres a los ricos que, de esta manera, entrarán en el reino de los cielos por la puerta estrecha, “aunque el camello no pase”. Arreola es un experto en el manejo de la ironía y del “absurdo lógico”. Los procedimientos que utiliza crean un mundo en el que reina el sentido común y en el que, a pesar del razonamiento perfectamente lógico de los acontecimientos, nos sentimos sumergidos en una burla que no cesa. En el mundo que inventa Arreola los aspectos de la realidad que comúnmente no vemos adquieren relevancia y actúan contra la razón. En ellos

desarrolla contrastes que dejan actuar a la ironía a través del absurdo razonado y de la razón absurda. Ejemplo de este humor que cala hasta lo más profundo de la caricatura humana, es su *Bestiario*:

Los monos (extracto)

Wolfgang Köhler perdió cinco años en Tetuán tratando de hacer pensar a un chimpancé. Le propuso, como buen alemán, toda una serie de trampas mentales. Lo obligó a encontrar la salida de complicados laberintos; lo hizo alcanzar difíciles golosinas, valiéndose de escaleras, puertas, perchas y bastones. Después de semejante entrenamiento, momo llegó a ser el simio más inteligente del mundo; pero fiel a su especie distrajo todos los ocios del psicólogo y obtuvo sus raciones sin trasponer el umbral de la conciencia. Le ofrecían la libertad, pero prefirió quedarse en la jaula.

Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal...

Es esta caricatura un espejo del drama humano y una evocación del paraíso perdido. En muy pocas palabras bien escogidas, con un lenguaje sencillo y claro, Arreola va soltando zancadillas dosificadas y pertinentes para ridiculizar, desde las primeras líneas, el exceso racional de los alemanes. Poco a poco sale del científico para instalarse en el espectador de circos y zoológicos, haciendo un estudio del ser humano en lo que pretendía ser un estudio de los monos. A la libertad del exterior opone la comodidad de la jaula y del alimento fácil otorgado por Dios a los habitantes del paraíso. Así, desde su aparente ingenuidad, el mono observa con sorna a un hombre que, por voluntad propia, se ha convertido en renegado. A la transgresión que se obtiene a través del conocimiento, el mono prefiere ser libre en la obscenidad del paraíso. El tono de esta fábula sugiere que la inteligencia del chimpancé es superior a la inteligencia humana.

La incertidumbre que nos provoca la lectura de textos breves y sencillos que logran burlarse con finura de los aspectos más sagrados y horadar en los abismos más infranqueables, se consigue trabajando la palabra como si se tratara de esculpir la materia. Arreola basa su concepción de la belleza en el trabajo minucioso de la forma:

“El pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras. En eso estoy de acuerdo con muchos escritores que opinan que el acto de escribir consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan.”⁷⁰

El trabajo rinde sus frutos en la suma ordenada de los elementos conocidos que adquieren dimensiones insospechadas. Pero esta laboriosidad no se reduce a unas cuantas palabras. Juan José Arreola, como un artesano cuyo compromiso con el lenguaje es pulir la palabra para que reluzca su significado original, también juega con estilos, épocas, discursos y tonos. Veamos algunos ejemplos:

Empezando por la antigüedad clásica, “El Lay de Aristóteles” cuenta cómo el filósofo escribió su tratado *De armonía*, inspirado por su pasión hacia la musa Armonía. Al verla bailar, el sabio apasionado la persigue en vano. Impulsado por la envidia y la pasión no correspondida, intenta someterla a la razón, reduciendo su magia a la bruta materialidad de la palabra con el objeto de desprestigiarla. Este breve relato, revela algunas ideas importantes del autor sobre su visión del arte.

“Sobre la hierba del prado danza la musa de Aristóteles. El viejo filósofo vuelve de vez en cuando la cabeza y contempla un momento el cuerpo juvenil y nacarado. Sus manos dejan caer hasta el suelo el crujiente rollo del papiro, mientras la sangre corre veloz y encendida a través de su cuerpo ruinoso. La musa sigue danzando en la pradera y desarrolla ante sus ojos un complicado argumento de líneas y de ritmos...”

Avanzando en el tiempo, tenemos también un homenaje a Garci-Sánchez de Badajoz, poeta del siglo XV, en el cual emplea el estilo trovadoresco. Dicho estilo podemos verlo en un fragmento de “Loco de amor”. El tema es recurrente en los escritos de Arreola. La elección del lenguaje y la dedicatoria hablan de la universalidad espacial y temporal del fracaso amoroso.

“Va por el jardín, loco de amor, escapado de su cárcel divagada. Buscando bajo los lirios la trampa de la acequia...A paletadas de versos tristes cubre su cadáver de hombre desdeñado. Y un ruiseñor le canta exequias de hielo y de olvido. Lágrimas de su consuelo que no hacen maravillas; sus ojos están secos, cuajados de sal ardida en la última noche de su invierno amoroso. Qu’a mí no me mató amor, /sino la tristeza dél...”

En “Teoría de Dulcinea”, habla de un Quijote visto desde la perspectiva de la psicología moderna. Arreola no tiene empacho en hablarnos del hombre moderno disfrazado en el atuendo quijotesco.

“En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta.

Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de sus vagos fantasmas femeninos, hechas de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de patrañas, embustes y despropósitos...”

Por último, en su pueblo natal de Zapotlán, Arreola hace un homenaje al cuento criollista de inspiración popular en “Corrido”, utilizando el léxico mexicano, el tono machista y el tema del amor frustrado por la pólvora:

“Hay en Zapotlán una plaza que le dicen de Ameca, quién sabe por qué. Una calle ancha y empedrada se da contra un testerazo, partiéndose en dos. Por allí desemboca el pueblo en sus campos de maíz.

Así es la Plazuela de Ameca, con su esquina ochavada y sus casas de grandes portones. Y en ella se encontraron una tarde, hace mucho, dos rivales de ocasión. Pero hubo una muchacha de por medio...

La muchacha iba por agua y abrió la llave. En ese momento los dos hombres quedaron al descubierto, sabiéndose interesados en lo mismo. Allí se acabó la calle de cada quien, y ninguno quiso dar paso adelante. La mirada que se echaron fue poniéndose tirante, y ninguno bajaba la vista.

-Oiga amigo, qué me mira

- La vista es muy natural

Tal parece que así se dijeron, sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni un ai te va , ni ai te viene. En la plaza que los vecinos dejaron desierta como adrede, la cosa iba a comenzar...”

El estilo cambia según la exigencia estética de la época, la ocasión, el escenario, etc. Pero, si observamos las ideas subyacentes a cada uno de estos textos, encontramos uno de los temas más constantes en la obra de este narrador: la imposibilidad del amor. Los textos cambian de forma, las influencias estéticas recorren el catálogo de autores desde la antigüedad clásica hasta Kafka, las posibilidades expresivas de su técnica no conocen límites, pero el drama humano de Arreola se centra en la anécdota del hombre de todos los tiempos. Tanto Aristóteles como el cornudo de su cuento “Pueblerina” son víctimas de esa *“trampa estática de arena movediza que espera, como la araña inmóvil en su tela, el acercamiento del hombre, quien por el solo hecho de acercarse está perdido.”*⁷¹ Los temas no son muchos, pero siempre atinan en el centro de esa almendra amarga que es la vida. La mujer es parte de ese drama porque, desde la perspectiva masculina, el hombre es un ser incompleto que busca incansable y sin resultados positivos su complemento femenino. Así lo describe el mismo Arreola:

*“Lo repito: he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo. Desde la infancia he sido un ser ávido que busca completarse en la mujer. No concibo al hombre sin el lecho en que reposa y toma forma, no concibo al hombre sin esa confrontación. Yo la he buscado toda mi vida con mayor o menor fortuna... No he sido un desdichado en lo que se refiere a la sucesión de amores en mi vida, pero he sido, como todo idealista, el desdichado radical y fundamental...”*⁷²

Juan José Arreola es un narrador netamente mexicano, a pesar de mostrarse tan cosmopolita. Su obra adopta y adapta las influencias de cualquier periodo de la historia de la literatura, pero sobresale por dos aspectos claves: el amor a la forma, a la belleza del lenguaje y de sus posibilidades expresivas y; la recurrencia de los temas que más preocupan a todos los hombres desde una perspectiva personal, pero que lo identifican con una cultura y unos antecedentes que hacen de su obra un medio representativo para la expresión de la idiosincrasia mexicana. Ese “ser ávido que busca completarse en la mujer” es el mismo personaje impotente y despechado que se juega la vida por una mujer en el tema de un corrido mexicano. Pero es también el “desdichado radical y fundamental” que se identifica con el ciudadano universal.

“Mis influencias, hasta las más profundas, como pueden ser las de Rilke, Kafka y Proust, las he vivido no sólo como mexicano sino como payo. Hasta mis mayores refinamientos están vividos con alma y cuerpo de pueblerino mexicano.”⁷³

Los cuentos y fragmentos que constituyen la obra de Juan José Arreola se yuxtaponen como partes representativas de la obra total. Los temas son recurrentes, las estrategias formales, el punto de vista temporal, espacial y narrativo parten siempre de la creatividad y la inventiva de un escritor que no se cansa de experimentar y de sorprendernos. La fragmentariedad de esta obra, que se compone de cláusulas, alegorías, anuncios periodísticos y publicitarios, poemas en prosa, relatos, breves ensayos y una novela; nos habla de la capacidad magistral de Arreola para modelar la palabra y conseguir, mediante la suma de cada texto autónomo y perfecto, una obra total que también habla con voz propia. Porque, como lo reconoce Robert M. Luscher, en un volumen de relatos, recopilados y organizados por su autor, la suma de esas breves experiencias cerradas y completas que son los cuentos, compone una secuencia en cuyo

contexto podemos descubrir patrones de coherencia y recurrencias temáticas que subyacen a la obra total y que la convierten en un “libro abierto”:

. “...a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realices underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme. Within the context of the sequence, each short story is thus not a completely closed formal experience. Each successive apocalypse in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow. The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact (...) While each short story probes a select and semingly isolated episode in some depth form a particular standpoint, it may still be part of some larger conceptual whole, one indication of a wider truth or thematic current that a single short story cannot chart completely.”⁷⁴

De manera semejante y con el antecedente de las distintas recopilaciones que ha hecho el autor de sus textos (*Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1958) y *Palindroma* (1971)), la única novela de Arreola, *La feria* (1963), se compone como una secuencia de voces y fragmentos escritos sin aparente relación que, yuxtapuestos y ordenados con la meticulosidad que caracteriza a su autor, dan como resultado un “libro abierto”. La historia de Zapotlán es la línea temática que convoca el diálogo de estas voces. Sin embargo, la novela va más allá de esta frontera, describiendo la historia y desarrollo de la sociedad mexicana; de la misma manera los fragmentos de la obra general de Arreola se mueven alrededor de una cosmovisión o temática recurrente que afecta al género humano. En este capítulo hablaremos de *La feria* y su concierto de voces para describir la manera en que Arreola hace uso de ese cosmos fragmentado abriendo los micrófonos a la voz pública en uno de los más bellos ejemplos de oralidad que tiene nuestra literatura.

El humor, el gobierno del absurdo en su tratamiento de la realidad (símbolos del estado de la sociedad moderna), la búsqueda del amor y el fracaso de la pareja en todos los tiempos y geografías, la importancia que otorga al arte y su extremado cuidado por

la forma, son rasgos característicos de la obra de Juan José Arreola. Cualquiera de estos aspectos cuyo estudio se decida profundizar arrojará sin duda conclusiones interesantes. Para los objetivos de este trabajo, nos interesa, en particular, el análisis de aquellos rasgos que mejor ilustren el desarrollo de la teoría del relato breve. Hemos mencionado en el apartado introductorio de este capítulo, que algunos de los elementos más constantes en la narrativa breve mexicana moderna son el humor, la fantasía y la oralidad. En el capítulo general sobre la teoría del relato breve hicimos hincapié en la cualidad proteica del cuento contemporáneo como un rasgo persistente en lo más representativo de sus producciones. La obra de Juan José Arreola es un claro ejemplo de esta cualidad del género. A continuación estudiaremos con mayor detenimiento estas cuatro constantes.

5.2.1. *Humor y fantasía.*

La obra de Arreola se nos presenta, por cualquier lado que se le mire, como formada por un sinnúmero de piezas yuxtapuestas que, aunque con autonomía, se interrelacionan en un entramado sutil gobernado por la cosmovisión del escritor. Es por ello que su lenguaje es altamente connotativo y la palabra juega permanentemente con los subterfugios humanos a través de la sugerencia, la metáfora y el símbolo. La narrativa de Arreola se convierte en ocasiones en prosa poética, llevando la palabra a su estado más puro y el significado a la tensión extrema. Esta estrategia la podemos apreciar en las perfectas alegorías humanas de su *Bestiario*. Otras veces elige la forma cerrada y perfecta del cuento literario, imprimiendo en el relato una atmósfera fantástica y utilizando inteligentemente el recurso de la sorpresa, tan característicos del cuento en el siglo XIX, con un dejo muy personal. En muchas ocasiones, Arreola decide

escondese tras un discurso o un personaje. El tono de la narración, entonces, adquiere acentos insospechados cuando lo absurdo e irracional pasa a primer plano a través del desajuste entre el tema y el discurso, el punto de vista narrativo, el tono, etc. En ocasiones, la crítica recupera los recursos de la sátira, a través de cuyo discurso vemos caricaturizados los vicios y defectos espirituales de los hombres y de las instituciones. El símbolo pasa de la poesía al esperpento, y el humor conspira con la fantasía en la desmitificación del héroe, la leyenda y el dicho popular, los ideales políticos o religiosos.

Estas y otras estrategias discursivas que podemos encontrar en la obra de Juan José Arreola, hablan del pacto entre humor y fantasía utilizado frecuentemente en el relato breve para mostrar el sesgo de una realidad paradójica. Cuanto más incursionamos en esta obra, nos alegramos de ver surgir incontables posibilidades de enjuiciamiento de la verdad humana y de la sociedad moderna. Las estrategias mencionadas desvelan gradualmente estas y otras verdades sin necesidad de moralizar. Porque la anécdota sencilla, el lenguaje polisémico y sugerente, la maliciosa inocencia del punto de vista de los narradores, de los distintos tipos de discurso, etc., muestran más que demuestran una realidad que le es familiar al lector y que subyace a la carnavalización del mundo “patas arriba” patente en el texto. De cómo cada texto de esta “obra abierta” logra poner la realidad en predicamento a través de sus originales actualizaciones, hablaremos a continuación.

En “Luna de miel” encontramos dos rasgos característicos de la manera como la obra de Arreola nos introduce en nuevos y originales caminos que desvelan su punto de vista sobre la relación de pareja. En este breve texto observamos cómo el escritor

adapta el significado literal de la luna de miel al discurso de la prosa poética despojándolo de su valor connotativo. El título predispone al lector sobre lo que está a punto de leer, preparándolo para un texto cursi y meloso que exalte los misterios virginales de la primera noche de amor para la pareja:

“Ella se hundió primero. No debo culparla, porque los bordes de la luna aparecían lejanos e imprecisos, desfigurados por el crepúsculo amarillo. Lo malo es que me fui tras ella, y pronto nos hallamos engolfados en la profunda dulzura.

Inmerso en el mar espeso de apareados nadadores, navegamos mucho tiempo sin rumbo y sin salida. Flotamos al azar de entorpecidas caricias, lentos en la alcoba melosa, esférica y continua.

De vez en cuando alcanzábamos una brizna de realidad, un islote ilusorio, un témpano de azúcar más o menos cristalizado. Pero aquello duraba muy poco. Ella siempre encontró la manera de perder el equilibrio, arrastrándome otra vez en su caída al piélago atrayente.”

Poco a poco, sin embargo, el vocabulario conecta literalmente con las propiedades materiales de la miel, describiendo una experiencia que desciende rápidamente de las alturas espirituales sugeridas por el título a un infierno empalagoso de azúcar cristalizada del que, comprendiendo las consecuencias de dicha empresa (el matrimonio), el amante huye despavorido.

“Comprendiendo que la salida no estaba en la superficie, me dejé ir hasta el fondo en uno de tales accidentes. Imposible decir cuánto duró el empalagoso descenso vertical.

Finalmente alcancé el suelo virgen. La miel se había depositado allí en duras y desiguales formaciones de cuarzo. Empecé a caminar, abriéndome paso entre las peligrosas estalactitas. Cuando salí al aire libre, eché a correr como un prófugo. Me detuve a la orilla de un río, respiré a plenos pulmones y lavé de mi cuerpo los últimos restos de miel.

Entonces me di cuenta de que había perdido la compañera.”

La estrategia empleada por Arreola al utilizar el significado literal de las palabras miel, azúcar, dulzura, etc., para describir el fracaso de una relación amorosa

desde la primera noche de matrimonio, consigue en primera instancia sorprendernos, al notar que el discurso que se sugería ha sido trastocado y que el texto tiene la intención de surcar otros caminos. A la sorpresa inicial le sigue la dificultad de entender el mensaje sugerido por el original ordenamiento de palabras que sabíamos gastadas y en desuso. El uso literal de frases hechas y vocabulario conocido en su connotación más usada, construye un nuevo código léxico que debemos contrastar con nuestra experiencia lingüístico- cultural anterior a la lectura de este texto. Entonces nos percatamos de que este nuevo código también comporta una serie de significados ambiguos. El texto, como lo sugiere la normativa del nuevo código, debe ser interpretado de forma opuesta a la experiencia conocida. El embeleso amoroso de la primera noche será sustituido por una interpretación contradictoria: el fracaso de la pareja como consecuencia del rito matrimonial. La crítica es ácida a pesar de la composición edulcorada del léxico. El cuidado que su autor ha puesto en la elección precisa del vocabulario y su colocación estratégica, son una prueba de lo que Arreola siente como artesano del lenguaje:

“El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas. De allí que palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras, mediante un proceso de suma y resta, les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible.”⁷⁵

La construcción sintáctica de “Luna de miel” demuestra la verdad de estas palabras. El vocabulario de cualquier época, género y lugar cobra significados imprevisibles puesto en las manos de Arreola. Como un artesano que ha observado las distintas propiedades y usos de la materia con que trabaja, cada texto ensaya una forma original y variada de acercarse a los temas que le interesan. El tema de la relación de pareja es uno de sus preferidos. Lo vemos surgir en el lenguaje más arcaico, en los

géneros más marginales y más sublimes, desde el punto de vista de la ciencia, el periodismo o las nuevas tecnologías. En especial me interesa destacar que este juego con la maleabilidad del lenguaje como materia de trabajo, no es gratuito ni su objetivo específico es sorprender por su ingeniosidad. Desde luego que la sorpresa es un recurso invaluable y de mucha tradición en la historia del género que, además de mantener al lector a la expectativa, comporta novedad y frescura al relato. Pero en Arreola, el uso de diferentes registros del lenguaje refleja clara y abiertamente una intencionalidad preconcebida: la de compenetrar materia y espíritu de manera que desde la primera palabra, el texto explore el sinsentido de la incansable carrera del hombre y de las sociedades hacia la autodestrucción. Este sería el tema general que aparece entrelíneas en cada pieza arreolesca. El lenguaje y la variedad de las estrategias compositivas escogidas para cada una de ellas tienen la finalidad de mostrar los diferentes espacios humanos en que la insensatez tiene lugar: la pareja, las instituciones religiosas, los grandes mitos universales, la burocracia, el capitalismo, la ciencia, etc.

No es un secreto que a Juan José Arreola le ha sido otorgado, desde la más tierna infancia, el don de la palabra. Y la perfección con que maneja el lenguaje y construye sus andamios literarios salta a primera vista. Pero no toda su capacidad para los juegos malabares se queda en el lenguaje y en la manera como lo esculpe porque, para lograr una obra perfecta (o casi), es necesario imprimir espíritu en la materia. Por eso el tema y su tratamiento no pueden ir desfasados. Y como la prioridad de la ficción ha de ser la del descubrimiento de realidades duplicadas o paralelas, Arreola escoge el tono humorístico para acercarse a ellas, evitando así el peligro de ser demasiado parcial o de moralizar. En “El faro” podemos ver otra de las estrategias con que el escritor se acerca

al tema de la pareja. En este caso, el drama se dibuja desde la perspectiva del tercero en discordia: el amante.

“Lo que hace Genaro es horrible. Se sirve de armas imprevisibles. Nuestra situación se vuelve asquerosa.

Ayer, en la mesa, nos contó una historia de cornudo. Era en realidad graciosa, pero como si Amelia y yo pudiéramos reírnos, Genaro la estropeó con sus grandes carcajadas falsas. Decía: ‘¿Es que hay algo más chistoso?’ Y se pasaba la mano por la frente, encogiendo los dedos, como buscándose algo. Volvía a reír: ‘¿Cómo se sentirá llevar cuernos?’ No tomaba en cuenta para nada nuestra confusión...”

En esta narración hay un claro desajuste entre el tema del cornudo y el personaje que se ha escogido para tratarlo. El tono y la complicidad de la primera persona nos hace tomar partido por el amante quien, en esta ocasión, es víctima en lugar de victimario, como la costumbre lo exige. La relación entre los amantes carece de obstáculos porque Genaro da toda oportunidad para que el adulterio se lleve a cabo. La consecuencia de la pasividad del esposo es el creciente tedio que invade la situación rutinaria de los amantes. El interés que despierta lo prohibido ha sido sustituido por la rutina y el hartazgo de una relación estable y sin peligros. El amor se vuelve soso y aburrido, como el del matrimonio: *“ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica”*, dice Arreola en su Prólogo a *Bestiario*. Y el amante, antes urgido y apremiado por dar rienda suelta al deseo, desempeña ahora el papel del insípido esposo (el subrayado es mío):

*“Al principio hacíamos las cosas con temor, creyendo correr un gran riesgo. La impresión de que Genaro iba a descubrirnos en cualquier momento, teñía nuestro amor de miedo y de vergüenza. **La cosa era clara y limpia en este sentido. El drama flotaba realmente sobre nosotros, dando dignidad a la culpa.** Genaro lo ha echado a perder. Ahora estamos envueltos en algo turbio, denso y pesado. Nos amamos con desgana, hastiados, como esposos. Hemos adquirido poco a poco la costumbre insípida de tolerar a Genaro. Su presencia es insoportable porque no nos estorba; más bien facilita la rutina y provoca el cansancio.”*

El esposo engañado, en su ridículo papel de antihéroe, que acepta y casi promueve su propia destrucción, resulta victorioso en este juego de ironías con que lo enfrenta la vida. El texto no sólo critica la relación estable del matrimonio sino parece sugerir que en el mundo presente la realidad es azarosa y la verdad relativa, tanto que, quien hace el menor esfuerzo por cambiar su situación, puede, incluso, resultar beneficiado. Si en la opinión general el papel del cornudo ha sido no sólo el blanco de la burla sino, indirectamente, el más digno de lástima y simpatía; en el caso de este relato, la complicidad del esposo con los amantes cambia radicalmente los papeles. Como en “Luna de miel”, la crítica semidulce o semiamarga está dirigida a la institución del matrimonio pero, en este caso, el soldado que tales postulados defiende prefiere atacar por la retaguardia, consiguiendo un resultado impredeciblemente mordaz. Tratamientos y resultados semejantes tienen otros relatos y textos de diversa clasificación como “Una reputación”, “El rinoceronte”, “Pueblerina”, “Anuncio”, “Parábola del trueque”, “In memoriam”, por ejemplo.

En estos y otros textos Arreola critica sagazmente defectos, vicios y demás rasgos humanos como la infidelidad, el racismo, la envidia, el fanatismo, el egoísmo, la avaricia o la soberbia. Ya sea personificando a los animales, dando a los hombres rasgos animalescos, satirizando conductas o defectos físicos que buscan criticar indirectamente debilidades del espíritu, el humor de Arreola pega siempre en el blanco. En muchas ocasiones, la ironía cede sitio a la metáfora y el personaje o defecto escogido se disfraza de fantasía, alumbrando su cara más grotesca en los espejos de la ficción. Entonces, cualquiera de las debilidades escogidas de los individuos y sociedades se

transforma en símbolo que incorpora en su hermenéutica a otras sociedades en situación semejante y, si se analizan con cuidado los diferentes niveles de lectura, podremos ver reflejada la visión del autor sobre el género humano en su conjunto y hasta su punto de vista sobre el caos cósmico o el sentido de la vida.

“Me siento feliz de haber desembocado en humorista. Quizá lo que más pueda salvarse de mí es el soplo de broma con que agito los problemas más profundos, ya sean floraciones del mar (sic) o floraciones celestes. Lo mismo hablaría yo de las negruras del abismo que de las alturas de la luz. Allí el viento de mi espíritu se mueve con una sonrisa macabra y funesta. Tal vez tengo una incapacidad para tratar en serio los grandes temas. Necesito salirme por la tangente de la pirueta.

Pero todo ese humorismo está hecho de lágrimas, de rechinar de dientes, de pavor nocturno, y sobre todo de la idea espantosa de la soledad individual.”⁷⁶

Si la estrategia del humor consigue enfrentar los vicios humanos desde la retaguardia, también sabe traer a la luz su lado más dramático. Visto desde distintas perspectivas, como los textos de Arreola nos dan la oportunidad de conocerlo, el drama humano nos da en la cara con todo el patetismo de su verdad. Ni más tibia ni más abiertamente turbadora de lo que es, la verdad se expresa desde sus diversas experiencias y trincheras. Cada una de esas experiencias sabe conmovernos de una forma particular porque en el registro que cada lector tiene sobre su vivencia personal en el campo de la tragedia, saben actualizarse y cobrar sentido estas metáforas. El arte de Arreola sabe ser sugerente gracias a los velos y claroscuros de su barroquismo. Pero también sabe constreñir la palabra como los más expertos constructores de poesías y minicuentos salvando obviedades, siendo minucioso en los grandes temas al tiempo que rescata del olvido los detalles más enternecedores e invisibles de la cotidianidad humana:

“En principio, yo soy un barroco. Todavía en mis textos pululan los arabescos, pero utilizados desde un punto de vista irónico... Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes, se puede ver la sorna agazapada. Me he

despojado de las galas dudosas, y en este sentido Borges fue para mí una ayuda prodigiosa. Advierto que despojarme de esas galas no fue sencillo ya que fui un declamador infantil consagrado a recitar poemas...Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo...Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables...”⁷⁷

Hemos mencionado que la obra de Arreola, dentro de sus múltiples recursos para abordar la realidad y criticarla, ha recurrido también a la fantasía. Como sucede con otros textos que, de acuerdo a los objetivos del tema, emplean un discurso específico, los relatos fantásticos de Arreola escogen el género y tono adecuados al efecto que desean provocar. Dos ejemplos característicos del uso que el escritor hace de este componente en su obra, son “La migala” y “El guardagujas”. Ambos relatos abordan simbólicamente algún aspecto desconcertante de la realidad desde dos estrategias claramente diferenciadas.

El tono y la brevedad de “La migala” nos recuerda los relatos de terror de la novela gótica inglesa, estilo que explota magistralmente Edgar Allan Poe en sus cuentos, tan característicos por el ejemplar manejo de la atmósfera, por la concisión estructural y la pureza casi poética del lenguaje. Estos recursos formales acentúan en el relato el carácter enigmático y sobrecogedor del elemento sobrenatural. “El guardagujas”, por su parte, recuerda la influencia, frecuentemente reconocida por el autor, de los escritos de Franz Kafka. El acercamiento a la realidad en este cuento es sustancialmente distinto al de “La migala”. Por el tono general y el manejo fluido y natural del diálogo entre los protagonistas, el escritor pretende situarnos en un mundo normal y corriente en el que, de pronto, nos percatamos de que las cosas funcionan caóticamente y todo queda “patas arriba”, sin la menor condescendencia y sin previo aviso. Bertie Acker⁷⁸ clasifica este estilo dentro del “realismo mágico” que, como ella lo define, es “una forma nueva de alegoría o simbolismo”. Arreola prefiere la

representación simbólica de los hechos a la narración directa, dice Acker; es por eso que se siente cómodo en este medio donde “se mueve con paso diestro por los corredores de algún extraño universo inventado, en tanto que nos asegura que es nuestro hogar real, singularmente irreconocible para nosotros”⁷⁹.

“La migala” es un relato extraordinariamente breve que, empleando un lenguaje altamente connotativo, describe una atmósfera en la que los efectos conseguidos a partir del elemento fantástico logran momentos de alta tensión gracias al ejemplar manejo del terror.

El relato se resume en el primer párrafo, que a su vez funciona como punto de partida y llegada de una historia que continuará más allá del final, describiendo el círculo recurrente de una obsesión que no conoce límites: “*La migala transcurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye*”. No conocemos la definición de “migala” y no se nos dará a conocer ni en este párrafo ni en los siguientes. El relato teje el entramado de la tensión – que sirve de soporte y apuntalamiento a la atmósfera – partiendo del carácter enigmático de la palabra que le da título a la narración. Nos imaginamos que se trata de una criatura espeluznante cuando hemos leído la primera línea del relato, pero aun no descubrimos si se trata de un ser imaginario, de un sueño, o de un raro espécimen de la fauna conocida. El enigma provoca el efecto esperado, a saber, captar nuestra curiosidad y mantenernos interesados en la posible definición de este singular personaje, generador de tan afectados sentimientos en el protagonista. La construcción del efecto se va consiguiendo gradualmente al dosificarse la información con ingeniosidad, aunque sin desvelar por completo la naturaleza del personaje fantástico, salvo por algunos rasgos y referencias

contextuales: “*El día en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmundada de la feria callejera, me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. Peor que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada.*” El enigma, ahora, se extiende y, de la curiosidad por conocer las características de la alimaña, pasa al interés por saber quién es Beatriz y a quién pertenece esa mirada de conmiseración y desprecio. El texto, sin embargo, no completa esta segunda información, sino que la deja caer sugestivamente para ser interpretada más adelante.

El relato entonces regresa a la primera duda: ¿qué es una migala? El narrador vuelve a la feria para comprar la migala y el saltimbanqui le proporciona *alguna* información sobre las costumbres y alimentación *extraña* de la criatura. No se nos explica en qué consiste esa información, de tal manera que nuestra curiosidad aumenta: la alimentación de la alimaña es “extraña”. Esta única palabra abre un abanico de posibilidades, con lo cual el resultado del proceso semiótico puede ser tan desmedido como la capacidad imaginativa del lector lo requiera. Lo que sí sabemos es que dicha información hace consciente al narrador de que se trata de “*la máxima dosis de terror*” para su espíritu. Otros rasgos se nos proporcionan: *su peso leve y denso; sus movimientos de cangrejo; su presencia casi invisible como una amenaza que acecha; su consistencia de entraña*. Descripción ambigua e impresionista, hecha por una mente impresionable y afectada que nos sugiere la posibilidad de un desequilibrio mental cuando sabemos que el protagonista la ha soltado en la habitación donde duerme y la migala acecha para darle muerte en cualquier momento. Simultáneamente se nos explica la razón, también ambigua, por la que el protagonista se ha impuesto voluntariamente este “infierno”: “*Dentro de aquella caja iba el infierno personal que*

instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres". La tensión aumenta y la curiosidad por completar los espacios en blanco que constituyen esa ambigüedad no nos deja. Entonces volvemos al misterio de Beatriz, de su mirada. El "descomunal infierno de los hombres" significa el fracaso amoroso pero, ¿por qué extender el desprecio a la raza humana usando un adjetivo tan explícito y expresivo como "descomunal"?

La narración continúa y nuestra capacidad de asombro no se ve traicionada. La migala acecha y la imaginación del protagonista aumenta las proporciones del terror, suspendido entre la vida y la muerte bajo el gobierno del azar:

"Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil, porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña. Sin embargo, siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona."

El terror que experimenta el protagonista tiene cualidades purificadoras para su alma, deducimos de estas últimas palabras. El texto está plagado de sugerencias que, por su ambigüedad, vuelven los silencios significativos. Lo que sí se dice, sin embargo, tiene la virtud de acercarnos lentamente a esos significados ocultos de los que hablamos, gracias a la expresividad de las imágenes y a la precisa disposición de los adjetivos: *madera inocente*, en contraste con el *impuro y ponzoñoso animal que tiraba de mi como un lastre*; *el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos*; *el descomunal infierno*; *su consistencia de entraña*; *mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona*; *la certeza de mi muerte aplazada*, etc. El relato se centra ahora en el alma del protagonista. La migala, a pesar de la intensidad con que el narrador describe los sentimientos unidos a su presencia, pasa a un nivel secundario y la psicología y motivaciones del protagonista

ganan el primer plano. Las impresiones son cambiantes: empiezan en el horror, escalan al terror y, en algún momento del relato, se instalan en la duda. Tal vez el saltimbanqui nos ha vendido una “falsa migala” a un alto precio, un “inofensivo y repugnante escarabajo”. Entonces el narrador se percató de que lo realmente importante es la decisión que ha tomado de confrontar ese infierno permanente para llegar al perfeccionamiento del alma:

“Pero en realidad esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada. En las horas más agudas del insomnio, cuando me pierdo en conjeturas y nada me tranquiliza, suele visitarme la migala. Se pasea embrolladamente por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes. Se detiene, levanta su cabeza y mueve los palpos. Parece husmear, agitada, un invisible compañero.

Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible.”

La migala se apodera de la casa y de la psicología del personaje como ese otro personaje que discurre constantemente por los cuentos de Arreola: la mujer en el matrimonio. La migala “parece husmear, agitada, un invisible compañero”. *La Historia comparada de las relaciones sexuales* del barón Büssenhausen en “In memoriam”, otro memorable cuento de esta colección, describe la función del matrimonio en la sociedad de la siguiente manera:

“El hombre pertenece a una especie animal llena de pretensiones ascéticas. Y el matrimonio, que en un principio fue castigo formidable, se volvió poco después un apasionado ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas. El barón no se detiene aquí. Agrega que la civilización ha hecho muy bien en apretar los lazos conyugales. Felicita a todas las religiones que convirtieron el matrimonio en disciplina espiritual. Expuestas a un roce continuo, dos almas tienen la posibilidad de perfeccionarse hasta el máximo pulimento, o de reducirse a polvo.”

Parece clara la relación de estas palabras con el comportamiento y motivaciones del narrador en “La migala”. Como contrapunto al amor puro e imposible de Beatriz,

nos describe su relación cotidiana con ese “escarabajo repugnante” que es la migala y nos ofrece dos salidas a su situación presente: el perfeccionamiento del alma o la muerte; es decir, lo que el barón Büszenhausen entiende por matrimonio. La migala, ese bicho indescriptible que consigue dimensiones desmesuradas, fuera de toda proporción, tanto que nos lleva a pensar en un desequilibrio mental del protagonista cuando la deja en libertad, puede bajar a las regiones de los insectos más despreciables y repugnantes y, en lugar de terror, producir lástima. Es entonces cuando el objeto cede y la importancia recae en el sujeto de la acción, en su obsesión por dejarse conducir por el azar al haber tomado una determinación que afectará de esta manera todos los ámbitos de su vida.

