

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



RINCONES DEL MUNDO.

LA FUNCIÓN DEL ESPACIO EN LAS COLECCIONES DE
RELATOS INTEGRADOS EN MÉXICO

Doctorando: José Adalberto Sánchez Carbó
Directora: Dra. Francisca Noguero Jiméñez

2009

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



RINCONES DEL MUNDO.

LA FUNCIÓN DEL ESPACIO EN LAS COLECCIONES DE
RELATOS INTEGRADOS EN MÉXICO

Doctorando: JOSÉ ADALBERTO SÁNCHEZ CARBÓ

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Francisca Noguero Jiméñez, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
La directora de la tesis

El doctorando

Fdo.: Francisca Noguero Jiméñez

Fdo.: José Adalberto Sánchez Carbó

2009

Yo soy el espacio donde estoy
Noel Arnaud (citado por Bachelard)¹

Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habitación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio; cuando los albañiles empiezan a construirla, estamos ya ante la realidad de lo ficticio. Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto. Ampliando mi razonamiento, podemos afirmar que las ciudades son ficciones de la literatura; a ello se debe que a ésta la consideren un arte. El arquitecto que habita una casa que proyectó y edificó es uno de los pocos hombres que tienen la posibilidad de habitar su fantasía. Por su lado, el escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto. Una casa y un cuento deben ser sólidos, funcionales, necesarios, perdurables. En un relato, la movilidad necesita fluidez, por decirlo así, de la sala a la cocina, o de las recámaras al baño. Nada de columnas ni paredes inútiles. Las distintas secciones del cuento o de la casa deben ser indispensables y creadas con precisión. Se escribe literatura y se construyen hogares para que el hombre los habite sin dificultades.
Guillermo Samperio²

¹ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005. [1957], p. 70.

² Guillermo Samperio: "Ella habitaba un cuento" en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, 116-126, p. 117.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I	
LA ESTÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN.....	19
CAPÍTULO II	
CONCEPTO Y TEORÍA DE LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS	
II.1 DELIMITACIÓN DE UN CONCEPTO	
II.1.1 Los problemas de la crítica ante la colección de relatos integrados.....	45
II.1.2 Variedad nominal y contrastes fisonómicos.....	48
II.1.3 Aproximaciones de la crítica hispanoamericana.....	65
II.1.4 La función de los niveles textuales.....	75
II.1.5 Variedades tipológicas: integración explícita, implícita y técnica.....	89
II.2 OBRA ABIERTA CONSTITUIDA POR PARTES CERRADAS.....	98
II.2.1 Ni tan abierta ni tan cerrada: la simultaneidad de la composición.....	99
II.2.2 La participación del lector y las posibilidades de lectura.....	106
II.2.3 Casos límite: minificción y novela fragmentada.....	116
II.3 LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA.....	121
CAPÍTULO III	
LA FUNCIÓN DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE FICCIÓN	
III.1 CONSIDERACIONES GENERALES	131
III.1.1 La relación del espacio con la estructura y la historia.....	137
III.1.2 El cronotopo: espacio y tiempo.....	149
III.2 LA DESCRIPCIÓN PARA LA REPRESENTACIÓN.....	156
III.2.1 Los elementos de la descripción.....	161
III.2.2 La focalización: visiones del mundo.....	166
III.2.3 Formas recurrentes de espacialización.....	173
III.3 EL ESPACIO EN LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS.....	180

CAPÍTULO IV

SANTA MARÍA DE LA VICTORIA EN *FATA MORGANA*, DE BRUNO ESTAÑOL

IV.1 EL EQUILIBRIO ENTRE LA CIENCIA Y LA LITERATURA.....	215
IV.2 “ME PREGUNTO SI LAS HISTORIAS DE LAS PEQUEÑAS CIUDADES O PUEBLOS SON MÁS NUMEROSAS QUE LAS DE LAS GRANDES CIUDADES”. LAS OBRAS DE BRUNO ESTAÑOL Y LA CRÍTICA.....	221
IV.3 LA ESTRUCTURA DE UN LIBRO TRANSGENÉRICO.....	236
IV.4 SANTA MARÍA DE LA VICTORIA: “ESE RINCÓN OLVIDADO DEL PLANETA”.....	245
IV.5 TEMAS, MOTIVOS Y RECURSOS FORMALES	
IV.5.1 Los ritos de iniciación; entre la realidad y el deseo.....	255
IV.5.2 Música clara y brillante.....	269
IV.5.3 Estructura y recursos.....	277

CAPÍTULO V

CUENTOS DE *MOGADOR*, DE ALBERTO RUY SÁNCHEZ

V.1 CON LA LITERATURA EN EL CUERPO.....	283
V.2 EXILIO IMAGINARIO: EL “CICLO DE <i>MOGADOR</i> ”.....	291
V.3 IMPLICACIONES GENÉRICAS DE <i>CUENTOS DE MOGADOR</i>	308
V.4 “TODO EL PESO DEL SOL DEPOSITADO EN CADA GRANO DE SUS PIEDRAS”.....	316
V.4.1 Tolerancia, sensualidad y arquitectura.....	319
V.4.2 Otros espacios y peculiaridades de Mogador.....	323
V.5 CULTURA ÁRABE E IDENTIDAD.....	335
V.6 LA GESTACIÓN DE LA PROSA DE INTENSIDADES.....	343

CAPÍTULO VI

LOS CUENTOS DE UN NOVELISTA: *HISTORIAS DEL LONTANANZA*, DE DAVID TOSCANA

VI.1 DE LA INGENIERÍA A LA LITERATURA.....	349
VI.2 EL NORTE DE MÉXICO SEGÚN LA NARRATIVA DE DAVID TOSCANA.....	357
VI.3 TEXTOS MUTANTES: COLECCIÓN DE RELATOS INTEGRADOS, NOVELA Y ANTOLOGÍA.....	374
VI.4 UN LUGAR TRANSPORTABLE.....	381
VI.4.1 El Lontananza de las novelas.....	382

VI.4.2 El Lontananza en la colección de relatos integrados.....	384
VI.5 FRACASOS, ANHELOS Y ENVIDIAS: HISTORIA DE UNA COLECTIVIDAD.....	388
VI.5.1 ¿Un paraíso donde fracaso no existe?.....	390
VI.5.2 Recordar los años de la esperanza e imaginar el futuro.....	395
VI.5.3 Apestosos que huyeron de la ciudad.....	398
VI.6 OFRECÍA DE TOMAR Y CONTABA SUS HISTORIAS: REGISTROS DE ORALIDAD.....	401
CONCLUSIONES.....	409
BIBLIOGRAFÍA.....	419
ANEXOS.....	447

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace más por una curiosidad de índole creativa que académica. Hace algunos años empecé a concebir un proyecto literario cuyo principio formal se basaba en la idea de escribir un libro de cuentos que a la vez pudiera leerse como novela. Esto fue pensado con total desconocimiento del tema y con una férrea aspiración por alcanzar la originalidad. El reto era escribir una serie de relatos tan autónomos como dependientes en torno a la vida de una joven pareja. Como no conocía ningún antecedente o, más bien, no lo había advertido, empecé a preguntarme sobre la existencia de casos semejantes en la literatura. Mientras redactaba y corregía el pequeño volumen de cuentos –que terminé titulado *En realidad no es una historia de amor*–, comencé a rastrear decenas de cuentarios con el fin de encontrar esta dualidad genérica. Así, la expresión “no hay nada nuevo bajo el sol” fue el motor que convirtió la curiosidad creativa en consigna.

El esfuerzo y el tiempo invertidos redundaron en un incipiente resultado cuando comprobé que colecciones como *Delito por bailar el chachachá*, de Guillermo Cabrera

Infante;³ *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes;⁴ *Cómo mataron a mi abuelo el español*, de Beatriz Espejo⁵ y *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer,⁶ cumplían dicha premisa. Estos volúmenes delatan formas de integración explícitas por la repetición de escenarios y personajes o por estar enmarcadas por una breve trama, como sería el caso del libro de Chaucer. Conforme pasaron los meses encontré otros volúmenes análogos. Para entonces empezó a surgir otra interrogante que me parecía lógica: si existía un número representativo de obras formalmente semejantes, entonces debían existir acercamientos críticos y teóricos sobre ellas.

Después de una búsqueda frustrante, un conocido me recomendó revisar el libro *Los resortes de la sorpresa*, de Russell M. Cluff, pues “creía” que abordaba mi tema de interés. En efecto, con esta obra descubrí el campo, enorme aunque poco explorado, de las colecciones de relatos integrados. Pude conocer las denominaciones de la modalidad, avance significativo pues facilita la localización de distintas fuentes bibliográficas. Además, *Los resortes de la sorpresa* incluía cinco capítulos dedicados al análisis de volúmenes como *De Zitilchén*, de Hernán Lara Zavala; *Tiempo cercado*, de Sergio Pitol; *Gente de la ciudad*, de Guillermo Samperio; *La banda de los enanos calvos*, de Agustín Monsreal y *Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. Asimismo, me puso en la línea de teóricos sajones como Forrest L. Ingram (1971),⁷ Robert M. Luscher (1989),⁸ J. Gerald Kennedy (1995),⁹ Maggie Dunn y Ann Morris

³ Guillermo Cabrera Infante: *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfaguara, 1995.

⁴ Carlos Fuentes: *La frontera de cristal*, Ciudad de México, Alfaguara, 1994.

⁵ Beatriz Espejo: *Cómo mataron a mi abuelo el español*, México, ISSSTE, 1999.

⁶ Geoffrey Chaucer: *Cuentos de Canterbury*, Ciudad de México, Editorial Óptima, 2002.

⁷ Forrest L. Ingram: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton, 1971.

⁸ Robert M. Luscher: "The Short Story Sequence: An Open Book" en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey: *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/Londres, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167.

⁹ J. Gerald Kennedy: "Introduction: The American Short Story Sequence-Definitions and Implications" en J. Gerald Kennedy: *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. VII-XIX.

(1995),¹⁰ y en la de hispanoamericanos como Luis Leal (1956),¹¹ Enrique Anderson Imbert (1992)¹² y Gabriela Mora (1993).¹³ En este sentido, el capítulo “Colonizados y colonizadores en Zitilchén: la secuencia cuentística de Hernán Lara Zavala” resultó una considerable introducción al tema para mí, ya que su autor hace “un recorrido crítico-histórico de este género híbrido en la cultura occidental”, establece “la definición más abarcadora posible del fenómeno” y traza “un perfil histórico de los libros de cuentos enlazados en México”.¹⁴

Los aportes de Russell M. Cluff me ayudaron a despejar muchas dudas y a abreviar la localización de las fuentes. Sin embargo, un comentario suyo determinó mi decisión de estudiar en profundidad este campo. Cluff mencionaba en el capítulo citado que la “secuencia cuentística” representa una tradición “rica y larga, si bien un tanto descuidada” en el desarrollo del cuento latinoamericano.¹⁵ No quise desestimar la grata experiencia de descubrir un tema de investigación, por demás interesante, por ser poco estudiado y aglutinar un vasto corpus literario que, desde esta perspectiva, muchas veces ha pasado desapercibido.

El contraste entre el limitado campo teórico y el fecundo corpus literario suponía dos retos fundamentales: Primero: ampliar, ahondar y proponer aspectos críticos y teóricos sobre las colecciones de relatos integrados; segundo: limitar el objeto de estudio que implicaba una nómina insospechada. La concreción de tales tareas parcialmente lo sintetiza el título de la investigación: *Rincones del mundo: la función del espacio en las colecciones de relatos integrados de México*. Ante la variedad de

¹⁰ Maggie Dunn y Ann Morris: *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995.