El empleo de símbolos es característico de las narraciones de Arreola. Creemos que ésta que proponemos, es una lectura aceptable si contrastamos los elementos encontrados en la temática de la obra general de este escritor, que es, como lo afirma R. Luscher más arriba, un “libro abierto” con recurrencias temáticas, susceptibles de ser leídas como una secuencia de patrones subyacente a la obra total. El texto, no obstante, puede ser apreciado y leído como totalidad. Es aconsejable, de cualquier forma, la lectura en diferentes niveles de toda la obra de Arreola porque de antemano sabemos que este escritor tiene una especial predilección por los velos que esconden verdades a medias y que son reconocibles en más de un escenario. Nos parece importante recalcar que este cuento es especialmente intenso e interesante por la forma como en muy poco espacio se construye una atmósfera singular; se da forma a una idea del amor, de la pareja y de la intromisión de la sociedad (el infierno “descomunal” de los hombres) en la propia intimidad. Si ninguna de estas lecturas nos convence, “La migala” es también,

simbolismos aparte, un excelente relato fantástico, que incluye todos los ingredientes del canon más exigente.

“El guardagujas” es el segundo cuento representativo de esta forma que tiene Arreola de acercarse a los asuntos humanos desde la fantasía y sus símbolos. Hemos mencionado la cercanía que creemos tiene este cuento con el estilo y el universo de la obra de Kafka. Desde el absurdo lógico Arreola nos habla de una realidad cuyo escenario no reconocemos y que, a primera vista, parece irracional y dislocado. Ese escenario, sin embargo, va construyendo su racionalidad gradualmente hasta terminar por convencernos - a nosotros, a sus protagonistas o a ambos - de su viabilidad. A pesar de su apariencia onírica, si se le mira superficialmente, el punto de vista propuesto por el escritor está más amarrado a la realidad concreta de lo que suponemos. Guillermo de Torre, refiriéndose a las ficciones de Kafka, dice lo siguiente (veamos si dichas ideas pueden aplicarse a nuestro objeto de estudio):

“la primera comprobación que hacemos al internarnos en el universo de Kafka es ésta: mientras elaboradas fantasmagorías no dejan huella duradera, la aparente segregación onírica de sus invenciones se mantiene en la vigilia, inmune al deshilachamiento inmediato que sufren los sueños. (...) En última instancia podríamos aceptar que las construcciones kafkeanas fueran sueños, pero de la vigilia, ‘sueños despiertos’, con un sentido más amplio que el de Freud. Porque el poder de la imaginación lúcida es el más poderoso; es el único capaz de crear arquitecturas sólidas, ficciones que, pasado el primer momento de sorpresa, se tengan en pie. (...) (las novelas y los cuentos de Kafka) constituyen el más trágico presagio no sólo de los horrores engendrados por la guerra total; son la prefiguración del hombre acosado, preso en una maquinaria invencible de prohibiciones, persecuciones, barreras burocráticas. Kafka intuyó con lucidez escalofriante los extremos a que quedaría reducida la condición humana, en una sociedad sacudida por una mezcla de crueldad, violencia y alienación humanas.”⁸⁰

La manera en que se construye el escenario de “El guardagujas” guarda una correspondencia indirecta con el universo kafkeano. Arreola no copia el estilo de Kafka sino que aprende de él y lo recrea desde su particular forma de comprender la realidad que lo rodea. Así, por ejemplo, podemos reconocer en el relato de Arreola la manera

en que Kafka decide partir de personajes y espacios anónimos al utilizar una letra, evitando nombrarlos: *“Necesito partir inmediatamente. Debo hallarme en T. mañana mismo”*. Los espacios geográficos no sólo no son nombrados, sino que su descripción es tan parca y general que pueden corresponder a cualquier lugar del mundo; no así ese otro espacio que se va construyendo gradualmente, tan importante en las narraciones kafkeanas y que envuelve todo lo que toca con una atmósfera de laberinto. Comparemos la descripción que se hace de la estación de ferrocarriles (gris, desierta) con la de uno de los protagonistas de este cuento: la empresa ferroviaria (visión exaltada):

La estación: “El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. Su gran valija, que nadie quiso cargar, le había fatigado en extremo. Se enjugó el rostro con un pañuelo, y con la mano en visera miró los rieles que se perdían en el horizonte. Desalentado y pensativo consultó su reloj: la hora justa en que el tren debía partir.”

La empresa: “Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe. Hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente, pero se han hecho ya grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos. Las vías ferroviarias abarcan y enlazan todas las poblaciones de la nación; se expenden boletos hasta para las aldeas más pequeñas y remotas. Falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones. Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado.”

La descripción en boca del guardagujas, quien pronuncia este último discurso, llena la narración de una atmósfera absurda, aunque construida ingeniosamente para dar lógica a cada uno de los planteamientos irracionales que parecen guiarla. El tono, sin embargo, es más propio de las narraciones de Arreola que las de Kafka. La ironía nos permite reconocer la caricatura de la burocracia mexicana y el problema por el que atravesó en el país la empresa de ferrocarriles. Así, aunque llevadas al extremo, muchas de estas situaciones nos resultan familiares.

El relato, decíamos, está envuelto por una atmósfera absurda y laberíntica que poco a poco va desvelando el simpático personaje que sostiene en la mano una linterna de juguete. Este pequeño y, al parecer, insignificante detalle da la pauta para introducirnos desde el inicio del relato en el ambiente fantástico que Arreola quiere dibujar para esconder ese otro escenario tan familiar y patético (probablemente censurado) que envuelve la realidad mexicana. El contenido de este diálogo entre el forastero y el guardagujas es irracional, pero las formas se cuidan al máximo: el lenguaje es culto (ej: *“Afirmarlo equivaldría a cometer una inexactitud”*); la construcción del razonamiento es perfectamente lógica y; el desenlace, inesperado por las palabras que lo preceden pero perfectamente convincente - el forastero espera un tren y ese tren finalmente hace su aparición -, redondea el relato ofreciendo dos posibles salidas: el relato del guardagujas ha sido el producto de una imaginación desbordada o; el forastero ha tenido la suerte de que algo improbable efectivamente llegue a suceder. *“Dadas las condiciones actuales, ningún tren tiene la obligación de pasar por aquí, pero nada impide que eso pueda suceder. Yo he visto pasar muchos trenes en mi vida y conocí algunos viajeros que pudieron abordarlos. Si usted espera convenientemente, tal vez yo mismo tenga el honor de ayudarle a subir a un hermoso y confortable vagón.”* El cuento puede ser interpretado como un símbolo (fiel al estilo del realismo mágico) de la ineptitud burocrática, de la confusión del individuo que busca acomodo en el caos laberíntico de las sociedades modernas o de la vida bajo el gobierno del azar. Si se descartan estas lecturas, “El guardagujas”, como “La migala” representa, merecidamente, algo de lo mejor que conocemos en literatura fantástica. Pero vayamos por partes para ilustrar de qué manera se consiguen estos resultados.

La atmósfera se construye a partir de un diálogo de tono perfectamente natural que se inicia cuando el forastero, al que conocemos en el primer párrafo de la narración, hace una pregunta al guardagujas. El guardagujas parece haber salido de la nada en la estación desierta. El forastero le pregunta si ha salido ya el tren, pretexto que lleva al viejecillo a dar rienda suelta a la imaginación. Nos encontramos en un espacio desierto, en una estación cuyo nombre desconocemos, dentro de un país también desconocido: “*¿Lleva usted poco tiempo en este país?*” La aparición de este extraño personaje en un espacio desolado y gris, sin referencias geográficas de ningún tipo, es el contraste oportuno que el relato requiere para preparar el escenario en que estas historias tengan cabida y donde el espacio imaginario destaque sobre el espacio presente de la narración. La precariedad en la descripción de la localización geográfica desdibuja el presente de la narración y da entrada libre al desarrollo del relato en boca del viejecillo, abriendo las puertas a un jardín encantado donde se desenvuelven situaciones sorprendentes. El lenguaje neutral hace anónimo e irreconocible el país en que nos encontramos y el “status” económico y socio- cultural al que pertenecen los personajes principales, con la intención, probablemente, de hacer de ésta una realidad difusa, común a todas las sociedades modernas. Otra posibilidad es la intención de disfrazar de fantasía una realidad conocida e incómoda. Creemos que ninguna de estas opciones interpretativas descarta a la otra. El relato puede ser leído desde diversos niveles y perspectivas, siendo tan válido para una sociedad alienada y dominada por un aparato burocrático descomunal en cualquier parte del planeta. La neutralidad del lenguaje, la naturalidad del diálogo y la ambigüedad de la atmósfera crean las condiciones para que el componente simbólico o fantástico pase a primer plano y se mueva con comodidad:

- *Usted perdona, ¿ha salido ya el tren?*
- *¿Lleva usted poco tiempo en este país?*
- *Necesito salir inmediatamente. Debo hallarme en T. mañana mismo.*
- *Se ve que usted ignora las cosas por completo. Lo que debe hacer ahora mismo es buscar alojamiento en la fonda para viajeros – y señaló un extraño edificio ceniciento que más bien parecía un presidio.*
- *Pero yo no quiero alojarme, sino salir en el tren.*
- *Alquile usted un cuarto inmediatamente, si es que lo hay. En caso de que pueda conseguirlo, contrátele por mes, le resultará más barato y recibirá mejor atención.*
- *¿Esta usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo.*
- *Francamente, debería abandonarlo a su suerte. Sin embargo, le daré algunos informes.*
- *Por favor...*

Puede observarse que se trata de un diálogo por demás racional y civilizado en sus formas. La estrategia del absurdo lógico que maneja Arreola, combinado con el tono irónico en que se describen las situaciones absurdas, consigue fijar su arquitectura en el andamiaje sólido del lenguaje y de la lógica discursiva. El absurdo hace su aparición en el contenido de las palabras, no en su forma ni disposición. El espacio gris y desdibujado de la situación presente de los personajes (“*señaló un extraño edificio ceniciento que más bien parecía un presidio*”) hace posible el dibujo pintoresco y absurdo que va tomando forma en las palabras del guardagujas. La estrategia es muy parecida a la de los relatos kafkeanos, pero la diferencia, que hace la narración de Arreola única, es el tono irónico con que se describen situaciones y personajes reconocibles a pesar del disfraz. Veamos qué escenarios podemos identificar con la realidad mexicana:

Un ejemplo de lo que, por los años en que escribe Arreola (la década del cincuenta), se conoce como “el milagro mexicano”, del que hablamos más arriba y del que el gobierno de Miguel Alemán hizo su bandera política, es el siguiente:

“Sólo le recomiendo que se fije bien en las estaciones. Podría darse el caso de que usted creyera haber llegado a T., y sólo fuese una ilusión. Para regular la vida a bordo de los vagones demasiado repletos, la empresa se ve obligada a echar mano de ciertos expedientes. Hay estaciones que son pura apariencia: han sido construidas en plena selva y llevan el nombre de alguna ciudad importante. Pero basta poner un poco de atención para descubrir el engaño. Son como las decoraciones del teatro, y las personas que figuran en ellas están llenas de aserrín. Esos muñecos revelan fácilmente los estragos de la intemperie, pero son a veces una perfecta imagen de la realidad: llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito.”

El cansancio infinito, tan característico de los personajes de Rulfo que analizábamos en otro apartado, es el de la población mexicana, provocado por la espera de la realización de los sueños y promesas que llevan a los políticos demagógicos al poder, como lo fue el espejismo del “milagro económico mexicano”. Las expectativas no se cumplieron y muchos proyectos quedaron a medias, como las ciudades improvisadas del cuento. El relato también critica situaciones y problemáticas específicas de la realidad mexicana, como son: el desbordado aparato burocrático que, más que resolver problemas, obstaculiza su resolución; la falta de urbanidad de los pasajeros para abordar trenes, autobuses, etc.; los peligros de la privatización; las facilidades de acceso a cualquier sitio si se tiene dinero; el problema del espionaje político y la censura; etc.

Por otra parte, este relato es un símbolo de la sociedad en caos, identificada con “la empresa” en el relato; una sociedad en decadencia en la que el guardagujas (ese viejecillo extraño que manipula una lamparilla de juguete) ha controlado los caminos y el destino de los pasajeros. Carmen de Mora hace una interpretación al respecto, con la que estamos de acuerdo:

“Si la función del guardagujas es manejar las agujas en los cambios de vía para que cada tren marche por la que le corresponde, en el cuento cambia simbólicamente la marcha del viajero para introducirlo en el mundo al revés donde no existen fines ni metas. La ausencia de límites provoca una angustiada sensación de infinitud. El efecto se consigue mediante el uso sistemático de la paradoja: el guardagujas manipula

una linterna de juguete; los trenes no tienen obligación de pasar por ningún punto concreto, pero pueden hacerlo; no existen vías pero circulan trenes; en lugar de acortar distancias, los trayectos duran más que la propia vida... Las infinitas ramificaciones de la compañía equivalen a las de un sistema social y dispone de servicios funerarios, asociaciones, héroes de la patria, funcionarios, centros de enseñanza, red de espías, cárceles, paraísos artificiales y lucha de clases. Ni siquiera falta la proyección utópica que estimula el progreso y garantiza la pervivencia.

La compañía ferroviaria proyecta la imagen invertida de lo que debería de ser un modelo de sociedad, pues en ella imperan el caos, la impostura y el fraude; la ironía está en mostrarnos, a través de ella, una imagen que no dista mucho de la realidad. En efecto, a pesar de que está presentado como relato fantástico, el referente que inspira al autor es real: el mal funcionamiento de los trenes mexicanos. Lo que ocurre es que ese fenómeno es sólo la punta del iceberg, pues en el fondo está atacando a todo un sistema de vida que alcanza proporciones universales.”⁸¹

La sociedad entera ha sido puesta en predicamento en esta caricatura que, a semejanza del carnaval, se ríe de los individuos, las instituciones, las ideologías; etc., con el ánimo de señalar la presencia de un orden caduco y sin salidas. Sólo así, destruyendo lo que no sirve, podrá regenerarse el cosmos. Porque esta lectura, como bien lo señala Carmen de Mora, “alcanza proporciones universales”; de tal manera que otra lectura que podemos hacer de este relato es la del estado del individuo en la sociedad moderna, en la soledad del laberinto. De la obra total de Arreola se desprende su interés y desconcierto por el gobierno del azar en nuestras vidas. El relato señala en repetidas ocasiones este desconcierto: “ – *¿Me llevará ese tren a T?*”, insiste el forastero. “ - *¿Y por qué se empeña usted en que ha de ser precisamente a T? Debería darse por satisfecho si pudiera abordarlo. Una vez en el tren, su vida tomará efectivamente algún rumbo. ¿Qué importa si ese rumbo no es el de T?*”, responde el guardagujas. El escenario ha sido trastocado de tal manera por el relato del guardagujas que toda certitud deja de tener importancia. El tren, o los trenes, son también un símbolo de la vida. Una vez puestos en este mundo, los individuos iremos encontrando caminos insospechados por los que tendremos que andar. No existe control alguno sobre la ruta que seguirán estos caminos.

En el gran escenario, es posible que “la empresa” (Dios, quizá), haya elegido a un insensato como el guardagujas para jugar con las agujas de nuestros destinos a su antojo. Lo mismo que el gobierno mexicano, aunque con propósitos distintos, ese ser omnipresente y desconocido (que se encuentra también en las narraciones de Kafka) construye espejismos para mantener el ánimo de los pasajeros, apostando por que, un buen día, nos entreguemos plenamente al azar:

“Ciertos aparatos, operados desde la locomotora, hacen creer, por el ruido y los movimientos, que el tren está en marcha. Sin embargo, el tren permanece detenido semanas enteras, mientras los viajeros ven pasar cautivadores paisajes a través de los cristales.

- *¿Y eso qué objeto tiene?*
- *Todo esto lo hace la empresa con el sano propósito de disminuir la ansiedad de los viajeros y de anular en todo lo posible las sensaciones de traslado. Se aspira a que un día se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen.”*

El efecto opera satisfactoriamente en el interlocutor del guardagujas quien, al finalizar el relato, confundido, sustituye el nombre de su destino por el de X (el azar). El guardagujas, en ese momento, corre imprudentemente entre las vías hacia el tren, disolviéndose, como un espejismo, entre la niebla. La imagen final es también un signo que sugiere esta lectura: *“Al fondo del paisaje, la locomotora se acercaba como un ruidoso advenimiento”*.

La relación de pareja y el destino incierto del hombre en una realidad gobernada por el azar, son dos preocupaciones que se encuentran en toda la obra de Juan José Arreola. Se trata de una visión que intenta dar una panorámica de la condición humana desde lo que más directamente le afecta al individuo y que, difícilmente, encuentra una respuesta. El uso del humor y de la fantasía relajan las tensiones provocadas por el

descubrimiento de paradojas de tal trascendencia, sin llegar a la superficialidad. El humor es una manera de tomar distancia de los problemas y dar en la diana con el estilo más ácido y mordaz, pero sonriendo. La ambigüedad de las atmósferas fantásticas, por su parte, despierta el interés sobre lo que puede haber detrás de los sugerentes velos de la palabra. Ambos componentes y estilos dan una vuelta de tuerca a la dimensión cotidiana de estas paradojas, revelando en nuestra capacidad de asombro espejos que descubren verdades que subyacen al absurdo y absurdos que se esconden detrás de las verdades. La interpretación kafkeana sobre el universo, creemos, cuenta con un digno heredero de esta preocupación por el sinsentido de la “maquinaria invencible” que ha reducido al habitante de las sociedades modernas a la total alienación.

5.2.2. *Oralidad y dialogismo: las voces de **La feria***

En la obra de Arreola las voces que acostumbran estar presentes en la oralidad de la vida cotidiana, son invitadas a participar activamente en el texto desde las diferentes trincheras y discursos que les dan forma. Así, vemos surgir en la rica y variada obra de este escritor textos que se distinguen por el punto de vista específico de narradores poco convencionales; voces marginales y disociadas de ciertos temas que atestiguan realidades desde perspectivas privilegiadas aunque comúnmente invisibles para nosotros o; discursos de diversa índole que expresan acentos antiguos, intimistas, bíblicos, institucionales, comerciales, etc. Este caleidoscopio de posibilidades que refleja la realidad conocida desde un inimaginable número de territorios gobernados por la palabra, se hace presente en la obra de Arreola. Estas voces dejan de ser el trasfondo de las diferentes realidades que vivimos y que nos suenan siempre familiares aunque, por lejanas, se pierden en la maraña de ecos autorizados que escoge la letra

escrita para representar la voz de todos. En los textos, relatos, cartas, apuntes y demás ficciones “arreolescas”, se manifiestan en primer plano las voces ausentes de todos los tiempos.

Esta diversidad es patente en cada texto y sentencia, por pequeña que sea, de la obra total del escritor. Antes hablamos de las yuxtaposiciones y referencias intertextuales que comunican los temas predilectos del autor a través de secuencias y patrones repetidos en la obra. Estas constantes a nivel temático parten de un número limitado de contenidos que expresan la visión y sentido que da el autor a la realidad que lo rodea. Pero Arreola no ha querido constreñir la verdad a un absoluto; razón por la cual flexibiliza su discurso para incluir tantas perspectivas como su ingenio y los registros conocidos del habla oral y escrita se lo permiten. De esta manera, el trasfondo lingüístico que el relato corto no permite reflejar por las limitaciones espaciales del género, se fragmenta en pequeños trozos de realidad cargados de significación. A través de estos textos, en el concurso total de la obra, el autor da a conocer, desde una captación fragmentaria, el sentido completo y unificado de su personal cosmovisión.

En la primera parte de este trabajo hablamos de las semejanzas entre la novela y el relato breve a partir del momento en que el cuento tradicional se *noveliza*. Hicimos también, un recorrido por los rasgos que caracterizan, desde la óptica de M. Bajtín, la novela moderna y el dialogismo de su palabra. Nos llamaba la atención la capacidad de la novela para expresar la sinfonía de voces que percibimos en la realidad no ficcional y que en el espacio de la novela se manifiestan en un diálogo natural y plausible. Conscientes de las limitaciones del relato breve, mencionamos que el sentido y propósitos de largo alcance para ambos géneros no podía ser el mismo, pero que esas

voces podíamos escucharlas en el concurso de la obra de un autor de cuentos que, de manera fragmentada, componía una sinfonía similar trabajando acumulativamente. El “libro abierto” (Luscher) que es la obra general de Juan José Arreola nos da los mejores ejemplos de esa oralidad hecha literatura que imita el diálogo de voces representativas de la sociedad. Como escritor, principalmente de cuentos y textos breves, el exitoso experimento que realizó Arreola en su única novela parte de ese amasijo de voces, pensamientos, confesiones, cartas, diarios, documentos bíblicos, apócrifos y literarios, noticias, entre otros textos de diversa índole, que recoge fragmentados de la historia pasada y cotidiana de Zapotlán, para ofrecernos un ejemplo de unidad derivada de una captación fragmentaria de la realidad. Con ella queremos ilustrar las afirmaciones hechas en el primer capítulo de este trabajo. Basamos nuestra observación, para mayor sustento teórico, en el estudio que Sara Poot Herrera (1992) hace de *La feria*:

“Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el proceso creativo tanto en los cuentos como en la novela es el mismo. Lo que domina en este proceso es la técnica del cuento, la estructuración en unidades breves y compactas que se desarrollan con elementos mínimos. La estructura de los cuentos contagia los fragmentos de la novela, y la interrelación entre las partes de la obra que se da en los cuentos cristaliza de una mejor manera en *La feria*.”⁸²

La feria tiene una estructura polifónica en la que el narrador se hace a un lado y elimina todo vínculo entre las voces que participan en el diálogo de la novela. Esta ausencia absoluta de nexos reclama la participación del lector para dar sentido a una serie de fragmentos de diversa índole, intercalados arbitraria y desordenadamente y que describen en forma original el pasado y el presente de Zapotlán. Gracias a la simultaneidad de estos fragmentos, descubrimos lentamente el pasado histórico del pueblo, al mismo tiempo que las voces del presente construyen una atmósfera cotidiana en la que podemos observar y deducir las consecuencias de un proceso histórico

temporal que no se detiene en el presente ni se reduce al espacio de un pueblo como Zapotlán. Lo que este diálogo a través del tiempo nos sugiere, es el análisis de un estado de cosas que, en lo fundamental, no ha cambiado significativamente. Esta simultaneidad de voces y tiempos, dado que no se introduce ni se explica a través de vínculo textual alguno, tiene la capacidad de reflejar más de una situación, una conciencia y un espacio, así como de proceder acumulativamente en el retrato global de un pueblo a partir de un juego de contrastes entre variables humanas, históricas y sociales. Zapotlán, entonces, expresa los errores históricos, vicios y defectos de una cultura que, por una sola vez, descubre las voces de su intimidad para reflejar la de todos los mexicanos.

“Es en esta novela donde más se explicita la preocupación social del escritor respecto a los problemas de una colectividad. La feria marca una ruptura, una fragmentación podríamos decir, entre los hechos y las palabras. Frente a la inmovilidad de una estructura social, debida a relaciones de poder entre privilegiados y desposeídos, en el texto se desborda la palabra y, por medio de ella, se confronta la visión de los personajes, lo cual deriva en una actitud crítica frente a la historia.”⁸³

La contradicción entre los hechos y las palabras da a la labor del lector mayor significación en el proceso crítico, así como otorga licencia al autor para sugerir una interpretación sin hacer peligrar la objetividad de lo narrado ni dar pie a la censura. Al presentar este diálogo de realidades de manera fragmentada y al no establecer nexos entre sus partes, el escritor deja el papel crítico al lector, cuya labor será la de establecer los puentes necesarios que lleven a una interpretación coherente del texto desde una perspectiva global. El papel del escritor se limita a la selección de los materiales y a su ordenación que, a primera vista, parece caótica y arbitraria, pero que ha sido cuidadosamente estudiada para guiar correctamente la lectura y sugerir los elementos para una interpretación sobre la paradoja que las contradicciones del texto plantean. Así, la mezcla de un discurso oficial, de las diversas formas del lenguaje oral, de

documentos sustraídos de la realidad de diversas épocas, del discurso periodístico y el lenguaje popular (dichos, refranes, leyendas y canciones), dan a la novela un acento propio entre histórico, costumbrista y de actualidad.

El diálogo entre todos estos lenguajes (orales y escritos) establece una combinación de escenarios que hablan de la imposibilidad de la palabra para reflejar la riqueza y diversidad de cuanto, de manera atomizada, atestigüamos en la realidad. De esta paradoja entre la riqueza del lenguaje y su imposibilidad para reflejar los hechos en su incuantificable multiplicidad, se deriva la parcialidad de todo juicio humano, por objetivo que parezca. De ello también habla *La feria*. Porque del conocimiento de la diversidad se desprende la relatividad de la verdad. Y esta limitación que se observa en la palabra se extiende al territorio de lo nacional y de lo humano. La religión, el sentimiento de culpa, el sometimiento al dominio de la Iglesia en el ámbito cotidiano, el abuso de poder, las relaciones entre ricos y pobres, indios y mestizos, el robo de tierras son, entre otros, los problemas que aquejan el pasado y el presente de los habitantes de este pueblo. La feria organizada anualmente en honor del santo patrono, acontecimiento alrededor del cual se desarrolla una singular dinámica de poder, es el motivo central que ha elegido Arreola para mostrar las contradicciones entre los diferentes estratos sociales de Zapotlán a través de la historia. La palabra dicha y la intrínseca, el diálogo entre lo que se dice y lo que se silencia, son el arma más poderosa para reflejar y criticar la paradoja humana. Así lo reconoce Arreola en el extracto del libro de *Isaias*, 49-2, 8, que introduce la novela:

“Él hizo mi lengua como cortante espada; él me guarda a la sombra de su mano; hizo de mí saeta y me guardó en su aljaba. Yo te formé y te puse por alianza de mi pueblo, para restablecer la tierra y repartir las heredades devastadas.”

La palabra y la tierra, elementos que definen y delimitan la índole de un pueblo, abren esta novela sugiriendo el camino que deberá seguir con atención el lector para llegar a una correcta interpretación del texto. Es esta sentencia una de las más explícitas claves para orientar la lectura de una novela que deberá construirse paralelamente a la lectura. La palabra es de todos y en esta novela es altamente representativa. La tierra es la herencia de los indios, que la trabajan para otros desde que fueron desposeídos por los arribistas de la corona española en el siglo XVII. Desde entonces la reclaman y muestran todo tipo de documentos para que les sea devuelta. El Rey de España ha reconocido su derecho, como lo demuestra este fragmento:

“Quiero que me deis satisfacción a mí y al mundo del modo de tratar a estos mis vasallos... Y tengo de mandaros hacer gran cargo de las más leves omisiones en esto, por ser contra Dios y contra mí, y en total ruina y destrucción de estos reinos, a cuyos naturales estimo y quiero que sean tratados como lo merecen vasallos que tanto sirven a la monarquía y la han engrandecido y lustrado. Yo el Rey.”

Pero el problema de la tierra no es cosa sencilla de resolver. Alrededor de ella hay intereses de dudosa moralidad que involucran en el reparto y venta injustificada a la Iglesia, a los ricos hacendados, a la Revolución, a políticos y jueces fraudulentos. La tierra ha pasado por tantas y tan sucias manos a través de los siglos, que el problema cobra dimensiones inimaginables. La novela recupera las voces involucradas en el conflicto desde sus diferentes perspectivas, incluso desde el discurso oficial. El punto de vista del jefe indio expresa la voz de su raza y comunidad, desde la oralidad:

“Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios. Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale. ‘Señor oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo...’”

Los indios son los eternos desheredados que se conducen civilizadamente y muestran los documentos que les acreditan como propietarios de la tierra. Viven aislados en comunidades y, salvo en lo religioso, se mantienen leales a sus antiguas costumbres. Esta situación es provocada, en parte, por la discriminación de que son objeto por las “gentes de razón”. Éstas últimas, con el derecho no escrito, aunque reconocido por la costumbre, que les da su no- pertenencia a la raza india, hacen caso omiso de la ley en lo que se refiere al problema de las tierras y de la integración de los indios a la comunidad. Las “gentes de razón”, entonces, se conducen incivilizadamente y, en lugar de solicitar y reclamar legalmente lo que les corresponde, lo roban. A lo largo de la novela vamos descubriendo las actitudes racistas del pueblo, los fraudes y despojos de particulares y de la Iglesia sobre la tierra, y también alguna opinión favorable al reclamo de los indios:

“...Tengo gran lástima de ver que su Majestad y los de Consejo y los frailes se han juntado a destruir estos pobres indios y gasten tanto tiempo y tanta tinta y papel en hacer y deshacer y dar provisiones unas en contra de otras, y mudar cada día la orden de gobierno...”

“...Don Fulano tiene muchas tierras, así de labranza como huertas que el cabildo le ha dado y dizque él ha comprado de personas particulares. Son de mucha cantidad y las tiene usurpadas y tomadas con mal título y derecho, porque las personas de quienes las ha habido no se las podían vender porque las tales personas no tenían facultad para ello...”

“- ¿Justicia? Yo les voy a dar su justicia a todos estos indios argüenderos, despachando al otro barrio a dos o tres de los más alebrestados. Además, no es cierto que nadie les haya quitado nada. Ellos lo han perdido por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros. Aunque les volvieran a dar todo lo que piden (entre paréntesis, yo no sé a qué le van tirando), le aseguro que en dos o tres años ya se les habría acabado en azúcar, pólvora y alcohol...”

- Un momentito, por favor permítame usted un momentito. Estoy de acuerdo en que estas gentes todo se lo beben, de acuerdo. Venden la casita y el burro y hasta la madre si usted quiere, pero lo que no podían vender eran las tierras comunales y mucho menos las capillas... Ésas, me va a perdonar que se lo diga aquí entre nos, ésas se las quitamos nosotros a la brava, o con trampa, como usted quiera, que para el caso es igual. Y ni siquiera les dimos a cambio el azúcar, el alcohol y la pólvora para sus argüendes...”

Como podemos observar, la oralidad se combina con el lenguaje oficial y expresa las contradicciones entre la opinión general de los diferentes sectores del pueblo y lo que demanda la letra escrita. La orden del Rey es clara y tajante respecto al trato que debe dársele a los “naturales”. Otro fragmento en lenguaje antiguo, que no se nos dice de donde procede, culpa a su Majestad, el Consejo y a los frailes de malgastar tiempo y dinero evitando resolver el problema de la tierra. El pasado convive así con el presente de los tres últimos fragmentos en donde las voces del pueblo dan su opinión del conflicto. La primera voz que escuchamos, la de Juan Tepano – el más viejo de los tlayacanques -, es atemporal: concilia pasado y presente otorgándoles el mismo valor. La voz india es una voz mítica que se ha quedado atrapada en el tiempo y que, de manera sencilla, explica la raíz del problema y la inmovilidad histórica. La dinámica de estas voces, el juego que entre ellas se establece para mostrar las contradicciones entre los hechos y la palabra, ofrece los elementos para un estudio crítico de esta realidad.

La técnica que Arreola explota en esta novela permite confrontar la cultura oficial y la popular, dice Sara Poot (según la teoría de Bajtín). La primera “corresponde a la estabilidad, al perfeccionamiento, a la formalidad limitada y a la reglamentación”. La cultura popular, por su parte, es la “manifestación colectiva, múltiple y heterogénea (que), dentro de su diversidad posee unidad y coherencia”⁸⁴. Es interesante observar este procedimiento en otro de los temas centrales de la novela: el religioso.

Las voces que más aparecen en la novela para reflejar el ámbito de lo religioso son las voces anónimas del pueblo en el confesionario; la de un adolescente que se

confiesa semanalmente para mantener la pureza del alma y; la del cura, pastor decepcionado de la conducta de sus ovejas. En el trasfondo, como contraste al eco de estas voces, la novela nos ofrece el discurso oficial del pasado y del presente. La secuencia de voces que aquí recogemos se desborda alrededor del tema de los temblores que visitan periódicamente al pueblo de Zapotlán, manifestando, según sus habitantes, la incontenible ira de Dios.

El cura:

- ¿A dónde va señor cura?
- A ver el pueblo por arriba. Estoy cansado de verlo por debajo.

Veía el valle como lo vio la primera vez Fray Juan de Padilla, sólo por encima:

‘Pero yo, Señor, lo veo por debajo. ¡Qué iniquidad, Dios mío, qué iniquidad! Un río de estulticia me ha entrado por las orejas, incesante como las aguas que bajan de las Peñas crecidas en julio y agosto. Aguas limpias que la gente ensucia con la basura de sus culpas... Juan de Padilla te prometió, Señor, las almas de sus moradores. Venía con el hábito raído y con las sandalias deshechas, y bendijo desde aquí la tierra virgen, antes de sembrarla con Tu palabra. Yo soy ahora el aparcero, y mira señor lo que te entrego. Cada año un puñado de almas podridas como un montón de mazorcas popoyotas... Juan de Padilla juntó las manos aquí, y bajó al valle corriendo feliz, hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el Dios del Maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques.’

El Alcalde:

‘Yo, Don Joseph Rea y Monreal, Alcalde Mayor por su Majestad de esta Provincia, que actúo como Juez Receptor con testigos por ausencia del Escribano Público, certifico y doy fe en cuanto puedo, debo y el derecho me permite, que el tenor del escrito y escritura de Jura de Patrón de este pueblo contra los terremotos, hecho por el Vecindaro en el Glorioso Patriarca Señor San Joseph, es del tenor siguiente: En el Pueblo de Zapotlán, en catorce días del mes de Diciembre de mi setecientos cuarenta y siete años...’

El adolescente:

- *Me acuso padre de que se me ocurrió un verso. Andaba barriendo el pasillo y se me ocurrió.*
- ¿Cómo dice?

*Vamos juntando virutas
En casa del carpintero,
Las cambiamos por dinero
Y nos vamos con las p...*

- ¿Cuántos años tienes?
- Doce. Doce entrados a trece.
- ¿Y desde cuándo se te ocurren esas cosas?
- Es el primer verso que hago. Bueno, no, antes había hecho otros pero no me salían bien.

- *No, no digo versos. ¿Desde cuándo tienes malos pensamientos? ¿Cuándo empezaste a pensar y hacer cosas malas?*
- *¿Cosas malas? Cuando tenía tres años...*
- *¿Cuántos?*
- *Tres.*
- *¿Tres?*
- *Sí, tres, tres. Bueno, tres entrados a cuatro.*
- *Pero cómo es posible... ¿Cómo te acuerdas?*
- *Porque fue en el Colegio de San Francisco. Me hallaron con una niña. A mí y a otro. Yo no estaba ni siquiera en párvulos, iba nomás a acompañar a mis hermanos más grandes, fue cuando me aprendí de memoria 'El Cristo de Temaca' y todavía no comenzaba a estudiar el silabario...*

Voces del pueblo (asustadas por el temblor):

"- Me acuso Padre de Todo. ¿Cómo que de todo? Sí, de Todo, de todo... Yo no puedo absolverté así nomás de todo... Barájamela más despacio... Pues ái le va... Me acuso Padre de que me robé una peseta, me acuso de que le faltó el respeto a mis mayores, de que soy mercader de peso falso y amigo del fraude, de que engaño a mi marido el ferrocarrilero cuando se va de corrida, de que me quedé con las tierras por menos de la mitad de lo que valían, de que recibo prendas, de que digo malas palabras, de que pagué testigos falsos, de que fui de la Junta Repartidora de Tierras... ¡Ay de los que juntan casa con casa y campo con campo hasta ocuparlo todo! De que le quité el marido a mi hermana, yo soy el hermano del muerto, ¿la mujer de quién? Yo soy el padre que perdió a su hija, ¿cómo es posible? ¿Tu hija? ¿Con tu hermano? ¿Con tu hermana? ¡Hijos de bruja, generación de adúltera y de prostituta!..."

Los periódicos (después del temblor):

"Las autoridades civiles y eclesiásticas han dado órdenes terminantes para impedir que las gentes dizque asustadas sigan durmiendo en calles y plazas. Varias mujeres de mala nota han sido arrestadas porque ¡válgame Dios!, alegando que su calle es muy estrecha se han desparramado de noche por toda la población, cometiendo gravísimos atentados contra la moral. ¡Ave María Purísima!"

El Subdelegado de Gobierno:

"En el pueblo de Zapotlán el Grande, en veinte y ocho días del mes de marzo de mil ochocientos seis; Ante mí Don Diego de Zárate, Subdelegado provisional de esta jurisdicción por el Muy Ilustre Señor Presidente, Gobernador e Intendente y Comandante General de este Reino de la Nueva Galicia etcaetera...parecieron presentes: el Señor Doctor Don Alejo de la Cueva... en sus personas que doy fe conozco, dijeron: Que habiendo experimentado el día veinte y cinco del corriente el rigor de la Divina Justicia, con el formidable temblor de tierra que acaeció a las cuatro y media de la tarde..."

La mezcla de discursos y opiniones que estos ejemplos expresan sobre las dudas y conflictos de conciencia de la población y de quienes, desde la cultura oficial dan fe de los acontecimientos, hace que el punto de vista popular se confunda con el discurso oficial y el eco general se unifique en una sola voz y en un solo tiempo. De la misma manera como la voz del jefe indio da su sencilla versión sobre el problemas de la tierra

instalándose en un tiempo mítico, la opinión del pueblo y la de sus gobernantes locales (Estado e Iglesia) se entremezcla en el tiempo y se unifica a favor de una moral inmóvil. El pueblo en su conjunto entiende y acepta la periodicidad de los terremotos como la forma en que Dios castiga al rebaño pecador. El texto nos prepara para reconocer en las situaciones que se presentan a través de los tiempos un patrón repetitivo de vicios, abusos y crímenes en contra de la justicia y la equidad social que encuentra su raíz, desde el punto de vista de estos pobladores, en la impureza del alma. *La feria* hace una crítica en tono irónico a la impureza humana a través de voces que representan los diferentes sectores de una sociedad en estado de decadencia. Al desacreditar la palabra (hablada y escrita) mediante la constatación sistemática de su desplazamiento de los hechos, la novela desacredita asimismo la moral que rige este estado de cosas.

La paradoja que genera el divorcio entre la moral cristiana y la conducta del rebaño, de ese *puñado de almas podridas como un montón de mazorcas popoyotas*, da cuerpo y forma a un pueblo cuyas costumbres y cuyo inmovilismo histórico señalan la presencia de un orden caduco que ha de ser renovado. Entre el rebaño de pecadores encontramos también al autor de la novela. En repetidas ocasiones Arreola ha relatado a sus amigos y entrevistadores cómo a la edad de tres años asistió a la escuela y aprendió de memoria “El Cristo de Temaca”. El adolescente que relata sus culpas semanalmente en el confesionario es el mismo Arreola de niño. Este detalle no escapa a la mirada de cualquier lector que conozca algunos antecedentes de esta novela o a cualquiera que conozca a Arreola como figura pública. Y es, quizá, una estrategia que el autor decide usar para incluirse humildemente entre los pecadores y evitar dar soberbias sentencias morales desde fuera.

Para concluir, se hace una descripción simbólica, congruente con el estilo de Arreola en su obra breve, de dos situaciones que resumen las ideas principales de la novela. Ambas se generan en la feria del santo patrono, consumación del rito que representa el acontecimiento más sagrado para el pueblo y espejo de la dinámica social caduca de que hablamos antes:

La pirámide social:

“Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena que han alcanzado el honor de cargar el santo y con su gloria. Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en la sombra sus botellas para darse ánimos y fuerzas. En cada esquina el anda se detiene, y muchos se echan en el suelo a descansar sobre las piedras...

¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Ánimo, cansados cireneos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento!”

Inmovilismo:

“- ¿Qué tal estuvo la feria?

- Como las naguas de la tía Valentina: angostas de abajo y anchas de la pretina.*
- Yo me divertí como Dios manda...*
- A mí me robaron la cobija.*
- Y las tierras ¿se las van a devolver a los indios?*
- El año de la hebra y el mes del cordón...*
- Primero me cuelgan del palo más alto.*
- Para eso hay arriba y abajo.*
- Dios Nuestro Señor dispuso que nosotros fuéramos arriba y que los indios cargaran con las andas...*
- Al fin y al cabo que ellos también se divierten mucho por debajo...*
- Ahora les hemos parado todos los pleitos y juicios...*
- ¿Y el Día del Juicio Final?*
- Ya tenemos todos nuestros papeles arreglados, con la debida anticipación.”*

La destrucción del orden caduco

“Nadie podía haber previsto lo que sucedió esta noche, última de la feria, a las doce en punto. Todo el pueblo estaba reunido en la plaza, rodeando el inmenso castillo pirotécnico, orgullo de todos nosotros y símbolo de la fiesta, erigido a un costado de la Parroquia por más de cincuenta obreros bajo las órdenes de don Atilano el cohetero. Nunca habíamos visto algo más bello y majestuoso.

Justamente en el momento en que iba a darse la orden para que fuera encendido irrumpió una pequeña banda de desalamados. Nadie pudo darse cuenta de quiénes eran, ni cuántos... En cosa de instantes bañaron de petróleo las cuatro torres que sostenían la plataforma desde donde se alzaba el castillo principal, y les prendieron fuego...

Ya para venirme, me volví por última vez y vi desde lejos el escenario. En el lugar donde estaba el castillo, vi subir al cielo la última columna de humo, recta y delgada.

Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder.”

Moraleja:

“- Y tú ya vete a dormir, contador impuntual y fraudulento. Pero como tu castillo de mentiras sostiene una sola verdad, yo te consiento, absuelvo y perdono. Y como creíste te sea hecho.”

La conclusión que se desprende de los fragmentos escogidos es una constatación de las ideas que analizamos más arriba. El diálogo que sostienen las voces del pueblo - las del presente y el pasado, las de arriba y las de abajo - se unifica al final del texto dibujando un contexto en el que las relaciones sociales, raciales y políticas están viciadas y en el que no existen perspectivas de cambio porque la comunidad acepta, consiente o se somete a una dinámica corrompida de la que todos forman parte. El castillo se derrumba pero el contador, aunque “impuntual y fraudulento” como el resto del pueblo, sostiene el otro castillo (el de la novela), que también está hecho de pequeños y luminosos cohetes, apoyado en una sola y gran verdad. La novela es una unidad como lo es la verdad que descubre y como lo resumen los fragmentos escogidos. Los contadores de este gran cuento son todos y ninguno: las voces que aquí se expresan, Arreola adolescente (entre ellos), y Arreola ausente como voz narrativa. *La feria* está formada por 288 fragmentos que se resumen en un final unificador que, además, cuenta con una moraleja. Es clara la filiación de su autor al género breve y en esta novela lo demuestra al utilizar las técnicas del cuento en el redondeo final de las ideas principales de la obra.

Nos ha interesado estudiar los elementos aquí analizados en la única novela de Arreola porque creemos que no se divorcian del resto de su obra sino, por el contrario,

crystalizan en un bello aunque crudo e incisivo homenaje al pueblo de México. Si esto no fuera poco, la estructura y la propuesta narrativa de esta novela aportan elementos innovadores de incalculable valor para ambos géneros de la prosa narrativa: el cuento y la novela. Arreola utiliza la estructura polifónica de la novela para ofrecer una visión general de su país sin desvirtuar la realidad ni manipular sus voces, ofreciendo, además, una perspectiva histórica de los problemas del sincretismo racial y cultural existente. Este último no podía describirse mejor que mediante el uso de tal riqueza de lenguajes, opiniones y discursos, encontrados tanto en la oralidad como en la letra escrita. Para tal fin, el estilo de la novela ha aportado elementos insustituibles.

Por otra parte, *La feria* aporta también elementos al análisis de la teoría del relato breve porque utiliza el estilo dialógico de la novela insertado en una estructura unitaria como la del cuento. El resumen final - que redondea las ideas principales - y la moraleja - que sugiere la existencia de una única verdad en el conjunto de estas voces - hacen que esta novela se pueda ver como un gran cuento. A pesar de la diversidad de su discurso, *La feria* sigue una estructura unitaria y una temporalidad circular. La yuxtaposición de las diferentes voces y la convivencia del pasado histórico con el presente habitual, se unen en una sola verdad que no cambia ni evoluciona con el paso del tiempo y que es cíclica: el reparto de tierras, los terremotos, la feria del pueblo, el pecado. La estructura temporal de esta novela, como la del relato breve, no es acumulativa y abierta sino circular y cerrada. La realidad no cambia aunque pasen los años, de manera que todo futuro es ya tiempo transcurrido y en la novela no se sugiere una posible salida, como no sea la destrucción total del gran castillo de imposturas que la simboliza.

5.2.3. *Proteicidad:*

Uno de los rasgos más constantes y definitorios de la obra de Juan José Arreola es su diversidad y el placer del escritor por innovar, presentando un mismo asunto desde discursos y lenguajes insospechados. La espontaneidad de estos discursos se respira en cada frase que, no por ello, denota descuido o inocencia sino muchas horas de esmerado trabajo sobre la roca difícil de pulir. Una de las razones por las cuales estos textos continúan siendo frescos después de pasar por tan delicado y trabajoso proceso, es la capacidad de su autor para manejar diferentes registros lingüísticos ya sean de la oralidad o de la escritura, de los géneros de la literatura o de aquellos ajenos a ella. También, como observamos más arriba, esta frescura surge de la inocencia de narradores que en nada o en muy poco tienen que ver con los temas que tratan y que, al adaptar asuntos como el amor, la imposibilidad de la vida en pareja, la avaricia humana, etc., a géneros y puntos de vista poco acostumbrados o disociados de tales realidades, ofrecen al lector un nuevo horizonte de perspectivas sobre dichos asuntos. Este gusto por el juego, por la intertextualidad, por la ironía y la carnavalización de asuntos serios y profundos de la condición humana, esta preocupación por la forma del texto y sus múltiples maneras para expresar una cosmovisión, si bien caracterizan el estilo personal de Arreola, no son del todo nuevas en la narrativa mexicana.

Luis Leal hace un interesante análisis de un periodo de la literatura mexicana que está marcado por la capacidad de innovación del relato breve y que ya encontramos muy temprano en el siglo XX en la obra de Alfonso Reyes y Julio Torri. Leal distingue dos periodos claramente diferenciados que sitúan al relato modernista de un lado y a la narrativa “posmoderna” del otro. No deseamos en este estudio debatir sobre la

pertinencia de reconocer esta última denominación al establecer las características de la narrativa contemporánea. Hemos preferido distinguir entre relato tradicional y moderno, incluyendo en el último todos aquellos rasgos encontrados en la narrativa breve a partir de su entrada en el ámbito literario. Reconocemos, no obstante, la importancia que en la historia de la literatura hispanoamericana tiene el “Modernismo” como corriente literaria representativa de una época, pero no deseamos se confunda con la modernidad que, desde una perspectiva teórica, creemos más útil para explicar el fenómeno de la “literaturización” del género breve. Incluiremos las interesantes observaciones de Luis Leal en este trabajo como rasgos que forman parte de la caracterización del relato breve moderno en su proceso evolutivo. Ellos son:

“se elimina la distinción que se hacía entre lo erudito y lo popular; se rechazan los géneros puros, dando cabida en la misma composición a varios de ellos; se carnaliza o se niega la historia; cuando se recrea el pasado, se hace desde una perspectiva irónica, la metaficción y la intertextualidad predominan sobre la ficción tradicional, lo mismo que lo ontológico sobre lo epistemológico; se actualizan algunos estilos del pasado, como el barroco, y algunos géneros, como los relatos caballerescos o picarescos; se da énfasis a la crítica del lenguaje y de la ideología; y se eliminan las oposiciones binarias. No son éstas, por supuesto, todas las características, ni se encuentran todas ellas en la misma obra, ni siquiera en todas las obras del mismo autor.”⁸⁵

Decíamos que en la narrativa breve anterior a la generación de Arreola, ya se encontraban estas características. Alfonso Reyes (1889- 1959) amplía la forma del cuento utilizando estructuras narrativas ajenas a este género, dice Leal. Entre otras, aquellas características del ensayo o la nota autobiográfica. “Para Reyes, el género literario no es un modelo absoluto (sino) más bien una tipificación en el tratamiento de un asunto.” Reyes defiende la posibilidad del escritor de exponer su punto de vista sin esconderse tras de su obra, en oposición a las tesis de Ortega y Gasset acerca de la pureza de la obra de arte lograda a partir de su hermetismo. Dos cuentos magistrales de Reyes en los que podemos ver algunos de estos rasgos son: “La cena” (1912) y “La

mano del comandante Aranda” (1949). En el primero es de notar la complejidad en el manejo del espacio y del tiempo, antecedente importante del tiempo circular en Borges; el segundo es una crítica al autoritarismo militar confeccionada bellamente a partir de las estrategias del humor y la fantasía. Julio Torri (1889- 1970) es otro escritor y antecedente importante de la obra de Arreola y de Monterroso. De sus cuentos son características la extremada brevedad y la ironía como recurso del “doble código” tan utilizado en el minicuento.

Luis Leal ubica a Juan José Arreola, como a Borges, entre la modernidad y la posmodernidad. “Su interés en las estructuras cerradas, la idea de la perfección formal, la exclusiva consideración de la obra como objeto de arte..., lo enmarcan dentro de la modernidad”, dice Leal (p. 38). Sin embargo, mucho de su obra entra ya en lo que Leal denomina “posmodernidad” por la presencia de rasgos como: la intertextualidad, la metaficción, la carnavalización de la historia, la revalorización de los géneros populares, la actualización de estilos en desuso, la crítica de la ideología y del lenguaje y la eliminación de las oposiciones binarias. Muchos de estos rasgos los hemos analizado ya más arriba en la obra de Arreola. El que ahora nos interesa es el de la proteicidad, o presencia de varios estilos y géneros en la obra de un autor, que consideramos una característica importante y persistente del relato breve moderno. Esta persistencia, creemos, es la consecuencia de una serie de factores como: la heterogeneidad de géneros y disciplinas que conforman su herencia; la flexibilización de su poética por influencia o contagio en su cercanía con la novela, la creatividad y originalidad de un canon cuya vocación es sorprender al lector.

Arreola ha experimentado con buenos resultados un sinnúmero de opciones discursivas y registros del lenguaje que, en forma lúdica o irónica, ofrecen al lector nuevas alternativas de interpretación a las sempiternas paradojas que vive el hombre en su paso por la tierra. Sus estrategias, a nuestro parecer, han revolucionado, por innovadoras, la manera de afrontar, desde el lenguaje, la verdad humana. Creemos que Arreola sienta un precedente en el arte de manejar la palabra para que exprese aquello que, hasta ahora, nos parecía imposible verbalizar. La obra de Arreola, con la de otros cuentistas hispanoamericanos de su tiempo, es un precedente ejemplar del éxito y el reconocimiento que unos años después tendrá la narrativa y, en particular, el relato breve en estas latitudes.

“Se puede demostrar que el cuento adelanta y diversifica los procesos de cambio en la literatura hispanoamericana, y como tal ha tenido una inusitada función definitoria. Para entender lo que he subrayado, bastaría con pensar en la obra cuentística de Jorge Luis Borges (1899-1986), Juan Carlos Onetti (1909- 1994), Julio Cortázar (1914-1984), Virgilio Piñera (1914- 1979), Juan Rulfo (1918- 1986), Juan José Arreola (1918), José Donoso (1924) y Carlos Fuentes (1929). Hay en los relatos de éstos y otros autores un sesgo de ejemplaridad e innovación que no podemos pasar por alto. Esos escritos preceden, y presiden, las nuevas formulaciones que a su vez actúan como fundadoras de las instancias modulares del género.”⁸⁶

Los ejemplos que veremos ahora hablan de la inclinación de los escritores de esta generación por innovar a través de discursos que, en el caso de Arreola: muestran la recién nacida decadencia de la sociedad de consumo, la tecnología, la publicidad o la ciencia puestas al servicio de intereses que derivan en la deshumanización; que actualizan géneros caídos en desuso, llenándolos de contenido; que estudian curiosas analogías entre el hombre y los animales; entre otros objetivos de índole variada. Hemos escogido aquellos que consideramos más logrados, representativos, y que mejor reflejan la paradoja del hombre moderno.

Arreola utiliza el estilo del diario en algunos de sus textos más logrados. En ocasiones este estilo gobierna la estructura del relato, como veremos en el ejemplo escogido; y otras veces aparece fragmentado (*La feria*), apoyando la poética de aquellos textos que se enriquecen con este tipo de enfoque. Esta forma narrativa lleva el relato por caminos interesantes al describir no sólo las acciones que realiza el narrador y protagonista de manera ordenada y sistemática, sino desvelando sus juicios y sentimientos sobre el diario acontecer y poniendo en evidencia el pensamiento selectivo y obsesivo hacia ciertas actuaciones. El diario nos lleva directamente a la intimidad del narrador sin necesidad de filtros ni presentaciones; resalta el detalle por insignificante que sea y; construye una lógica narrativa propia donde conviven las anécdotas curiosas de la vida cotidiana con la sinceridad del alma abierta a la sensibilidad o el juicio parcial, y a veces ciego, que este recurso hace evidente al encontrarnos con el desajuste entre las ideas y los actos propios de un narrador que no arma estratégicamente su discurso. Se trata de un escritor que, informalmente, escribe bajo la suposición de que el único lector con acceso al diario será él mismo. Como recurso formal en el que el escritor se desdobra en la personalidad del narrador, la forma del diario es muy útil para reflejar un pedazo de realidad desde una perspectiva que se acepta de antemano como desvirtuada o manipulada por la subjetividad del narrador.

Uno de los ejemplos más conocidos es el de uno de los primeros cuentos de Arreola titulado “Hizo el bien mientras vivió”. Sin embargo, para los objetivos de este trabajo nos parece más ilustrativo analizar un relato particularmente interesante por su brevedad, su estructura compositiva y por las ideas que desvela. Nos referimos a “Autrui”.

La palabra que da título a este relato proviene del francés y significa “el otro”. El texto tiene una página escasa de extensión y utiliza la forma del diario para situar al narrador en un momento “límite” que se desarrolla en el espacio de una semana, empezando por el lunes y terminando el domingo. La narración comienza como una necesidad de conjurar un mal que lleva al protagonista a aislarse de su entorno y seguir el ritmo y la congruencia de sus propias acciones desde un orden temporal, como el del diario, para no volverse loco:

“Lunes. Sigue la persecución de ese desconocido. Creo que se llama Autrui. No sé cuándo empezó a encarcelarme. Desde el principio de mi vida tal vez, sin que yo me diera cuenta. Tanto peor.”

La generalidad del nombre de quien lo persigue (el otro) y la ambigüedad del tiempo por el cual esta persecución se ha prolongado (desde el principio de mi vida, tal vez) nos dan la primera pista de que no se trata de una persecución común y corriente, sino de alguna idea recurrente que controla, hasta “encarcelar”, al narrador en el laberinto de su obsesión. Las siguientes palabras así lo demuestran:

“Martes. Caminaba hoy tranquilamente por calles y plazas. Noté de pronto que mis pasos se dirigían a lugares desacostumbrados. Las calles parecían organizarse en laberinto, bajo los designios de Autrui. Al final me hallé en un callejón sin salida.”

La persecución continúa y la obsesión va subiendo de tono al desplazarse de las calles y laberintos exteriores a la psiquis del narrador. La tensión se intensifica paralelamente al encarcelamiento gradual del protagonista y su miedo por encontrarse frente a frente con Autrui (el otro). Esta situación se recrudece conduciendo a la inmovilidad absoluta del protagonista, quien ya no se aventura a salir a la calle ni

realizar actividad alguna. La dinámica continúa y el aislamiento cobra otra vez un carácter vago al describirse como *“cierta especie de anillo, apenas más peligroso que un aro de barril.”* El confinamiento se extrema aun más al despertar la mañana del sábado y encontrarse el protagonista dentro de *“un cartucho hexagonal”* con el presentimiento de que, detrás del más próximo, aguardan otros tantos. Finalmente, la obra de Autrui se consuma por completo el domingo:

“Domingo. Empotrado en mi celda, entro lentamente en descomposición. Segrego un líquido espeso, amarillento, de engañosos reflejos. A nadie aconsejo que me tome por miel... A nadie naturalmente, salvo al propio Autrui.”

El desplazamiento temporal sigue una consecución lógica y sistemática que nos presenta a un narrador en contacto con la realidad externa que puede en todo momento reconocer en qué momento del tiempo está parado. Simultáneamente, el confinamiento espacial nos va descubriendo una realidad desconcertante en donde gobierna la subjetividad y el narrador se halla en un estado cercano a la demencia. Tiempo y espacio actúan en direcciones distintas para ofrecernos una inquietante narración llena de tensión y misterio que, en su estructura temporal, está firmemente afincada en la realidad. La vaguedad del vocabulario es la primera señal de desconcierto sobre una persecución que adivinamos es psicológica y no física. El espacio, entonces, se va confinando también en la psiquis del narrador, aunque el tiempo siga su curso gradual hacia la eventual descomposición del hombre. Esta última parte del relato nos habla de esa descomposición que se desarrolla en un espacio parecido al de un sarcófago. Podríamos pensar que se trata de la muerte, pero la lógica psicológica de la evolución del relato nos lleva a un espacio que pertenece al dominio de la mente. De lo cual deducimos que se trata de una persecución que afecta a todos los hombres que se

sienten perseguidos por sus semejantes (Autrui = el otro). La presencia de este prójimo se vuelve tan insoportable que prefieren consumirse en el rencor y la amargura de ese “líquido espeso y amarillento... (que) a nadie aconsejo me tome por miel.”

Este desencantamiento de la realidad inmediata y del prójimo es una de las inquietudes constantes de Arreola y, en este breve relato, se resume simbólicamente. En su prólogo a *Bestiario* encontramos la misma idea al leer:

“Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro...”

La construcción compositiva de “Autrui”, aunque en un discurso distinto, sigue, en su estructura, las normas del relato breve, consiguiendo gradualmente la generación del “efecto” a través del misterio y la tensión. La brevedad y economía del lenguaje alcanzan apenas a construir una atmósfera, dejando abiertos muchos espacios en blanco para que el lector haga sus conjeturas y decodifique un mensaje sugerido a través de ingeniosas claves dosificadas estratégicamente a lo largo del relato. La ambigüedad de ciertas frases, la desacostumbrada descripción del confinamiento que lo envuelve (*un estuche hexagonal, un aro de barril*); la posibilidad de escribir este diario desde una situación que ha degenerado en un total estado de descomposición, para salvar la palabra y el recuerdo que mantenía al narrador en contacto con la realidad; son, todas ellas, señales que invitan al lector a interpretar el relato compenetrado con el espacio psicológico e identificado con la situación desesperada de quien lo convoca.

Otra estrategia discursiva original y de gran expresividad que utiliza Arreola, en esta ocasión para satirizar los excesos de la publicidad y la tecnología moderna, es la del lenguaje publicitario. En relatos como “Anuncio” y “Baby H.P.” se critica la manera como el ingenio de la tecnología puesta al servicio del capital es capaz de satisfacer cualquier deseo o explotar de forma práctica y eficiente cualquier recurso energético, por inútil e inaccesible que parezca. La virtud de este estilo, además de la sorpresa con que el lector recibe la parodia de discursos empleados de manera tan original, es la de pertenecer a un contexto con el que el lector está familiarizado y cuyos usos lingüísticos y fuentes, al ser trastocados por la ficción, pueden ser apreciados por éste e interpretados en una dirección concreta. El tono del narrador, en su frialdad y anonimato, permite despersonalizar el esperpento de manera que la responsabilidad de las ideas recaigan sobre un personaje abstracto que dibuja la decadencia de un orden más general y globalizado que el de la trama específica que encierra este discurso. Así, es fácil concluir al leer estos textos, que el objetivo en la mira de la parodia de Arreola no es otro que, como opina J. Benítez, “un reflejo satírico de una de las manifestaciones más claramente representativas de la crisis en el mundo occidental”⁸⁷. Veamos algunos ejemplos:

“Anuncio”

“Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa o perjudicial, ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración, el empleo de Pastisex es sumamente recomendable. El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes, proporcionan a los reclutas el servicio de estas atractivas e higiénicas criaturas.

Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor. Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina. Alta y delgada, menuda y redonda, rubia o morena, pelirroja o platinada; todas están en el mercado. Ponemos a su disposición un ejército de artistas plásticos, expertos en la escultura y el diseño, la pintura y el dibujo; hábiles artesanos del moldeado y el vaciado; técnicos en cibernética y electrónica, pueden desatar para usted una momia de la decimoctava dinastía o sacarle de la tina a la más rutilante estrella de cine, salpicada todavía por el agua y las sales de baño matinal.”

La invitación del publicista a adquirir una de estas muñecas del amor no podría ser más atractiva. El logro de esta apología de la belleza femenina y el sexo solitario combina recursos capaces de criticar a las sociedades modernas y seducir al lector desde diferentes frentes: el instinto; la economía, la eficiencia, la higiene, la salud, la moral, la evocación del espíritu en ciertas descripciones poéticas o el estímulo de la imaginación a través de las más caprichosas fantasías sexuales:

“La boca, las fosas nasales, la cara interna de los párpados y las demás regiones mucosas, están hechas con suavísima esponja, saturada con sustancias nutritivas y estuosas, de viscosidad variable y con diferentes índices afrodisíacos y vitamínicos, extraídas de algas marinas y plantas medicinales. ‘Hay leche y miel bajo tu lengua...’, dice el Cantar de los cantares. Usted puede emular los placeres de Salomón; haga una mixtura con leche de cabra y miel de avispas, llene con ella el depósito craneano de su Plastisex, sazónela al oporto o al benedictine; sentirá que los ríos del paraíso fluyen a su boca en el largo beso alimenticio (Hasta ahora, nos hemos reservado bajo patente el derecho de adaptar glándulas mamarias como redomas de licor.)”

No hay límites para la imaginación al servicio del comercio y, en el caso de los consumidores, no hay precio muy alto para satisfacer los caprichos más inauditos. Esa es la estrategia del discurso publicitario que estudia cuidadosamente las fantasías de los consumidores. La parodia de Arreola es efectiva porque combina con inteligencia el tono frío de las descripciones técnicas del producto con el lirismo necesario para elevar el instrumento al “status” de lo *sublime* a través del uso literal de la metáfora:

“Si usted quiere y dispone de recursos suficientes, ella puede tener ojos de esmeralda, de turquesa o de azabache legítimo, labios de coral o de rubí, dientes de perlas y...etcétera, etcetera.”

Con vistas a provocar la imaginación de un consumidor distinto, “Baby H.P.” promociona el instrumento más “codiciado” de toda ama de casa que se precie de ser práctica, moderna y celosa guardiana de la economía familiar:

“Baby H.P.”

“Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños. Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H.P., un aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña.

El Baby H.P. es una estructura de metal muy resistente y ligera que se adapta a la perfección al delicado cuerpo infantil, mediante cómodos cinturones, pulseras, anillos y broches. Las ramificaciones de este esqueleto suplementario recogen cada uno de los movimientos del niño, haciéndolos converger en una botellita de Leyden que puede colocarse en la espalda o en el pecho, según necesidad. Una aguja indicadora señala el momento en que la botella está llena. Entonces usted, señora, debe desprenderla y enchufarla en un depósito especial, para que se descargue automáticamente. Este depósito puede colocarse en cualquier rincón de la casa, y representa una preciosa alcancía de electricidad disponible en todo momento para fines de alumbramiento, calefacción, así como para impulsar alguno de los innumerables artefactos que invaden ahora, y para siempre, los hogares.”

Los recursos expresivos en este caso son semejantes a los utilizados en el ejemplo anterior. La minuciosa descripción de la manera como este aparato opera pone en predicamento, como lo hace el anterior ejemplo, la justificación ética de un instrumento que hace ver al niño y a la mujer como objetos de consumo. En ambos casos, la inquietud se resuelve en el prospecto publicitario al explicar, desde los diferentes ámbitos que le atañen, la “virtud” del aparato. La posibilidad de jugar con objetos humanos desde el discurso publicitario viene dada por el monstruoso aparato industrial y tecnológico que en la sociedad moderna ayuda a resolver cualquier problema cotidiano y eleva al nivel de artículos de primera necesidad aquellos que facilitan la satisfacción de la vanidad, el capricho, el deseo o el confort. Esta circunstancia nos ha preparado, no sólo como lectores sino también como consumidores, para creer en los más inverosímiles inventos. Pero la sorpresa que estos textos genera deriva del tono irónico con que, a través de un lenguaje semejante,

Arreola nos permite ver los excesos a que la deshumanización del mundo moderno nos puede llevar si el cimiento sobre el que se construyen nuestras sociedades es el utilitarismo de cualquier objeto por sagrado y cercano que parezca. Y no sólo se critica a las sociedades modernas, algunas instituciones salen también perjudicadas, como de paso, en una rápida semblanza que estos textos hacen de sus ineptitudes y contradicciones. Estos son algunos ejemplos de las justificaciones dadas por ambos textos publicitarios para considerar el “invaluable” beneficio que otorgan estos productos:

“El Baby H.P. no causa ningún trastorno físico ni psíquico en los niños, porque no cohibe ni trastorna sus movimientos. Por el contrario, algunos médicos opinan que contribuye al desarrollo armonioso de su cuerpo. Y por lo que toca al espíritu, puede despertarse la ambición individual de las criaturas, otorgándoles pequeñas recompensas cuando sobrepasen sus récords habituales.”

“Las familias numerosas pueden satisfacer todas sus demandas de electricidad instalando un Baby H.P. en cada uno de sus vástagos, y hasta realizar un pequeño y lucrativo negocio, transmitiendo a los vecinos un poco de la energía sobrante. En los grandes edificios de departamentos pueden suplirse satisfactoriamente las fallas del servicio público, enlazando todos los depósitos familiares.”

“El aspecto moral de nuestra industria ha sido hasta ahora insuficientemente interpretado. Junto a los sociólogos que nos alaban por haber atestado un duro golpe a la prostitución (en Marsella hay una casa a la que ya no podemos llamar de mala nota porque funciona exclusivamente a base de Plastisex), hay otros que nos acusan de fomentar maniáticos afectados de infantilismo. Semejantes timoratos olvidan adrede las cualidades de nuestro invento, que lejos de limitarse al goce físico, asegura dilectos placeres intelectuales y estéticos a cada uno de los afortunados usuarios.”

“Como era de esperarse, las sectas religiosas han reaccionado de modo muy diverso ante el problema. Las iglesias más conservadoras siguen apoyando implacablemente el hábito de la abstinencia, y a lo sumo se limitan a calificar como pecado venial el que se comete en objeto inanimado (¡). Pero una secta disidente de los mormones ha celebrado ya numerosos matrimonios entre progresistas caballeros humanos y encantadoras muñecas de material sintético...”

El efecto que las ideas y cuestionamientos característicos de la filosofía de Arreola, transmitidos a través de este tipo de discurso, generan en el lector es difícil de calificar. La admiración y la sorpresa hacia tales ocurrencias, la innovación de los recursos expresivos, el tono ingenuo con que el narrador anónimo de estos anuncios

publicitarios trata dichos asuntos hasta borrar la frontera entre lo posible y lo imaginario, es un excelente ejemplo de la flexibilidad del género para incorporar géneros y discursos tan variados a la poética del relato breve.

Otro ejemplo de dicha flexibilidad, en esta ocasión proveniente de los antecedentes del cuento literario moderno, son los textos incluidos en *Bestiario*. Del discurso futurista, nos desplazamos ahora a los tiempos del bestiario. Género inaugurado por Aristóteles y Plinio, tuvo gran popularidad en la época clásica y en la Edad Media, donde la mezcla entre realidad y fantasía hizo posible, en tiempos medievales, la utilización de la alegoría mística con propósitos moralizadores⁸⁸. Arreola ha querido recuperar este género llenándolo de contenidos nuevos y más significativos para el lector moderno.

“Mi manera de tratar a los animales, aunque tiene rasgos propios, está condicionada por la tradición que principia aparentemente con Esopo, pasa por toda una serie de autores sin importancia, llega a La Fontaine y a los fabulistas modernos. El animal es un espejo del hombre. Te pondré un ejemplo. La paloma es símbolo del Espíritu Santo y es, también, el símbolo de la pureza. A pesar de ser símbolo de la pureza, es uno de los animales más lúbricos. En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos o espirituales. .. De las fábulas de Esopo y La Fontaine a los tratamientos que hoy se hacen de los animales existe una gran distancia, pero en el fondo las fábulas clásicas y los apólogos modernos están cortados con el mismo patrón: unas y otros se preocupan por aclarar el paso del hombre sobre la tierra... Todo lo que he hecho es manifestación, explicitación del ser mediante anécdotas que ponen en evidencia lo mismo cualidades que defectos. La anécdota viene a ser solamente el pretexto para capturar una partícula del ser humano. No te lo he dicho y es importante, yo sitúo mi obra en el polo opuesto al de la literatura tipo ‘comedia humana’,... En mis textos hay otra característica que quiero que consignes: el sentimiento de lo heroico, el sentimiento de que se puede devenir algo mejor...”⁸⁹

Cada uno de los títulos de esta colección está dedicado a un animal diferente. En su naturaleza física o espiritual podemos adivinar los vicios y defectos del ser humano. Los animales, entonces, se transforman en espejos que muestran al detalle y a través de la minuciosa descripción que Arreola hace de algún aspecto contrastable con el

comportamiento humano, una caricatura que puede ser bella, triste, graciosa o grotesca. Encontramos jirafas de “cabeza volátil”, sapos feos como “corazones tirados al suelo”, topos “torpes, cortos de vista”, o avestruces “como polluelos gigantes entre pañales”.