¹¹ Luis Leal: *Breve historia del cuento mexicano*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1990. [1956].

¹² Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996. [1992].

¹³ Gabriela Mora: *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Alberio-Vergara, 1993.

¹⁴ Russell M. Cluff: *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, p. 259.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 259.

recursos de integración y el enorme número de casos representativos, en un primer momento fue necesario limitar el cuerpo de estudio a colecciones en las que el espacio fuera reconocido como el elemento explícito de integración. Posteriormente, con el afán de reducir dicho espectro, consideré sólo colecciones de relatos integrados publicadas por escritores mexicanos de reconocida calidad literaria, buscando que representaran a tres distintas generaciones de la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, las colecciones *Fata Morgana* (1989), *Cuentos de Mogador* (1994) e *Historias del Lontananza* (1997), de Bruno Estañol (1945), Alberto Ruy Sánchez (1951) y David Toscana (1961), respectivamente, cumplieron con los presupuestos planteados.

El espacio de dichas obras simboliza directa o indirectamente la realidad del sur y el norte del país. Así, Bruno Estañol –Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí (1988) y Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares (1992)- sitúa los relatos de *Fata Moragana* en la mítica ciudad de Santa María de la Victoria, localizada en el sureño estado de Tabasco; Alberto Ruy Sánchez –Premio Xavier Villaurrutia (1987), Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares (1991) y Oficial de la Orden de las Artes y las Letras del Gobierno de Francia (1999)- nos traslada a Mogador, imaginaria ciudad de la costa marroquí que descubre sorprendentes semejanzas con el desierto de México; por su parte, David Toscana –Premio Nacional José Fuentes Mares (2004), Nacional de Narrativa Colima (2005), Antonin Artaud (2005) y José María Arguedas de Casa de las Américas (2008)- reúne a una camarilla de seres fracasados en torno a la regiomontana cantina Lontananza.

Puesto que ninguna de éstas obras contempla a la Ciudad de México como espacio integrador, cabe justificar que si bien existen colecciones centradas en esta megalópolis –*Agua quemada* (1981), de Carlos Fuentes o *Gente de ciudad* (1986), de Guillermo Samperio, por citar dos casos-, creí más pertinente mirar hacia la periferia del

país, a las partes constitutivas de los otros Méxicos, constantemente marginadas por el centro.

Para diluir en la medida de lo posible los componentes de arbitrariedad y casualidad, expongo otra razón que se fundamenta en el hecho de que precisamente la descentralización temática y argumental resulta una de las propiedades más sobresalientes de las colecciones de relatos integrados. Esta modalidad narrativa sencillamente carece de centro y, si lo hay, debemos hablar de varios de ellos. Por supuesto, esta apelación a la coherencia no significa que los espacios capitalinos vayan a ser excluidos. De hecho, como se verá, un epígrafe del segundo capítulo está dedicado a tratar las generalidades de colecciones como *Agua quemada* y otras más cuyo escenario de integración son capitales hispanoamericanas como Buenos Aires – *Misteriosa Buenos Aires* (1950), de Manuel Mujica Láinez-, Montevideo – *Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti-, o La Habana –*Delito por bailar el chachachá* (1995), de Guillermo Cabrera Infante-.

Queda por responder otra pregunta inaplazable: ¿por qué analizar la función del espacio y no de algún otro elemento de integración? Para contestarla, primero necesito destacar que la función del espacio en la narrativa es un área de estudio reciente. En este contexto resultan esenciales los aportes de Ángeles Mendieta Alatorre (1949);¹⁶ las obras canónicas de Maurice Blanchot (1955),¹⁷ Gaston Bachelard (1957),¹⁸ Mijail Bajtín (1975),¹⁹ Ricardo Gullón (1980),²⁰ Joseph Frank (1991)²¹ y Mieke Bal (2001);²² y las

¹⁶ Ángeles Mendieta Alatorre: *El paisaje en la novela de América*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1949.

¹⁷ Maurice Blanchot: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992. [1955].

¹⁸ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005. [1957].

¹⁹ Mijail Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989. [1975].

²⁰ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

²¹ Joseph Frank: *The Idea Of Spatial Form*, United States of America, Rutgers University Press, 1991.

²² Mieke Bal: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 2001.

novedosas perspectivas de María Teresa Zubiaurre (2000),²³ Luz Aurora Pimentel (2001),²⁴ Natalia Álvarez Méndez (2002),²⁵ Fernando Aínsa (2003)²⁶ y Norma Angélica Cuevas Velasco (2006).²⁷

Cabe agregar que la mayoría de estos libros están centrados en analizar la función desde la perspectiva de la novela, no del cuento o relato breve, motivo por el cual me pareció novedoso revisarla desde esta última perspectiva. De hecho, los pocos textos que describen su función en el cuento lo hacen de manera marginal. Entre ellos destaco el artículo “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)”,²⁸ en el que Lauro Zavala compara el tratamiento que, en diferentes épocas, se ha hecho del espacio pero también del tiempo, los personajes, el narrador y el final. Por su parte, Martha Elena Munguía Zatarain en su libro *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano* destina unas cuantas páginas al vínculo del tiempo con el espacio al desarrollar las implicaciones de la composición artística del cuento.²⁹

Así, el elemento espacial se revela como una materia de inminente análisis en la individualidad del cuento y en la generalidad de la colección. En primer término, las descripciones de los lugares son pequeños trazos que obedecen a la misma brevedad del género y, en segundo el escritor, con la complicidad del lector, particulariza gradualmente un espacio vacío de significado.

²³ María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Ciudad de México, FCE, 2000.

²⁴ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNAM, 2001.

²⁵ Natalia Álvarez Méndez: *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002.

²⁶ Fernando Aínsa: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

²⁷ Norma Angélica Cuevas Velasco: *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

²⁸ Lauro Zavala: "El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)" en Alfredo Pavón: *Cuento y figura (la ficción en México)*, Tlaxcala, UAT, 1999, pp. 51-61.

²⁹ Cfr. Martha Elena Munguía Zatarain: *Elementos de poética histórica: El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2002, pp. 91-100.

De acuerdo con lo anterior, esta investigación está dividida en seis capítulos. En el primero se inscribe a las colecciones de relatos integrados en un marco de referencia más amplio como lo sería el de la literatura fragmentada. Muchas de sus características y efectos recusan las ideas clásicas de linealidad, totalidad y clausura.

En el segundo, se analizarán las principales propuestas teóricas y asuntos relativos a las implicaciones genéricas de la colección de relatos integrados. En principio se destacará cómo la crítica hispanoamericana había distinguido varias características, pero no había atinado a considerarla un género o modalidad diferente al cuentario y la novela. Se abordarán distintas perspectivas teóricas considerando la cuestión genológica, la función del autor y la participación del lector. Amparados en las líneas teóricas de Miguel Gomes se definirá la función del nivel textual –definir las relaciones hipotácticas y paratácticas entre los relatos-, paratextual –títulos, índices, epígrafes, dedicatorias, prólogos, epílogos- y contextual –textos de contraportada, reseñas, críticas y la biografía del autor-.³⁰ Enseguida, tras la estela teórica de Rolf Lundén, se analizará la tensión generada por la presencia coincidente de elementos que favorecen la integración o desintegración del conjunto de relatos.³¹ Asimismo, se propone una tipología cuya principal novedad se basa en subrayar la forma de integración, no el elemento –personajes, espacio, tiempo- como ha venido siendo habitual en la crítica sobre el tema. De esta forma, sólo reconoceremos tres tipos de integración: explícita, implícita y técnica. Para cerrar el capítulo se expondrán una serie de hipótesis que pretenden explicar la alta incidencia de esta forma narrativa en la literatura hispanoamericana, al tiempo que se compara con casos paralelos en Estados Unidos y Europa.

³⁰ Miguel Gomes: "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2000, 16, 3, pp. 557-583.

³¹ Rolf Lundén: *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

En el tercer capítulo, destacaremos las distintas concepciones del espacio dentro de la literatura, con especial atención en la narrativa. Así, se revisará desde la tradicional manera de considerarlo como escenario de la acción, muestra de la función pasiva, hasta las propuestas que lo entienden como factor determinante en la configuración de la historia que, por consiguiente, hace destacar su función activa. Sobre esta última faceta, sobresalen conceptos y enfoques como la “forma espacial” de la literatura estudiada por Joseph Frank; la topofilia o espacio feliz de Gastón Bachelard; el nivel metafórico tratado por Ricardo Gullón; el potencial simbólico analizado por María Teresa Zubiaurre; los sistemas de polaridades espaciales de J.J. Van Bakk y, finalmente, el cronotopo de Miajil Bajtín. En este sentido, sería difícil reconocer tales posibilidades y funciones sin considerar el papel de la descripción, el elemento esencial en la constitución del espacio. Por este motivo, en este capítulo recurrimos a Philippe Hammon para reconocer la estructura de la descripción, y a Luz Aurora Pimentel para distinguir cómo el escritor se vale de ésta para articular y dotar de significado al o los espacios. Como habíamos apuntado, buena parte de estos teóricos extraen sus conclusiones en relación a la novela, pero en este caso se aplicarán sus aportaciones al cuento. Finalmente, se concluirá el capítulo con un recorrido por los espacios recurrentes en las colecciones. Tal será el caso de los cerrados y limitados, las provincias, las capitales, las zonas fronterizas, las ciudades europeas y norteamericanas, las ciudades imaginarias, los espacios simbólicos y los espacios con historia.

En los restantes capítulos, se analizarán la particularidad, el significado y el papel integrador del espacio en las colecciones *Fata Morgana*, de Bruno Estañol; *Cuentos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez e *Historias del Lontananza*, de David Toscana. La estructura básica de esta parte de la investigación considerará el análisis bio-bliográfico de los autores, los dilemas genéricos de las obras y el proceso de

configuración de lugares como Santa María de la Victoria, Mogador y la cantina Lontananza.

Esta investigación se hubiera quedado nada más como un ejercicio creativo sin la formación recibida en el programa de doctorado del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, coordinado por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo; sin el apoyo académico y anímico de mi comprometida tutora, la Dra. Francisca Noguerol Jiménez, paciente correctora y asesora, cómplice literaria e incansable investigadora; sin el acervo bibliográfico de las bibliotecas de la Facultad de Filología de la USAL, Casa de las Conchas, Universidad Iberoamericana de Puebla, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla y la ayuda prestada por los anónimos librereros de la mágica calle Donceles de la Ciudad de México, donde conseguí muchas de las colecciones mencionadas. Tampoco hubiera sido posible concretar este trabajo sin la confianza que el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT) depositó en mí al otorgarme una beca para el periodo 2004-2008 y sin el apoyo de la Universidad Iberoamericana de Puebla, al concederme una licencia de trabajo.

Sólo resta dedicar este trabajo a las personas que estuvieron alentándome en todo momento. Siempre estaré en deuda con ustedes. Durante todos estos años fueron motivo de inspiración: Samantha, esposa valiente, amiga inteligente, amante insuperable: gracias por estar conmigo, sacrificar tanto y darte incondicionalmente; Diego, querido primogénito: gracias por cambiarme tanto la vida, por soportar la inexperiencia de tus padres, por permitirme estudiar, tu ternura e inteligencia fue mi antídoto contra el desánimo; Sebastián, querido hijo: gracias por iluminar todavía más mi vida, por ser tan fuerte; tus travesuras y sonrisas me guiaron cuando todo parecía oscuro.

Finalmente, agradezco profundamente a mis padres, gracias mil gracias por todo su apoyo; a mi hermano, cuñada y sobrinos, los quiero mucho; gracias Javier Hernández Quesada por ponerme en la ruta de Mogador y a Cristina Pérez por ayudarme en la realización de trámites; gracias a todos mis amigos, viejos y nuevos.

CAPÍTULO I

LA ESTÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN

*Ya no creemos en una totalidad original
ni en una totalidad de destino.
Gilles Deleuze³²*

*Un fragmento es a veces más pensamiento
que todo un libro moderno.
Augusto Monterroso³³*

La palabra fragmento sirve para nombrar la parte de un todo, sean éstos, reliquias, restos, extractos o partes de algo. En literatura se emplea para calificar obras de las que no se tiene certeza si su autor las terminó, para estudiar a partir de una parte la obra a la que es imposible acceder, para identificar citas que un autor incorpora a su creación o para agrupar una miscelánea de pensamientos, reflexiones, estudios y fantasías escritos por una misma persona.

El fragmento no es un género literario sino un texto “inconcluso”, caracterizado por la diversidad temática y formal. En este sentido, María Victoria Utrera señala: “usado para calificar textos filosóficos, religiosos, descripciones, desahogos líricos, crítica literaria y de arte, etc., el fragmento, generalmente breve, no constituye en sí mismo ningún género literario formalmente definido”.³⁴ Sin embargo, la fragmentación

³² Gilles Deleuze y Felix Guatari: *El antedipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Barral, 1973. [1972], p. 47.

³³ Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio*, edición e introducción de Jorge Ruffinelli, Madrid, Cátedra, 1986, p. 166.

³⁴ María Victoria Utrera Torremocha: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 55.

sí resulta una estética –usual en la literatura, en las artes plásticas y en los medios audiovisuales- sobre la que se empezó a reflexionar en la Alemania de finales del XVIII.

Fueron dos integrantes del Círculo de Jena, Friedrich Schiller y Friedrich Schlegel, quienes advirtieron que la fragmentación estaba provocando profundos cambios en el individuo, en la sociedad y, especialmente, en el arte. De acuerdo a Simón Marchán Fiz, en ambos filósofos prevalece la convicción de que la fragmentación “promueve un desarrollo integral que hasta cierto punto beneficia a cada actividad humana singular” pero también “provoca un desarrollo desigual y excluyente”.³⁵

Desde esta perspectiva, mientras Schiller postula como ideal que la fragmentación es capaz de restituir la totalidad y reunificar lo separado, Schlegel considera que el fragmento es el recurso idóneo para acercarse a un tema desde diversos ángulos y propone que la estética debe pensarse como sistema constituido por fragmentos.³⁶ Coinciden en que la fragmentación pretende renovar la idea de totalidad de los griegos aunque equilibrando la relación entre parte y todo.

Al revisar el periodo de las vanguardias encontramos que el arte se presenta como una realidad artificial y fragmentada. En *Teoría de la vanguardia* (1974), Peter Bürger califica al arte de vanguardia como inorgánico para distinguirlo del clásico u orgánico. Así, el arte orgánico se caracteriza por querer ofrecer una representación de la totalidad y por intentar ocultar su artificio mientras el inorgánico o de vanguardia fragmenta la realidad y evidencia su artificialidad.

³⁵ Simón Marchán Fiz: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987, p. 67.

³⁶ Véase Simón Marchán Fiz: *op. cit.*, pp. 66-71 y 88-91.

La herramienta esencial de la vanguardia es la técnica del montaje. De acuerdo a Bürger, la obra “montada da a entender que está compuesta de fragmentos de la realidad; acaba con la apariencia de totalidad”.³⁷

El empleo del montaje es compartido por el cine, las artes plásticas y la literatura. Bürger desestima la noción de montaje cinematográfico y fotomontaje porque ambos ocultan precisamente el hecho de ser obras montadas. En cambio, se apoya en la técnica utilizada por los cubistas en los *collages* porque incorporan en la pintura fragmentos de la realidad y elementos no creados por ellos: “Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista [...]. De esta manera, se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad.”³⁸

El montaje rompe con la concepción armónica de sentido entre las partes y el todo propia de la obra orgánica. En la vanguardia, las partes se independizan de su contexto: pueden estudiarse aisladamente, eliminarse e incluso agregar otras nuevas sin producir cambios esenciales de sentido.

Si bien muchas de las propuestas estéticas de la vanguardia no prosperaron, en palabras de Del Pino sí consiguieron “modificar de manera irreversible el concepto de obra, así como los roles del creador y receptor con respecto al objeto artístico”.³⁹

Omar Calabrese dedica un capítulo al tema en su libro *La era neobarroca* (1987). Al analizar la estética del fragmento, subraya que entre fragmento y detalle existen marcadas diferencias pese a que ambos sean considerados sinónimos de la parte. El detalle destaca un aspecto determinado de la totalidad y es producto de una causa

³⁷ Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona, Península, 1987. [1974], p. 136.

³⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁹ José María del Pino: *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam /Atlanta, Radopi, 1995, p. 4.

porque su configuración depende del sujeto que fija la atención en la particularidad – algo que pasó desapercibido a primera vista o se desea enfatizar-. En este sentido, prefigura el sistema al que pertenece. Lo anterior puede entenderse mejor citando la reconocida escena de la película *Matrix* donde Keanu Reeves (Neo) esquivando acrobáticos movimientos las balas de los agentes. El efecto de *hiper* cámara lenta, hasta entonces inédito en el cine, resalta un momento de la acción, pero sobre todo se convierte en una estética definitiva no sólo para la misma película y sus secuelas, sino para otros directores de cine que la emulan o parodian.

Por su parte, el fragmento hipotéticamente pertenece a un conjunto pero no precisa de la existencia de éste para ser definido. El fragmento existe como objeto, no es producto de una acción subjetiva, por lo que él mismo puede transformarse en sistema. El crítico italiano agrega que la estética del fragmento elude la noción de centro y el orden del discurso: “El fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar ‘el monstruo de la totalidad’”.⁴⁰

La fragmentación se manifiesta en obras que emplean la estrategia de la cita – incorporar en obras contemporáneas fragmentos de obras del pasado-, del collage – integrar la obra a base de cierto número de elementos disímiles a fin de producir una totalidad fracturada-⁴¹ y la descentralización.

El detalle y el fragmento coinciden en la recusación hacia las ideas de totalidad e integridad. Calabrese agrega que dicha estética:

⁴⁰ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, trad. de Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1994, p. 102.

⁴¹ Gregory L. Ulmer: "El objeto de la poscrítica" en Hal Foster: *La posmodernidad*, Ciudad de México, Colofón, 1988, 125-163, p.127.

[E]s también una posible explicación (entre muchas) de la decadencia de los grandes sistemas ideológicos ‘fuertes’. No se trata sólo de una decadencia de modelos frente a la modernidad (o postmodernidad). El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente ‘perder de vista’ los grandes cuadros de referencia general.⁴²

La fragmentación del conocimiento

Como apunta Calabrese, la estética de la fragmentación en el arte moderno explica la concepción fragmentaria de la realidad. Si bien fue hasta el Romanticismo cuando se tuvo plena conciencia de este fenómeno, resulta necesario remontarse a los albores de la Modernidad para comprender dicho proceso, ya que la línea de pensamiento que mejor define esta condición sería la Posmodernidad.⁴³

Así, los cambios originados en la ciencia y la filosofía en la Modernidad estimularon la representación fragmentada de la realidad predominante en el mundo contemporáneo. Además, conviene repasar otros dos fenómenos sociales que ayudaron a asumir esta percepción fragmentada. Me refiero a la transformación de las relaciones humanas provocada por la constitución de los grandes centros urbanos durante la Revolución Industrial y al profundo impacto en nuestra comprensión de la realidad causado por el desarrollo de los medios audiovisuales.

François Lyotard definió la Posmodernidad básicamente como el momento en que pierden crédito las metanarraciones que marcaron la Modernidad.⁴⁴ Entre estas, destaca la “emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación

⁴² Omar Calabrese: *op. cit.*, p. 105.

⁴³ Carlos Fajardo Fajardo: *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías*, Guadalajara, ITESO / UIA León, 2005, pp. 141-150.

⁴⁴ Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, trad. de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1984.

progresiva o catastrófica del trabajo [...], enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnología capitalista”.⁴⁵

El escepticismo hacia los grandes metarrelatos tiene antecedentes en la Ilustración. Así David Lyon destaca que durante esta época:

[L]a Reforma resquebrajó el cosmos unificado de Occidente. Tras agrietar la bóveda simbólica del medievalismo, quedó abierto el camino para ulteriores fragmentaciones. [...] Después de que la providencia cayera en descrédito como medio para interpretar la historia el progreso, su equivalente secular, sufre la misma suerte. La modernidad no conduce a ninguna parte.⁴⁶

Para Lyon la Ilustración marca el inicio de la transformación del pensamiento, pero señala que los antecedentes del pensamiento posmoderno se encuentran en el nihilismo de nietzscheano, el “ser” como verdadero objeto de la filosofía de Heidegger y la frustración del individuo derivada del vacío de la cultura objetiva de Georg Simmel. Lyon concluye que:

La ciencia que, en el pasado se consideraba piedra de toque del conocimiento legítimo, ha perdido su supuesta unidad. A medida que produce más y más disciplinas y sub-disciplinas, se hace más difícil sostener que todas forman parte de la misma empresa. Cada forma del discurso está obligada a generar por sí misma la autoridad que pueda. Los científicos deben ser mucho más modestos [...] de forma que, en vez de establecer definitivamente las cosas, sólo pueden ofrecer opiniones.⁴⁷

⁴⁵ Jean-François Lyotard: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 2003 [1986], p. 29.

⁴⁶ David Lyon: *Postmodernidad*, trad. de Belén Urrutia, Madrid, Alianza, 1996. [1994], pp. 126-127.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 31.

En esta línea, Matei Calinescu afirma que, actualmente, el “universalismo ha sido desplazado y las grandes historias de la modernidad [...] se están desintegrando ante nuestros ojos y dando lugar a una multitud de ‘pequeñas historias’ heterogéneas y locales, a menudo de naturaleza paradójica y paralógica”.⁴⁸ De ahí que el mundo contemporáneo se caracterice por cuestionar conceptos como autonomía, trascendencia, certeza, autoridad, unidad, totalización, universalización, centro, continuidad, homogeneidad, singularidad u origen. Para Calinescu, la Posmodernidad se define por la duda sobre el concepto de unidad y la valoración de la parte contra el todo.

La concepción del arte también experimentó profundos cambios. Jürgen Habermas, uno de los críticos más reconocidos de la Posmodernidad, resume la historia del arte moderno por una progresiva autonomía iniciada en el Renacimiento y que continuó durante el siglo XVIII:

La literatura, las bellas artes y la música se institucionalizaron como actividades independientes de la vida religiosa y cortesana. Finalmente, hacia mediados del siglo XIX, emergió una concepción estética del arte que alentó al artista a producir su obra de acuerdo con la conciencia clara del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética podía entonces convertirse en un proyecto deliberado: el artista de talento podía prestar auténtica expresión a aquellas experiencias que tenía al encontrar su propia subjetividad descentrada, separada de las obligaciones de la cognición rutinaria y la acción cotidiana.⁴⁹

⁴⁸ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, trad. de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991 [1987].