La mirada que de esta manera describe al animal en su semejanza con el ser humano, no busca ser sentenciosa ni predicar con el ejemplo. La diferencia entre la fábula antigua y la alegoría moderna está en que esta última se viste con las formas originales del relato breve con la intención de actualizar sus contenidos usándolos como símbolos de significado ambiguo. La utilización de un lenguaje connotativo evita las sentencias absolutas y abre las posibilidades de interpretación a más de un sentido. Para ejemplificar estas ideas hemos elegido dos textos del *Bestiario* que sugieren ideas ya analizadas en este estudio y que tratan de la relación entre el macho y la hembra (el hombre y la mujer). Hemos querido utilizar estos ejemplos porque, contrastados, muestran que la concepción de Arreola sobre la pareja no se decanta a favor de ninguna de las dos partes, sino que muestra, desde las más diversas y originales perspectivas, el problema de la complementación de los sexos.

“La mujer caza a la mariposa que representa al espíritu porque se siente como un capullo vacío. Nostalgia que experimenta al ser ella, al mismo tiempo, la materia prima de la crisálida y del insecto que vuela. La mujer padece frente al hombre un sentimiento de pérdida. El símbolo se cumple perfectamente cuando el hombre resulta aniquilado.

“Quien estudie mi obra debe verificar literariamente, porque para mí es fundamental, la imagen del parto. Yo, como todos los hombres de la tierra, he sido expulsado. Por un lado existe la idea del retorno al seno materno, que es lo que Freud llamó, en su texto más profundo, el impulso tanático. Este impulso es el que por encima de instinto de conservación nos hace desear la muerte. Nosotros tenemos una decidida vocación para la muerte: la necesidad de ser depositado en el seno e la tierra. Aunque esta imagen vaya acompañada de terror, en el fondo es un deseo profundo e íntimo de regresar al seno materno. El amor es un símbolo de ese regreso al seno terrenal, al seno de la gran madre. Por eso el amor viene a ser una metáfora de la muerte, porque en una y otra situaciones nos sepultamos. Cuando amamos físicamente a una mujer, aunque sea de una manera parcial, nos insertamos en la tierra. Por eso es tan fuerte el estímulo amoroso.”⁹⁰

“Insectiada” y “El rinoceronte” muestran dos facetas interesantes de la relación de pareja. En el primer ejemplo, las hembras son fuertes y los machos débiles; en el segundo, la vigorosidad recae en el macho. La atracción que siente el macho por la hembra y el sentimiento de pérdida de ésta hacia el macho son explicados más arriba por el mismo Arreola. Pero en los ejemplos que ilustramos a continuación, las ideas se vuelven retratos expresionistas cuando el artista se apropia del lenguaje de la naturaleza al imprimir en ella sus símbolos.

“Insectiada”:

“Pertenece a una triste especie de insectos dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes.

Vivimos en fuga constante. Las hembras van tras nosotros, y nosotros, por razones de seguridad, abandonamos todo alimento a sus mandíbulas insaciables.

Pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes.”

“El rinoceronte”

“El gran rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. Embiste como ariete con un solo cuerno de toro blindado embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista. Nunca da en el blanco pero queda siempre satisfecho de fuerza. Abre luego sus válvulas de escape y bufa a todo vapor.

(Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontronazo.)”

La victoria en la guerra de los sexos pertenece a la hembra porque actúa como estratega diseñando cuidadosamente su plan de seducción. Como en el relato breve, la victoria de la hembra se decide por puntos. Su ataque no es frontal como el del rinoceronte; la hembra opera gradualmente apostando por la necesidad física inaplazable del macho en la ejecución de sus objetivos:

“El rinoceronte”

“Ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada. Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos. Pero en un momento especial de la mañana, el rinoceronte nos sorprende: de sus ijares enjutos y resecos, como agua que sale de la hendidura rocosa brota el gran órgano de vida torrencial y potente, repitiendo en la punta los motivos cornudos de la cabeza animal, con variaciones de orquídea, de azagaya y alabarda.

Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una endecha de marfil.”

“Insectiada”

“El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán. Cuando está ocupada devorando, se arroja un nuevo aspirante.

Y así hasta el final. La unión se consume con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce.

Queda adormecida largo tiempo triunfadora en su campo de eróticos despojos. Después cuelga del árbol inmediato un grueso cartucho de huevos. De allí nacerá otra vez la muchedumbre de las víctimas, son su infalible dotación de verdugos.”

Una vez consumado el acto carnal, la hembra consigue su objetivo que, en el caso de “Insectiada” es la reproducción de la especie y en el de “El rinoceronte” es la domesticación del macho. En ambos casos podemos ver reflejadas en los espejos animales situaciones familiares. “Los nuevos monstruos de estos bestiarios son la soledad, las convenciones sociales, la dificultad de la convivencia, los desmanes de la ciencia y la tecnología, la destrucción, las miserias humanas... El animal real se convierte en pretexto de idearios o en fórmulas para exorcizar demonios particulares.”⁹¹

Sin embargo, no se puede decir que con estos textos cercanos al didactismo de la fábula, el escritor busque moralizar. La recuperación de las formas clásicas del relato breve a través del bestiario, como es el caso de Arreola o de Cortázar, funciona como un recurso más con que el escritor expresa su punto de vista sobre el comportamiento de sus semejantes, como lo viene haciendo el género desde la Antigüedad; pero, en el caso

de la alegoría moderna, el discurso ha cambiado y el lenguaje se ha vuelto más ambiguo porque su finalidad apunta hacia otra dirección. “La anécdota viene a ser un pretexto para capturar una partícula del ser humano”, dice Arreola. La alegoría del hombre moderno transmite el drama de la existencia, donde los machos y las hembras reproducen mecánicamente y por condicionamiento el comportamiento de los machos y las hembras de todos los tiempos y de todos los lugares sin dar importancia al sinsentido de sus acciones. Esperanza Lopez Parada explica así la paradoja en que se instala el sentido del bestiario en la época actual:

“No es ya el espacio armonioso donde se disponen sin traumas y sin críticas las reglas de un sistema indudable, sino el discurso dramático donde se minimiza todo discurso: ficción que se declara ella sola falsa, inhábil, impotente. Y esto, se alcanza por mediación de la ironía, creadora en el texto que la aloja de una disensión consigo misma.”⁹²

En la obra de Arreola se hace patente esta disensión en el ensayo que el escritor hace de los distintos discursos y géneros mediante los cuales busca comunicar su concepción personal y paradójica del mundo. La proteicidad es un recurso del relato breve moderno y un rasgo distintivo de la obra de Arreola. En la mayoría de los casos la utilización de un género, literario o no, explotando la intencionalidad de su lenguaje (Bajtín: p. 106), gobierna la estructura de los relatos. En otros, el escritor elige quedarse sólo con el estilo o con la atmósfera que dicho género irradia, estilizando el propio discurso o poniéndolo en boca de algún narrador de otro tiempo. Es interesante observar y analizar la obra de Arreola desde la variedad de su discurso porque nos percatamos de la importancia que esta cualidad ha tenido para la evolución del género.

“Hoy y para mí Juan José es el escritor de historias cortas más sobresaliente que ha aparecido en México desde que el cuento es un género autónomo ejercido por profesionales. Me parece el más perfecto porque en sus textos han desaparecido los lastres que padeció desde sus orígenes la prosa mexicana: el costumbrismo, el barroquismo innecesario, la adoctrinación y el anacronismo. Sus cuentos son sorpresas que indistintamente nos instalan en el horror, la belleza o la alegría de vivir.”⁹³

5.3. *Augusto Monterroso*

Augusto Monterroso nació en la ciudad de Tegucigalpa un 21 de diciembre de 1921. Sus antecedentes familiares lo vinculan tanto a la tradición política como al medio cultural de dos países: Guatemala y Honduras. Su destino, como consecuencia del espíritu crítico que hoy podemos disfrutar en lo que escribe, lo vincula a un tercer país: México. Lo guatemalteco le viene por línea paterna; lo hondureño por línea materna; a México lo elige como refugio político. Con los años confirma la elección de este último como lugar de residencia permanente por tratarse de un país donde obtuvo las facilidades para completar su formación, formar una familia y en el cual, al día de hoy, es parte importante del medio literario y cultural.

“No; yo no vine a México por mi voluntad; pero por mi propia voluntad sigo aquí, el sitio que considero el mejor para vivir, trabajar y soñar, conservada, como la conservo, esta última capacidad, y cerradas las puertas de mi patria, Guatemala, envuelta hoy en crímenes más atroces que los que me empujaron al exilio en 1944; y en 1954, hasta el día de hoy.”⁹⁴

El abuelo por línea paterna, Antonio Monterroso, fue un general ilustrado que protegió a poetas y escritores en Guatemala; el abuelo materno fue primo de dos presidentes hondureños. Así, la nacionalidad dividida le dio al escritor, como herencia indirecta si se quiere, una proximidad y un vínculo sostenido a la vida política y cultural de Latinoamérica. El padre invirtió parte del patrimonio familiar en la fundación de periódicos y revistas y, por razones de trabajo, presumiblemente, sometió a la familia a una vida de constantes desplazamientos entre Honduras y Guatemala, estableciéndose en esta última hacia 1936. Quizá por esta razón Augusto Monterroso nunca llegó a concluir sus estudios de primaria, situación que remedió parcialmente encerrándose en la Biblioteca Nacional de Guatemala, a la que escogió como santuario y refugio de la

soledad en la adolescencia. Esta obsesión por la literatura, y en especial por los clásicos, lo llevó a relacionarse con otros jóvenes amantes de la literatura con quienes fundó la Asociación de Artistas y Escritores jóvenes de Guatemala y cuyo grupo fue conocido como la Generación del 40. No obstante, dicho grupo de jóvenes entusiastas de la literatura no se limitaba a propagar la cultura. De manera clandestina trabajaba organizando la lucha contra la dictadura de Ubico, lo cual los llevó a firmar un manifiesto histórico conocido como el ‘Manifiesto de los 311’ exigiendo la renuncia del dictador y, una vez derrocado, a fundar el periódico *El Espectador*.

A pesar de la caída del dictador, este periódico de tintes políticos abiertamente subversivos no gustó al sucesor de Ubico y Monterroso conoció por esta razón su primera experiencia del exilio. Así es como llega a México en 1944 donde se inscribirá en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para completar su formación intelectual y en donde, para su mejor fortuna, se enterará del éxito de la Revolución de Octubre en Guatemala. La Junta Revolucionaria de este país, como consecuencia de los acontecimientos políticos que en ese momento se desarrollaban y de su vinculación a la causa revolucionaria, le dará un cargo menor en el Consulado guatemalteco en México. La estabilidad laboral y el medio cultural donde consigue relacionarse en este periodo dará la oportunidad al escritor de dedicarse durante los años siguientes a la publicación de cuentos y reseñas bibliográficas en periódicos y revistas tanto mexicanas como guatemaltecas. En 1953, el gobierno de la Revolución lo destina a Bolivia como Cónsul de su país, pero en 1954 Monterroso tendrá que partir a su segundo exilio debido a la caída del gobierno revolucionario a manos de los EEUU. Esta vez el exilio será en Chile en donde tiene la suerte de colaborar con Pablo Neruda. A esta mala o buena fortuna, según desde donde se le mire, debemos el texto “Llorar a orillas del río

Mapocho”, donde se puede apreciar la suerte del escritor latinoamericano puesto en situación semejante:

“Para un latinoamericano que un día será escritor las tres cosas más importantes del mundo son: las nubes, escribir y, mientras puede, esconder lo que escribe. Entendemos que escribir es un acto pecaminoso, al principio contra los grandes modelos, en seguida contra nuestros padres, y pronto, indefectiblemente, contra las autoridades.

Sé que está en la mente de todos y lo que voy a decir es bastante obvio y por eso he querido demorarlo un tanto; pero en fin, tengo que decirlo: el destino de quienquiera que nazca en Honduras, Guatemala, Uruguay o Paraguay y por cualquier circunstancia, familiar o ambiental, se le ocurra dedicar una parte de su tiempo a leer y de ahí a pensar y de ahí a escribir, está en cualquiera de las tres famosas posibilidades: destierro, encierro o entierro. Así que más tarde o más temprano, si logra evitar el último, llegará en día en que se encuentre con una maleta en la mano y en la maleta un suéter, una camisa de repuesto y un tomo de Montaigne, al otro lado de cualquier frontera y en una ciudad desconocida, oyendo otras voces y viendo otras caras, como quien despierta de un mal sueño para encontrarse con una pesadilla.”

En 1956, Augusto Monterroso vuelve a México para quedarse. En adelante, la fortuna le deparará la posibilidad de sumar amigos, trabajo, productividad literaria y honores; entre otros, el Premio Villaurrutia, otorgado a la mejor producción literaria mexicana. Además de la consagración como uno de los mejores escritores mexicanos, su país de adopción lo ha visto crecer intelectualmente hasta convertirse en uno de los pilares de la vida cultural mexicana. También en México, Monterroso ha tenido la posibilidad de publicar toda su obra conocida. Es por esta razón que decidimos incluir su obra como uno de los ejemplos representativos del desarrollo del relato breve *mexicano*, obviando el hecho de que, por nacimiento, Augusto Monterroso tiene un origen extranjero. Las características de su obra - aun cuando ésta hace mención de la situación política de una región en particular - más que guatemaltecas, hondureñas o mexicanas, son netamente *latinoamericanas*. Hemos de reconocer que, por original y personal que sea la obra de un escritor, los acentos, el humor y los temas en general se identifican con un medio y un ambiente específico a la región del mundo de donde ese escritor proviene, sin que por ello pierda valor universal. La situación de nuestro

escritor queda claramente descrita más arriba como la del escritor latinoamericano. Por otro lado, la influencia que Monterroso ha tenido en el medio cultural mexicano formando parte de instituciones tan importantes como la UNAM, el CONACYT, el Fondo de Cultura Económica o El Colegio de México, ha dado al escritor una base sólida desde donde le ha sido posible contribuir al desarrollo cultural de su país de adopción y alimentarse intelectualmente de las influencias que el medio le ofrece. Las características más sobresalientes de su obra nos hablarán de este enriquecimiento intelectual.

La bibliografía de la obra publicada de Augusto Monterroso abarca principalmente los siguientes títulos (además de antologías y colecciones de textos de diversa naturaleza donde se elige lo mejor de lo que en estos títulos se puede encontrar): *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978), *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987), *Los buscadores de oro* (1993). Uno de los rasgos distintivos de estos títulos es el desplazamiento genérico que se da entre una colección de textos y otra, hasta repetirse esta situación, incluso, dentro de un mismo título, especialmente a partir de *Movimiento perpetuo*, libro que parece anunciar la tendencia que en adelante seguirá el escritor a reunir textos de difícil clasificación entre ensayísticos y narrativos. *Lo demás es silencio* es el único título que más se asemeja a una novela, no ya por la unidad genérica o estilística de los textos ahí reunidos, sino porque éstos, en su diversidad, han sido convocados para comunicar algo acerca de un héroe, Eduardo Torres, cuya vida y andanzas podemos construir a través del retrato (ficticio) que sus más allegados familiares y colaboradores hacen de él. Tanto los testimonios como la colección de aforismos, reseñas literarias y textos

diversos hablan de un “héroe”, ya sea por boca de éste o por comentarios ajenos. *Los buscadores de oro*, por otra parte, es lo más cercano a una “memoria de infancia”, de tono intimista, que podemos encontrar dentro de la obra del escritor. Podríamos decir que es una constante a través de la obra de Monterroso la preocupación por unir, mezclando lo mejor de sus propiedades, la expresividad, la sorpresa y la economía del relato narrativo con la profundidad cerebral y la intencionalidad crítica del género ensayístico. Así, tenemos relatos que parecen ensayos y pequeños textos de opinión que podrían formar parte de cualquier antología del cuento. En *Viaje al centro de la fábula*, la elección del género varía radicalmente. A partir de entrevistas hechas a Monterroso acerca de su obra, este libro nos ofrece la opinión abierta y franca del escritor sobre los motivos, ideas y mecanismos que hacen posible su literatura a partir de una visión unitaria y consecuente entre lo que se piensa y lo que se escribe, entre las palabras y los hechos. Así, vemos que en realidad, la diversidad de estilos que el autor ensaya nos ofrecen de manera fragmentada una concepción única y congruente de la manera en que Monterroso ha decidido estar en este mundo y comunicar la experiencia.

En cuanto a los temas preferidos por Augusto Monterroso a través de su obra, Juan Antonio Masoliver ha encontrado una manera de clasificarlos con la que estamos de acuerdo:

“En Monterroso no hay contradicción alguna cuando por un lado habla del compromiso político, que nace de sus propias experiencias como centroamericano, y por el otro del compromiso literario. En efecto, puedo adelantar ya cuáles son los centros que constituyen la naturaleza de su escritura...: Estos tres centros son: el abiertamente crítico, producto de sus experiencias como ciudadano guatemalteco en su país y en el exilio, que dirige sus dardos contra la política y los políticos; el escéptico, que se expresa como una pesimista visión de la humanidad, en general afligida por la tontería (y es aquí donde aparece un sentimiento no sólo opuesto a la agresividad, sino que yo diría dominado en la obra de Monterroso: el de la ternura); y, finalmente, está su pasión por la literatura o, mejor dicho, su pasión por la verdad literaria, que explica su identificación con escritores como Cervantes, Quevedo, Shakespeare, Montaigne, Swift, Kafka o Joyce.”⁹⁵

En efecto, la obra de Monterroso habla de estas tres preocupaciones o “centros” que se dejan sentir en la profundidad y en la forma de cada texto. Quizá el primero de ellos, la inquietud política, pueda observarse mejor en su obra más temprana. En cuentos como “Míster Taylor”, “Primera Dama” o “El concierto” apreciamos una crítica aguda a las estrategias de los regímenes políticos que gobiernan Latinoamérica, así como un retrato de la ignorancia, la vanidad y la corrupción de quienes conducen nuestros destinos. En Míster Taylor, por ejemplo, vemos resurgir de la miseria la figura del “gringo pobre”, al que los niños señalaban con el dedo y le tiraban piedras, en la imagen del magnate capitalista (que todo ciudadano norteamericano parece llevar dentro) que encuentra la fortuna en un redituable negocio de exportación de cabeza reducidas. A partir de un encuentro fortuito con un indio jíbaro en la selva, quien “*se sintió terriblemente disminuido por no hablar bien el inglés*”, Mr. Taylor consigue la primera de las ‘cabecitas’ como regalo del indio quien, además, le pide disculpas por no hablar su idioma, actitud por demás reconocible en la naturaleza sometida de los gobiernos latinoamericanos.

Mr. Taylor envía la ‘cabecita’ como regalo a su tío Mr. Rolston quien, complacido, le pide cada vez más y más ‘cabecitas’, presumiblemente, piensa y acierta Mr. Taylor, con la intención de hacer un buen negocio. Finalmente, la sociedad entre Mr. Taylor y Mr. Rolston se consuma de la siguiente manera:

“De inmediato concertaron una sociedad en la que Mr. Taylor se comprometía a obtener y remitir cabezas humanas reducidas en escala industrial, en tanto que Mr. Rolston las vendería lo mejor que pudiera en su país.

Los primeros días hubo algunas molestas dificultades con ciertos tipos del lugar. Pero Mr. Taylor, que en Boston había logrado las mejores notas con un ensayo sobre Joseph Henry Silliman, se reveló como político y obtuvo de las autoridades no sólo el permiso necesario para exportar, sino, además, una concesión exclusiva por noventa y nueve años. Escaso trabajo le costó convencer al guerrero Ejecutivo y a los brujos Legislativos de que aquél paso patriótico enriquecería en corto tiempo

a la comunidad, y de que luego luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) de beber un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría.”.

No es necesario explicar los antecedentes, que el lector conoce de sobra, que identifican la ‘bebida bien fría’ y los pactos por noventa y nueve años concedidos por los políticos de América Latina a su vecino del norte. Este relato tiene una especial significación para su autor debido a que fue escrito en un contexto político muy cercano a su experiencia de exilio:

“ ‘Mr. Taylor’ fue escrito en Bolivia, en 1954, y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba de diplomático. ‘Mr. Taylor’ es mi respuesta a ese hecho y por cierto me creó una cantidad de problemas de orden estético. Yo necesitaba escribir algo contra esos señores, pero algo que no fuera reacción personal mía, no porque estuviera enojado con ellos porque habían tirado a mi gobierno, lo cual me hubiera parecido una vulgaridad. Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por qué verse en un cuento. Precisamente en los días de los bombardeos en Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura.”⁹⁶

“Primera Dama” y “El concierto” describen la situación de corrupción que mueve la política en nuestros países. En el primer relato, la “Primera Dama” (esposa del presidente) consigue realizar su sueño de declamar en público gracias a la posición de su marido; en “El concierto”, la hija de un rico empresario, que sueña ser una pianista reconocida, consigue buenas críticas en los periódicos y revistas culturales gracias a la influencia de su padre en dichos medios. El primer caso habla de una situación habitual en México, donde la esposa del presidente es, por el hecho de serlo, la Presidenta de la máxima institución de ayuda al niño y a la familia (DIF) en el país. En el segundo relato han sido cambiados los personajes para no retratar de forma demasiado obvia el caso de un presidente de los EEUU que consiguió una reputación semejante por los

favores concedidos a su hija a través de su poder e influencia. Observemos la crítica mordaz de Monterroso en dos extractos de estos relatos:

“Primera dama”:

“Mi marido dice que son tonterías mías – pensaba - ; pero lo que quiere es que yo sólo me esté en la casa, matándome como antes. Y eso sí que no se va a poder. Los otros le tendrán miedo, pero yo no. Si no le hubiera ayudado cuando estábamos bien fregados, todavía. ¿Y por qué no voy a poder recitar si me gusta? El hecho de que él sea Presidente, en vez de ser un obstáculo debería hacerlo pensar que así le ayudo más. Y es que los hombres, sean presidentes o no, son llenos de cosas. Además, yo no voy a andar recitando en cualquier parte como una loca sino en actos oficiales o en veladas de beneficencia. Sí, pues, si no tiene nada de malo.”

“El concierto”:

“La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda. Con frecuencia, después de las audiciones, la he visto llorar, a pesar de los aplausos. Por otra parte, si alguno aplaude sin fervor, mi hija tiene la facultad de descubrirlo entre la concurrencia, y esto basta para que sufra y lo odie con ferocidad de ahí en adelante. Pero es raro que alguien apruebe fríamente. Mis amigos más cercanos han aprendido en carne propia que la frialdad en el aplauso es peligrosa y puede arruinarlos. Si ella no hiciera una señal de que considera suficiente la ovación, seguirían aplaudiendo toda la noche por el temor que siente cada uno de ser el primero en dejar de hacerlo... Un odio continuo y creciente se ha apoderado de mí. Pero yo mismo soy falso y engañoso. Aplaudo sin convicción. Yo no soy un artista. La música es bella, pero en el fondo no me importa que lo sea y me aburre. Mis amigos tampoco son artistas... Son otros los que me irritan. Se sientan siempre en las primeras filas y a cada instante anotan algo en sus libretas. Reciben pases gratis que mi hija escribe con cuidado y les envía personalmente. También los aborrezco. Son los periodistas. Claro que me temen y con frecuencia puedo comprarlos. Sin embargo, la insolencia de dos o tres no tiene límites y en ocasiones se han atrevido a decir que mi hija es una pésima ejecutante.”

Monterroso ha elegido reflejar la personalidad de sus narradores y la atmósfera del medio en que se mueven a través de voces que retratan al detalle su léxico y su ideología. El autor no necesita hacer su aparición porque estos discursos ponen de relieve la dudosa moralidad de sus oradores sin que ningún juicio paralelo sea necesario. La caricatura es demasiado cercana a la realidad en ambas ocasiones y las estrategias demasiado convencionales o forzadas sobran ya que, como dice el dicho, “por la boca muere el pez”, por grande y poderoso que sea.

El segundo centro que Masoliver reconoce en la obra de Monterroso es “el escéptico”, que valora la tontería humana más con un sentimiento de ternura y compasión que de odio. A lo largo de la obra del escritor encontramos una y otra vez esta perspectiva que retrata la ridiculez humana, pero donde mejor se aprecia, tal vez por la naturaleza pretendidamente ‘fabulística’ de la colección, es en *La Oveja negra y demás fábulas*. Más adelante en este trabajo analizaremos la peculiaridad de estos escritos y su cercanía o alejamiento a la fábula clásica; lo que nos interesa ahora es abordar ese ‘centro’ alrededor del cual gira la crítica y el juicio moral de Augusto Monterroso y que es, según Lía de Roux de Caicedo, un “espejo de lo caóticamente inalterable de la naturaleza humana”⁹⁷. Monterroso afirma que “no hay fábula más dañina que aquella donde alcanza a verse alguna enseñanza” (*Viaje al centro...*). A través del uso paródico de este género no intenta moralizar, sino encontrar una segunda verdad que ponga en predicamento los valores aceptados, los lugares comunes y las buenas costumbres. El escritor se burla de los códigos sociales y lingüísticos dándole una vuelta de tuerca al sentido común y a las frases vacías de significado o de contenido caduco. En su concepción personal del hombre y en la manera que ha encontrado para desvelar su naturaleza paradójica, Monterroso descubre las motivaciones que le llevaron a escoger este género para reflejar la ridícula y contradictoria naturaleza humana a través de la descripción del comportamiento de los animales:

“No creo haber escrito nada, ni una sola línea, que no nazca del sentimiento, principalmente el de la compasión. La inteligencia no me interesa mucho. El hombre, tan fallido en su capacidad organizativa, en su capacidad de comprensión, me da lástima, yo me doy lástima. Pero siento que hay que ocultarlo y por eso muchos de mis personajes están disfrazados de moscas, perros, jirafas, o simples aspirantes a escritores. ¿Qué he hecho para que mis dos o tres lectores supongan que pretendo ser intelectual y que he dedicado mi vida a burlarme de ellos o de los demás cuando en realidad lo que me producen es una profunda simpatía y los amo?”⁹⁸

El tono irónico y ácido con que Monterroso retrata a sus semejantes en estas sátiras puede bien llevarnos a pensar lo contrario, si hacemos un juicio superficial y a primera vista del ingenio con que se construyen. Pero en una mirada más cuidadosa, observamos que el autor no sólo retrata a quienes se encuentran a su lado. En los matices de esa burla solapada, podemos encontrar al autor como actor y parte de ese género al que pertenece el hombre, el cual “*no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo*” (atribuido a Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*). Monterroso se mofa de esta cualidad del hombre y lo refleja con un estilo fino y elegante, dentro de su laconismo, en algunos de los mejores textos de la colección. De esta manera retrata al oportunista, al vanidoso, al ambicioso, al que detenta el poder y la fuerza bruta, a quien desea ser todo aquello que es contrario a su naturaleza, a los escritores satíricos, a los escritores que no escriben, a los que no se deciden, etc. El león, el mono, la mosca, la rana, el espejo, las montañas, la tortuga, Penélope y el apóstata arrepentido, el rayo, el grillo o los filisteos; son todos un buen recurso y el mejor pretexto para retratar a quienes no desean darse por aludidos, pero que saben reconocer las malas costumbres y el vicio en sus amigos y vecinos.

Pero, si es bien es cierto que el género que más abiertamente sabe sondear las contradicciones de la naturaleza humana es la fábula, Monterroso no se limita a retratar su escepticismo a través de estos escritos graciosos y aparentemente sencillos. Su obra como totalidad, desde el género que el escritor elija en cada ocasión para dar a conocer su concepción del mundo, toma forma a partir de un matiz que mezcla la visión escéptica del escritor con la ironía y el humor. Se trata de una síntesis de dos sentimientos aparentemente contradictorios y que, a juzgar por las palabras de Monterroso y el *Diccionario de la Academia*, no podrían ser más cercanos: la risa y la

tristeza. Ante la pregunta de lo que para él es el humorismo, Monterroso opina: “Lo que dice el *Diccionario de la Academia*, en uno de sus miles de aciertos: Humorismo es ‘el estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste’. Creo que difícilmente se puede dar una definición mejor...”⁹⁹. Por eso el escritor afirma que lo que el ser humano le inspira es lástima y ternura a la vez. La risa es, en su obra, un mecanismo autoreflexivo que combina necesariamente lo más triste y humano con la graciosa caricatura, lo sublime con lo ridículo.

El humor, como ingrediente, es el tono que marca el ritmo de una obra que, en ocasiones, puede llegar a ser hermética por la cantidad de referencias literarias que el autor maneja a un nivel que no está al alcance de todos sus lectores. Debido a que tiene consciencia de que su trabajo llega a abusar de las alusiones eruditas, Monterroso matiza los contextos intelectuales burlándose indirectamente de esa tendencia de los escritores a citar caóticamente y usar el latín a la menor oportunidad. Fruto de esta autocritica es su personaje el Dr. Eduardo Torres, del cual, opinará su más cercano colaborador, “nunca se logrará saber con certeza si fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto” (*Lo demás es silencio*). Al dar vida a este personaje - mezcla de sabiduría y tontería, y que los críticos piensan puede ser una especie de autoretrato al mismo tiempo que una burla a sus amigos escritores y eruditos, Monterroso revela su espíritu autocrítico y la opinión que le merece la palabrería intelectual vacía de contenido.

“La figura de Eduardo Torres es como un prisma que refracta lo consabido literario y, al desviarlo de sus trayectorias conocidas y esperadas, lo exhibe. La exhibición muestra a una persona que es simultáneamente tonta e inteligente y la ambigüedad se traslada malignamente del personaje al orden de la literatura y pone en duda su solvencia intelectual. Pese a la risa o, mejor, por la risa, el libro de Monterroso es amargo y destructor, mucho más de lo que aparece en la superficie. Esta ambigüedad es la que universaliza la figura de Torres en el ambiguo hueco que traza el personaje, cabe, de algún modo, cualquier escritor. (...) Torres es la rueda que gira desgranada de la máquina vital, dale y dale, empeñosa, heroicamente, pero sin sentido y su empeño vuelve a ser, al mismo tiempo, tonto e inteligente.”¹⁰⁰

Estas palabras nos sirven para llegar al tercer ‘centro’ sobre el que, en opinión de Masoliver, gira la obra de Augusto Monterroso: la pasión del escritor por la literatura. Este tercer centro de inquietud es fácilmente observable en toda la obra: en *Obras completas (y otros cuentos)* donde en el cuento que da título a la colección, seguimos el crecimiento intelectual de Feijoo y su tímida obsesión por convertirse en poeta ante la insistencia del profesor Fombona por encaminarlo hacia la erudición, y a Leopoldo, el escritor que no escribe, y su eterno miedo a la página en blanco; en *La Oveja negra y demás fábulas* donde conocemos al mono que quería ser escritor satírico y que desistió por no ofender a sus amigos o, al zorro que siendo más sabio que sus amigos decidió no publicar más; en *Movimiento perpetuo* donde, entre otros escritos cuyo centro también es la experiencia literaria, habla de la influencia de Jorge Luis Borges, por ejemplo; en *Lo demás es silencio*, cuyo tema central es la vida y obra del Dr. Eduardo Torres; hasta llegar a *Viaje al centro de la fábula*, donde el autor responde a varios entrevistadores dando a conocer al público lector su filosofía de la escritura; *La palabra mágica* donde extiende la cantidad de artículos y ensayos sobre la experiencia literaria y; a *La letra e*, una colección de fragmentos de un diario literario que fueron escritos “en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren...”(cuenta el autor).

“Sobre todo, uno debe darse cuenta de que, como decía alguien, cuando se pone a escribir está manejando una herencia de dos mil quinientos años, y de que, antes de poner la pluma sobre un papel, uno debería hacerlo con cierto respeto a esa herencia. En realidad escribir es un acto redundante, puesto que todo está dicho ya. Incluso esta última frase.”¹⁰¹

Al hablar de esta herencia de 2500 años de literatura, Monterroso reconoce su responsabilidad como escritor y las razones por las cuales dicha labor exige la máxima calidad y respeto por el arte literario. Sabemos por la pasión que le merece la literatura, de la que hablamos antes, que esta inquietud no ha dejado al escritor en su experiencia de lector ávido o en su trayectoria como autor de una literatura que ha merecido adjetivos tales como: concisa, minuciosa, perfecta, inteligente, lacónica, elocuente, elegante, ni insuficiente ni excesiva, etc. Estos rasgos hablan del cuidado que Monterroso tiene por escribir la página perfecta, por pequeña que llegue a ser después de mucho corregir y tachar los excesos.

La literatura de Monterroso une las preocupaciones antes analizadas con un ligero e ingenioso deleite por la forma, que se aprecia en la manera como se nos va acercando a sus significados sin parecer afectada o artificial. Una literatura que pareciera estar dominada por las ideas, debido a la fuerza de la alusión y el trabajo exigido al lector para interpretar sus significados, está en realidad gobernada por las estrategias lingüísticas y estructurales necesarias para establecer un juego con el lector donde predomina un lenguaje autoreflexivo. Es por ello que en la literatura miniaturista de Monterroso la brevedad implica un trabajo tan arduo (o más aún) que la escritura de una novela. Al respecto, Monterroso (en el tono humorístico que le caracteriza) opina:

“Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.

A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.” (*Movimiento perpetuo*)

Algunas de las estrategias que hacen la obra de Monterroso tan personal y característica son, junto a las que hemos mencionado someramente más arriba, aquellas que en las próximas páginas analizaremos con mayor detalle y que tienen que ver con nuestro objeto de estudio sobre la teoría del relato breve en el contexto mexicano. A pesar de la diversidad genérica de la obra de Monterroso, no pretendemos detenernos en aquella parte que se acerca más al ensayo que a la narrativa. Nos concentraremos en los textos que consideramos más cercanos al relato, ya sea por su carácter narrativo, ficcional o alegórico, sin dejar de tener presente que la naturaleza semicómica o semiseria de la obra hace difíciles las clasificaciones. En cualquier caso, los textos analizados intentarán ilustrar los rasgos, recursos y estrategias que el relato breve moderno ha encontrado para mejor reflejar el acontecer del hombre en este tiempo.

5.3.1. *Desplazamiento genérico e intertextualidad:*

Las primeras dos publicaciones de Augusto Monterroso, *Obras completas* (y *otros cuentos*) y *La Oveja negra y demás fábulas*, son dos colecciones de relatos breves de géneros bien diferenciados (cuento y fábula). Entre ellos hay una pausa de diez años. El tercer libro, que el escritor da a conocer a su público dos años después de la aparición de *La Oveja negra y demás fábulas*, anticipa lo que en adelante caracterizará a las publicaciones de Monterroso; a saber, un mayor distanciamiento del relato, aunque sin hacerlo desaparecer del todo, y una predilección por el texto ensayístico, si bien siguiendo la tendencia a la escritura concisa, breve y alegórica. En *Movimiento perpetuo* el autor se libera de las cadenas que obligan a considerar una colección de textos breves como un todo que debe girar alrededor de algún tema (el relato de horror,

el cuento triste, por ejemplo) o seguir una coherencia formal a partir de un género (relato, fábula, ensayo), para reivindicar la posibilidad de ofrecer una miscelánea de textos varios a su público. Monterroso advierte al lector de la virtud de este razonamiento en el texto introductorio a esta colección:

“La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas; El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.”

La justificación de esta publicación y de los pequeños ensayos que introduce por primera vez en su obra literaria en forma de libro (ya que antes había publicado relatos, reseñas y ensayos en periódicos y revistas), se complementa con el símbolo de la mosca. *Movimiento perpetuo*, además de ser una colección de textos de diversa clasificación, es un intento de ‘antología’ de frases sobre la mosca, rescatadas de la obra de autores de distintas épocas y lugares, conocidos o no. Lo que la mosca simboliza para el autor lo sabemos de su propia boca:

“Intencionalmente, al principio, (es) un regalo para el lector. Pero los libros, ciertas partes de los libros adquieren a veces sentidos que uno no sospechaba. Y esa es su magia. Si algo en ellos despierta la imaginación de la gente, ese algo se convierte en parte importante. Esas moscas mías de autores tan diversos, puestas ahí para demostrar que son las representantes del Mal, más de lo que pudieran serlo las ballenas o los cuervos (animales que nadie conoce o por lo menos que nadie tiene en sus casa), se convirtieron para muchos lectores en símbolo de movimiento, del perpetuo cambio, de la imperceptible transformación de todo lo viviente. Y la idea me gusta; es más sana.”¹⁰²

La razón que lleva a los lectores a considerar a la mosca como un símbolo de cambio perpetuo (que dudo haya pasado inadvertido para el autor en la factura del libro), es fácil deducirla de su ubicación introductoria en esta colección si se contrasta el título de la obra, el breve texto antes citado y frases como las siguientes:

“Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre... Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán siempre. Ellas vigilan. Son las vicarias de alguien innombrable, buenísimo o maligno. Te exigen. Te siguen. Te observan. Cuando finalmente mueras es probable, y triste, que baste una mosca para llevar quién puede decir a dónde tu pobre alma distraída... a primera vista no parece fea, precisamente porque nadie ha visto nunca una mosca a primera vista. Toda mosca ha sido vista siempre. Entre la gallina y el huevo existe la duda de quién fue primero. A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca... Oh, Melville, tenías que recorrer los mares para instalar al fin esa gran ballena blanca sobre tu escritorio de Pittsfield, Massachusetts, sin darte cuenta de que el Mal revoloteaba desde mucho antes alrededor de tu helado de fresa en las calurosas tardes de tu niñez...¿ Y Poe y su cuervo ? Ridículo. Tú mira la mosca. Observa. Piensa.”

Combinados, ambos textos (el breve pasaje introductorio y la apología de la mosca) nos anuncian y justifican lo que vamos a encontrar en el libro: una mezcla de textos de género diverso que hablarán de las inquietudes literarias y vitales del escritor y que, como lo resalta la apología a la mosca, tienen que ver con los temas de la literatura (amor, muerte), la vida (el Bien, el Mal, el principio y el fin, la niñez, la juventud y otra vez la muerte), los animales que también han inspirado a otros escritores en el pasado (la ballena de Melville, el cuervo de Poe) y la mosca.

Ese ser que ha estado acompañándonos desde *siempre*, del nacimiento a la muerte, simboliza el movimiento perpetuo de la vida a la manera de un eterno retorno que es extensible a la literatura: *“El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo”*. El desplazamiento genérico que se inició en el primer periodo productivo del escritor trasladándose del cuento a la fábula en un presumible afán de renovación, de que cada género cumpliera su cometido como mejor pudiera al poner punto final a la obra, cristaliza en este tercer libro que, además de ofrecer una muestra de literatura de calidad para todos los gustos, es un manifiesto reivindicativo de lo que Augusto Monterroso entiende por literatura: una

experiencia de vida, de lecturas diversas, de opiniones y juicios, de pasión por la lectura y de la necesidad de crear. Monterroso reconoce que en su vida las experiencias más constantes y significativas tienen que ver con la literatura, ya sea como lector, comprador compulsivo de libros, editor, profesor de literatura, amigo de escritores o amante de la conversación. La literatura alimenta a la literatura en esa especie de “movimiento perpetuo” que tiene que ver con las vivencias, las lecturas, la conversación con los amigos, el ocio y el aburrimiento, las moscas...

“Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo. Posteriormente se auxilia con otros, pero el reciclaje es su principal alimento. Así, la literatura se hace con literatura. Del olvido o de la ignorancia de eso nace tanta mala literatura. Principalmente la que quiere hacerse, digamos, con política, es la más llamada a ser mala, y, por tanto, a perecer más pronto. Tampoco se hace con sentimientos, que son muy malos consejeros. Ni con ideas. Nadie sabe con qué se hace la buena literatura.”¹⁰³

Es en *Movimiento perpetuo*, decíamos, donde nos da a conocer por primera vez y de manera explícita su inquietud por comunicarse en cualquier lenguaje y forma con que el tema a tratar se encuentre cómodo. Para anunciarlo bastan los dos primeros textos de la colección, pero como un aviso de que no se ha olvidado del relato breve, el texto que da título al tercer libro y que inicia la colección inmediatamente después de los anuncios introductorios, es un cuento (“Movimiento perpetuo”). Las dos primeras obras lo consagraron como autor de relatos breves, del cuento a la fábula hubo un gran salto cualitativo que el público y los críticos aceptaron con entusiasmo. La aparición de *Viaje al centro de la fábula* es una muestra de ello. El primer desplazamiento es sorprendente y Monterroso responde a las preguntas de sus críticos y lectores sobre la inquietud de renovarse, al cambiar del cuento a la fábula, de la siguiente manera:

“Por el placer de experimentar y porque se trata de un género sumamente fácil: uno sólo tiene que encontrar el tema, escribir la fábula y después pasarla en limpio; no como sucede con los cuentos comunes y corrientes, que dan mucho trabajo a pesar de que en cada época siempre terminan por caer en unas cuantas convenciones o fórmulas.”

Estamos seguros de que el esfuerzo que requiere lograr la expresividad de una fábula semejante a las de Monterroso va más allá de simplemente escribirla y pasarla en limpio, pero es interesante la respuesta del escritor porque, más que hablar de las fábulas, nos comunica algo interesante sobre su concepción del cuento: un género que “da mucho trabajo y siempre termina por caer en unas cuantas convenciones o fórmulas.” Hemos observado antes en este trabajo los rasgos más sobresalientes del relato breve en las distintas épocas de su desarrollo y creemos que Monterroso resume en estas palabras, tal vez un tanto sucintamente, lo que caracteriza al género. Se trata, en efecto, de un género que requiere de mucho cuidado y rigor estilístico pero cuya poética se sustenta en unas “convenciones o fórmulas” que lo han acompañado desde siempre. Lo mismo sucede con la fábula cuyo código estético es tan riguroso que se reduce a dos o tres normas fijas, a saber:

“Cercana al bestiario por el protagonismo concedido a los animales, la fábula es otro género antiguo rescatado por la microficción hispanoamericana (...) Caracterizados, como señala Carlos García Gual, por su representación dramática – los animales actúan – y su aspecto mecánico – se definen mecánicamente por rasgos fijos de inteligencia y fuerza – tienen una intención moral. Estos tres elementos – que Mireya Camurati denomina acción, tipificación e intención – caracterizan al género en la etapa clásica y en sus continuaciones.”¹⁰⁴

La recuperación de este género, así como del bestiario, por los escritores de cuentos y especialmente de micro- relatos en Hispanoamérica, opina Concepción del Valle Pedrosa, se debe a la facilidad que el género - debido a su extrema brevedad, su sencillez y universalidad - ofrece al escritor moderno para ironizar sobre la condición humana parodiando la fábula clásica. Una de las virtudes de esta fórmula es que, gracias a su intertextualidad, no sólo facilita la brevedad a partir de la alusión a otras

obras de la literatura o de la historia, al mismo tiempo posibilita el replanteamiento y la revisión permanente de las fuentes y mitos que les dieron vida:

“Es posible que en la mente del autor no sea el logro de la ultrabrevidad el motivo primero para el empleo de este recurso. Uno de los atractivos del modelo clásico radica en el hecho de que, lejos de instaurarse en un paradigma cerrado a toda perspectibilidad, brinda una perpetua posibilidad de replanteamiento, de revisión, y es, así, una fuente incesante de nuevas versiones o subversiones. Pero lo cierto es que la elección de hechos históricos, de mitos clásicos, de personajes literarios, de fábulas tradicionales, de autores previamente conocidos por el lector hace inútiles tareas de identificación, puesta en antecedentes, presentación o descripción. La simple mención de Ulises, de Kafka, de la lechera, de Noé, de Dulcinea, de Nerón, de la zorra y el cuervo, evoca en el lector una historia conocida que subyace al relato que los recrea, con la que el lector cuenta como referencia implícita y que funciona como elemento in absentia de la recreación, como el grado cero ausente sobre el que actuará la versión, paródica o no, de la historia.”¹⁰⁵

Como recurso, la parodia es muy común en el cuento de hoy. Este uso no se reduce a los géneros folklóricos, sino que se extiende a otro tipo de discursos no literarios, como analizamos antes en la obra de Juan José Arreola. Esta particularidad del relato breve es consecuencia de su carácter proteico. El uso paródico de estos discursos y géneros podría obedecer a la necesidad del cuento de participar de la crítica literaria a partir del debate de ideas a que convocan las estrategias del humor y de la sátira. Violeta Rojo hace un interesante estudio (al cual hicimos referencia en la primera parte de este trabajo) sobre las estrategias de la brevedad en los “minicuentos” en el cual clasifica los diferentes tipos de “cuadros” utilizados para ganar expresividad, sentido y concisión en el relato breve. Entre otros, distingue los *cuadros intertextuales* y los *cuadros genéricos* como algunas de las estrategias más utilizadas por los relatos de mayor brevedad para establecer un juego dialógico con el lector y con la literatura de todos los tiempos.

La intertextualidad es un recurso utilizado desde siempre por los escritores para alimentar y enriquecer las ideas del texto. Monterroso habla de ese alimento

indispensable para la buena literatura y su obra no limita su uso ni lo disimula. Todo lo contrario, la obra de Monterroso, ya sea en las fábulas, a la manera del “pastiche satírico” (Genette: 1981, p. 38); en *Lo demás es silencio*, utilizando principalmente la paratextualidad y; en los textos misceláneos de tipo ensayístico que prefieren la metatextualidad; vemos discurrir este “alimento” utilizado por el escritor con una maestría incomparable. En realidad, es difícil aislar el uso de una u otra formas de intertextualidad en la obra que nos convoca. También es cierto, como afirma Genette, que estos tipos de intertextualidad no deben considerarse como “clases estancas, sin comunicación ni enlazamientos recíprocos” (Genette: 1981, p. 17); y en la obra de Monterroso sus relaciones son decisivas. Un ejemplo de este enlazamiento podemos observarlo en los “Agradecimientos” a La Oveja negra y demás fábulas donde la relación entre el paratexto y los textos que incluye la colección, es una extensión de la burla del escritor al género parodiado:

“Este libro jamás habría podido ser escrito sin la generosa ayuda y la asistencia permanente de don Eugenio Pereda Salazar, entomólogo, don Alberto Jiménez R., domador, y don Luis Reta, experto en costumbres de las aves nocturnas que aparecen en el texto; y mucho menos sin el libre acceso que las autoridades del Jardín Zoológico de Chapultepec, de Ciudad de México, permitieron al autor, con las precauciones pertinentes en cada caso, a diversas jaulas y parques del mismo, a fin de que pudiera observar in situ determinados aspectos de la vida animal que le interesaban.

La reconocida modestia de otras personas que lo auxiliaron con su invaluable consejo las inclinó a pedirle no ser mencionadas aquí. Sintióndolo, el autor cumple su deseo.”

Podemos decir que la intertextualidad es una característica determinante de toda la obra del escritor y que, además de ofrecer una riqueza incalculable en el juego hermenéutico que establece con el lector, es uno de los recursos más decisivos para lograr con estos micro- textos la intensidad y economía insustituibles en la poética del relato breve. Quizá el caso más extremo e ilustrativo de la destreza y el placer que se

detecta en la manera con que Monterroso hace uso de la intertextualidad, es el comentario que Eduardo Torres hace a la obra de su creador en *Lo demás es silencio*:

“¿Quién lee hoy fábulas? ¿Quién lee al malicioso La Fontaine, a Esopo sabio, a Fedro prudente, a Hartzzenbusch, al excelso conde, al ameno Lizardi? Todo el mundo; quizá por ser éste un género reservado a muchos escritores y, por ende, con el sabor de la fruta del cercado ajeno (Garcilaso). Es probable que de allí haya partido el interés de nuestro inquieto autor en brindarnos este puñado de apólogos o enxiemplos que, y esto ha trascendido ya por la prensa diaria y las revistas literarias de la capital, interesa por igual a niños (ver la fábula titulada ‘Origen de los ancianos’), jóvenes (ver ‘La honda de David’) y viejos (ver las restantes).” (Eduardo Torres: extracto de “De animales y hombres”)

Sobre esta cualidad en la obra de Monterroso y de la importancia que para la hermenéutica de la obra tiene este juego de espejos, muy al estilo de Pirandello, Jorge Ruffinelli opina:

“el juego de espejos enfrentados llega al punto de que Eduardo Torres reseña *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, primer caso conocido de un personaje – en la tradición pirandelliana – que comenta por escrito a su autor... Es claro que al dispararse hacia referentes múltiples de la vida real y de la literatura, el texto exige del lector un diálogo y eso que llamo aquí exigencia (podría llamársele invitación, pero constituye realmente un imperativo) es su estructura textual. Bajtín estudió este fenómeno en una hermenéutica del texto así como de la recepción, estableciendo la posibilidad de producir ese diálogo con las obras mediante un proceso de desprendimiento del yo, un reconocimiento de la alteridad y una recuperación del yo en el otro...”¹⁰⁶

El proceso que hace posible la dinámica dialógica del texto - con su receptor inmediato, en primer lugar, y con los significados aportados por su trasfondo virtual y literario en un segundo nivel de apropiación del texto - es aquel en el cual el lector debe “dirigir una operación equilibradora” entre las “asociaciones extrañas y la coherencia del texto” para implicarse profundamente en el proceso de lectura (Iser: “El proceso de lectura”). La interpretación de los significados del texto y el proceso de desdoblamiento por el cual el lector es a la vez actor y observador en la experiencia estética se lleva a cabo por medio de esa acción equilibradora entre las asociaciones que el lector establece

con las fuentes a las que el relato hace alusión, en este caso de los *cuadros intertextuales*, y los posibles significados derivados de la actualización de las mismas en la dinámica del texto de origen. Esta invitación de la obra a llevar a cabo un diálogo con otros textos y referentes de la vida real, es una exigencia estructural del relato, como bien afirma Ruffinelli, sin la cual el proceso hermenéutico, como sustento de la experiencia estética, carecería de sentido.

“Este conjunto (el de sus obras) es, pese a su brevedad, uno de los más brillantes y disfrutables de la literatura hispanoamericana, por el dinamismo con que sabe desplazarse de un género a otro, dentro y fuera de las obras, problematizando la noción de literatura – desmitificándola, podríamos añadir -, y estableciendo con sus lectores una relación ágil y creativa, distante de la consabida pasividad receptora. Y éste es el rasgo que, probablemente más que cualquier otro, individualiza su literatura: el diálogo con el lector.”¹⁰⁷

La intertextualidad y el desplazamiento genérico son dos cualidades de la obra del escritor que hacen posible el diálogo permanente entre textos y fragmentos de la misma. La hermenéutica no cumpliría su ciclo vital si la lectura se redujera a la aproximación de sólo algunos fragmentos aislados de la obra. La dinámica dialógica de una obra cuyo principal rasgo es su fragmentariedad se enriquece de cada nuevo elemento aportado, ya sea desde el discurso ensayístico, el relato breve (fábulas, apólogos, aforismos, etc.) o la crítica literaria. Lo que en la obra de Monterroso se ha identificado como “desplazamiento”, es una muestra de la proteicidad del género, a la que ya hicimos referencia en el análisis de la obra de Juan José Arreola. Al analizar esta última observamos también su cualidad fragmentaria y la manera como en la lectura de un texto a otro vamos enriqueciendo nuestra interpretación de la obra como un todo, más complejo y profundo de lo que la lectura fragmentaria arroja. El desplazamiento, entonces, se alimenta de la intertextualidad con sus referentes

inmediatos, que son los otros textos de la colección, para dar un salto a los textos de la obra completa del autor y, finalmente, aterrizar en la literatura universal a través del vínculo con que cada breve fragmento la convoca.

La obra de Monterroso “es una obra cíclica, como él mismo ha titulado incluso uno de sus libros: *Movimiento perpetuo*. Es una obra que se puede coger desde cualquier ángulo, desde cualquier página, se puede abrir por cualquier sitio, no tiene principio ni final. Es, por tanto, una obra difícil de catalogar. Yo, más que fusión de géneros, estaría más de acuerdo en lo que dice Ruffinelli en el prólogo que le hace a *Lo demás es silencio*, la edición que aquí hizo Cátedra. En realidad, no es una fusión de géneros lo que se produce en su obra, sino una especie de desnaturalización de los géneros existentes y una reinención de géneros nuevos. Quizá, sobre la base de un fragmentario, de una acumulación y, sobre todo, de un enfoque que es el que lo preside todo, que es el enfoque del humor, pero del humor puro y duro, del más duro.”¹⁰⁸

Hablamos de proteicidad, de desplazamiento y de intertextualidad para aterrizar en lo que, sabiamente, Ruffinelli ha llamado “desnaturalización” de los géneros. El relato breve moderno ha encontrado formas de renovación haciendo parodia de otros géneros y discursos, como lo hemos mencionado en más de una ocasión. La estrategia de Monterroso es llegar a esta redefinición, reinterpretación o, si de quiere, revaloración de los otros géneros creando uno nuevo que, en la manera que concibo la poética del relato breve, puede ser absorbido por éste gracias a la flexibilización de sus estrategias y recursos en la época actual. Al hacerlo, el escritor no lleva a cabo una mezcla de códigos conservando del todo las intenciones de dichos géneros en el pasado. Como parte del proceso, Monterroso imprime nuevos contenidos a sus textos satirizando los valores y lugares comunes aceptados por todos, dándole una vuelta de tuerca al sentido común, al léxico desgastado y a las frases vacías de significado. Es por esa razón que todo escrito que provenga de la fábrica de este escritor tendrá un dejo de ironía, propio de su labor paródica y de su espíritu crítico. En Monterroso, no hay frases gratuitas; toda construcción lingüística, por sencilla que parezca, lleva implícito un reajuste de perspectiva. Es ahí donde la labor del lector cobra un valor insospechado. Los

brevísimos textos que constituyen fragmentos de la obra total, por superficiales que parezcan, llevan siempre adjunta una llave que da acceso a otros textos de la obra y de la gran biblioteca que es la literatura universal:

“El Monterroso precursor de todo lo que hay de admirable en la prosa hispanoamericana contemporánea vuelve para mejorar a sus émulos, vuelve a crear una escritura que mima la fantasía, que pone en evidencia el texto, que da rienda suelta al artificio, a la autoconciencia lingüística; es el deleite de la forma. Aun cuando sea el fragmento la única en que confía. (...) La prosa hispanoamericana es una librería y biblioteca elegante, estilo Escher, para pasar de un chiste o texto a otro, sus lectores deben pasar por ciertos salones centrales, asimétricos, decorados con todo lo que uno ha leído. La librería- biblioteca está construida de manera que no se pueda ver estos salones desde fuera, por ningún lado, aunque éstos contienen algunos de los tesoros más fantásticos de la librería- biblioteca . Desde hoy llamaremos a esa curiosidad central ‘las obras de Augusto Monterroso’.”¹⁰⁹

La intertextualidad y la facilidad de desplazamiento de estos escritos imprime novedad y variedad a una obra a todas luces multifacética. Pero, si bien en ocasiones los lectores nos asombramos ante el continuo desfasamiento de la misma, existe en ella un rasgo que es sello de garantía del escritor y que hace las veces de hilo conductor a través del caleidoscopio de formas y géneros: el humor. Ese espíritu crítico que lo lleva a la sátira mordaz, tan característica de sus escritos, tiene como fondo una honesta preocupación – ajena a la fácil complacencia - por el destino del género humano y, al mismo tiempo, un sentimiento de resignación ante una causa evidentemente perdida si el hombre sigue privilegiando la vanidad, la intolerancia, el capricho, el egoísmo, la fuerza bruta, etc. A pesar de su cinismo, la obra de Monterroso clama a los cuatro vientos por una regeneración del caos que nos ha sido heredado y del cual esos códigos de valores caducos, que se encuentran en los géneros y discursos por él parodiados, han legitimado en el pasado. Carlos Monsiváis habla de la función regenerativa que el humor de Monterroso puede tener en la sociedad moderna:

“En el fondo las debilidades humanas no son graciosas, lo gracioso es el modo en que esas debilidades encarnan... El humor genuino no surge del sadismo pop o de la intolerancia: brota de la comprensión. No en balde en la tradición de Monterroso la aproximación al prójimo es asunto en primera instancia del lenguaje, y acto seguido de un escudriñamiento de la conducta ajena despojado de adjetivos.

Como Thurber, Monterroso no se ocupa en sus fábulas de ofrecer un diagnóstico de nuestro tiempo. Si lo ofrece, es por añadidura. No quiere generalizar ni anhela ser divertido: quiere divertirse a costa de un microcosmos que sólo mediante la responsabilidad del lector podrá devenir en macrocosmos. Como Thurber (y como Twain), Monterroso surge del egoísmo, le entrega a su autosatisfacción un trato deferencial. Lo que persigue no es la complacencia del lector, es la reconstrucción personal del universo, destruido por la solemnidad, la tontería, la vanidad, la fuerza, la intolerancia. El humor, la sátira, la mala fe son los reconstituyentes, los elementos que reintegran la armonía. La realidad es deforme: el humor le restituye sus proporciones ideales. La realidad es un caos disfrazado, un apocalipsis hipócrita que pretende pasar como orden y equilibrio: el humor revela su otro legítimo rostro, sus formas advenedizas.”¹¹⁰

El humor como estrategia del desenmascaramiento de la vanidad humana, de la tontería y la fuerza - comportamientos que legitiman el estado de cosas como el único equilibrio posible - es el medio más eficaz, encontrado hasta ahora, que la literatura nos ofrece para reflexionar sobre nuestra condición. Es por ello que en ella se dan cita la alegría y la tristeza. Lo cual no significa que la intención del escritor, al desembocar en la sátira, sea la de cambiar el mundo; esa es labor de los políticos, ha afirmado Monterroso en repetidas ocasiones. También ha dicho que el humor en sus escritos se deriva del realismo, llevado a sus máximas consecuencias; es decir, retratar una conducta tan minuciosamente, analizar una frase de sentido común en forma tan literal, que el resultado de este proceso es la caricaturización del objeto y, la desmitificación del mito que tal frase o tal conducta lleva aparejada. Las estrategias y recursos cambian de acuerdo al tema y a la intencionalidad del género que se utilice. La forma más recurrente en que la literatura de este escritor echa a andar los mecanismos del humor es la sátira (género que nos involucra *a todos* en la crítica a los vicios humanos) que, desde la perspectiva del autor, está a gran distancia de la ironía (recurso por el cual el crítico pretende estar por encima de dichos vicios). Monterroso no se considera un escritor irónico porque considera la ironía como una actitud “glandular”, un *pathos* en lugar de un ingrediente. La ironía es la forma aristocrática del humor, dice R. Moreno- Durán

(*Viaje al centro de la fábula*, p. 97). La sátira, por el contrario, afirma Monterroso, es consubstancial a toda buena literatura:

“La ironía que adquiere conciencia de sí misma me ha parecido siempre repugnante. Adoptar un tono irónico es tonto y, por lo mismo, fácil. La ironía usada como sistema de principio a fin echa a perder cualquier escrito. Se es irónico como se es sentimental, llorón o alegre: de manera glandular, y cuando serlo resulta oportuno. Otra cosa, yo creo que precisamente sin proponérselo el pueblo es siempre mucho más irónico que esa élite. ... tengo la impresión de que la buena narrativa tiende por lo general a la sátira. En el fondo, dentro de todo buen novelista o cuentista hay alguien con un látigo; cuando no es así la gente se aburre. A la gente le gusta que le peguen, y por eso, aparte esa función, la sátira no sirve para nada, ni cambia nada y se vuelve humorística y digestiva y a los niños hasta los obligan en la escuela a leer a Quevedo, cuando en realidad debería ser prohibido para que recuperara su sabor. Un escritor satírico se cree muy listo, pero la sociedad siempre le gana premiándolo en alguna forma.”¹¹¹

La recurrencia del humor en la obra de Monterroso ya sea como ingrediente o sustento estructural de sus escritos satíricos hace necesario un análisis más detallado de las principales estrategias que le dan vida. Para ello, nuestro estudio requiere de un apartado especial.

5.3.2. *Las estrategias del humor:*

Francisca Nogueroles, en su libro titulado *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (Universidad de Sevilla, 1995), hace un recorrido minucioso por las estrategias de la sátira en la obra de Augusto Monterroso que nos permite apreciar claramente los mecanismos de este recurso literario. Por esta razón, tomaremos de su estudio aquellos conceptos que consideramos más relevantes para nuestro trabajo y que ilustraremos con algunos ejemplos de la obra del escritor.

“El efecto de la sátira se consigue menos por lo que se dice que por cómo se expresan los contenidos. La forma juega un papel fundamental en este modo, pues el escritor suele manipular un material ya conocido para ofrecer nuevas lecturas del mismo... Hemos agrupado los textos en varias categorías, estableciendo como estrategias satíricas fundamentales la *parodia*, la *incongruencia*, la *paradoja*, el *principio de economía*, el *distanciamiento* y la *caricatura*.”¹¹²

La *parodia* es la estrategia más usada por Monterroso. De los tipos de parodia que G. Genette reconoce – aquellas que se construyen ya sea por transformación o por imitación, “según el tipo de relación que se establece entre el hipertexto y el hipotexto” (Genette: 1981, pág. 38) – la predilecta de Monterroso es el “pastiche satírico”, que hace parodia a un género determinado a través de la imitación de su discurso (*A la manera de...*). Así, tenemos numerosos ejemplos de este tipo de parodia en la narrativa de Monterroso. Tal vez la más representativa sea aquella que imita la fábula, impregnándola de un sentido distinto y ambivalente; jugando con su discurso para poner su vieja y caduca moral en tela de juicio. La sátira que el escritor hace de este género obliga al lector a leer más allá de los horizontes que las expectativas de su discurso, por conocido y aceptado que sea en el trasfondo cultural de cada lector, pudiera sugerir en una lectura superficial. La función paródica se cumple cuando se da el desajuste entre la palabra y las expectativas de que hablamos en el resultado final del texto. El final de la fábula encuentra la salida menos acorde a la predecible moraleja que derivaría del estilo parodiado u ofrece una reinterpretación del contenido de alguna obra o pasaje conocidos de la literatura universal. Como ejemplo de la moraleja impredecible tenemos la conocida fábula de “La Oveja negra”, que da título a la colección:

“En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.”

El objetivo del autor al darle la vuelta a la predecible moraleja no es sorprender con sus acrobacias lingüísticas o con su ingenio para desconcertarnos. Estas pequeñas y trabajadas obras sugieren un significado más abierto. En este caso, más que ofrecernos una moraleja que sugiera la bondad de ejercitarse en las artes plásticas, Monterroso critica, presumiblemente, la recurrente estupidez humana que le lleva a cometer los mismos asesinatos y genocidios en nombre de la paz social y la estabilidad política, tan conveniente para las “ovejas comunes y corrientes” del rebaño (sobrenombre identificado con las mayorías conformistas en una sociedad determinada). El autor alude, sin desvelarlos, a ciertos hechos históricos conocidos para la mayoría de los latinoamericanos y que no se reducen sólo a los errores cometidos regularmente por nuestros gobiernos, aunque los caracteriza sin lugar a dudas. La fábula puede interpretarse como un comportamiento usual del ser humano y las sociedades que se puede hallar también en los diferentes periodos de la historia remontándonos hasta la época de Jesucristo y más atrás si es necesario. La intención de estas moralejas más allá de sugerir un comportamiento determinado fruto de la enseñanza de la anécdota, es cuestionar este mecanismo de adoctrinamiento mostrándose subversivo a la predecibilidad de su discurso y, de paso, hacer una crítica mordaz – propia de la sátira – a la realidad que nos rodea y nos condiciona.

Otro ejemplo de la manera como la narrativa de Monterroso parodia la fábula, es ofreciendo una versión contradictoria de un mito clásico. Esta estrategia la podemos observar en “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”. En este caso, aunque utilizando el estilo sencillo y anecdótico de la fábula, el objetivo es desmitificar el

contenido de la leyenda relativizando toda verdad que dependa de la conducta humana, corruptible por naturaleza:

“Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.”

En esta fábula Monterroso utiliza la intertextualidad para desmitificar la leyenda de Ulises y Penélope y para satirizar el juicio aparentemente privilegiado de los sabios. Sobre la leyenda que se deriva de *La Odisea*, donde la fiel Penélope espera largas temporadas a Ulises, el astuto y sabio héroe de los mares, Monterroso prefiere destacar la paradoja ofreciendo otra versión de los hechos: la que claramente se desprende del último párrafo (Ulises / engañado; Penélope / adúltera). Para justificar este enfoque, el escritor parte de un postulado que, por la manera sutil con que se introduce en el texto, no admite lugar a dudas: los sabios son tontos. Así Ulises, “(quien a pesar de ser sabio era bastante astuto)” y Homero que, siendo sabio “a veces dormía y no se daba cuenta de nada”, son las víctimas de su sátira. La paradoja, que rompe con la leyenda de la fidelidad de Penélope, deja a la esposa adúltera en mejor situación que al par de tontos que, o duermen o se buscan a sí mismos, mientras ella coquetea con sus pretendientes. La intención es además, la de demostrar que toda verdad es relativa, y que ninguna leyenda o mito, por arraigado que esté en nuestra cultura, deja de ser cuestionable.

La crítica en este tipo de relatos satíricos debe ser sutil para ser admitida por el receptor. En este caso, la narración parte de un texto de la literatura universal, presumiblemente conocido por el lector, mediante el cual, partiendo de un contexto cultural específico, se alude a ciertos valores y mitos asumidos de la cultura occidental. El marco literario original se viola y la paradoja se introduce a través del punto de vista del narrador, quien saca de contexto a los personajes y los pone a actuar en un escenario limitado y ajeno a aquel donde sus actos cobran sentido. De esta manera, adquiere distancia del mito ofreciendo una perspectiva privilegiada al lector y ganando su complicidad en la nueva versión de los hechos que el tono irónico del texto asume como territorio del sentido común. Mecanizando los actos de los personajes y dando una vuelta al razonamiento original a la manera de los silogismos, el texto prepara el terreno donde la paradoja (por absurda que parezca) se mueva cómodamente y adquiera verosimilitud.

La obra de Monterroso es, sin importar el discurso que parodie, fundamentalmente polisémica y cada nueva muestra de sus juegos mentales y lingüísticos es una comprobación de la relatividad de los axiomas que asumimos como verdaderos. De ahí su inquietud por recobrar todos los lugares comunes de la literatura y de la cultura popular en forma de dichos, frases hechas, chistes y clisés lingüísticos para cuestionar sus contenidos imprimiéndoles un sentido nuevo. De esta manera, el lenguaje se despoja de sus significados convencionales y se vuelve autorreflexivo. Esta técnica consigue poner al lector en guardia para decodificar y reinterpretar los significados literales del lenguaje cotidiano cooperando activamente en la construcción de un sentido distinto.

Otra técnica que utiliza Monterroso para satirizar la conducta humana y que Francisca Noguerol identifica como *la incongruencia*, es aquella por la cual se narra lo absurdo de manera familiar o, por el contrario, el texto parte de una situación lógica o cuyo trasfondo es real llegando a una situación absurda a través de la exageración de ciertos elementos de la narración. Esta técnica logra colocar el mundo “patas arriba” de tal manera que la situación narrada, por absurda/ lógica o familiar/ inverosímil que parezca, describa y critique un desajuste en la realidad fáctica. El siguiente texto forma parte de *Movimiento perpetuo* y es una muestra de la manera como una situación real descrita de manera hiperbólica, por una parte, y en tono condescendiente, por el otro, resume la situación del escritor latinoamericano en el escenario mundial.

Dejar de ser mono

El espíritu de investigación no tiene límites. En los Estados Unidos y en Europa han descubierto a últimas fechas que existe una especie de monos hispanoamericanos capaces de expresarse por escrito, réplicas quizá del mono diligente que a fuerza de teclear una máquina termina por escribir de nuevo, azarosamente, los sonetos de Shakespeare. Tal cosa, como es natural, llena a estas buenas gentes de asombro, y no falta quien traduzca nuestros libros, ni, mucho menos, ociosos que los comprenden, como antes comprobaban las cabecitas reducidas de los jíbaros. Hace más de cuatro siglos que Fray Bartolomé de las Casas pudo convencer a los europeos de que éramos humanos y de que teníamos un alma porque nos reíamos; ahora quieren convencerse de lo mismo porque escribimos.