⁴⁹ Jürgen Habermas: "La modernidad, un proyecto incompleto" en Hal Foster: *La posmodernidad*, Ciudad de México, Colofón, 1988, [1981], 19-36, p. 29.

No resulta extraño entonces que desde la segunda mitad del XVIII la Estética se considerara una disciplina filosófica y alcanzara su autonomía. Simón Marchán Fiz explica que:

El siglo de la Ilustración representa un hito decisivo no sólo a causa de que elabora y pone en juego categorías nuevas sino, ante todo, debido a la manera inédita de articular las nuevas y las viejas hasta conferirles un estatuto teórico y disciplinar nunca logrado. En esta época asistimos a la germinación y floración de unos saberes cuya red inextricable de raíces dispersas no solamente pugna por despuntar, sino por engrasar una nueva rama del tronco filosófico. Será en este sentido en el que la Estética conquista su autonomía como disciplina ilustrada por antonomasia.⁵⁰

Para Marchán Fiz, tampoco resulta fortuito que, en este contexto de emancipación científica, filosófica y artística, la fragmentación se convirtiera para los primeros románticos en una “obsesión”. De hecho, apunta que la fragmentación es “la categoría más mimada de la modernidad”⁵¹ y, por este motivo, “la historia de la modernidad podría interpretarse a la luz de la fragmentación”.⁵²

Por otra parte, las relaciones humanas variaron cuando el hombre pasó de convivir de pequeñas comunidades a grandes ciudades. Según Ferdinand Tönnies, la comunidad se entiende como algo naturalmente ordenado mientras que la sociedad urbana es inacabada, caótica y artificial: “Por consiguiente, habría que entender comunidad como un organismo vivo y la asociación como un artefacto, un agregado mecánico”.⁵³

⁵⁰ Simón Marchán Fiz: *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Citado por José Muñoz Millanes: *Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pretextos, 1998, p. 145.

Para José Muñoz Millanes la diferencia entre una y otra forma radica en que los individuos integrados en comunidades, al ser limitados, mantienen relaciones profundas y verdaderas; en cambio, los ciudadanos, al pertenecer a una masa ilimitada, se convierten en seres anónimos; por ello su trato con los demás está marcado por la indiferencia y la tensión. Sólo es posible conocer fragmentariamente al otro, ya sea como compañero de trabajo, pasajero del transporte público o aficionado al fútbol. Por este motivo:

El prójimo que, por su contigüidad, parecía hallarse presente en cuanto interlocutor, en realidad estaba siempre en trance de ausentarse en la misma fugacidad del encuentro: estaba condenado a seguir siendo un extraño porque [...] en la gran ciudad las relaciones en público se rigen por el mandamiento de no entrometerse en el espacio del otro, al que bajo ningún concepto cabe interrumpir en su recorrido estableciendo contacto visual o dirigiéndole la palabra.⁵⁴

Para paliar esta incomunicación se volvió habitual en los ciudadanos imaginar fragmentos de vida de los otros. A través de huellas semióticas, elementos no verbales que comunican –la forma de vestir y de caminar, los accesorios, la expresión del rostro, las peculiaridades físicas de la gente- se responden preguntas como de dónde viene, cuál es su dirección, qué motiva su alegría o tristeza o cómo llegó hasta el lugar dónde se encuentra.

La figura emblemática de esta afición detectivesca es el *flâneur*, tipo surgido precisamente durante el XIX porque:

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 147.

[M]ientras que al ciudadano común y corriente no le era dado reponerse de la extrañeza que le producía el encuentro fugaz con un desconocido, el ‘flâneur’ tenía tiempo suficiente como para fantasear, llegando a hacerse la ilusión de que lograba descifrar la personalidad del otro, deduciéndola de algo tan insuficiente como los detalles dispersos que se le ofrecían en la ojeada que le echaba.⁵⁵

El paseante disfruta de la libertad de caminar sin rumbo fijo y de alimentar su inspiración con la muchedumbre que desfila ante sus ojos. Por ello Baudelaire afirmaba que “gozar de la muchedumbre es un arte”.⁵⁶ De acuerdo a José María del Pino la multitud representa el alimento poético de la Modernidad:

El artista moderno es un ser dominado por infinita curiosidad y por el deseo de vivir todas las vidas. Por ello, la multitud supone para él un ‘reservoir d’électricité’ y un caleidoscopio. El artista en estado de percepción se va llenando de la multitud de imágenes que la visión de la ciudad ofrece. Estas caen sin orden en el enorme almacén que es la mente. Dichas imágenes son generalmente trozos, fragmentos de la realidad que han atraído su atención.⁵⁷

No es extraño que Baudelaire, paradigma de la Modernidad artística, haya tenido como héroes a la prostituta de los suburbios, el dandy y especialmente al *flâneur*, tipos eminentemente urbanos.

En cuanto a los medios audiovisuales, el empleo de la estética del fragmento es frecuente aunque con “formas algo más sutiles”.⁵⁸ Es característica en los programas de

⁵⁵ José Muñoz Millanes: *Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pretextos, 1998, p. 150.

⁵⁶ Charles Baudelaire: *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, int. trad., y notas de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza, 1999, p. 55.

⁵⁷ José María del Pino: *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam /Atlanta, Radopi, 1995, p. 11.

⁵⁸ Vicente Sánchez Biosca: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 11.

variedades, las series de televisión, los videoclips y las películas. Este fenómeno también se aprecia en el acto de cambiar de canal compulsivamente, en el placer cada vez más acusado de adquirir antologías literarias o compilaciones en música, fotografía, etc., o asistir a la disco para escuchar fragmentos de canciones ininterrumpidamente. Tales acciones revelan que actualmente los espectadores están más preparados para interactuar con diversas formas de fragmentación, sin que ello les genere desconcierto.

Los medios audiovisuales produjeron un cambio radical en nuestra comprensión de la realidad, pues mientras radicalizaron nuestra sensación de extrañamiento frente al “otro” –aumentó la presencia de desconocidos provenientes de mundos insospechados– también nos prepararon para enfrentar un mundo complejo, logrando que alcanzáramos virtualmente un universo socialmente inaprensible. Retomando las ideas de Baudrillard, Lyon explica que:

Mientras en épocas anteriores predominaban los intercambios simbólicos cara a cara o, en la época moderna, el papel impreso, el mundo contemporáneo está dominado por imágenes de los medios electrónicos de masas. La comunicación directa a través de distancias inmensas, inimaginables para los habitantes de las sociedades tradicionales, toma la forma de montaje [...] que la distingue radicalmente del papel impreso. En el proceso se modifica nuestra comprensión de la realidad.⁵⁹

Entre los medios audiovisuales, televisión e Internet ocupan un lugar privilegiado en el mundo contemporáneo. La televisión porque, de acuerdo a Jean Baudrillard, representa el objeto definitivo y perfecto de esta nueva era,⁶⁰ lo que fue dicho en 1988 antes del auge informático que ha marcado el final del XX y el inicio del XXI.

⁵⁹ David Lyon: *op. cit.*, p. 37.

⁶⁰ Jean Baudrillard: "El éxtasis de la comunicación" en Hal Foster: *La posmodernidad*, Ciudad de México, Colofón, 1988, 187-198, p. 188.

La fragmentación es una característica sobresaliente de la televisión. Sus noticiarios se estructuran a base de imágenes fragmentarias de la realidad; sus programas de variedades aglutinan variadas secciones: entrevista, música, *sketches*, opinión, etc.; la mayoría de los videoclips bombardean al espectador con un número elevado de imágenes en un breve lapso de tiempo; y los segmentos dedicados a la publicidad compiten por llamar la atención del posible consumidor.

Los telefilmes o teleseries resultan aún más interesantes por sus semejanzas con las colecciones de relatos integrados, siendo la fragmentación, la repetición y la imposibilidad de conclusión sus rasgos más evidentes. La teleserie tiene un elenco base y cada capítulo constituye una historia mínima que concluye, aunque su transmisión puede prolongarse por años. Así, la serie *Dallas* permaneció 9 años al aire, *Bonanza* 14 y *La casa de la pradera* 8, en los Estados Unidos.⁶¹

De acuerdo a Omar Calabrese, es posible distinguir dos tipos de estructura en la teleserie: “acumulación” y “prosecución”. “A la primera pertenecen aquellos capítulos que se suceden sin poner nunca en juego un tiempo de toda la serie, como sucede en *Lassie* o en *Rin Tin Tin*. A la segunda pertenecen aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final, como en *La conquista del oeste*, *Star Trek* o *El increíble Hulk*.”⁶² Ambas fórmulas se relacionan con la distinción propuesta en este trabajo entre colecciones de relatos de desarrollo sincrónico y diacrónico.

La televisión también genera comportamientos en los espectadores como el ya comentado acto de pulsar el control para encontrar un programa u observar alternativamente dos o tres de ellos. Al respecto, Vicente Sánchez Biosca afirma que el “estilo fragmentario de la televisión moderna, la reducción de los programas a series de atracciones, la constante interrupción han pasado a generar un hábito o incluso una

⁶¹ Emilio García Fernández: *La cultura de la imagen*, Madrid, Fragua, 2006, p. 548.

⁶² Omar Calabrese: *op. cit.*, p. 48.

necesidad de fragmentación que el espectador mismo se encarga de ofrecerse a sí mismo mediante el uso del *zapping*”.⁶³ A su vez las cadenas españolas, por ejemplo, intentan protegerse de esta práctica incluyendo dentro de su programación espacios dedicados a recopilar lo más sobresaliente de otras televisoras.

Por su parte, Internet ha transformado en muchos sentidos nuestra forma de conocer y de relacionarnos, y sobre todo nuestra forma de leer. En este sentido George P. Landow advierte que el posestructuralismo de Roland Barthes y deconstruccionismo de Jaques Derrida tienen mucho en común con el hipertexto informático propuesto por Theodor Nelson y Andries van Dam.⁶⁴ En palabras de Landow, “los cuatro, como otros muchos especialistas en hipertexto y teoría cultural, postulan que deben abandonarse los actuales sistemas conceptuales basados en nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad y sustituirlos por otras de multilinealidad, nodos, nexos y redes”.⁶⁵

En 1970, Barthes describía en estos términos un texto ideal:

En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles [...]; los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca al tener como medida el infinito lenguaje.⁶⁶

⁶³ Vicente Sánchez Biosca: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 131.

⁶⁴ Cabe mencionar que los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guatari también manejan conceptos semejantes en *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Barral, 1973. [1972], pp. 47-54.

⁶⁵ George P. Landow: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, trad. de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 1995. [1992], p. 14.

⁶⁶ Roland Barthes: *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001, p. 3

Por su parte, Theodor Nelson pocos años después explicaba que el hipertexto –término que acuñó él- se refiere a una “escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de textos conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario”.⁶⁷

Las similitudes entre las definiciones de Barthes y Nelson habría que hacerlas extensivas a la colección de relatos integrados no sólo por resaltar la forma fragmentada del discurso, sino por reflexionar sobre los estatutos autor/lector y revisar nociones convencionales como libro y género literario. Como señala Landow, el hipertexto cuestiona las formas literarias basadas en la linealidad y las ideas aristotélicas de trama e historia, secuencia y totalidad así como principio y fin determinado.

La fragmentación como estrategia literaria

El fragmento es un elemento de la dialéctica entre la idea de todo y la parte. En el caso de la literatura debemos partir de que la fragmentación contraviene el principio de orden y totalidad, ideas que han marcado gran parte de la literatura y fueron reivindicadas por Aristóteles en su *Poética*:

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

⁶⁷ Citado por George P. Landow: *op. cit.*, p. 15.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.⁶⁸

Frente a esta concepción orgánica puede afirmarse que la estética de la fragmentación responde a un cambio de mentalidad generado a partir de la Modernidad. De ahí que, como ya se ha señalado, podríamos deducir que el fragmento como recurso literario nació en la Modernidad romántica, se ensayó en las vanguardias y se generalizó en la época contemporánea.

La fragmentación fue una de las formas de expresión preferida por los románticos aglutinados en torno a la revista *Athenäum*. Friedrich Schlegel definió al fragmento como “una pequeña obra de arte, apartada del resto del mundo y cerrada en sí misma como un erizo” mientras Novalis los describió como “astillas de una interminable conversación conmigo mismo”.⁶⁹ De hecho, entre 1795 y 1800 éste último escribió una serie de apuntes, aforismos y comentarios sobre filosofía, estética y literatura que, al morir en 1801, fueron reunidos y publicados por Schlegel bajo el título de *Fragmentos*.

Desde finales del XVIII y prácticamente durante todo el XIX fueron habituales las obras adscritas bajo el título de *fragmentos* en las que los escritores encontraron gran libertad formal. María Victoria Utrera explica que:

La libertad que V. Hugo proclamaba como necesaria para el artista y que pusieron en práctica algunos poetas románticos se cumple, desde luego, en este tipo de escritura, cuya sola denominación es la mejor muestra por parte del autor de no servir a ningún género previo. El fragmento en sí mismo no es nada desde el punto de vista formal y por esa misma razón

⁶⁸ Aristóteles: *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 152-153

⁶⁹ *Diccionario literario Bompiani*, Barcelona, Hora, 2006, T. III, p. 3747.

puede responder más fielmente a las expansiones de su autor, a todo tipo de impresiones. [...] El fragmento lleva hasta el extremo no sólo la crisis del verso sino la naciente crisis de la prosa narrativa, cuya unidad argumental queda rota en este tipo de textos.⁷⁰

Los *fragmentos* son antecedentes directos del poema en prosa. Charles Baudelaire, su gran cultor y quien sentó las bases teóricas, consideraba como superiores las imágenes parciales porque sugieren más e invitan a imaginar. En la dedicatoria a *El splein de París (Pequeños poemas en prosa)* describe las ventajas del nuevo género:

Podemos cortar por donde nos plazca: yo mi sueño, usted el manuscrito, el lector su lectura; pues, en lo que a éste último concierne, no ato su voluntad reacia al hilo ininterrumpido de una intriga superflua. Suprima una vértebra, y los dos pedazos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Córtela en numerosos y menudos trozos, y comprobará que cada uno de ellos es capaz de existir por separado.⁷¹

Por su parte, Hugo Friedrich aplica este hecho a la lírica:

El fragmentarismo ha seguido siendo también una característica de la lírica moderna. Se manifiesta sobre todo en un procedimiento que consiste en tomar fragmentos del mundo real y reelaborarlos cuidadosamente en sí mismo, pero procurando que sus superficies de fractura no concuerden unas con otras. En estos poemas, el mundo real aparece rasgado por abigarradas vías, y ha dejado de ser real.⁷²

⁷⁰ María Victoria Utrera Torremocha: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 56.

⁷¹ Charles Baudelaire: *El splein de París (Pequeños poemas en prosa)*, int. trad., y notas de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza, 1999, p. 31.

⁷² Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 257.

En este contexto, resulta interesante destacar el desarrollo alcanzado por el cuento durante el siglo XIX con escritores como Edgar Allan Poe, Anton Chejov y Guy de Maupassant. De hecho, Julio Cortázar consideraba al cuento como fragmento pues tanto cuentistas como fotógrafos al recortar un fragmento de la realidad:

se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no sólo 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 el cuento.⁷³

Según Bürger, durante la vanguardia los textos automáticos de surrealistas como Aragon y Breton “pueden ser entendidos como resultado de una técnica de montaje”.⁷⁴ En ellos, imágenes o sucesos pueden omitirse o incluir otros nuevos sin que el todo cambie esencialmente, puesto que “no existe entre ellos ningún vínculo narrativo por el que los últimos supongan la narración lógica de los precedentes”.⁷⁵

Douwe W. Fokkema apunta en esta misma línea que la literatura posmoderna se caracteriza por enfatizar la discontinuidad pues “many Postmodernist texts are a collection of relatively unconnected fragments, which challenge the literary code that predisposes the reader to look for coherence”.⁷⁶

Como se ha visto la fragmentación remite constantemente al concepto de multiplicidad, uno de los valores literarios más apreciados por Italo Calvino en sus conferencias sobre la literatura del siglo XXI consagradas en: “levedad”, “rapidez”,

⁷³ Julio Cortázar: "Algunos aspectos del cuento" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, [1963], 238-249, p. 241.

⁷⁴ Peter Bürger: *op. cit.*, p. 144.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ [Muchos textos posmodernos son una colección de fragmentos relativamente desconectados, los cuales desafían el código literario que predispone al lector a buscar la coherencia]. (La traducción es mía). Douwe W. Fokkema: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1984, p. 44.

“exactitud”, “visibilidad”, “multiplicidad” y “el arte de empezar y acabar una obra”. Calvino explica que prefiere la multiplicidad porque desconfía de las palabras “todo” y “totalidad”:

No puede haber un todo dado, actual, presente, sino sólo un polvillo de posibilidades que se agregan y disgregan. El universo se diluye en una nube de calor, se precipita sin remedio en un torbellino de entropía, pero en ese proceso irreversible se pueden presentar zonas de orden, porciones de existencia que tienden hacia una forma, puntos privilegiados en los que parece vislumbrarse un plan, una perspectiva. La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las que el universo se cristaliza en una forma, en las que cobra un sentido, no fijo, no definitivo, no atenazado por una inmovilidad mortal, sino vivo como un organismo.⁷⁷

Para Calvino la multiplicidad de la literatura es verificable en obras unitarias que pueden interpretarse en varios niveles; en otras múltiples que presentan el mundo a través de una variedad de sujetos, voces y miradas; en las que no consiguen concluir al pretender contener todo lo posible; en las formadas por aforismos pero, sobre todas, en la que define como “hipernovela”, novela “larga pero construida con muchas historias que se entrecruzan”.⁷⁸

La fragmentación en la literatura hispanoamericana

En la literatura hispanoamericana sobresalen las reflexiones teóricas sobre el fragmento de Carol Clark D’Lugo, Myrna Solotorevsky y Juan Armando Epple.

Myrna Solotorevsky distingue entre una estética de la totalidad y otra de la fragmentación. La primera, simbólicamente, remite al concepto de centro mientras la

⁷⁷ Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1988. [1988], p. 140-141.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 121.

fragmentación se define por el desplazamiento persistente. Desde esta perspectiva, los procedimientos más comunes de la estética de la totalidad son estructura circular, trama fuerte, configuración semántica de totalidad ofrecida por la trama, empleo de imágenes totalizadoras (círculo o laberinto), narrador como centro organizador y clara correspondencia entre texto y peritexto. En cambio, las características de la estética de la fragmentación serían la inestabilidad, indecibilidad, indeterminación, disolución de la trama y configuración de imágenes que refuerzan la idea de fragmentación.⁷⁹

Por su parte, Carol Clark D'Lugo, al estudiar la novela fragmentada en México, advierte que la fragmentación no debe confundirse con la segmentación narrativa, estrategia empleada por muchos novelistas. Los segmentos más bien pretenden hacer más agradable la lectura y mantener el interés del lector a través de episodios cortos. En este sentido, la novela por entregas o folletinesca se adecua a una estructura segmentada, en gran parte determinada para mantener al lector en suspenso y porque los capítulos se publicaban en periódicos.⁸⁰

En cambio, subraya que la fragmentación es una estrategia que conscientemente rompe con la continuidad narrativa propia de la novela decimonónica:

Fragmentation serves as a graphic break with traditional narrative practice. Authors expose gaps on the page in such a way as to make the text announce itself as a nonwhole, thus rupturing the notion of a seamless, linear fiction [...]. These innovative artists challenged the sense of total control, the hegemony of the nineteenth-century author, and the codified traits that came to be considered the Novel, against which all novels were, by many still are, and by some always will be judged. As a consistent technical strategy throughout this period of

⁷⁹ Myrna Solotorevsky: "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", en *Hispanérica*, 1996, 75, 17-35, p. 20.

⁸⁰ Sobre esta modalidad véase Philippe Merlo Morat: "El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico", en *Rilce*, 2000, 16, 607-624.

change, fragmentation constitutes a rupturing that differentiates the new from the old.⁸¹

Una forma radical de subvertir la linealidad tradicional resulta de proponer dos o más formas de lectura del texto. Sin embargo, es más común el orden de lectura secuencial que cuestiona la linealidad a través de bruscos cambios de tiempo y espacio, de la incorporación de varios personajes, narradores no identificados y múltiples puntos de vista. Tales procedimientos generan en el lector cierta desorientación y exige su participación para llenar los vacíos y encontrar nexos entre los fragmentos.⁸²

Para Juan Armando Epple la novela fragmentada:

Subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la protestad del narrador, y por otra –quizás su aporte más renovador- apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura.⁸³

En la literatura hispanoamericana podemos encontrar un antecedente de la fragmentación en el cuadro de costumbres, definido por Julián Moreiro como:

Una composición breve que puede describir ciertos ambientes y analizar los comportamientos de quienes los integran [...] o centrarse en

⁸¹ [La fragmentación sirve como ruptura gráfica con la práctica de la narrativa tradicional. Los autores usan el espacio en la página de tal manera que el texto se anuncie a sí mismo como algo incompleto, rompiendo así la noción de una ficción lineal. Estos innovadores artistas cuestionan el sentido de control total, la hegemonía del autor del s. XIX y las características codificadas que se convierten en lo que se considera novela, contra todas esas características bajo las cuales las novelas fueron, son y serán juzgadas. Como una estrategia consistente a través de este periodo de cambio constituye una ruptura que diferencia lo nuevo de lo viejo] (La traducción es mía). Carol Clark D'Lugo: *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*, Texas, University of Texas Press, 1997, p. 3.

⁸² Carol Clark D'Lugo: *op. cit.*, pp. 4-12.