Obsérvese cómo el inicio del texto parte de una situación extraordinaria - *El espíritu de investigación no tiene límites* - que prepara al lector para ser testigo de lo inverosímil. Acto seguido, la descripción del “mono hispanoamericano” pasa a primer plano y nos sorprendemos de la “capacidad” de investigación de los países del primer mundo comparando este nuevo descubrimiento al símil igualmente increíble del *mono diligente que a fuerza de teclear una máquina termina por escribir de nuevo, azarosamente, los sonetos de Shakespeare*. El tono de la narración cambia radicalmente cuando el narrador toma distancia de los hechos y pasa de la tercera

persona a la primera, adoptando una actitud condescendiente con “estas buenas gentes” mediante la cual trivializa los hechos que antes consideró extraordinarios. Este cambio vertiginoso de la tercera a la primera persona nos descubre al mismo tiempo la naturaleza del “mono hispanoamericano” cuya identidad es nada menos que la de nuestros escritores. De esta manera, el autor critica el racismo de norteamericanos y europeos degradando también la capacidad de los escritores latinoamericanos. En las sátiras de Monterroso nadie se salva, ni siquiera el autor de las mismas. Es interesante comparar este breve texto con otros dos con los cuales existe una relación recíproca (muestra de la intertextualidad de la obra completa del escritor) que enriquece y completa el sentido de cada uno de ellos: “Míster Taylor”, al cual ya hicimos referencia con anterioridad, y “La exportación de cerebros”, sátira ensayística que se burla de la “ingenuidad” de nuestros gobiernos que se preocupan demasiado del fenómeno conocido como “fuga de cerebros” comparándolo con lo que la exportación de plátanos le ha dejado a Guatemala:

“La exportación de cada racimo de plátanos le ha estado produciendo a Guatemala alrededor de un centavo y medio de dólar, que la United Fruit Company paga como impuesto, y que sirve sobre todo al gobierno para mantener la tranquilidad social y el orden policiaco que hacen posible producir otra vez sin tropiezos ese mismo racimo de plátanos... ¡Qué diferencia cuando se exportan cerebros! Es evidente que la exportación del cerebro de Miguel Ángel Asturias le ha dejado a Guatemala beneficios más notables, un premio Nobel incluido. Por otra parte, muchos otros cerebros han salido de este país sin que, por lo menos que se sepa, la estructura de éste se haya resquebrajado en lo mínimo; antes por el contrario, sin ellos parece estar cada vez mejor y progresando como nunca.

¿A qué debemos dedicarnos entonces? ¿A producir plátanos o cerebros? Para cualquier persona que maneje medianamente el suyo, la respuesta es obvia.”

La incongruencia en este caso es más reveladora porque, a pesar del tono satírico que no deja nunca la narrativa de Monterroso, este texto tiene una intención distinta: la de cualquier meditación ensayística en donde las dudas y denuncias se plantean abiertamente y se respaldan con números y cifras. La relación entre este texto y el

anterior es obvia. El extraordinario descubrimiento del “mono hispanoamericano” es ahora motivo de lucro, como las cabezas reducidas de los jíbaros con que Mr. Taylor destruyó la estirpe completa de la tribu india. La incongruencia con que se construye el humor de los tres textos deja ver la irracionalidad de fenómenos semejantes, al tiempo que da una perspectiva nueva sobre la situación del escritor latinoamericano en una época de esplendor de nuestra literatura a nivel mundial.

La tercera técnica con que Monterroso consigue imprimir humor a sus relatos, F. Nogueroles la ha clasificado con el nombre de *la paradoja*: “expresión lógica en la que coexisten elementos incompatibles” (p. 211). En la obra de Monterroso, existen dos tipos: la que une dos ideas incompatibles y; la *paradoja verbal*, recurso que establece el tono irónico a partir del contraste de estilos (cuando el estilo del hablante no coincide con las expectativas del lector) o a través del uso del oxímoron. El primer tipo de paradoja podemos encontrarlo en varias de las fábulas: “La tela de Penélope...”, “La honda de David” y “La buena conciencia”, por ejemplo. Veamos algunos fragmentos donde se puede apreciar claramente este recurso (no citaremos “La tela de Penélope...” por haberla analizado más arriba):

“La Honda de David”

Había una vez un niño llamado David N., cuya puntería y habilidad en el manejo de la resortera despertaba tanta envidia y admiración en sus amigos de la vecindad y de la escuela, que veían en él... un nuevo David... Cansado del tedioso tiro al blanco que practicaba disparando sus guijarros contra las latas vacías o pedazos de botella, David descubrió un día que era mucho más divertido ejercer contra los pájaros la habilidad con que Dios lo había dotado, de modo que de ahí en adelante la emprendió con todos los que se ponían a su alcance... David corría jubiloso hacia ellos y los enterraba cristianamente.

Cuando los padres de David se enteraron de esa costumbre... se alarmaron mucho... y afearon su conducta en términos tan ásperos y convincentes que, con lágrimas en los ojos, él reconoció su conducta, se arrepintió sincero y durante mucho tiempo se aplicó a disparar exclusivamente sobre los otros niños.

Dedicado años después a la milicia, en la Segunda Guerra Mundial David fue ascendido a general y condecorado con las cruces más alta por matar él solo a treinta y seis hombres, y más tarde degradado y fusilado por dejar escapar viva una Paloma mensajera del enemigo.”

“La buena conciencia”

“En el centro de la Selva existió hace mucho una extravagante familia de plantas carnívoras que, con el paso del tiempo, llegaron a adquirir conciencia de su extraña costumbre... Sensibles a la crítica, poco a poco fueron cobrando repugnancia a la carne, hasta que llegó el momento en que no sólo la repudiaron en el sentido figurado, o sea el sexual, sino que por último se negaron a comerla, asqueadas a tal grado que su simple vista les producía náuseas.

Entonces decidieron volverse vegetarianas.

A partir de ese día se comen únicamente unas a otras y viven tranquilas, olvidadas de su infame pasado.”

La paradoja que estos textos reflejan es otra manera eficaz de criticar el comportamiento humano. Pero, aunque estas fábulas conservan elementos de la fábula clásica, Monterroso, como todo buen cuentista contemporáneo, imprime un nuevo código de valores estableciendo un diálogo con sus antecesores para demostrar que hacer el bien no es siempre la consecuencia lógica de la moral y las buenas costumbres. Mucho menos en una época donde nadie tiene la última palabra y lo más cercano a un código moral es la aceptación de que toda verdad es relativa. El escritor moderno, fruto de la crisis de las ideologías y los absolutismos se deleita en un juego donde la poética del relato deriva de un ajuste entre los cánones morales de la tradición y el vacío existencial sobre el que descansa la modernidad, donde la frontera entre el bien y el mal es cada día más difusa. El afán moralizador de los antiguos fabulistas partía de una tabla de valores con la cual el comportamiento real de los hombres podía ser contrastado. En la época moderno no existe este código, pero los seres humanos siguen cometiendo las mismas atrocidades (como el general de “La honda de David”) y disfrazando su “veneno” (*comerse unos a otros*, en su sentido figurado) con la hipocrecía (la moda vegetariana). La diferencia entonces, radica en la perspectiva: a falta de un código estable con el cual contrastar los vicios y defectos humanos, nos queda el recurso de la paradoja y que cada quien saque sus propias conclusiones.

Para ilustrar la *paradoja verbal*, tenemos como ejemplo la fábula “Origen de los ancianos”. En este caso, el humor resulta de la desproporción que existe entre el lenguaje que utiliza el niño de cinco años al explicar al de cuatro de dónde provienen los ancianos, en contraste con la ingenuidad del razonamiento sobre los viejitos y viejitas. La impresión que este breve texto provoca en el lector es la que se deriva de considerar la ingeniosidad del pensamiento infantil el cual, contrario a lo que suponemos, está muy lejos de la ingenuidad, desde el punto de vista de las relaciones sexuales:

Origen de los ancianos

Un niño de cinco años explicaba la otra tarde a uno de cuatro que entre muchos de ellos se mantiene la más rigurosa pureza sexual y ni siquiera se tocan entre sí porque saben o creen saber que si por casualidad se descuidan y se dejan llevar por la pasión propia de la edad y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita; que en esa forma se dice que han nacido y nacen todos los días los ancianos que vemos en las calles y en los parques; y que quizá esa creencia obedecía a que los niños nunca ven jóvenes a sus abuelos y a que nadie les explica cómo nacen éstos o de dónde vienen; pero que en realidad su origen no era necesariamente ese.

El autor pone estos ingenuos pensamientos en boca de niños de muy corta edad manejando un lenguaje que no corresponde a la naturaleza de estos personajes. Un vocabulario tal como: pureza sexual, pasión, copular, fruto de esa unión, contra natura, indefectiblemente; proviene claramente de una mentalidad de adulto. La intención de esta falta de correspondencia es, presumiblemente, demostrar que los niños son menos ingenuos de los que parecen - los tecnicismos del acto sexual no tienen mayor complicación a sus ojos, de lo que no están muy seguros es de las consecuencias de ese acto - , sin sugerir que en la realidad utilicen un léxico tan abstracto y complejo como éste. Contra lo que los adultos piensan, los niños no juzgan los actos moralmente, pero son capaces de entender inteligentemente los fenómenos naturales (por complejos que parezcan) que ocurren a su alrededor.

Una de las explicaciones del por qué la ironía produce resultados tan efectivos e instantáneos en el lector, es su capacidad para resumir en una pincelada más de un significado. Esto es posible gracias a la expresividad de los recursos estructurales y lingüísticos con que el género breve cuenta para sugerir significados a través de la máxima economía de medios. Se trata, entonces, de una técnica con la que el patrón lingüístico sugiere un desajuste invitando al lector a participar en el juego del acertijo para descifrar las posibles direcciones en que el escritor dispara su aguijón. Los géneros breves, en cualquiera de sus formas – el relato, la fábula, el aforismo, el ensayo y los híbridos – son el mejor escenario para jugar con la palabra a través del doble sentido, el equívoco, la elipsis, los retruécanos, la sustitución y reconstrucción de significados, etc. Monterroso “presenta motivaciones para despertar la imaginación del receptor”, dice F. Noguero. Y esto hace que sus obras se rijan por el *principio de economía*, que es otro de los recursos con que el humor gana en expresividad y significado. El relato, por el efecto de concisión e inmediatez que facilita la denuncia, es uno de los géneros más utilizados en la sátira literaria:

“El relato se constituye en uno de los formatos genéricos preferidos por el escritor satírico. Este hecho se explica por la esencial brevedad del género, que produce un efecto de concisión e inmediatez de gran valor para activar la denuncia. En este formato se enfatiza la situación narrativa en detrimento de la profundización en los personajes, lo que conviene al autor satírico, para quien resulta fundamental evitar que el receptor sienta empatía hacia lo que lee. Por otra parte, el cuento posee una gran disposición para el cambio, por lo que no se define de forma unívoca. Se ha manifestado como una categoría transgénica a lo largo de la historia literaria, siendo especialmente evidente su naturaleza proteica en los relatos contemporáneos. Hemos comprobado este hecho especialmente en los últimos libros de Monterroso, donde los cuentos adquieren calidad de meditaciones ensayísticas, de máximas e incluso de agudezas verbales cercanas al chiste.”¹¹³

Algunos ejemplos de esta especie de híbrido entre el relato y el ensayo, que F. Noguero llama “meditaciones ensayísticas” y que se constituyen en algunos de los

textos más breves de Monterroso, son los que citaremos a continuación. Es interesante observar que estos fragmentos, en muy pocas palabras, dan a conocer las ideas del escritor sobre la poética del relato breve, al tiempo que trivializan, satirizando, cualquier juicio que pueda insinuar solemnidad o falsa modestia. Todos han sido tomados de *Movimiento perpetuo*, la colección con mayor disposición de cambio en la obra de Monterroso:

El Mundo

“Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto pero confuso.”

Fecundidad

“Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.”

Humorismo

“El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante las guerras el hombre deja de serlo. Dijo Eduardo Torres: ‘El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo’.”

A lo mejor sí

“Pero lo poco que pudiera haber tenido de escritor lo he venido perdiendo a medida que mi situación económica se ha vuelto demasiado buena y que mis relaciones sociales aumentan en tal forma que no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis protectores y mecenas, que son los más.”

Estos fragmentos son claramente “motivaciones” (Noguerol) que buscan la participación del lector, quien los relacionará con otros textos y paratextos de la obra, para sacar conclusiones más amplias sobre las ideas que el escritor sugiere. Monterroso ha dicho en alguna ocasión que no es partidario de explicar sus simbolismos; toda literatura es alegórica, opina: “A veces hay cosas que uno quiere decir y que quizá

nunca lleguen a saber. Toda literatura es alegórica o no es nada. Muchos escritores explican sus simbolismos, sus alusiones, temerosos de que la gente se los pierda. Bueno, si la gente se los pierde, peor para la gente. Creo que no explicar lo que uno mismo quiso decir en un libro es cuestión de decoro.” (*Viaje al centro de la fábula*, p. 75) Y, en especial, la literatura que es breve en exceso tiene la particularidad de ser como un chiste que si se explica pierde toda su fuerza. La mitad del sentido estético de un relato breve está en saber descifrar sus códigos, en participar de la naturaleza lúdica del cuento, ensayístico o no. También es privilegio del lector orientar los significados del texto hacia tantos fines como su capacidad y erudición se lo permitan. Quizás una de las mayores dificultades cuando por primera vez nos enfrentamos a la literatura de Monterroso sea esa búsqueda de un código genérico que nos permita tomar una cierta actitud hacia lo que leemos. La fragmentariedad de la obra, su intertextualidad, los continuos desplazamientos lingüísticos y genéricos, las alusiones y el tono irónico nos hacen sentir en todo momento que hay algo que no logramos captar de la obra. Monterroso es un autor que exige mucho de sus lectores. Un texto vive autónomamente pero necesita de un lector imbuido del estilo del autor para ser apreciado con justicia. La obra de Monterroso exige también ser leída de principio a fin sin obviar ninguna palabra o frase que pueda constituir una clave para interpretar con mayor precisión su contenido. Porque, a pesar de lo que el autor repite constantemente, nada de lo que escribe es gratuito: Como corolario a *Movimiento perpetuo*, Monterroso nos regala estas palabras:

Fe de erratas y advertencia

En algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que este error ocasione al mundo es responsabilidad suya.

Salvo por el Índice, que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página, la 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí.

Con estas palabras vemos cómo la obra de Monterroso se construye, en parte, en la paratextualidad del texto. Los avisos y advertencias son un guiño al lector para dirigir su interpretación por el lugar correcto, por “vano e irracional” que el autor sugiera que es este trabajo. En realidad, toda palabra expresada por Monterroso debe tomarse bajo sospecha porque, ante todo, es un escritor subversivo que intenta darnos gato por liebre en todo momento. Así funcionan los mecanismos de su escritura. La economía de medios es una necesidad del género y otra razón para estar atentos a los guiños y zancadillas que esta literatura provoca. Humor y brevedad son dos ingredientes que sustentan estructuralmente mucho de la obra de Monterroso; ambos componentes se ayudan y complementan porque la alusión velada y la sugerencia hacen funcionar de manera simbiótica sus mecanismos. Esta cualidad no es sólo privativa del cuento. El humor funciona a través de diferentes mecánicas y recursos en textos largos y breves, pero la economía de medios exige formas complejas de construcción del significado y el humor requiere de un tono alusivo y una complicidad con el lector que el relato breve está preparado para ofrecerle. La dinámica del significado adquiere acentos y cualidades por demás expresivas en el proceso de condensación verbal. De esto vive el cuento literario y la obra de Monterroso es un claro ejemplo de ese manejo expresivo.

“Como destaca Gilbert Highet, ‘las sátiras modernas escritas en prosa han adoptado siempre la forma de otras ramas de la literatura, inyectándoles el espíritu y la temática satíricos de Luciano’. La sátira de Monterroso no es una excepción a este hecho. Utiliza los patrones genéricos del relato, la fábula, el ensayo, la greguería, el aforismo, la novela fragmentada o el diario, tipos que presentan el rasgo común de su brevedad.”¹⁴

Hemos visto en los ejemplos citados cómo el estilo de Monterroso es claramente moderno cuando se decide por alguna de estas ramas de la literatura. La parodia al estilo satírico es la forma más persistente de su poética, a través del uso de las distintas técnicas y recursos que explicamos en este apartado. El *distanciamiento* y la *caricatura* son las dos últimas estrategias satíricas que forman parte de la clasificación de F. Noguero. Veamos cómo pueden ilustrarse en estos textos.

. El distanciamiento narrativo se consigue principalmente a través del juego con la perspectiva y el punto de vista: “en las narraciones irónicas la focalización adquiere un papel fundamental, pues los personajes perciben las situaciones desde un punto de vista limitado. Frente a ellos, autor y lector mantienen una perspectiva privilegiada y un acuerdo tácito sobre lo que está sucediendo” (Noguero, p.221). El escritor ironiza sobre la falta de correspondencia entre el pensamiento o la palabra del protagonista y sus acciones. Al mantener un distanciamiento con el protagonista, autor y lector pueden observar y juzgar fríamente los escenarios que la narración presenta, al contrario del protagonista quien, al estar demasiado involucrado en la historia, se encuentra en una situación desventajosa. Este tipo de técnica narrativa es precisamente la opuesta a aquella que nos invita a participar de la magia que invade la atmósfera del relato, a través de la subjetividad de la primera persona y del punto de vista limitado del narrador protagonista (como sucede en la mayoría de los cuentos de Rulfo). En los relatos satíricos el escritor debe tener cuidado de no acercarnos demasiado a la intimidad de sus víctimas para que la narración cumpla el efecto buscado. En los géneros condensados, donde la personalidad del protagonista se desdibuja debido a las limitaciones de la brevedad, este recurso es muy efectivo ya que centra la atención en la graciosa anécdota, acentuando la desproporción entre la lógica del pensamiento y lo absurdo de

las acciones. Cuando la correspondencia entre acción y pensamiento llega a estos extremos, el escritor llega a la caricatura, que exagera este desajuste llevándolo a sus últimas consecuencias. De esta manera describe Monterroso el humor: *“El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico.”*

El ejemplo que hemos escogido para concluir este apartado es interesante porque combina el distanciamiento del punto de vista con la caricatura. Monterroso utiliza el estilo indirecto libre para mostrarnos los pensamientos del protagonista, combinándolo con la tercera persona narrativa para mantener esa distancia de la que hablamos más arriba. De esta manera, el lector observa la desproporción entre las acciones y los pensamientos de Leopoldo, el protagonista, desde una perspectiva privilegiada que le permite acompañarlo en sus divagaciones, juzgar la contradicción entre lo que dice y lo que hace y predecir su comportamiento en el futuro. Leopoldo es el prototipo del escritor que no escribe, pero que tiene siempre lista una opinión sobre lo que hace al escritor y a la literatura, y un juicio determinante y preceptivo sobre los mejores temas y las cualidades formales de todo buen cuento.

Monterroso inicia su relato poniendo al protagonista en situación. Describe una de sus actividades cotidianas y predilectas, entrar en la biblioteca, como si se tratara de una acción heroica. Para enfatizar la alegría que esta actividad provoca en el protagonista, retrata minuciosamente sus movimientos y gestos escogiendo adverbios que demuestran una afectación exagerada para describir acciones por demás triviales. A partir de esta incongruencia entre lo afectado del tono narrativo y lo trivial de las

acciones logra establecer la distancia burlona con el personaje y la complicidad observadora con el lector:

“Ufanamente, casi con orgullo, Leopoldo Ralón empujó la puerta giratoria y efectuó por enésima vez su triunfal entrada en la biblioteca. Recorrió las mesas, con un amplio y cansado vistazo, en busca de un lugar cómodo y tranquilo; saludó a dos o tres conocidos con su resignado gesto habitual de ‘pues bien, aquí me tienen de nuevo en la tarea’, y avanzó sin prisa, seguro de sí mismo, abriéndose paso por medio de repetidos ‘con permiso, con permiso’, que sus labios no pronunciaban, pero que eran fáciles de adivinar en su expresión amable y conciliadora. Tuvo la fortuna de encontrar su lugar preferido. Le gustaba sentarse frente a la puerta de calle, lo que le ofrecía la oportunidad de hacer un descanso en sus fatigosas investigaciones cada vez que entraba una persona. Cuando éste era del género femenino, Leopoldo dejaba momentáneamente el libro y se dedicaba a observarla con su penetración de costumbre, con esa mirada llena de brillo que da la inteligencia alerta. A Leopoldo le gustaban los cuerpos bien formados; pero no era éste el principal motivo de su observación. Está bien leer mucho, estudiar con ahínco, se decía con frecuencia: pero observar a las personas le sirve más a un escritor que la lectura de los mejores libros. El autor que se olvide se esto está perdido. La cantina, la calle, las oficinas públicas, rebosan de estímulos literarios. Se podría por ejemplo, escribir un cuento sobre la forma que tienen algunas personas de llegar a una biblioteca, o sobre su modo de pedir un libro, o sobre la manera de sentarse de algunas mujeres. Estaba convencido de que podía escribirse un cuento sobre cualquier cosa.”

Las palabras *ufanamente, casi con orgullo, triunfal entrada, fatigosas investigaciones* al lado de *gesto resignado, aquí me tienen de nuevo en la tarea*, para contrastar el sentimiento interior de satisfacción extrema con la imagen de escritor metódico y sacrificado que quiere dar Leopoldo a sus conocidos en la biblioteca, son signos para alertar al lector de que algo en la personalidad del protagonista está fuera de lugar. Lo mismo sucede con la justificación que éste hace de la manera cómo observar a las mujeres (bien formadas) es parte de ‘la labor’ de todo buen escritor, cuyo trabajo se alimenta de estímulos externos. Monterroso juega todo el tiempo con esa falta de correspondencia entre las máximas que defiende el protagonista, con las que es fácil estar de acuerdo, y el trasfondo de lo que en la realidad mueve a Leopoldo: la idea romántica de llegar a ser un escritor de cuentos, cuando la triste realidad es la que nos descubre el autor en el siguiente párrafo.

“Leopoldo era un escritor minucioso, implacable consigo mismo. A partir de los diecisiete años había concedido todo su tiempo a las letras. Durante el día su pensamiento estaba fijo en la literatura. Su mente trabajaba con intensidad y nunca se dejó vencer por el sueño antes de las diez y media. Leopoldo adolecía, sin embargo, de un defecto: no le gustaba escribir. Leía, tomaba notas, observaba, asistía a ciclos de conferencias, criticaba acerbamente el deplorable castellano que se usa en los periódicos, resolvía arduos crucigramas como ejercicio (o como descanso) mental; sólo tenía amigos escritores, pensaba, hablaba, comía y dormía como escritor; pero era presa de un profundo terror cuando se trataba de tomar la pluma. A pesar de que su más firme ilusión consistía en llegar a ser un escritor famoso, fue postergando el momento de lograrlo con las excusas clásicas, a saber: primero hay que vivir, antes se necesita haberlo leído todo, Cervantes escribió el Quijote a una edad avanzada, sin experiencias no hay artista, y otras por el estilo.”

La caricatura de un personaje como Leopoldo, que no está muy lejos de las preocupaciones del propio Monterroso y que, como retrato del prototipo del escritor que no escribe es un tema constante en su narrativa, habla de la capacidad del escritor satírico de burlarse de sí mismo. Recordemos que entre el primero y segundo libros del escritor hubo una distancia de diez años, lo cual nos habla de la semejanza entre el protagonista de este cuento y su propia inercia en el oficio. Monterroso no tiene ningún empacho en recurrir repetidamente a sus propios defectos para retratar a la naturaleza humana. Es importante subrayar este rasgo porque el escritor satírico es fácilmente juzgado como un ser que observa y critica con arrogancia desde la distancia. Aunque la distancia narrativa es una técnica que facilita el efecto humorístico del relato y la caricatura, no deseamos que el escritor que en este análisis nos convoca, sea mal interpretado como consecuencia de un punto de vista limitado por nuestra parte. En los siguientes ejemplos hemos escogido textos que ilustran la capacidad autocrítica del escritor:

Estatuta y poesía

“Sin empinarme mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño. Ni mi madre ni mi padre fueron altos... Con regularidad suelo ser víctima de chanzas sobre mi exigua estatura, cosa que me divierte y conforta, porque me da la sensación de que sin ningún esfuerzo estoy contribuyendo por deficiencia, a la pasajera felicidad de mis desolados amigos... Bien, la desnutrición, que lleva a la escasez de estatura, conduce a través de ésta, nadie sabe por qué, a la afición de escribir versos. Cuando en la calle o en una reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o casi estoy seguro de que me he topado con un poeta... Quizá sea cierto que

el tamaño de la nariz de Cleopatra está influyendo todavía en la historia de la Humanidad; pero tal vez no lo sea menos que si Rubén Darío llega a medir un metro noventa la poesía en castellano estaría aún en Nuñez de Arce. Con la excepción de Julio Cortázar, ¿Cómo se entiende un poeta de dos metros? Vean a Byron cojo y a Quevedo patizambo; no, la poesía no da saltos.”

O nuevamente tratando el tema del escritor que no escribe:

El Mono piensa en ese tema

“¿Por qué será tan atractivo – pensaba el Mono en otra ocasión, cuando le dio por la literatura – y al mismo tiempo como tan sin gracia ese tema del escritor que no escribe, o el del que se pasa la vida preparándose para producir una obra maestra y poco a poco va convirtiéndose en mero lector mecánico de libros cada vez más importantes pero que en realidad no le interesan, o el socorrido (el más universal) de que cuando ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada que decir, o el del que entre más inteligente es, menos escribe, en tanto a su alrededor otros quizá no tan inteligentes como él y a quienes él conoce y desprecia un poco publican obras que todo el mundo comenta y que en efecto a veces son hasta buenas, o el del que en alguna forma ha logrado fama de inteligente y se tortura pensando que sus amigos esperan de él que escriba algo, y lo hace, con el único resultado de que sus amigos empiezan a sospechar de su inteligencia y de vez en cuando se suicida, o el del tonto que se cree inteligente y escribe cosas tan inteligentes que los inteligentes se admiran, o el del que ni es inteligente ni tonto ni escribe ni nadie conoce ni existe ni nada?”

Creemos que los resultados de un análisis más detallado sobre las técnicas y estrategias que hemos tomado prestadas del interesante estudio de F. Noguero, arrojan interesantes perspectivas sobre la originalidad y diversidad formal con que el relato breve construye su poética y dinamiza sus significados. La literatura de Monterroso, a pesar de la flexibilidad de su discurso y de sus constantes desplazamientos genéricos, tiene un hilo conductor bien definido que une el humor al análisis minucioso de la condición humana. Unidos, humor y significado, forma y fondo, el relato breve llega a la consumación de los efectos estéticos que constituyen el motor de su poética. La compenetración de forma y contenido es para todo arte aquello que sustenta y hace posible el logro de sus objetivos. El relato breve no es la excepción, pero sí es, quizá, el género que mayormente depende de una correspondencia tan perfecta entre ambas como el mecanismo de un reloj, para conseguir el efecto final de su estética. De esta compenetración depende también que el texto pueda ser o no decodificado y que su escritura no se note afectada:

“La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir, sin adornos ni frases notorias. En cuanto la prosa ‘se ve’ es mala. En tanto que cada verso debe verse y brillar independientemente de los que lo preceden o siguen, en prosa la función de cada frase es tan sólo la de llevar a la siguiente. Si un verso es bueno, nunca sobra; pero en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor de decir sólo lo necesario.”¹¹⁵

Hemos hablado de las estrategias con que Monterroso se acerca a sus temas y los convierte en piezas de fino estilo satírico. A continuación hablaremos de la manera como se construye el significado en los relatos del escritor, en especial aquellos en los que nos ofrece una alternativa novedosa para interpretar el comportamiento de nuestros semejantes.

5.3.3. *Moraleja o verdad literaria:*

En la primera parte de este estudio analizamos los usos que en el desarrollo del relato breve a través del tiempo ha tenido la moraleja. El relato breve lleva aparejado a lo largo de su historia un “didactismo” que, por su estabilidad y compenetración con la normativa del género, es uno de los elementos constitutivos más sólido de su canon. Los usos que el relato hace de ese didactismo varían según la época y la capa social y/o política a que el género se alía en cada etapa de su desarrollo. Para analizar este fenómeno hicimos un breve recorrido por la historia del género, apoyándonos en los trabajos de Luis Beltrán Almería y Mijail Bajtín. Para entrar al tema de los nuevos usos o transformaciones de la moraleja en la obra de Augusto Monterroso queremos retomar algunas ideas importantes.

El didactismo presente en el relato breve, particularmente en la Antigüedad y la Edad Media, reviste dos formas esenciales a las que hace referencia Beltrán Almería en su artículo “El cuento como género literario”:

“ La puesta a prueba de creencias exige la presencia de la moraleja. En el cuento hay siempre un didactismo implícito y no pocas veces explícito. Ese didactismo reviste históricamente dos formas esenciales: el cuento como prueba y el cuento como ejemplo. El cuento en la Antigüedad es esencialmente una prueba del concepto mágico de la naturaleza de la verdad. El cuento sirve para confirmar esa creencia mítica, para probar la pervivencia de los dioses en lo natural cotidiano. El cuento como ejemplo es una línea creativa esencialmente medieval. Naturalmente Esopo, Fedro, Babrio representan la línea ejemplar de la Antigüedad. La línea ejemplar supone una estética didáctica, cosa que no ocurre con la línea probatoria, pero ambas tienen un alma inequívocamente retórica. El ejemplo dignifica, tiene un carácter formativo; la prueba alimenta la fe...En cualquiera de los dos casos, la moraleja actúa como el producto de una argumentación, esto es, como el fruto retórico.”¹¹⁶

Ambas formas revisten, como afirma Almería, “un alma retórica” que actúa como el producto de una argumentación de la que se alimenta el significado del texto y que Almería llama “fruto retórico”. Lo que quizá en términos más comunes llamamos “moraleja” y que es ese fruto retórico de la línea ejemplar del relato breve, ha ido de la mano de géneros como la fábula o el apólogo. En el caso de Monterroso, el desplazamiento genérico hacia el cuento y hacia el ensayo a que tiende su estilo explota la cualidad argumentativa de la naturaleza retórica del género en el pasado, enriqueciendo las técnicas narrativas de la fábula y añadiendo densidad al fruto de dicha argumentación. Por esta razón y debido a los rasgos específicos de su obra que ya explicamos más arriba, hemos decidido considerar la fábula como un ejemplo de la proteicidad del género narrativo breve y, por consiguiente, al referirnos a las ideas con las que se construye su semántica las consideraremos un rasgo general del relato breve moderno.

La moraleja en el cuento literario o - como lo hemos llamado en el capítulo que sustenta la estructura teórica de este estudio - el relato *novelizado*, conserva por herencia de su canon la necesidad de complementar su estética con un fruto semejante en profundidad semántica al “fruto retórico” del que habla Beltrán Almería. Sin embargo, la otra mitad constitutiva de su poética, la mitad “novelizada”, imbuida de la libertad artística de la novela, lo llama a actualizar su didactismo imprimiéndole un sentido acorde a la mentalidad de su tiempo. Los objetivos de la prosa artística en nuestro tiempo están cada vez más alejados de la palabra retórica; y la moraleja, como resultado de este alejamiento, es menos estable. La necesidad histórica de la poética del relato breve de sustentar sus significados en la crítica social o el ejemplo ha variado sus estrategias. Las motivaciones, además del cambio en la mentalidad de sus lectores, tienen que ver con el hecho de que sus objetivos didácticos han sido sustituidos por objetivos estéticos. El propósito final de la poética del relato breve, como consecuencia, no puede limitar sus horizontes a la reivindicación de un código moral ortodoxo; por el contrario, exige una modelación abierta más cercana al perspectivismo que rige el sentido del arte en la modernidad.

“En los siglos dieciocho y diecinueve los fabulistas proliferaban en nuestros países. Naturalmente, sólo tenían que pensar que la hormiga era buena porque trabajaba mucho y la cigarra mala porque haraganeaba y se dedicaba a hacer versos. Supongo que habrá habido muchas cigarras malas, pero no porque hicieran versos sino porque hacían versos malos; pero los burgueses ya se convencieron de que las hormigas obreras son más peligrosas para ellos que las cigarras poetas, y por eso ahora se ocupan más de controlar a las primeras y de halagar a las segundas.”¹¹⁷

Sabemos que los objetivos de Monterroso están muy alejados de lo que en los siglos dieciocho y diecinueve movía a escribir a los fabulistas. Hablamos antes de la intención que lleva aparejada la parodia de este tipo de géneros para los escritores satíricos de nuestro tiempo. La idea asociada a géneros como la fábula en los que la

tradición da solidez a la intención moral de sus contenidos, hacen más ardua la tarea del escritor de fábulas modernas, si bien es cierto que, al lograr sus objetivos, la recompensa suele ser doblemente gratificante. Nos referimos a la expresividad conseguida cuando, al parodiar un género tan estable como la fábula, el escritor obliga al género parodiado a actuar a su favor regalando al lector la posibilidad de disfrutar los mecanismos lúdicos de su código normativo al tiempo que respeta su inteligencia (la del lector) al alejarse por completo de la intención moralizadora de la fábula original. La complicidad con que tradición y modernidad trabajan en la estética del “pastiche satírico” (Gennete), cuestiona las estrategias del significado del pasado ofreciendo al lector la posibilidad de entrar en el juego paródico construyendo la moraleja en el proceso hermenéutico. El juego activo que se establece entre el relato y el lector hace posible que la moraleja deje atrás su naturaleza autoritaria y se vuelva ambigua, facilitando este proceso.

“No nos tropezamos con anti-fábulas por el hecho – decisivo, sin lugar a dudas – de que haya retirado la moraleja de las admirables composiciones de su libro. El retiro no implica evacuación total o su destrucción. Acostumbrados a la vigencia del orden, no concebimos cómo una historia puede carecer de sentido, cómo no deba ‘decir algo’, llevar un ‘mensaje’, portar un nuevo o un viejo código de defectos, virtudes, censuras, represiones, etcétera (...) Monterroso deja su texto en suspenso y le brinda al lector la posibilidad de que él mismo, dentro de una jurisdicción ya dada, establezca la moraleja. El lector se torna así un co- fabulador, el viejo género se renueva con una insospechada capacidad de subvertir, si somos capaces de ello.”¹¹⁸

En el cuento literario, como género que incluye a la fábula moderna, el “pacto” heredado del relato oral entre el cuentista y sus lectores funciona como motor del proceso hermenéutico de manera semejante. El “didactismo implícito” (L. Beltrán) que constituye uno de los elementos más sólidos de su canon, como señalamos con anterioridad, obliga al lector a acercarse a un cuento literario con las mismas expectativas que antes lo motivaron a leer o escuchar relatos de “fruto retórico” en la

infancia, la formación escolar o religiosa. Antes hemos explicado de dónde proviene esa necesidad del género que tiene que ver, desde las etapas más remotas de su desarrollo, con la situación “in praesentia” que establece la relación directa entre el emisor y el receptor en la experiencia de la oralidad. Esta situación hacía posible la réplica bajo normas establecidas, de manera que la palabra continuaba viva en la posibilidad dialógica de ese tipo de experiencia. Conforme el relato va estableciendo nuevos compromisos y, en ese proceso, pasa de la oralidad a la escritura, las estrategias con que el significado va transformando esa posibilidad de diálogo con el lector, se diversifican. El cuento literario es el resultado de esa diversificación y una de las razones por las cuales su poética es a la vez estable - desde el punto de vista de los objetivos que la gobiernan - y flexible - en cuanto a la apertura de las estrategias formales que el escritor elige para lograrlos - es, precisamente, esa necesidad de conservar vigente el legendario pacto con el receptor.