⁸³ Juan Armando Epple: "Novela fragmentada y micro-relato", www.cuentoenred.org [primavera 2000], No. 1, p 2 de 16.

determinados tipos, es decir, en personajes representativos, que a veces se extraen de las escenas donde estaban insertos [...]. Suelen desarrollar una breve anécdota e incluyen a veces diálogo [...]. La realidad a la que remiten siempre es contemporánea y el autor tiene el propósito de darle un acusado color local.⁸⁴

Esta categoría genérica, germen de la estética de la fragmentación en la Hispanoamérica del XIX, repercutió significativamente en la literatura del XX. Entre 1928 y 1933, Roberto Arlt publicaría en periódicos una serie de textos que en 1950 fueron reunidos bajo el título de *Aguafuertes porteñas*. Juan Armando Epple explica que las aguafuertes de Arlt –forma híbrida entre el cuadro de costumbres y el relato ficticio- son “textos que van dando cuenta, desde una perspectiva sardónica y humorística, y asumiendo la actitud del ‘flaneur’, de las diversas situaciones sociales y tipos humanos que se encuentran en la gran ciudad”.⁸⁵

El poema en prosa, otra modalidad literaria que podríamos inscribir en la estética de la fragmentación, empezó a practicarse durante el Modernismo principalmente gracias a Julián del Casal y Rubén Darío. Del Casal en 1887 tradujo los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y escribió las primeras composiciones originales del género en Hispanoamérica. Darío, por su parte, incluyó varios poemas de este tipo en *Azul...* -La canción del oro”, “El velo de la reina Mab” y los doce textos de la sección “En Chile”- y lo siguió cultivando hasta convertirse es uno de sus máximos exponentes. El poema en prosa también alcanzó un importante desarrollo gracias a Pedro Prado,

⁸⁴ Julián Moreiro: *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, pp. 11-12.

⁸⁵ Juan Armando Epple: "Novela fragmentada y micro-relato", *op. cit.*, p. 4 de 16.

Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Ramón López Velarde, Julio Torri, Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda, entre otros.⁸⁶

Con los movimientos de vanguardia la narrativa asume la fragmentación como elemento esencial de su estética ya que al romper con el pasado inmediato, la moral burguesa y, sobre todo, con la estética del realismo, lo hacía con la idea de linealidad, totalidad y continuidad. Hugo Verani contextualiza las principales características de la narrativa de vanguardia:

En los años veinte el aceleramiento de la vida moderna invitaba a la experimentación, a adecuar la narrativa al proceso industrializador de la sociedad. Los escritores de mayor interés coinciden en adaptar formas literarias que capten el dinámico ritmo de una época cambiante, en consonancia con los avances tecnológicos operados en la sociedad: desarrollan una conciencia crítica y reflexiva; dismantelan los fundamentos lógicos de la narrativa realista; repudian el lenguaje estetizante y mediatizador; recuperan la escritura antiliteraria y conversacional; dan primacía a la integración de lo culto y lo popular; desbordan fronteras genéricas; sobreponen la subjetividad a la verosimilitud; introducen nuevas formas narrativas [...]; apelan a la complicidad del lector, ostentando la condición de artificio de la literatura y adaptan una vertiente fantástica surreal.⁸⁷

Así, Verani destaca cómo Gilberto Owen escribe en *Novela como nube* (1928): “he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores pueden unirlos entre sí...”; cómo *Débora* (1927), de Pablo Palacio, está construida a base de “montajes de escenas independientes y fragmentarias” para subvertir los modelos narrativos

⁸⁶ Jesse Fernández: *El poema en prosa en Hispanoamérica*, Madrid, Hiperión, 1994, *passim*.

⁸⁷ Hugo Verani: *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Ciudad de México, UNAM, 1996, pp. 60-61.

canónicos y, finalmente, cómo *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, se caracteriza por la “disolución de lo novelesco en la subjetividad lírica, en la discontinuidad, en el fragmentarismo y en la contextualidad disonante”.⁸⁸

Dicha herencia se reflejaría años más tarde en la narrativa. Juan Armando Epple señala que *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *La feria* (1963), de Juan José Arreola, *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante, *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy o *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco, son deudas artísticas de las vanguardias latinoamericanas ya que responden al

acelerado proceso de transformación social y cultural de las sociedades latinoamericanas, con la relación conflictiva o dispar entre crecimiento urbano, internacionalización de la economía, del consumo y de los bienes culturales, crisis del estado nacional y de las concepciones tradicionales de nación, incluyendo las que formulaban las narrativas nacionales”.⁸⁹

Francisca Nogueroles desvela otra faceta contemporánea de la fragmentación al analizar las misceláneas. De acuerdo a Nogueroles, estos volúmenes híbridos, de espíritu festivo y experimental, están integrados por textos publicados primero en periódicos. Sus cultivadores defienden la literatura de filones, el escepticismo, los ejercicios transtextuales, el carácter autobiográfico y el privilegio de la literatura como tema.⁹⁰

En la narrativa posmoderna⁹¹ o contemporánea⁹² hispanoamericana los críticos tienden así a resaltar la discontinuidad de las obras como una de las características más significativas.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 30-62.

⁸⁹ Juan Armando Epple: "Novela fragmentada y micro-relato", *op. cit.*, p. 1 de 16.

⁹⁰ Francisca Nogueroles: "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", www.cuentoenred.org [primavera 2000], No. 1, pp. 4 de 16.

⁹¹ Véase Amalia Pulgarín: *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, pp. 24-35 y Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, pp. 13-26.

La fragmentación en las colecciones de relatos integrados

Las colecciones de relatos integrados participan de la estética de la fragmentación retomando algunas características de la estética de la totalidad. Si bien los cuentos son obras cerradas también son considerados como parte de un todo, hipotético.

De acuerdo a lo anterior, Myrna Solotorevsky ejemplifica la estética de la totalidad con el cuento “La escritura del dios”, de Jorge Luis Borges, mientras Cortázar compara al cuento con la fotografía porque ambas expresiones abordan o capturan un fragmento de realidad. La misma concepción tiene Roland Barthes cuando establece un parangón entre el cuento y las “figuras” o retazos de discurso: “Las figuras se recortan según pueda reconocerse en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado o experimentado. La figura está circunscrita (como signo) y es memorable (como una imagen o un cuento)”.⁹³ Sea fragmento o totalidad o ambas a la vez, dicha complejidad acentúa la tensión entre integración y desintegración que caracteriza a las colecciones de relatos integrados.

Así, la colección de relatos integrados refrenda la estética de la fragmentación porque representa una totalidad fracturada en la que cada una de las partes se transforma en sistema; elude la noción de centro verificable a través de la indefinición de trama, argumento o intriga; provoca efectos de inestabilidad e indeterminación; rompe con la ficción lineal pues cada relato introduce cambios bruscos de tiempo y espacio, varios personajes asumen el papel protagónico e incorpora múltiples puntos de vista; transforma el orden secuencial lógico de la novela decimonónica; exige una mayor

⁹² Véase Donald L. Shaw: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 218-224 y José Enrique Martínez Fernández: *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León, 1996, p. 14.

⁹³ Roland Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 2005. [1977], p. 14.

participación del lector; es posible eliminar o agregar en ella nuevos relatos sin que cambie esencialmente su sentido y, por último, obvia la noción de final.

CAPÍTULO II

CONCEPTO Y TEORÍA DE LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS

II.1 DELIMITACIÓN DE UN CONCEPTO

II.1.1 Los problemas de la crítica ante las colecciones de relatos integrados

El primer problema teórico al que se enfrentan los libros de relatos integrados es su evasiva fijación genérica y, en consecuencia, la dificultad de definirlos. Sus propias características de composición (estructura, recurrencia temática, autosuficiencia o intratextualidad) les conceden cierta ambigüedad entre los géneros narrativos. En principio, la crítica normalmente los califica como novelas o colecciones misceláneas de cuentos sin atinar a caracterizarlos, por lo que ha desestimado la existencia de un corpus coherente y necesitado de un análisis atento.

Ante la falta de estudios que describan sus características y expliquen sus estrategias de integración, se ha recurrido a teorías del cuento o la novela para clasificar estos volúmenes. En 1956 Luis Leal, pionero en la investigación del cuento mexicano, reconoció formas enlazadas en obras como *Noche al raso* (1870), de José María Roa Bárcena, y *La sombra del Techincuagüe* (1955), de Ramón Rubín. De la primera destacó que se trataba de una “colección de cuentos unidos por un cuadro semejante al

Decamerón de Bocaccio y *Los cigarrales de Toledo* de Tirso”⁹⁴ y de la segunda, que no sólo era un libro de cuentos donde cada relato representara el capítulo de una novela, sino que los nones constituían una historia y los pares otra diferente.⁹⁵

En sus libros *Qué es la novela* y *Qué es el cuento*, Mariano Baquero Goyanes detectó estrategias similares, destacando cómo cierta “novela medieval europea”, por influencia oriental, “gustó frecuentemente de la llamada *narración con marco*. Lo normal era que tal marco fuese una trama-pretexto sobre la que se insertaban diferentes relatos breves”.⁹⁶ Advirtió asimismo la existencia de novelas con cuentos intercalados y aclaró que el *Decamerón* no era una novela sino un conjunto de cuentos: “Pese a la agrupación temática establecida en las distintas partes o jornadas, y al hecho de que un mismo personaje aparezca en más de un relato –es el caso del siempre burlado Calandrino-, los distintos cuentos pueden ser leídos aisladamente por separado”.⁹⁷

En su estudio sobre el cuento describió ciertos volúmenes de cuentos que operan con un marco unificador y otros unidos por un personaje o motivo como *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez, los que “así organizados se configuran casi según la estructura o disposición musical que se conoce como ‘variaciones sobre un tema’”.⁹⁸

Otras formas de unidad que reconoció fueron los cuentos “reversibles”, escritos en “forma de doble relato, [donde] la segunda parte constituye el justo envés de la primera”.⁹⁹ Además, subrayó que en muchos de estos casos el título de los libros adelantaba la existencia de un denominador común entre los cuentos.

⁹⁴ Luis Leal: *Breve historia del cuento mexicano*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1990 [1956], p. 51.

⁹⁵ Luis Leal: "Prólogo" en Ramón Rubín: *Las cinco palabras*, México, FCE, 1996.

⁹⁶ Mariano Baquero Goyanes: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 63.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 64.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 144.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 144.

Para John S. Brushwood *La barca de hielo* (1976), de Eduardo Mallea, es una novela integrada por partes a la vez independientes e interrelacionadas. De *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), otro título del mismo escritor, señala que “está compuesto de diferentes piezas que se unifican por medio de recursos técnicos y a través de un sentido que va surgiendo de su desarrollo total”.¹⁰⁰ Teniendo en cuenta estos casos recalca que esta modalidad “no es una *innovación* de manera alguna” y que los “ejemplos de libros en que hay relaciones temáticas o de personaje entre distintas historias son *numerosos*” [las cursivas son mías].¹⁰¹

A José Miguel Oviedo le ha llamado la atención el sugestivo problema genológico que suscitan ciertas colecciones de relatos integrados. Para él, *Cuentos de Pago Chico* (1908), de Roberto J. Payró, se presenta como una novela pero en realidad es “un conjunto seriado de cuentos unificados por el ambiente y un reparto de personajes [...]. Los ‘capítulos’ son en verdad cuentos, anécdotas autónomas, pero que van componiendo un cuadro general”.¹⁰² En otro estudio aclara que, aunque el libro *Mujeres de ojos grandes* (1991) de la mexicana Ángeles Mastretta también es presentado como novela, resulta en “realidad un conjunto de relatos”.¹⁰³

Las observaciones de Leal, Baquero Goyanes, Brushwood y Oviedo resumen tres aspectos importantes en relación al tema objeto de nuestro estudio: en primer lugar, sugieren la existencia de un punto indeterminado entre novela y cuento, donde se localizan libros con cuentos enmarcados o que guardan algún tipo de unidad; además, contribuyen a ubicar los antecedentes de esta categoría en el siglo XIII, aunque fue a

¹⁰⁰ John S. Brushwood: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*, trad. de Raymond L. Williams, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984 [1975], p. 288.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰² José Miguel Oviedo: *Antología crítica del cuento hispanoamericano. 1830-1920*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 225.