El relato, al volverse literario y cambiar sus objetivos por los del arte, adquiere nuevas responsabilidades formales y se contagia del espíritu libre que orienta la estética de lo literario. Antes también hemos hablado de lo que da sentido al proceso de comunicación en el arte. Para resumir esas ideas, baste decir que el cuento literario opta por la interacción pragmática entre el emisor y el receptor del mensaje que busca implicar por igual a ambos en el proceso de la experiencia estética. Involucrando al lector activamente se cumplen dos condiciones insustituibles del relato: la brevedad y la interacción pragmática de la que hablamos. La brevedad se logra al economizar en el lenguaje todo aquello que puede ser construido o imaginado por el lector; la interacción, el “pacto” estético, se potencia al comprometer activamente al lector con el significado en la hermenéutica del texto. Esta sencilla operación es un salto enorme y decisivo en

la trayectoria del relato breve que lo aleja de su antigua reputación vinculada al costumbrismo. Este salto también lo lleva a profundizar en la condición universal del hombre y a reajustar los elementos de su poética para borrar todo vestigio absolutista de adoctrinamiento moral, aportando densidad semántica al texto a partir de lo que hemos venido llamando la *verdad literaria*.

Para dar una vuelta al sentido de la fábula clásica y conseguir, con ello, mayor profundidad semántica, Monterroso invierte la perspectiva conocida u obvia que conlleva la predecible moraleja construyendo un discurso inaudito. La intención de utilizar el discurso de la fábula e invertir el orden de la misma de esta manera es destruir una certeza desgastada y caduca ofreciendo un orden nuevo que lleva anexa su propia verdad. Estas verdades, como observamos más arriba al analizar la forma en que se construye la paradoja, se convierten en axiomas (F. Posada) que el autor irá desarrollando a lo largo de su obra. De ahí la importancia de la intratextualidad de cada colección de cuentos, fábulas, fragmentos, ensayos, aforismos, etc. El juego establecido con el lector que hace posible la hermenéutica del texto depende mucho de la comprensión de este código normativo sin el cual, la dinámica dialógica pierde parte de su sentido. Para ilustrar esta idea, hemos escogido una de las fábulas que ofrece un nuevo punto de vista sobre el tema ya observado en otros textos de Monterroso a lo largo de este trabajo y que nos ayudará a entender cómo se desarrollan gradualmente esas ideas:

El zorro es más sabio

Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir “¿Qué pasa con el Zorro?”, y cuando lo encontraban en los cócteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

- *Pero si ya he publicado dos libros – respondía él con cansancio.*

- *Y muy buenos – le contestaban -; por eso mismo tiene usted que publicar otro.*

El Zorro no lo decía, pero pensaba: “En realidad, lo que estos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer”.

Y no lo hizo.

Obsérvese la relación entre esta fábula y otros textos analizados anteriormente como “Dejar de ser mono” o “El mono que piensa en ese tema”. Poco a poco, entre más leemos la obra de Monterroso, se van cristalizando esas ideas o axiomas que forman parte de las inquietudes más recurrentes del autor. En el panorama de la literatura mexicana, esta fábula nos recuerda la situación de Juan Rulfo, cuya historia es posible que intente retratar este texto. El Zorro, además ha sido el personaje de muchos cuentos infantiles y el arquetipo del astuto en las fábulas cuyo discurso Monterroso parodia. Animales como el mono, el zorro, el búho, la tortuga o el cuervo llevan implícita una lectura que proviene de la fábula tradicional y que Monterroso explota, ya sea en su sentido original o como paradigma sobre el que ensaya nuevos enfoques críticos. Porque como afirma Lía Roux de Caicedo: “la fábula en Monterroso ... es un doble juego, donde se transgreden y al mismo tiempo se acatan las reglas, introduciendo desconcertantes elementos ajenos a la fábula tradicional.”¹¹⁹

Pero lo que más nos interesa resaltar ahora es la capacidad que las fábulas de Monterroso tienen de horadar sobre la condición humana. El discurso que parodian y, a la vez explotan de manera magistral funciona como un espejo en el que se refleja la inalterable estupidez humana. A través de estos pequeños textos, el escritor satírico

tiene la posibilidad de demostrar y constatar una y otra vez la manera como el hombre repite hasta el cansancio los consabidos errores encontrados en las fábulas del pasado. Sólo que en esta ocasión, la moraleja actúa en contra del sentido común y nos ofrece un significado nuevo, más abiertamente crítico aunque ajeno a la intención doctrinaria del pasado, con el que es posible reflexionar sobre los absurdos condicionamientos que guían al hombre en la sociedad moderna. Un ejemplo de este condicionamiento es la fábula de “La Rana que quería ser una Rana auténtica”:

La Rana que quería ser una Rana auténtica

“Había una vez una Rana que quería ser una Rana auténtica, y todos los días se esforzaba en ello.

Al principio se compró un espejo en el que se miraba largamente buscando su ansiada autenticidad.

Unas veces parecía encontrarla y otras no, según el humor de ese día o de la hora, hasta que se cansó de esto y guardó el espejo en un baúl.

Por fin pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente, y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una Rana auténtica.

Un día observó que lo que más admiraban en ella era su cuerpo, especialmente sus piernas, de manera que se dedicó a hacer sentadillas y a saltar para tener unas ancas cada vez mejores, y sentía que todos la aplaudían.

Y así seguía haciendo esfuerzos hasta que, dispuesta a cualquier cosa para que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo.”

La intención de esta fábula es retratar la manera como, a pesar de las libertades alcanzadas por la tecnología y el fin de los dogmatismos en la época actual, los seres humanos seguimos guiando nuestras acciones orientados por la opinión de los demás. Esta conducta es recurrente y no depende de la época ni de la ideología del momento; forma parte de nuestra naturaleza ridículamente contradictoria. . “Con la sátira sucede que todo el mundo se horroriza, ve lo malo, y está dispuesto a cambiar, es cierto, pero a su vecino. La sátira tercera de Juvenal fue escrita contra las molestias, la corrupción y los inconvenientes de vivir en la ciudad de Roma; dos mil años después Juvenal es leído

en las escuelas de esa ciudad, pero Roma sigue siendo la misma o es ahora más inhabitable...”¹²⁰ Por eso la materia prima es siempre abundante para el escritor satírico. El hombre sustenta su moral en una eterna contradicción entre sus palabras y sus hechos, lo cual lo hace el blanco perfecto de la caricatura. Incluso sus teorías y códigos hablan de la necesidad de disfrazar esta realidad o darle una justificación que haga posible la conservación de un orden y la supervivencia de la especie sustentada en la mentira. Monterroso ataca esos códigos y teorías absurdos con su humor y, al hacerlo, desmantela los cimientos de las estructuras que los sustentan. Sin embargo, su humor no es intencionalmente destructivo; por el contrario, al cuestionar y poner en predicamento lo absurdo del comportamiento humano el cual, peligrosamente, se extiende a sus leyes e instituciones, Monterroso advierte subterráneamente de la necesidad de un cambio de actitud: “Su reflexión es una prueba espléndida de que una literatura no se nutre únicamente del rencor o del impulso trágico. También por la alegría puede llegar al vigor y a la radicalización”, opina Angel Rama¹²¹.

El humor que se sustenta en la crítica de un orden caduco parte de la toma de conciencia sobre el caos que gobierna a la humanidad. Sin embargo, es labor del lector sacar las conclusiones y posibles interpretaciones de esta crítica mordaz. La labor del escritor es tan sólo sugerir significados a partir de un texto bien hecho:

“Sé que esto no se oye bien, pero creo que (el interés de cualquier texto literario) radica en la forma. Por importante o profundo que sea lo que usted diga, si no lo dice bien no hay muchas probabilidades de que logre algo bueno, quiero decir perdurable. Hasta la filosofía necesita de esto. Por lo menos Platón y Schopenhauer lo sabían. El otro elemento sería la verdad. Una narración tiene que ser verdadera, no en el sentido de que lo que cuenta haya sucedido, sino literariamente.”¹²²

Queremos terminar esta disertación sobre la *verdad literaria* y la manera en que Monterroso sabe involucrarnos en su hermenéutica, ilustrando uno de los recursos más originales con que construye sus alegorías. Nos referimos a la manera como crítica una “certeza” arraigada en nuestra cultura y que nadie se ha atrevido a cuestionar, explotando su significado literal. Esta fábula es especialmente interesante porque a través de este recurso Monterroso construye una alegoría de la Modernidad que, con las palabras de Beltrán Almería, podríamos describir como un mundo en donde “el realismo proclama el reino de la diversidad y en ese reino cada individuo debe poseer su propia identidad, aunque luego fracase en la tarea de construísela”¹²³:

La fe y las montañas

Al principio la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios.

Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía.

La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.

Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe.

Para ofrecer una reinterpretación de las generalizaciones y demás verdades comúnmente aceptadas, Monterroso “exige del lector una deseducación respecto a los sobreentendidos que espera en una fábula, le exige que sea inseguro y lacónico respecto a sus interpretaciones”¹²⁴. Sólo de esta manera puede el lector entrar en el juego con que la verdad construida por la hermenéutica del texto sustituye a las palabras del pasado que se han vaciado de contenido y necesitan de este diálogo con el presente para funcionar de nuevo. En nuestra interpretación personal deducimos de las palabras de esta fábula que el mundo presente (si consideramos nuestro tiempo como aquel en que

han entrado en crisis las ideologías) o si se quiere un mundo utópico, en donde “la buena gente” abandone la Fe (entendemos los dogmatismos, en cualquier sentido de la palabra) será siempre un mundo donde prevalezcan la paz y la tranquilidad, y las montañas (¿las fronteras? ¿la redistribución política de los territorios?) se queden, de una buena vez, en su sitio.

Creemos que aquellos rasgos que destacan en la literatura de Monterroso, como son los que hemos decidido abordar en este apartado, nos dicen mucho acerca del relato breve y la manera como su poética ha ido flexibilizando sus formas y profundizando sus contenidos conforme el género adquiere raíces sólidas y reconocimiento en la teoría de la literatura. La combinación de proteicidad, intertextualidad, humor y verdad literaria, hacen de la obra de Monterroso un caso ejemplar donde se dan cita los aspectos más característicos del relato breve moderno. Los rasgos que hemos analizado hablan también de la mezcla afortunada con que el género concilia lo mejor de su pasado con las estrategias más innovadoras y originales de la modernidad literaria, constatando en cada ejemplo la solidez y actualidad de su canon.

CONCLUSIONES

Tradición y modernidad se conjugan en el género breve para ofrecer al lector un producto acabado que ha dado mucho de qué hablar en este siglo. Los conceptos que analizamos en la parte primera de este trabajo y que rescatamos de la bibliografía de Mijail Bajtín y Luis Beltrán Almería destacan un fenómeno que se da en la literatura a partir de la influencia que ha tenido la novela sobre otros géneros no considerados literarios hasta hace muy poco. Entre ellos se encuentra el relato breve que, aunque en la oralidad acompaña al hombre desde épocas remotas, aparece en el escenario de la letra escrita, y desvinculado ya del todo de su carácter ritual, en un periodo de la historia literaria relativamente reciente. A esta desvinculación de lo ritual religioso y, en épocas posteriores, del didactismo a que lo sometía su asociación con otras disciplinas no literarias para ser recuperado en la modernidad por el arte lo identificamos con lo que M. Bajtín ha llamado *novelización*. Dicho fenómeno afecta sustancialmente la estética del relato y lo vuelve literario y moderno a la vez. El cuento se contagia de la libertad de la novela para convertirse en un producto que cumple con el rigor y se orienta a partir de las exigencias del arte. El relato corto moderno actualiza sus estrategias guiado por una nueva luz que tiene su razón de ser en el arte por el arte, olvidando del todo su intencionalidad original como mero producto cultural de la tradición. No obstante, su largo recorrido por la historia de las civilizaciones humanas, primordialmente desde la oralidad, imprime a su poética una huella difícil de borrar que constituirá el factor más sólido de la estabilidad de su canon. El relato breve moderno une una poética sólida y estable heredada de la tradición a la originalidad de un género que flexibiliza las estrategias del lenguaje a partir del diálogo de la palabra viva. La

novela es el antecedente de la prosa narrativa que ha tenido una influencia más determinante en el devenir del relato breve moderno.

El relato breve y su teoría ha llamado la atención de los estudiosos de la literatura en época reciente debido a la productividad y popularidad que el género ha ido cobrando en los últimos años. Pero, más allá de estas consideraciones, el género breve interesa de manera particular porque, a pesar de los esfuerzos por definirlo y encontrar una clasificación coherente y estable a su poética, tanto críticos como escritores están de acuerdo en reconocer que la originalidad de los productos hace imposible dicha tarea. El cuento literario cambia de estrategias y construye una poética (generalmente innovadora) acorde a cada relato en particular cuyo formato no puede volver a utilizarse para analizar otros textos del mismo género. La estética del relato breve juega con la capacidad de sorpresa del lector inventando un nuevo modelo a ser descifrado en cada experiencia de lectura. De esta cualidad vive y es la razón de ser de su poética. Edgar Allan Poe habla de la necesidad que tiene el relato de sujetar al lector y de causarle una impresión imborrable. Julio Cortázar habla de un organismo autónomo que funciona como un detonante de ideas y sentimientos, como una “apertura” de cuya experiencia se sale como del acto de amor. Para que esto sea posible, el relato debe construirse utilizando una lógica única y original que sea capaz de desbordarse en el lector cuando éste acciona la llave del mecanismo. Ahí radica la originalidad de cada producto y la incapacidad de los críticos para encontrar una normativa única que explique y regule su poética.

En este trabajo hemos analizado la trayectoria de las ideas que la crítica literaria ha puesto sobre la mesa para explicar este fenómeno recuperando aquellas que, a

nuestro juicio, dan cuenta y razón de ser de la naturaleza del género. El desarrollo, influencias y transformaciones que ha experimentado el relato breve desde la oralidad habla de un género que, a la vez que es estable y que cuenta con un canon, ha dado prueba de su capacidad para adaptarse a las exigencias del cambio. La estabilidad del género la encontramos en las normas que rigen su estética y que tienen que ver directamente con la relación entre el emisor y el receptor, narrador y escucha, escritor y lector, en los diferentes momentos de su desarrollo. Heredada de la oralidad, la relación pragmática entre el narrador y su auditorio es la primera llave que nos lleva a entender la necesidad del relato breve actual de encontrar los mecanismos que dinamicen el diálogo entre el emisor y el receptor del texto. La construcción de la poética de cada relato, como señalamos antes, se rige por esta premisa: generar una impresión profunda en el lector que desborde las fronteras del texto. En el capítulo tercero de este trabajo hemos ofrecido una propuesta que explica la dinámica global de la estética del relato breve donde se aprecia la importancia de esa dimensión del texto que sienta sus cimientos en la relación dialógica entre emisor y receptor del mensaje literario.

El panorama literario mexicano ofrece un ejemplo inmejorable para ilustrar la relación entre tradición y modernidad. En diferentes momentos de su historia (política y literaria) México ha servido como escenario para el ensayo de nuevas civilizaciones. Tres periodos han marcado sustancialmente nuestra cultura abriendo brechas profundas que permiten el estudio del binomio tradición / modernidad. El primero fue el de la conquista española de los territorios americanos; periodo de choque entre dos mundos de marcados contrastes. El segundo fue el de la época colonial; periodo de asimilación, adaptación y florecimiento del arte barroco que combinó lo mejor de dos mundos en un sincretismo cultural que afectó sustancialmente a la arquitectura y a la literatura. El

tercer periodo es el de la época independiente con sus altibajos políticos y la conformación social del México moderno. El florecimiento de las artes en la primera mitad del siglo XX, a partir de la pacificación del territorio en los años que siguieron a la Revolución Mexicana, sienta las bases de un desarrollo inminente en la literatura. Poetas, ensayistas y narradores de la talla de Alfonso Reyes, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos o Enrique González Martínez, del más puro rigor intelectual y literario abren el camino a otros como Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola o Augusto Monterroso. El siglo XX ha sido rico en contrastes culturales, sociales y económicos para México. El abismo existente entre una población mayoritariamente analfabeta y una élite intelectual de estas características hace posible un nuevo sincretismo que, en esta ocasión, une mejor que nunca tradición y modernidad. La obra de los autores que hemos escogido para representar esta dicotomía es una muestra de la creatividad combinatoria de un género que es expresión manifiesta del enriquecimiento histórico y cultural del que hemos hablado antes. El escenario literario mexicano ofrece al estudioso de la literatura un banco completo y complejo de textos breves para ser analizados, ya sea como reflejo de su contexto inmediato o como muestra de las transformaciones que se dan en la historia literaria a raíz de los paradigmas culturales presentes en toda civilización humana. La obra de los tres autores que analizamos en este trabajo da cuenta de la originalidad, el rigor formal y las constantes heredadas de la tradición en la estética del relato breve.

Para redondear las ideas que a lo largo de este trabajo hemos ido exponiendo, así como su constatación en la obra de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Augusto

Monterroso, haremos un breve resumen de aquellos rasgos más sobresalientes en este estudio y que podrían caracterizar al relato breve moderno.

La propuesta teórica parte de dos aspectos que constituyen el fundamento alrededor del cual ha girado el análisis de los ejemplos representativos del relato breve mexicano: el estatuto histórico del cual derivan los elementos constitutivos más estables del género y que sintetizan el binomio tradición- modernidad, y; la importancia de la dinámica combinatoria de las estrategias del género para la adecuada ejecución de sus objetivos estéticos. Este doble itinerario que proponemos para enfocar el problema de la caracterización del relato breve se resume en los siguientes puntos:

Circularidad:

Comúnmente identificada con la concepción de un tiempo mítico característico de las etapas más primitivas de la civilización, la circularidad es también considerada por la crítica del relato breve como un concepto que describe la unidad estructural del cuento. “El relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo”¹²⁵, dice Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio* al analizar la técnica de la narración oral en la tradición popular. El punto de encuentro entre estructura y tiempo es aquel donde la oralidad establece unos parámetros pragmáticos que condicionan las estrategias formales del cuento para llevar el proceso comunicativo a buen término. La circularidad es entonces una cualidad que el género hereda de la tradición y que en el relato breve moderno podemos identificar como la unidad de impresión (desde el punto de vista estructural) y; como una tendencia sobre el manejo del tiempo que imprime acentos míticos a ciertas narraciones. La

tendencia del relato breve a la circularidad se deriva de una concepción del tiempo y el espacio que proviene de su pasado como género directamente vinculado a la narración histórica de los pueblos desde las etapas más primitivas. Para Octavio Paz (*Los hijos del limo*), en estas sociedades el modelo temporal constituía un arquetipo:

“La relación entre los tres tiempos – pasado, presente y futuro – es distinta en cada civilización. Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. El pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, ese pasado está presente siempre, ya que regresa en el rito y en la fiesta. Así, tanto por ser un modelo continuamente imitado cuanto porque el rito periódicamente lo actualiza, el pasado defiende a la sociedad del cambio. Doble carácter de ese pasado: es un tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente.”¹²⁶

Como ejemplo de esta tendencia tenemos la obra de Juan Rulfo cuyos relatos reconstruyen la realidad de un mundo estancado en el pasado donde los protagonistas caminan sin esperanza hacia su propia destrucción. La dinámica del punto de vista narrativo hace posible la recurrencia de un mundo de obsesiones que aísla a los personajes en un laberinto sin salida, en un eterno retorno que siempre desemboca en la fatalidad y en donde el término se confunde con el punto de partida de un ciclo semejante al ciclo vital en la cosmovisión indígena. Con un estilo distinto aunque presumiblemente derivado de la misma concepción cíclica de la historia, Juan José Arreola hace un bello aunque amargo retrato de la realidad mexicana a partir de una composición donde pasado y presente se entremezclan para retratar la destrucción de un estado social y político en descomposición. *La feria* es una original novela que se estructura como un cuento en un círculo construido a partir de 288 fragmentos que constituyen las voces del pueblo en un pasado y un presente recurrentes e indistintos

para presentar una visión global de la historia de un país. La estructura de esta novela imita tan fielmente al cuento canónico que su autor incluye, incluso, una moraleja.

Tendencia a lo fantástico:

También derivada de la tradición, la tendencia del relato breve a lo fantástico es, con la concepción cíclica del tiempo, una de las características más estables de su canon. Esta tendencia, según Luis Beltrán, confirma la pertenencia del género a una de las etapas estéticas de la literatura en particular: “el pensamiento tradicional no concibe el tiempo como sucesión sino como ciclo, repetición, eterno retorno, etc. Esto significa que no hay un trayecto entre un principio y un final obligados. Los momentos importantes para el hombre de la tradición son reediciones de otros momentos trascendentes – pertenecientes a un remoto origen -, con los que se conecta mágicamente. El pasado es el tiempo de la plenitud imaginaria. El futuro, en cambio, carece de valor.”¹²⁷

El relato breve moderno ha recuperado la concepción cíclica del tiempo y el pensamiento mágico de la tradición utilizándolos como estrategias generadoras de una atmósfera y un enfoque de la realidad a partir del punto de vista de sus narradores. Estos personajes (generalmente involucrados en la trama) mezclan una perspectiva del mundo muy cercana a la que describe L. Beltrán con una psiquis desequilibrada y/ o autodestructiva. El caso de Rulfo es muy claro porque sus narradores construyen a lo largo de la obra un mundo donde los muertos conviven con los vivos hasta el punto de que estos últimos se desdibujan casi por completo. Los protagonistas narran sus historias mirando hacia el pasado, concentrados como están en esa “conexión mágica”

con el mundo de los muertos. En la obra de Juan José Arreola abundan los narradores obsesionados o dementes. En nuestro análisis observamos la construcción de alegorías del amor a partir del ingrediente mágico/ fantástico como “Luna de miel”, “La migala” o “El guardagujas”. Este último relato es particularmente interesante desde el punto de vista de los recursos que maneja para recrear una atmósfera donde gobierna el absurdo a partir de la imaginación desbordada de un personaje fantástico. La suspensión de la incredulidad por parte del lector es muy importante en estos relatos donde es posible revivir la experiencia del relato en su forma más tradicional y primitiva. En las etapas más remotas de la historia la función del relato breve era la de poner en contacto el mundo humano con el divino partiendo de una concepción mágica de la verdad (L. Beltrán: 2002, p.44). Esta cualidad no ha desaparecido en el relato actual, si bien los contenidos de dichos cuentos nos sugieren una concepción de la verdad que se sirve del ingrediente fantástico para dibujar alegóricamente una realidad que requiere ser desvelada con una mirada crítica. El ingrediente entonces, se convierte en una estrategia del escritor moderno para mantener semioculta una verdad censurable, censurada o de difícil aproximación que no podría expresarse en toda su magnitud desde otro punto de vista. La fantasía, en ocasiones hace alianza con el absurdo, como podemos ver tanto en la obra de Arreola como en la de Monterroso, desembocando en el humor.

Humor:

La risa es otra estrategia heredada de la tradición que servía a las clases populares para criticar un orden en descomposición, desde cualquier perspectiva y

ámbito que el momento demandara. En la tradición mexicana, la risa ritual es también patrimonio de las clases populares que mediante su uso buscan conjurar el miedo a la muerte. Esta estrategia se extiende a la burla de las instituciones como la única manera de sortear un presente demasiado caótico para ofrecer la estabilidad social, económica y/ espiritual que requieren los seres humanos. La moral, entonces, se vuelve inestable dejando paso a la ironía y a la sátira. El reino del absurdo llevado a sus extremos en la obra de los narradores aquí analizados llega a ser tan extraordinario que en muchas ocasiones choca con la fantasía haciendo imposible separar los territorios de uno y otro ámbitos. El recurso de la risa es tan efectivo para la crítica de las sociedades y los gobiernos contemporáneos que su utilización no es patrimonio exclusivo de nuestra literatura.

Hemos observado las estrategias con que la obra de Arreola y Monterroso se acercan al objeto que inspira cada uno de sus relatos desde diferentes y originales puntos de vista. La parodia y, dentro del ámbito de la parodia, la sátira, es la manera más usada por Monterroso para retratar los defectos de los hombres, las relaciones humanas, los gobiernos, los condicionamientos sociales, etc. Arreola utiliza magistralmente el punto de vista de narradores descontextualizados o inapropiados para dar vida al absurdo. También es de su predilección el uso de la alegoría en el dibujo caricaturesco de ciertas realidades. La manera como Arreola manipula plásticamente el lenguaje para lograr que las palabras expresen lo inimaginable es otra cualidad de sus relatos. El caso de Rulfo es distinto en cuanto al manejo del humor. Sus cuentos, más característicos por su acento trágico, contruidos a partir del perspectivismo de narradores que hablan para sí, utilizan el humor sólo cuando se estructuran dialógicamente. Sabemos, por el análisis de la obra, que lo que premia en estos relatos

es el monólogo o el soliloquio. La risa en los narradores de Rulfo se construye en la réplica, como un juego donde se hace necesario el ir y venir de la palabra, a la manera del juego del “albur”. El idiolecto de los participantes es una pieza clave en la reconstrucción de este juego dialógico. Dos ejemplos donde Rulfo utiliza el humor como estrategia crítica a través del diálogo y la conversación son “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”.

Proteicidad:

La proteicidad es una cualidad que el relato breve moderno adquiere a partir de su ingreso en la literatura. La incalculable cantidad de materiales que la tradición del género, su cercanía a toda clase de disciplinas y discursos desde la fábula clásica en la antigüedad, hasta el discurso publicitario y el lenguaje científico y tecnológico en la época moderna, así como la necesidad de sorprender y de actualizarse para estar a la altura de los tiempos, han dado como resultado este rasgo tan característico del cuento literario en la época actual. Antes hablamos de los elementos que han dado estabilidad al género a través de los siglos, entre los cuales encontramos la mayoría de las cualidades con las que el relato breve ya contaba desde la tradición. Si bien la proteicidad es un rasgo que proviene de la entrada del género en la modernidad del arte, también es cierto que la creatividad y originalidad que ha adquirido a partir de ese momento deriva de una necesidad pragmática de su estética que tiene que ver con la imposibilidad de la réplica en su proceso de adaptación a la letra escrita. Para sustituir la situación “in praesentia” del relato oral, el cuento literario ha echado mano de los recursos más innovadores del arte, consiguiendo ser uno de los géneros más actuales del momento y creciendo rápidamente en popularidad gracias a ello. Así, siendo

estrictamente normativo en los principios que gobiernan su estética, es también uno de los géneros más flexibles desde el punto de vista de las estrategias de que hace uso para conseguir los efectos que ésta le exige.

En la obra analizada encontramos las estrategias narrativas más innovadoras. El uso del tiempo, la construcción de la atmósfera y sus símbolos, la simultaneidad de planos y el perspectivismo narrativo en Rulfo es un ejemplo. La construcción lingüística, el punto de vista narrativo, los diferentes registros del lenguaje, la variedad de discursos y géneros empleados por Arreola en sus pequeños y perfectos relatos; la recuperación de la fábula para parodiar y satirizar los clisés lingüísticos, el lugar común y toda verdad que pretenda ser tomada como un absoluto, la construcción de miniaturas narrativas, la caricaturización del prototipo de personajes reconocibles a partir de sus registros lingüísticos, el desplazamiento genérico, las meditaciones ensayísticas y alegorías que construye Monterroso son todos, también, ejemplos donde se puede observar la cualidad proteica del relato breve en la época actual. La capacidad para sorprender del escritor de cuentos modernos no ha encontrado límite, como podemos constatar en la obra que este trabajo ha tomado como ejemplo. Decíamos que la razón más poderosa que el género tiene para derivar en la proteicidad tiene que ver directamente con las exigencias de su estética. La transposición y transformación de los elementos más estables de su canon para adaptarse a los tiempos toca también su vena más profunda: aquella que afecta al contenido del texto y que se constituye en la verdad derivada de la hermenéutica del texto literario.

Verdad literaria:

El canon del cuento tradicional contaba con un elemento que hacía posible la compenetración de forma y contenido alrededor de un significado profundo. La tradición de contar cuentos en el ámbito familiar cumplía una función que no se reducía al entretenimiento. El cuento como prueba y el cuento como ejemplo, en distintas etapas de su desarrollo, formaba parte de un rito dentro del cual se llevaba a cabo la educación de los miembros más jóvenes de la familia a la vez que se mantenía el sentimiento de pertenencia e identificación con un grupo social determinado. Esta era la función del relato mitológico, en primer lugar, y más tarde de la fábula, el ensimbo o el cuento infantil, entre otros relatos de naturaleza didáctica. La moraleja representa la conclusión del proceso comunicativo del cuento tradicional.

Cuando el relato breve adquiere su naturaleza literaria, la culminación del proceso cambia de sentido orientándose a partir de la luz de los objetivos estéticos del arte. El proceso adquiere complejidad y la moraleja desaparece sin que por ello la poética del relato breve literario prescindiera de la profundidad del contenido a partir de una verdad que vaya más allá de la anécdota generalmente sencilla del relato. El proceso estético, cuya culminación requiere de una satisfacción completa desde el punto de vista formal y de la densidad de sus contenidos, transforma el elemento que antes conocíamos como moraleja despojándolo de su didactismo, mas no de su vocación de búsqueda de la verdad. El relato breve literario hace uso de los recursos más creativos para sugerir esa verdad que, debido a las limitaciones espaciales del género, debe acatar unas estrategias formales muy rígidas. La brevedad del relato aunada a la imposibilidad de la réplica que las leyes del cuento tradicional hacían posible en la oralidad, hace

necesario el establecimiento de un diálogo con el lector que parta de nuevas leyes y parámetros. De esta limitación deriva la naturaleza dinámica del relato breve en cuanto a las relaciones que el proceso estético del texto establece con su receptor. El relato literario, en su proteicidad, encuentra en el lenguaje todas las armas y ensaya todas las estrategias al alcance de la palabra para imprimir sentido y sugerir significados a completar a través del diálogo entre las claves del texto y la imaginación del lector. Sólo así es posible la culminación del proceso estético en una experiencia completa y satisfactoria a través de la lectura e interpretación del texto. El sentido de ese sólido elemento que en el pasado fue la moraleja adquiere acentos nuevos donde la palabra dogmática de su didactismo no tiene cabida y el relato se convierte en un juego de sugerencias a ser desvelado por la inteligencia lectora. Es característica del relato moderno su tendencia hacia el perspectivismo, a través del cual y del uso de distintos escenarios y narradores da un enfoque propio y original de la realidad.

Esta característica la observamos en la obra analizada en la última parte de este estudio. Juan Rulfo construye un mundo completamente alienado y ajeno a cualquier otra realidad que el lector haya tenido oportunidad de vislumbrar con anterioridad a partir del uso del punto de vista narrativo de sus protagonistas: el niño, el disminuido mental, el asesino, el amante adúltero, etc. También la atmósfera y los símbolos juegan un papel importante y característico de la narrativa de Rulfo en la manera como el estilo del escritor nos acerca a esta realidad. Juan José Arreola se sirve también del punto de vista de sus narradores para dar enfoques sorprendentes y originales al conjunto de ideas y obsesiones que recorren sus relatos. El rigor estilístico en el manejo del lenguaje es para Arreola un recurso que adquiere dimensiones insospechadas en la manera como logra dar forma al significado y sugerir elegantemente los caminos para la hermenéutica

de sus textos. Augusto Monterroso, por su parte, es un experto en el arte del desconcierto. Su obra obliga al lector a despojarse de todo aprendizaje anterior que parta de la palabra absoluta y dogmática. Monterroso ataca el lugar común y el clisé vacío de significado explotando su discurso e inyectándole un nuevo contenido. Por eso se apoya en géneros como la fábula, transformando el sentido de la predecible moraleja, para ofrecernos una verdad inaudita, pero con la que el lector estará de acuerdo sin lugar a dudas. Sus textos son breves en extremo con lo cual la decodificación del significado debe apoyarse en la intertextualidad para concluir satisfactoriamente su proceso hermenéutico. Esta y otras estrategias son vías naturales por donde se mueve el relato breve moderno para rescatar la función que antaño cumplía la moraleja; lo que hemos llamado la verdad literaria del relato.

El análisis de la obra de los tres escritores escogidos ha hecho posible la constatación de las ideas planteadas en la primera parte del trabajo, no habiéndose encontrado puntos de contradicción entre los ejemplos y la propuesta teórica de este estudio. Sin duda el resumir un trabajo tan extenso en los puntos anteriores puede dar la impresión de que hemos simplificado el fenómeno a cuatro o cinco rasgos característicos. No es ésta nuestra intención. Creemos que la teoría del relato breve cuenta con un número razonable de propuestas teóricas que han abarcado en un momento u otro los rasgos más significativos del género (y que hemos expuesto en la primera parte de este trabajo). Es por ello que este breve resumen destaca tan sólo aquellos rasgos que creemos aportan novedad a dicha teoría.

El estudio de la obra de los tres autores escogidos aporta a la investigación sobre el relato breve, además, una comprensión más completa del fenómeno literario

mexicano y de la trascendencia de su desarrollo como tributo a la amplitud y riqueza de gran biblioteca de la literatura universal. Esperamos que este trabajo constituya una pequeña contribución en el camino de las investigaciones sobre la literatura en el ámbito de la teoría del relato moderno.