¹⁰³ José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 461.

principios del XX cuando se intensificó su práctica; por último, anuncian un número consistente de obras con características similares.

En general, los críticos se fijan en algunas características estructurales y temáticas que permiten tanto la autonomía como la interrelación entre los textos y destacan la existencia de elementos unificadores como marcos, personajes y motivos. Sin embargo, ninguno de ellos considera esta modalidad distinta de la novela o del volumen de cuentos no integrados.

Por lo reseñado hasta ahora, en los siguientes epígrafes será preciso contestar a las siguientes preguntas: ¿Pueden las colecciones de relatos integrados considerarse una categoría diferente? ¿Qué las caracteriza y cómo se identifican? ¿Qué tipo de estrategias operan para lograr la coherencia de las partes con el todo? ¿Cuántas y cuáles son sus variables tipológicas? ¿Qué relación guardan con modalidades formales afines como la novela fragmentada y la minificción? ¿Qué relevancia tiene en ella la intención del autor y la interpretación del lector? ¿Cuáles son sus posibilidades de lectura? ¿Los cuentos pueden ser autosuficientes y relacionados? Y, finalmente, ¿qué tipo de excepciones pueden identificarse en los modelos establecidos?

Con este somero repaso pretendo dejar constancia de la complejidad inherente al fenómeno y, sobre todo, anticipar las posibilidades que se abren al estudiar las colecciones de relatos integrados.

II.1.2 Variedad nominal y contrastes fisonómicos

Para denominar el grupo de obras que se diferencian de las colecciones no integradas y de la novela, los críticos han propuesto nomenclaturas que en general están relacionadas con la palabra “cuento”: “short store cycle” (Forrest L. Ingram y Susan Garland Mann),

“short story secuencia” (Robert M. Luscher y Gerald J. Kennedy), “short story composite” (Joel Silverman y Rolf Lundén), “short story compound” (Joseph Reed), “integrated short story collection” (Pleasant Larus Reed y Timothy Alderman),¹⁰⁴ “cuentario” y “colección de cuentos integrados” (Gabriela Mora). También hay algunas próximas a la novela como “rovelle”¹⁰⁵ (Dallas Lemmon) y “composite novel” (Maggie Dunn y Ann Morris). De cualquier forma, todas sugieren una unidad a través de la combinación de partes independientes y destacan el cariz nuevo del conjunto.

Entre dichas posibilidades, opto por la denominación de “colección de relatos integrados” porque, por una parte, no condiciona el orden de las partes o de lectura como la de ciclo o secuencia y, por otra, porque el término relato está relacionado con la autosuficiencia propia del cuento. El sustantivo “colección” insinúa un conjunto ordenado de elementos y el adjetivo “integrados” se refiere a la constitución de un todo por partes. Así, se pondera por igual la parte y el todo, hecho característico de las colecciones integradas.

Antes de continuar cabe hacer un paréntesis para justificar el uso del término “relato” en lugar de “cuento”. Francisca Nogueroles señala que bajo la “maleabilidad del género cuento, [...] actualmente se aglutinan páginas a medio camino entre el texto narrativo y el fragmento, la viñeta, el ensayo, el apólogo, la fábula, el instructivo o el poema en prosa”,¹⁰⁶ mientras Lauro Zavala precisa que “el término relato ha sido

¹⁰⁴ Veáanse más acepciones en Robert M. Luscher –“The Short Story Sequence: An Open Book” en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey: *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/Londres, Louisiana State University Press, 1989, 148-167, p. 149- y Rolf Lundén –*The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 12-18-.

¹⁰⁵ Este término se refiere a la novela compuesta por pequeños relatos tan entrelazados que sus recursos de acumulación logran resultados novelísticos. Así, “Rovelle” conjuga *roman* (novela) y *nouvelle* (cuento). Cfr. Susan Garland Mann –*The short story cycle. A genre companion and reference guide*, NY/Connecticut/London, Greenwood Press, 1989, p. XV- y Gerald J. Kennedy –“Introduction: The American Short Story Sequence-Definitions and Implications” en J. Gerald Kennedy: *Modern american short story sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. VII-.

¹⁰⁶ Francisca Nogueroles: “Juntos pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”, (texto cedido por la autora), (2004).

utilizado ya sea para referirse a algo *más* que un cuento (un cuento experimental), a algo *menos* que un cuento (una narración sin valor literario) o a algo *diferente* a un cuento (ya sea un texto híbrido, un cuento muy extenso o incluso un poema en prosa)".¹⁰⁷ Aparentemente no existe diferencia entre uno y otro; sin embargo, prefiero el de relato porque es un concepto amplio, que abarca al de "cuento". Si el lector no está al tanto de la "maleabilidad" del cuento puede objetar que cierto texto no es tal: en cambio, sí podría aceptar que se trata de un relato.

La colección de relatos integrados resulta así una modalidad literaria caracterizada porque un autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotáctica o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o salteado.

A continuación, se explicarán cada uno de los elementos claves en esta definición, de acuerdo con las principales aportaciones de las investigaciones realizadas sobre esta modalidad en la crítica anglosajona e hispanoamericana.

El deslinde de la modalidad y la intención del autor

En 1971 Forrest L. Ingram, sentó las bases teóricas para el estudio de las colecciones con el libro *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*.¹⁰⁸ Ingram clasificó varias obras de este tipo en un gran espectro en el que en un extremo estaría la novela y en el otro el volumen de cuentos no relacionados y las definió como ciclo de cuentos o *short story cycle*.

¹⁰⁷ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 19.

¹⁰⁸ Forrest L. Ingram: *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton, 1971.

Defender el carácter de género de las colecciones atendiendo a criterios históricos y estructurales de estas obras, representó un avance sustancial en el estudio de la modalidad pues:

El género [...] es estructura de la obra misma y [...] vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.

Por otra parte el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar en las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia [...].¹⁰⁹

Desde esta perspectiva, Ingram establece deslindes entre ciclos de cuentos y otros géneros próximos recalcando que la idea de género delimitado condiciona el proceso de lectura, pues el lector sabrá que se enfrenta a un volumen con partes tan independientes como relacionadas entre sí.

Siguiendo esta línea, resulta pertinente preguntarse en este momento si las colecciones de cuentos integrados constituyen un género o sólo una modalidad literaria que combina recursos de géneros bien establecidos como el cuento y la novela.

Al respecto cabe mencionar que los géneros literarios no se inscriben a categorías definidas y cerradas; su naturaleza es cambiante y dialéctica¹¹⁰ y son numerosas y complejas sus transformaciones,¹¹¹ ya sea por la voluntad artística de los

¹⁰⁹ M. A. Garrido citado por Kurt Spang: *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 22.

¹¹⁰ Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 134.

¹¹¹ Alastair Fowler: "Género y canon literario" en Miguel A. Garrido Gallardo: *Teoría de los géneros literario*, Madrid, Arco Libros, 1988 [1979], 95-128, p. 115.

creadores, por circunstancias socio-culturales como la moda¹¹² o por el contexto en el que se desarrollan (en este caso, piénsese en la estrecha relación que puede guardar el pensamiento posmoderno con el carácter fragmentario inherente a las cada vez más frecuentes colecciones de relatos integrados). De ahí que, de todos los campos de la teoría literaria, “el de los géneros es, sin ninguna duda, uno de aquellos en los que la confusión es mayor”.¹¹³

Tanto el género como la modalidad literaria sintetizan un conjunto de características estructurales o temáticas que sirven de referencia para determinar diferencias o similitudes entre ciertas obras. Así, la pertenencia de un texto a un género condiciona las posibilidades interpretativas de éste. Para Wolfgang Iser, el género “es eminentemente importante para la interpretación del texto en cuanto constituye una información acerca de los rasgos configurativos esenciales”.¹¹⁴ Desde este punto de vista, tres aseveraciones lo definen:¹¹⁵ se trata de una convención; es un “todo-parcial” – con afinidades con otros géneros y distintos grados de complejidad-; y su cierre manifiesta rasgos específicos. Todas estas conclusiones, de alguna forma, revalidan la propuesta de Ingram.

Sin embargo, puede objetarse para su conceptualización que hasta ahora el corpus de colecciones de relatos integrados carece de consenso en cuanto a su denominación. Las denominaciones –“ciclo de cuentos”, “secuencia cuentística”, “cuentos compuestos”, “colección de cuentos integrados” o “novela compuesta”- establecen diferencias teóricas sustanciales y delatan la dependencia de la categoría a géneros como la novela o el cuento. Por esto, considero pertinente concluir que estamos

¹¹² Cfr. en este sentido el artículo de Alastair Fowler: *op. cit.* p. 95.

¹¹³ Jean Marie Schaeffer: "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" en Miguel A. Garrido Gallardo: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1989 [1983], 155-182, p. 155.

¹¹⁴ Wolfgang Iser: "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual" en Miguel A. Garrido Gallardo: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1989 [1980], 303-342.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 310-326.

frente a una modalidad literaria, no un género en sí mismo. Tal postura de ninguna manera resta importancia al estudio de las colecciones de relatos integrados: sólo refleja prudencia ante un inestable panorama de posturas teóricas.

Forrest L. Ingram define al ciclo de cuentos como “a book of short stories so linked to each to other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”.¹¹⁶ Destaca en su definición la intención del autor de reunir en un libro cierto número de relatos para distinguirlo de otros donde, por ejemplo, es el editor quien los agrupa. En este caso, los elementos paratextuales ayudan a distinguir el volumen reunido por un editor: los títulos o subtítulos anticipan el tipo de antología (histórica, generacional, temática, de movimientos literarios)¹¹⁷ y las introducciones o prólogos contribuyen a conocer los criterios de selección.¹¹⁸

Estimar la intención autorial es relevante puesto que es el escritor quien estructura la obra. El inconveniente surge cuando Ingram se apoya en esta distinción para nombrar los tres tipos de ciclos cuentísticos: “compuestos”, “arreglados” y “completados”. Según este crítico, en los compuestos el autor concibe desde el principio una serie de cuentos ligados; en los arreglados, él encuentra algunas similitudes entre sus cuentos (repetición de un tema, la aparición de un mismo personaje o el protagonismo de un grupo representativo o generacional) y decide reunirlos en un mismo libro; y en los completados, se percata de las similitudes o recurrencias a partir de una serie de cuentos diversos y decide arreglarlos para entretejerlos.

¹¹⁶ [Un libro de cuentos tan unidos unos con otros por su autor que la experiencia sucesiva del lector en varios niveles del diseño del todo modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes que lo componen] (la traducción es mía). Forrest L. Ingram: *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton, 1971, p. 19.

¹¹⁷ Sobre estos modelos antológicos véase Alfredo Pavón: *Al final, recuento. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*, Ciudad de México, UAM/BUAP, 2004, pp. 32-37.

¹¹⁸ Sobre la edición de antologías consúltese Lauro Zavala: “Acerca del arte y la técnica de elaborar antologías” en *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla (1990-2000)*, Jorge Abascal Andrade (ant.), BUAP, Puebla, 2003.