Notas

-
- ¹ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pág. 24.
- ² J.L. Martínez, *El trato con los escritores*, pág. 109.
- ³ Citados por J.L. Martínez, *Ibidem*, págs. 88-89.
- ⁴ M. León-Portilla, Introducción a *Literaturas Indígenas*, Clásicos de la literatura mexicana.
- ⁵ C. Martínez Marín. Presentación a la antología *Los cronistas*, en Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.
- ⁸ C. Fuentes, *Op. cit.*, pág. 206.
- ⁹ O. Paz, *Op. cit.*, pág. 85.
- ¹⁰ *Ibidem*, pág. 86.
- ¹¹ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, pág. 169.
- ¹² L. Leal, *Op. cit.*
- ¹³ C. Monsiváis, "El cuento en México. 1934-1984", pág. 11.
- ¹⁴ *Ibidem*, pág. 12.
- ¹⁵ O. Paz, *Sor Juana...*, pág. 79.
- ¹⁶ J. E. Pacheco, Presentación a *La novela histórica*.
- ¹⁷ I.M. Altamirano, citado por J.E. Pacheco, *Ibidem*.
- ¹⁸ V. Riva Palacio, *Los cerros. Galería de contemporáneos*, pág. 115.
- ¹⁹ P. Henríquez Ureña, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, conferencia pronunciada el 6 de diciembre de 1913.
- ²⁰ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, pág. 180.
- ²¹ C. Monsiváis, *Op. cit.*, pág. 16.
- ²² C. Fuentes, *Op. cit.*, págs. 331-334.
- ²³ C. Monsiváis, *Op. cit.*, pág. 20.
- ²⁴ J.L. Martínez, *Op. cit.*, pág. 144.
- ²⁵ C. Monsiváis, *Op. cit.*, págs. 26-27
- ²⁶ J.L. Martínez, *Op. cit.*, pág. 118.
- ²⁷ W. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, pág. 140.

-
- ²⁸ *Ibidem*, pág. 150.
- ²⁹ O. Paz., *op. cit.*, pág. 175.
- ³⁰ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento...*, pág. 13.
- ³¹ J. Pellicer, *El placer de la ironía*, pág. 55.
- ³² J. Pellicer, *El placer de la ironía*, México, UNAM, 1999.
- ³³ *Ibidem*, pág. 89.
- ³⁴ O. Paz, *Posdata*, pág. 158.
- ³⁵ E. Poniatowska, ‘¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tu pon la cara de disimulo!’, en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, p. 41.
- ³⁶ *Ibidem*, pág. 46.
- ³⁷ *Ibidem*, pág. 46.
- ³⁸ F. Benítez, ‘Conversaciones con Juan Rulfo’, en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, pág.7.
- ³⁹ E. Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, pág. 415.
- ⁴⁰ J.J. Arreola, citado por E. Carballo, *Ibidem*, pág. 458.
- ⁴¹ J.C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, pág.132.
- ⁴² *Ibidem*, pág. 140.
- ⁴³ S. López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, pág. 83.
- ⁴⁴ J.C. González Boixo, *op. cit.*, pág. 160.
- ⁴⁵ Edmundo Valadés, “El libro de Juan Rulfo quema las manos”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, págs. 38-39.
- ⁴⁶ Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, FCE, 1998.
- ⁴⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula*, pág. 76.
- ⁴⁸ C. Monsiváis, “Sí, tampoco los muertos retornan. Desgraciadamente.”, en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, pág. 36.
- ⁴⁹ S. López Mena, *op. cit.*, pág. 83.
- ⁵⁰ Roland Forgues. *Rulfo. La palabra redentora*, pág. 85.
- ⁵¹ F. Zendejas, “Donde los sollozos hablan”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, pág. 67.
- ⁵² C. Monsiváis, “Sí, tampoco los muertos retornan”, *op. cit.*, pág. 31.
- ⁵³ *Ibidem*, pág. 33.

-
- ⁵⁴ Manuel Durán, “Juan Rulfo: la máscara y la voz”, en *Juan Rulfo, los caminos...*, pág. 145.
- ⁵⁵ V. Peralta y L. Befumo, *Rulfo, la soledad creadora*, págs. 22- 24.
- ⁵⁶ S. Fernández. “Una manera de hacer poesía”, en *Juan Rulfo, los caminos..., op. cit.*, págs.49-50.
- ⁵⁷ C. Blanco Aguinaga, *op. cit.*, pág. 84.
- ⁵⁸ C. Fuentes, “Pedro Páramo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, pág. 111.
- ⁵⁹ V. Peralta y L. Befumo, *op. cit.*, págs. 20- 57.
- ⁶⁰ F. Antolín, *Los espacios en Juan Rulfo*, pág. 30.
- ⁶¹ S. Fernández, *op. cit.*, págs. 57-58.
- ⁶² L. Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, págs. 57-59.
- ⁶³ *Ibidem*, pág. 22.
- ⁶⁴ E. Palacios, *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rulfo*, pág. 16.
- ⁶⁵ E. Allan Poe, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y crítica*, pág. 66.
- ⁶⁶ J. Cortázar, *op. cit.*, pág. 99.
- ⁶⁷ S. Menton, “Juan José Arreola y el cuento del siglo veinte”, en *Narrativa mexicana*, pág. 111.
- ⁶⁸ J.J. Arreola, *Los narradores ante el público*, pág. 38.
- ⁶⁹ E. Carballo, *Narrativa mexicana de hoy*, pág. 20.
- ⁷⁰ J.J. Arreola, entrevista con E. Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana*, pág. 431.
- ⁷¹ *Ibidem*, pág. 451.
- ⁷² *Ibidem.*, págs. 444-46.
- ⁷³ *Ibidem*, pág. 458.
- ⁷⁴ Robert M. Luscher, “The Short Story Sequence: An Open Book”, en Susan Lohafer, *Short Story at a Crossroad*, pág. 148- 152.
- ⁷⁵ J.J.Arreola, entrevista con E. Carballo, *op. cit.*, pág. 431.
- ⁷⁶ J.J. Arreola, citado por Jesús A. Benítez, *La obra de Juan José Arreola*, pág. 463.
- ⁷⁷ J.J. Arreola, entrevista con E. Carballo, *op. cit.*, pág. 456.
- ⁷⁸ B. Acker, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola, Fuentes*, Madrid, Playor, 1984.
- ⁷⁹ *Ibidem*, pág. 107.
- ⁸⁰ G. De Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo III, págs. 81-83.
- ⁸¹ Carmen de Mora. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, pág. 56.
- ⁸² S. Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, pág. 220.

-
- ⁸³ *Ibidem*, pág. 219.
- ⁸⁴ *Ibidem*, pág. 221.
- ⁸⁵ L. Leal, “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”, en *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, pág. 32.
- ⁸⁶ J. Ortega, *op. cit.*, pág. 573.
- ⁸⁷ J. A. Benítez, *La obra de Juan José Arreola*, pág. 297.
- ⁸⁸ C. del Valle Pedroza, *El micro- relato en hispanoamérica*, pág. 147.
- ⁸⁹ J.J. Arreola, en E. Carballo, *op. cit.*, págs. 462-463.
- ⁹⁰ *Ibidem*, pág. 446.
- ⁹¹ C. del Valle Pedroza, *op. cit.*, pág. 151.
- ⁹² E. López Parada, *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento*, pág. 351.
- ⁹³ E. Carballo, *Ibidem*, pág. 471.
- ⁹⁴ A. Monterroso, “Vivir en México”, *La vaca*, pág., 148.
- ⁹⁵ J. A. Masoliver, “Augusto Monterroso: el humor que muerde”, en A Monterroso, *Tríptico*, págs. 9-10.
- ⁹⁶ A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, pág. 25.
- ⁹⁷ Lía Roux de Caicedo, *La fábula en Monterroso lugar de encuentro con la verdad*, pág. 9.
- ⁹⁸ A. Monterroso, *op. cit.*, pág. 96.
- ⁹⁹ *Ibidem*, pág. 43.
- ¹⁰⁰ Hugo Hiriart: en W. Corral (editor), *Monterroso*, AECEI, pág. 89.
- ¹⁰¹ A. Monterroso, *op. cit.*, pág. 63.
- ¹⁰² A. Monterroso, *ibidem.*, pág. 104.
- ¹⁰³ A. Monterroso, *ibidem.*, pág. 70.
- ¹⁰⁴ C.del Valle Pedroza, *op. cit.*, pág. 157.
- ¹⁰⁵ *Ibidem*, págs. 225-226.
- ¹⁰⁶ J. Ruffinelli, “Dos Monterrosos”, estudio introductorio a *Lo demás es silencio*, Cátedra, págs. 35-36.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 17.
- ¹⁰⁸ Carmen Romero, Ponencia a propósito de la Semana de Autor organizada por el AECEI, en W. Corral (editor), *op. cit.*, pág. 66.
- ¹⁰⁹ W. Corral (editor), *op. cit.*, pág. 57.
- ¹¹⁰ C. Monsiváis, “Monterroso y demás fábulas”, en Ruffinelli (editor), *Monterroso*, pág. 29.

-
- ¹¹¹ A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, págs. 97-98.
- ¹¹² F. Noguero Jiménez, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, pág. 154.
- ¹¹³ *Ibidem*, págs. 214-215.
- ¹¹⁴ *Ibidem*, pág. 213.
- ¹¹⁵ A. Monterroso, *Viaje al centro...*, pág. 70.
- ¹¹⁶ L. Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, *op. cit.*, pág. 30.
- ¹¹⁷ A. Monterroso, *op. cit.*, pág. 57.
- ¹¹⁸ F. Posada, ‘Para leer con los brazos en alto’, en *Monterroso*, ed. Jorge Ruffinelli, pág. 52.
- ¹¹⁹ L. Roux de Caicedo, *op. cit.*, pág 5.
- ¹²⁰ A. Monterroso, *op. cit.*, pág. 39.
- ¹²¹ A. Rama. “Un fabulista para nuestro tiempo” en *Cuadernos de texto crítico*, Vol. 1, Ed. Centro de Investigaciones Lingüístico- Literarias de la Un. Veracruzana (México 1976), pág. 3.
- ¹²² A. Monterroso, *op. cit.*, pág. 62.
- ¹²³ L. Beltrán Almería, *La imaginación literaria*, pág. 21.
- ¹²⁴ F. Posada, *op. cit.*, pág.105.
- ¹²⁵ I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, pág. 48.
- ¹²⁶ O. Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, pág. 34.
- ¹²⁷ L. Beltrán, *op. cit.*, pág. 24.

BIBLIOGRAFÍA

Acker, Bertie: *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola, Fuentes*, Madrid, Playor, 1984.

Anderson Imbert, Enrique: “El cuentista frente al espejo”, en *Maldoror*, núm. 9, Montevideo, noviembre de 1973, pp.54-58.

-----: *Teoría y técnica del cuento*. Ariel. Barcelona, 1996.

-----: *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, FCE, 1964.

Antolín, Francisco: *Los espacios en Juan Rulfo*, Miami, Ediciones Universal, 1991.

Arreola, Juan José: *Narrativa completa* (prólogo de Felipe Garrido), México, Alfaguara, 1997.

-----: *Varia invención*, México, FCE, 1949.

-----: *Confabulario total (1941-1961)*, México, FCE, 1962.

-----: *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

-----: *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

-----: *La feria*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

Arreola, Orso: *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Editorial Diana, 1998.

Bados Ciria, Concepción: “Estado actual de la minificción en Latinoamérica”, en *Quimera*, Revista de literatura, núm. 211-212, febrero de 2002.

Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

-----: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

Baquero Goyanes, Mariano, *¿Que es el cuento?*, Buenos Aires, Columba, 1967.

Barrera Linares, Luis: “¿Son literarios los textos ultracortos?”, en *Quimera*, núm. 211- 212, febrero de 2002.

Beltrán Almería, Luis: *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, España, Montesinos, 2002.

-----: *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra, 1992.

-----: “El cuento como género literario”, en *Teoría e interpretación del cuento*, estudios editados por Peter Fröhlicher y Georges Güntert, Suiza, 1995.

Benedetti, Mario: "Tres generos narrativos", en *Sobre artes y oficios*, Montevideo, Alfa, 1968, pags. 14-29.

Benítez, Fernando (editor): *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983.

Benítez Villalba, Jesús A.: *La obra de Juan José Arreola*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 1985.

Bermúdez, Ma. Elvira: *Muerte a la zaga*, Lecturas mexicanas, México, SEP, 1985.

Blanco Aguinaga, Carlos: “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. I, septiembre- octubre de 1955, pp. 59- 86.

Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, A. y Ocampo, S.: *Antología de la literatura fantástica*, México, Ed. Hermes, 1987.

Bosch, Juan: “La forma en el cuento”, *Revista Nacional de Cultura*, núm. 144, Caracas, enero-febrero 1961, pp. 40-48.

-----: *Teoría del cuento*, Merida, Universidad de los Andes, 1967.

Bradú, Fabienne: “La palabra mágica de Augusto Monterroso”, en *Vuelta* 88, marzo de 1984.

Brandenberger, Erna: “El tiempo”, en *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973.

Brasca, Raúl: “El microcuentista demiurgo”, en *Quimera*, Revista de literatura, núm. 211-212, febrero de 2002.

Bravo, José Antonio: “Estructura en la narrativa”, en *Novela y novelistas* (Reunión de Málaga 1971), Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación, s.f.

Bravo, Víctor Antonio: *La irrupción y el límite*, México, UNAM, 1988.

Bravo, Víctor, et. al.: *Ensayos selectos*, México, UNAM, 1996.

Bravo, María Dolores: Presentación a *La literatura de la colonia*, Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Burgos, Fernando: *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, Castaglia, 1997.

Cabrera Infante, Guillermo: “Y va de cuentos”, en *Letras Libres*, III, núm. 33, septiembre de 2001.

Cadavid, Álvaro: “El díscolo, licencioso, tráfuga e inaprensible relato mínimo de Monterroso”, en *Quimera*, Revista de literatura, núm. 211-212, febrero de 2002.

Caillois, Roger: *Acercamiento a lo imaginario*, México, FCE, 1989.

Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.

Campos, Julieta, "La opción de narrar", en su *La herencia obstinada: análisis de cuentos nahuas*, México, FCE, 1982.

Camurati, Mireya: *La fábula hispanoamericana*, México, UNAM, 1978.

Carballo, Emmanuel: *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos..., 1965.

-----: *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza, 1969.

-----: "Arreola y Rulfo: cuentistas", revista *Universidad de México*, Vol. VIII, num. 7, marzo de 1954.

Carrión, Jorge: *Mito y magia del mexicano*, México, Porrúa, 1952.

Caso, Alfonso: *El pueblo del sol*, Lecturas mexicanas, México, SEP/ FCE, 1953.

Castagnino, Raúl: *Márgenes de los estructuralismos*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1975.

-----: *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1977.

-----: *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 2ª. Edición, Buenos Aires, Nova, 1957.

Castellanos, Rosario: *Obras I. Narrativa completa*, Letras mexicanas, FCE, 1989.

Chavarrí, Raúl: "Arreola en su varia creación", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXI, n° 242, 1970.

Chéjov, Antón: "Cartas sobre el cuento", en Pacheco y Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila editores, Venezuela, 1993.

Chumacero, Alí: "El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", en *Revista de la Universidad de México*, X, núm. 8, abril de 1955, pp. 25- 26.

-----: "Augusto Monterroso contra el lugar común", México en la cultura, *Novedades*, 7 de diciembre de 1959.

Clásicos de la literatura mexicana, Colección antológica, México, Promexa, 1985.

Coddou, Marcelo: *Valoración de Juan Rulfo*, Universidad de Concepción, 1970.

Colina, José de la: "Del cuento al canto", en *El cuento. Revista de imaginación*, octubre - diciembre 1995, núm. 131.

Colina, José de la: "Notas sobre Juan Rulfo", en *Casa de las Américas*, IV, núm. 26, octubre- noviembre de 1964, pp. 133- 138.

Corral, Wilfrido: *Lector, sociedad y género en Monterroso*, México, Universidad Veracruzana, 1985.

----- (editor): *Monterroso*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1997.

Correa Pérez, Alicia: Presentación a *Narrativa contemporánea II*, Col. Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Cortázar, Julio: "Del cuento breve y sus alrededores" en *Último Round*, México, Siglo XX Editores, 1969.

-----: "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, La Habana, 1962, II, núms. 15-16, pp- 3-14.

-----: "Paseo por el cuento", en *Casa de las Américas*, La Habana, 1970.

-----: *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires, Editorial, Rayuela, 1970.

Cortés, Hernán: *Cartas de Relación*, México, Editorial Concepto, 1989.

Cousté, Alberto, et. al: en *Refracciones. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM- Era, 1995.

Cuesta Abad, José M.: “Luvina: Estructura dialógica del monólogo”, en Francisco Antolín, *Los espacios en Juan Rulfo*, Miami, Ediciones Universal, 1991.

Chavarri, Raúl: “Arreola en su varia invención”, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXI, núm. 242, 1970.

Chiampi, Irleamar: *El realismo maravilloso*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1983.

Dávila, Amparo: *Muerte en el bosque*, Lecturas mexicanas, México, SEP, 1959.

De Mora, Carmen: *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, España, Universidad de Sevilla, 1995.

De Riquer, Martín y Valverde, José Ma.: *Historia de la literatura universal*, Tomo 4, Barcelona Editorial Planeta, 1974.

Del Paso, Fernando: *Memoria y olvido. Vida de Juan Juan José Arreola (1920-1947)*, México, CNCA, 1994.

Del Rey, Antonio: “Claves del cuento actual”, en *Lucanor*, núm. 16, Pamplona, diciembre de 1999.

Del Valle Pedroza, Concepción: *El micro-relato en Hispanoamérica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1992.

Delgado, Antonio et. al: *La literatura de Augusto Monterroso*, México, UAM, 1988.

Delgado, Rafael: *Cuentos*, México, UNAM, 1993

De Torre, Guillermo: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Punto Omega, 1971.

Díaz del Castillo, Bernal: *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Promexa, 1985.

Dolezel, Lubomir: "Truth and Authenticity in Narrative", en *Poetics Today*, I, 3, 1980, págs. 7-25.

Domínguez, Christopher Michael: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991.

Dueñas, Guadalupe: *Tiene la noche un árbol*, Lecturas mexicanas, México, SEP, 1958

Durán, Manuel: "Juan Rulfo: la máscara y la voz", en *Ínsula*, XXV, núms. 284- 285, julio- agosto de 1970, pp. 18-19.

Eco, Umberto: *Lector in Fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

Erasto Cortés, Jaime: Presentación a *El cuento. Siglos XIX y XX*. Col. Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Fernández, Sergio: reseña de *El Llano en llamas* en *Filosofía y Letras* , núms. 53-54, enero- junio de 1954, pp. 259- 269.

Fernández F, Antonio: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de la literatura hispánica*, Universidad de Alcalá de Henares, 1990.

Fernández Moreno, Cesar: *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores, 1990.

Forgues, Roland: *Rulfo. La palabra redentora*, Barcelona, Puvill Libros, s/f.

Frenk, Mariana: "Pedro Páramo", en *Revista de la Universidad de México*, XV, núm. II, julio de 1961, pp. 18-21.

Friedman, Norman: "¿Qué hace breve un cuento breve?", publicado originalmente en *Modern Fiction Stories*, reproducido por C. Pacheco en *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Venezuela, 1993.

Frolicher, Peter y Guntert Georges editores, *Teoría e interpretación del cuento*, Suiza, 1995.

Fuentes, Carlos: “*Pedro Páramo*”, en *L’Esprit des Lettres*, Rhône, núm. 6, noviembre- diciembre de 1955, pp. 74-76.

-----: “La nueva novela latinoamericana”, en *Siempre*, 29 de julio de 1964.

-----: *La nueva novela latinoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

-----: *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.

-----: “Rulfo, el tiempo del mito”, en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, México, Ediciones del Norte, 1980.

C. Fuentes, J. Rulfo, J.J. Arreola, et. al: *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, 1966.

García Terrés, Jaime: “Prólogo” a Julio Torri, *El ladrón de ataúdes*, México, FCE, 1987.

Garibay, Angel Ma.: *Panorama literario de los pueblos nahuas*, México, Ed. Porrúa, 1987.

Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996.

-----: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.

-----: “Modelos de ficción en el cuento”, en *El cuento en la década de los noventa*, Actas del Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Visor Libros, 2001.

Garrido, Felipe: “Prólogo” a *Arreola. Narrativa Completa*, Alfaguara, Madrid, 1997.

Garrido Gallardo, Miguel A. (comp) : *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.

Genette, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. (Original en francés de 1962 y reedición en 1981).

Gerlach, John: "The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric", en Susan Lohafer, *Short Story at a Crossroad, Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University, 1989.

Glantz, Margo: "Juan José Arreola y los bestiarios", en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979.

Goic, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Grijalbo, Barcelona, 1988.

González Boixo, J.C.: *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983.

Gordon, Donald K.: *Los cuentos de Juan Rulfo*, Playor, España, 1976.

Gordon, Samuel: *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, estudio preliminar, UNAM, México, 1989.

Gutiérrez Nájera, Manuel: *Cuentos, crónicas y ensayos*, México, UNAM, 1992.

Han, Oscar, *El cuento fantástico en el siglo XIX*, México, Premia, 1982.

Harrison, James A.: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol. XI, New York, AMS Press, 1965.

Hierro, Jose, "El cuento como genero literario", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 61-63, (1955).

Huerta, David (prólogo y selección): *Cuentos románticos*, México, UNAM, 1993.

Ibargüengoitia, Jorge: *La ley de Herodes*, Lecturas mexicanas, México, SEP, 1967.

Iriarte, Tomás de: *Fábulas literarias*, Madrid, Edimat Libros, 1998.

Iser, Wolfgang: "Fictionalizing: The Anthropological dimension of literary fictions", en *New Literary History*, 21, 1990, pp. 939- 955.

Iser, Wolfgang: "The Reading Process: A Phenomenological Approach", en *New Literary History*, 3, 1972, pp. 279-299.

Joset, Jacques: *La literatura hispanoamericana*, España, Oikos- Tau ediciones, 1974.

Kunz, Marco: *El final de la novela*, Biblioteca Románica Hispánica; Madrid, Gredos, 1997.

Labastida, Jaime: "Informe sobre Augusto Monterroso", en *Plural*, segunda época, Vol. XI-IV, núm. 124, enero de 1982.

Lagmanovich, David: "Estructura y efecto en 'La migala' de Juan José Arreola, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 320- 321, feb.- marzo de 1977.

Lancelotti, Mario A.: *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.

Leal, Luis: *Historia del cuento hispanoamericano*, Mexico, Ediciones de Andrea, 1966-1970.

-----: *Breve historia del cuento mexicano*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario 2, 1990. (1ª edición 1956).

-----: *Anuario de letras*, México, UNAM, 1964.

----- (selección y notas): *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

-----: "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad", en *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.

León-Portilla, Miguel: *Introducción a Literaturas Indígenas*, colección Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

-----: *Literaturas de Mesoamérica*, México, SEP, 1984.

Lohafer, Susan y Clarey, Jo Ellyn (eds.), *Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University, 1989.

López Mena, Sergio: *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993.

López Parada, Esperanza: *Bestiarios americanos (La tradición animalista en el cuento)*, Madrid, Tesis Doctoral, UCM, 1993.

Luscher, Robert M.: "The Short Story Sequence: An Open Book", en Susan Lohafer, *Short Story at a Crossroad*, etc.

Martínez Bonati, Félix: "El arte de escribir ficciones", en Antonio Garrido Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.

Martínez, José Luis: Introducción a *Ensayos, siglos XIX y XX*, Col. Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

-----: *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, México, UNAM, 1992.

-----: *El trato con los escritores y otros estudios*, México, UAM, 1993.

Martínez Carrizales, Leonardo (editor): *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, FCE, 1998.

Martínez Marín, Carlos: *Los cronistas*, Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Masoliver, Juan Antonio: "Augusto Monterroso o la tradición subversiva", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 408, Madrid, junio de 1984.

Mastrángelo, Carlos: *Veinticinco cuentos argentinos magistrales, siglo XX*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.

Mastrángelo, Carlos: *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, Buenos Aires, Librairie Hachette Eds., 1963.

May, Charles E. ed.: *Short Story Theories*, Atenas, Ohio, Ohio University Press, 1976.

Mayoral, José Antonio: *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

Menton, Seymour: *El cuento hispanoamericano*, México, FCE, 1964.

-----: "Juan José Arreola y el cuento del siglo veinte", en *Narrativa mexicana*, México, Serie Destino Arbitrario IV, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.

-----: "Juan José Arreola", *Cuadernos de Casa de las Américas*, núm. 4, La Habana, 1963.

Mijares, Malena: *Los relatos de costumbres*, Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Millán, Ma. del Carmen: "Juan Rulfo", en *Antología de cuentos mexicanos*, Tomo 2, México, Nueva Imagen, 1999 (primera edición 1976).

Molina, Silvia, et. al.: *Teoría y práctica del cuento*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988.

Monsiváis, Carlos: "Monterroso y demás fábulas", en *Siempre*, México D.F., 1970.

-----: *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, 1980.

-----: "Sí, tampoco los muertos retornan. Desgraciadamente.", en *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983.

-----: *Lo fugitivo permanece*, México, Cal y Arena, 1989.

-----: *Nuevo catecismo para indios remisos*, México, Lecturas mexicanas, CONACULTA, 1992.

-----: *Los rituales del caos*, México, Era, 1998.

Monsreal, Agustín: “El cuentista de los cuentos de El cuento”, en *El cuento. Revista de imaginación*, Octubre- Diciembre 1995, número 131.

Montemayor, Carlos: *Arte y trama en el cuento indígena*. México, FCE, 1998.

Monterroso, Augusto: *Obras completas (y otros cuentos)*, México, UNAM, 1959.

-----: *La Oveja Negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

-----: *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

-----: *Viaje al centro de la fábula*, UNAM, México, 1981.

-----: *La palabra mágica*, México, Era, 1983.

-----: *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

-----: *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra, 1986.

-----: *La letra e (Fragmentos de un diario)*, México, Era, 1987.

-----: *Los buscadores de oro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.

-----: *Tríptico*, Colección Tierra Firme, México, FCE, 1995.

-----: *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999.

Mora, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Jose Porrúa Turanzas, 1985.

Moreno Durán, R.H.: *De la barbarie a la imaginación*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988.

Noguerol Jiménez, Francisca: *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

Ong, Walter J. : *Oralidad y escritura. Teorías de la palabra*, México, FCE, 1987. (1ª. Edición: Londres 1982)

Ortega Galindo, Luis: *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1984.

Ortega, Julio, *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*, Ed. Del Norte, Hanover, 1989.

-----: “El nuevo cuento hispanoamericano”, en E. Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*. Castalia, Madrid, 1995, pp. 574-585.

Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano*, Alianza, 1989.

-----: “Lo bueno, si breve = Monterroso”, en *Los Universitarios*, UNAM, núm. 21, 15 de marzo de 1974.

Pacheco, Carlos y Barrera, Luis, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

Pacheco, José Emilio: Presentación a *Las primeras novelas*, Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

-----: Presentación a *La novela histórica*, Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Palacios, Eduardo: *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rulfo*, Colombia, Lito- Editorial Quingráficas, 1984.

Pavel, Thomas: "The Borders of Fiction", en *Poetics Today*. 4.1., 1983, págs. 83-88.

Pavón, Alfredo (editor): *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.

----(editor): *Hacerle al Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.

Paz, Octavio: *Posdata*, México, Siglo XXI editores, 1970.

----: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

----: *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra –Letras Hispánicas, 1997.

----: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Pellicer, Juan: *El placer de la ironía*, México, UNAM, 1999.

Peñuelas, Marcelino: *Mito, literatura y realidad*. Biblioteca Universitaria Gredos n° 3, Madrid, Editorial Gredos, 1965.

Perlata, Violeta y Befumo Boschi, Liliana: *Rulfo, la soledad creadora*, Argentina, Fernando García Cambeiro, 1975.

Peri-Rossi, Cristina: "La metamorfosis del cuento" (Ref. Bib. pág.73), en *Poéticas de la Brevidad. Teorías del cuento III*, Lauro Zavala (editor), UNAM, México, 1997.

Poe, Edgar Allan: "Filosofía de la composición", en *Ensayos y crítica*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

----: "Poe sobre Poe", reproducido en *Letras Libres*, III, núm., 33, septiembre de 2001.

Pollastri, Laura: “Los rincones de la gaveta: Memoria y política en el microrelato”, en *Quimera*, Revista de literatura, núm. 211-212, febrero e 2002.

Poniatowska, Elena: ‘¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tu pon la cara de disimulo!’, en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, México, Ediciones del Norte, 1983.

Poniatowska, Elena: *De noche vienes*, México, Grijalbo, 1979.

-----: *Todo empezó el domingo*, México, Océano, 1997.

Poot Herrera, Sara: *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1992.

Posada, Francisco: “Para leer con los brazos en alto”, en *Siempre*, México, 3 de marzo de 1971.

Pozuelo Yvancos, José María: “Escritores y teóricos: La estabilidad del género cuento.” En *Asedios ó conto*. Universidad de Vigo, 1998.

Propp, Vladimir.: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

Pupo Walker, Enrique: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castaglia, 1973.

Quiroga, Horacio: “Sobre literatura”, tomo VII de sus *Obras Completas*, Ed. Arca, Montevideo, 1970.

-----: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, México, Ed. Losada, 1998.

Rama, Ángel: “Augusto Monterroso: fabulista para nuestro tiempo”, en *Revista Eco*, núm. 165, Bogotá, julio de 1974.

-----: “Augusto Monterroso fabulista del trópico”, en *La opinión cultural*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1974.

Ramos, Frida Varinia: *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, México, Quadrivium, 1992.

-----: *Los orígenes del cuento fantástico y una propuesta antológica mexicana*, México Universidad Iberoamericana- Tesis, 1986.

Ramírez Cabañas, Joaquín: *Antología de cuentos mexicanos (1875-1910)*, México, Espasa- Calpe Mexicana, 1976.

Rest, Jaime: *Novela, cuento, teatro, apogeo y crisis*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1971.

Revueltas, José: *Dios en la tierra*, México, Era, 1982.

-----: *El luto humano*, México, Promexa, 1992.

Revueltas, Eugenia: *Presentación a Narrativa contemporánea I*, Col. Clásicos de la literatura mexicana, México, Promexa, 1985.

Reyes, Alfonso: *El plano oblicuo (cuentos y diálogos)*, Madrid, Tipografía Europa, 1920.

-----: *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, México, SEP, 1983.

-----: *Cuentos*, México, Océano, 2000.

Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración I y II*, Madrid, Cristiandad, 1987.

Riva Palacio, Vicente y Peza, Juan de Dios: *Tradiciones y leyendas mexicanas*, CONACULTA/ UNAM, 1996 (primera edición: 1885).

Rodríguez Alcalá, Hugo: *El arte de Juan Rulfo*, México, INBA, 1965.

Rodríguez Monegal, Emir: *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa, 1970.

-----: *El Boom en la novela latinoamericana*, Venezuela, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

Rohrberger, Mary: "El cuento: propuesta para una definición", tomado de Ch. May: *Short Story Theories*, Atenas, Ohio, Ohio University Press, 1976.

Romera Castillo, José: *El cuento en la década de los noventa*, Visor Libros, Madrid, 2001.

Rojas González, Francisco: *El diosero*, México, FCE, 1952.

Rojo, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, UAM, 1997.

Roux de Caicedo, Lia: *Augusto Monterroso. La fábula en Monterroso, lugar de encuentro con la verdad*. Colombia, Serie Escritores de las Américas, 1991.

Rowe, William: *Rulfo. El llano en llamas*, London, Grant and Cutler Ltd., 1987.

Rueda, Ana: *Relatos desde el vacío*, Ed. Orígenes, Madrid, 1992.

Ruffinelli, Jorge: *Crítica en marcha*, México, Premia Editora, 1982.

---- (editor): *Monterroso*, México, Universidad Veracruzana, 1976.

----: "Introducción" a *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra, 1982.

Rulfo, Juan: *El Llano en llamas*, México, SEP, 1953.

-----: *Pedro Páramo*, México, FCE, 1955.

Sadurní, Teresa: *Realismo mágico y literatura fantástica: Análisis comparativo de dos cuentos latinoamericanos*, México, UNAM- Tesis, 1995.

Scheffler, Lilian: *La literatura oral tradicional de los indígenas de México. Antología*, México, Premia Editora, 1983.

Serra, Edelweis: *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978.

Sommers, Joseph: *After the storm. Landmarks of the Modern Mexican Novel*, U.S.A., University of New Mexico Press, 1968.

Sosnowski, Saúl: “Augusto Monterroso: la sátira del poder”, en *Zona Franca*, III época, núm. 19, julio de 1980.

Souto, Arturo: reseña de *El Llano en llamas y otros cuentos*, en *Ideas de México*, año IV, época II, vol. I, núm. 4, marzo- abril de 1954, pp. 182-184.

Stempel, Wolf-Dieter: “Aspects génériques de la réception”, en *Poétique* 39, 1979, pp. 353- 362..

Suárez, Roberto: Presentación a *La novela de la revolución*, Col. Clásicos de la literatura mexicana. México, Promexa, 1985.

Tario, Francisco: *Una violeta de más*, Lecturas mexicanas, México, SEP, 1990.

Todorov, Tzvetan: *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.

-----: *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981.

Torres, Vicente Francisco: *Narradores mexicanos de fin de siglo*, México, UAM, 1989.

Torri, Julio (selección y estudio preliminar): *Grandes cuentistas*, México, W.M. Jackson, Inc. Editores, 1949.

-----: *Diálogo de los libros*, (Serge Zaitzeff- comp.), Letras mexicanas, FCE, 1980.

-----: *El ladrón de ataúdes*, México, FCE, 1987.

Trejo, Laura: Presentación a *La novela realista*, México, Clásicos de la literatura mexicana, Promexa, 1985.

Valadés, Edmundo: *La muerte tiene permiso*, Lecturas mexicanas, México, FCE/SEP, 1955.

-----: “El libro de Juan Rulfo quema las manos”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 245, 29 de noviembre de 1953, p. 2.

Valdivieso, Jaime: *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1975.

Valle Arizpe, Artemio (prólogo y selección de Arturo Sotomayor): *Don Artemio*, México, UNAM, 1995.

Vallejo, Catharina V. De: *Teoría cuentística del siglo XX*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1989.

-----: *Elementos para una semiótica del cuento hispaniamericano del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1992.

Von Ziegler, Jorge: “La literatura de Augusto Monterroso”, en *Los Universitarios*, México, UNAM, 192-193-194, diciembre de 1981.

Winfield Parks, Edd: *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, U.S.A., University of Georgia Press, 1964.

Wright, Austin M.: “On Defining the Short Story: The Genre Question”. *Short Story Theory at a Crossroad*, Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey (Editors), Louisiana State University Press, 1989.

Zaitzeff, Serge I.: *El arte de Julio Torri*, México, Ed. Oasis, 1983.

-----: “Estudio preliminar” a Julio Torri: *El ladrón de ataúdes*, México, FCE, 1987.

Zendejas, Francisco: “Donde los sollozos hablan”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 318, 24 de abril de 1955, pp. 2-5.

Zavala, Lauro: “El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario”, en *El cuento mexicano*, recopilación de Sara Poot Herrera, México, UNAM, 1996.

-----: *Teorías del cuento II, III y IV*, México, UNAM, 1998.

-----: “La minificción en Hispanoamérica”, en *Quimera*, núm. 211- 212, febrero de 2002.