El problema de dicha propuesta radica en la dificultad de rastrear el proceso de creación del libro ya sea por falta de información, estudios sobre el autor analizado o incluso por la mala memoria del propio escritor. Por ejemplo, el mexicano Hernán Lara Zavala comenta que en *De Zitilchén* “no fue sino hasta que tuve dos o tres cuentos de este corte listos que me surgió la idea del libro. Entonces busqué conscientemente una unidad”.¹¹⁹ Aún con esta información, cuesta trabajo determinar si en la tipología de Ingram se trata de un ciclo arreglado o completado. También puede presentarse el caso extremo de que el escritor no recuerde exactamente el proceso de creación de su obra. Al preguntarle a Tununa Mercado sobre la estrategia que siguió para conformar *Canon de alcoba* como una colección integrada, su respuesta fue significativa: hacía diez años que la había publicado y no recordó si fue al final cuando observó las similitudes entre los cuentos o si fue su marido o un editor quienes la ayudaron a organizar el libro.

El papel del autor desde la literatura moderna rebasa las cuestiones de mercadotecnia y la función de identificar al responsable del texto. Como señala Michel Foucault, su nombre “caracteriza un cierto modo de ser del discurso”.¹²⁰ Sin embargo, a través de él no puede definirse el grado de unidad de una colección, como propone Ingram. Su intención es esencial para distinguir colecciones integradas, pero no para establecer su tipología. De ahí que, de las propuestas de Ingram, ésta sea la más cuestionada.

Después de analizar varios títulos el citado crítico concluyó que, en la composición de los ciclos de cuentos, son evidentes dos tipos de estructura: una estática o externa y otra dinámica o interna. Cuenta Ingram que la crítica al principio se fijó sólo en los patrones estáticos de las obras: títulos, divisiones, subdivisiones o marcos. Posteriormente, incluso cuando se fijaba en los elementos dinámicos –el movimiento y

¹¹⁹ Hernán Lara Zavala: *Antología personal*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, p. 9.

¹²⁰ Michel Foucault: *Entre filosofía y literatura*, int. trad., y ed. de Miguel Morey, Barcelona, Editorial Paidós, 1999, p. 338.

la dirección que las tramas encontraban, el ritmo de asociación, las variaciones temáticas, los contrastes irónicos entre personajes, los símbolos, etc.-, no fue consciente del tipo de trabajos que analizaba, pues si pensaba la obra como novela se le dificultaba encontrar una trama y, si la asumía como recopilación de cuentos, desestimaba sus intrincados patrones dinámicos.¹²¹

La estructura estática la determina el simple hecho de que un conjunto de cuentos esté reunido en un volumen. Encontramos otros indicios de esta estructura en el título del libro y de los cuentos, los epígrafes o en la presencia de un elemento que enmarque las historias, ya sean prólogos, epílogos o marcos. Por otra parte, de acuerdo a Ingram, la estructura dinámica es la responsable de constituir la unidad del libro a través de patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo que modifican los temas, motivos, escenarios y estructuras de cada relato.

Sin duda, el trabajo de Ingram sentó las bases de estudios posteriores al dotar de una perspectiva singular un grupo de obras hasta ahora no consideradas y analizar sus formas de articulación.

Autosuficiencia e interdependencia

En esta línea, para Susan Garland Mann el rasgo esencial de los ciclos deriva de la simultánea autosuficiencia e interdependencia de cada uno de los cuentos. A partir de esta condición Garland se propuso clasificar los volúmenes temáticamente. Aunque reconoció que son ilimitadas las posibilidades, encontró que el proceso de maduración de un personaje y el sentimiento de aislamiento o fragmentación son temas característicos de los ciclos durante el siglo XX.¹²²

¹²¹ Forrest Ingram: *op. cit.*, p. 43.

¹²² Susan Garland Mann: *The short story cycle. A genre companion and reference guide*, NY/Connecticut/London, Greenwood Press, 1989, pp. 13-14.

Garland sostiene que la autosuficiencia de los relatos refuerza el sentido de aislamiento y fragmentación. En los ciclos es común encontrar varios protagonistas por la autonomía de los textos, pero esta misma posibilidad enfatiza la soledad de la colectividad, ya que los personajes no se relacionan aunque habiten el mismo lugar o experimenten situaciones similares: sólo existen en el mundo restringido de cada cuento. La discontinuidad, interrupción y renovación de los ciclos redescubre la naturaleza fragmentaria de la vida.¹²³

Consciente de la inviabilidad de clasificar los textos a partir del tema, Garland concluye que el amplio panorama sólo revela la diversidad y vitalidad del ciclo de cuentos.¹²⁴

La función del lector

En otro orden de ideas, Robert M. Luscher cambió la denominación de ciclo por *short story sequence* o secuencia cuentística, término retomado de las secuencias de sonetos y de la poesía moderna; mientras Ingram empleó el de ciclo basado en los estudios teóricos sobre los ciclos épicos. Además, Luscher fue el primero que criticó la tipología de Ingram, ya que para él la intención del autor no determinaba la unidad puesto que “a sequence created primarily by arrangement may be more highly unified than one guided by a master plan”.¹²⁵

La secuencia cuentística es, según Luscher:

A volume of stories collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by

¹²³ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁵ [una secuencia creada en principio como arreglada puede estar más unificada que una regida por un plan maestro]. (La traducción es mía). Robert M. Luscher: "The Short Story Sequence: An Open Book" en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey: *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/Londres, Louisiana State University Press, 1989, 148-167, p. 163.

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.¹²⁶

De esta definición se pueden resaltar algunas ideas. La primera coincide con la voluntad del autor: una secuencia es un conjunto de cuentos reunidos por éste con la salvedad de que el lector resolverá la coherencia del texto. La segunda, ligada a la anterior, se refiere al cambio significativo que se produce al introducir el concepto de coherencia, término utilizado tanto en lingüística textual como en narratología y referido a aspectos como la recurrencia y la repetición. En este sentido, la coherencia es “producida esencialmente por la cooperación interpretativa del lector, que recurre a su conocimiento del mundo, a su competencia socio-cultural y literaria [...]”.¹²⁷ La tercera, también vinculada con la participación activa del lector, es la condición de secuencialidad, por la que cada relato no representa una experiencia completamente cerrada.

El concepto de secuencia alude a los elementos narrativos que se relacionan y modifican de manera recíproca para conseguir la coherencia. Así, en una secuencia cuentística cada relato transforma, amplía o reelabora ya sea al contexto, los personajes y los símbolos o temas desarrollados en otros relatos. Como puede observarse, esta posibilidad marca una diferencia radical respecto a las colecciones de cuentos no relacionados. Un personaje puede aparecer directa o indirectamente en varios relatos, un mismo espacio puede convertirse en el escenario de un conjunto de relatos o un elemento puede repetirse, circunstancias imposibles de encontrar en colecciones de cuentos no relacionados que sí representan una experiencia completamente cerrada.

¹²⁶ [un volumen de historias, seleccionadas y organizadas por su autor, en las cuales el lector percibe sucesivamente patrones de coherencia subyacentes a través de continuas modificaciones de sus percepciones de repetición y tema. Dentro del contexto de la secuencia, cada cuento no es una experiencia formal completamente cerrada]. (La traducción es mía). *Ibid.*, p. 148.

¹²⁷ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de narratología*, trad. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 42.

Lo anterior supone para Luscher que la secuencia exige un orden sucesivo de lectura aunque, como se verá adelante, esto es relativo ya que en la práctica el lector puede seguir el que desee sin alterar la coherencia del conjunto. Las colecciones integradas tienen como rasgo esencial la autosuficiencia, lo cual supone autonomía de sentido. De ahí que de una forma u otra el lector reconocerá el hilo central del texto.

De acuerdo a Luscher, la secuencia cuentística es posible sólo si la unidad técnica coincide con la orgánica, conceptos que más o menos corresponden con los de estructura estática y dinámica, de Ingram. Una colección está unida técnicamente cuando, por ejemplo, una serie de relatos no relacionados se encuentran subordinados a un marco. Títulos como el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury* son buena muestra de ello, pues constituyen historias ligadas delicadamente y, por lo tanto, no entran en el campo de lo que se denomina secuencia cuentística. En el otro caso, las obras unidas orgánicamente sólo están débilmente entretejidas y las partes como grupo carecen de equilibrio estructural, por lo que exigen una mayor astucia del lector para encontrar la unidad. Lamentablemente, Luscher no explicita con claridad los elementos que caracterizan una unidad de este tipo ni puntualiza si las considera secuencias.

Las secuencias cuentísticas, es decir, el conjunto de relatos unidos técnica y orgánicamente, se caracterizan por la repetición y la recurrencia de personaje, espacio o motivo. A partir de este requisito, el crítico distingue un tipo de secuencia en la que existe un claro sentido de progresión temporal. En esta, el efecto del conjunto es prioritario aunque las partes mantengan su independencia, y es característico que el autor se valga de un protagonista para ubicarlo dentro de un periodo reconocible de tiempo, tal como sucedería con secuencias basadas en el *bildungsroman* o relato de formación.

El otro tipo de secuencia carece de este sentido de tiempo. Las partes y el todo mantienen un equilibrio perfecto, por lo que la relevancia del conjunto es espacial más que temporal. En este caso, el protagonista puede ser el mismo espacio o una situación vivida por diversos personajes.

La tensión entre autosuficiencia y coherencia

En el libro *The United Stories of America* (1999), Rolf Lundén opina que las nomenclaturas propuestas por Ingram (ciclo) y Luscher (secuencia) identifican dos variantes de cuentos compuestos, ya que el concepto de ciclo denota la idea cierre o retorno –muchas veces ausente en libros de cuentos compuestos- y el de secuencia, que evoca el desarrollo progresivo de sentido que experimenta el lector, también es perceptible en la novela. De ahí que defienda la denominación de cuentos compuestos – Lundén reconoce que Raymond Joel Silverman acuñó el término en 1970- como más neutro, ya que no restringe formas de articulación ni condiciona el proceso de lectura.

Crítica a las propuestas teóricas de Ingram, Mann, Luscher, Dunn y Morris ya que, al priorizar el sentido de unidad y coherencia, desatienden las tensiones generadas en los denominados cuentos compuestos tales como variedad y unidad, autonomía e interrelación, fragmentación y continuidad o apertura y cierre. De ahí que, para él este género “is a form of narrative consisting of interlocking, autonomous stories, a narrative consciously constructed around the tension between simultaneous separateness and cohesion”.¹²⁸

La unidad y la coherencia no es un factor exclusivo de los cuentos compuestos. Por el contrario, sería la multiplicidad y la discontinuidad el aspecto central de la

¹²⁸ [es una forma narrativa que interrelaciona historias autónomas, una narrativa construida concientemente en torno a la tensión simultánea entre la independencia y la cohesión] (La traducción es mía). Rolf Lundén: *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 33.

estructura. Además, advierte que en ocasiones el deseo del crítico por resolver la coherencia resulta peligroso ya que, en un caso extremo, puede alejarse del texto original para acercarse a otro ideal, y aclara que la relevancia de una colección no disminuye si reconocemos que no está perfectamente balanceada: “The disruptive elements –the gaps, the vignettes, the contradictory chronology, the absence of recurring protagonist- are not flaws; they work either to subvert or reinforce the author’s message. A larger pattern is often thereby established, one that makes room for both order or disorder”.¹²⁹

Para clasificar la variedad de cuentos compuestos distinguió las características aplicables a todos los trabajos de las que son exclusivas de unos cuantos. A partir de sus observaciones, reconoce las categorías de “ciclo”, “secuencia”, “grupo” y “*novella*”, como no absolutas, sino propensas a la combinación y la excepción.

La categoría de “ciclo” sugiere cuentos compuestos organizados donde la última historia presenta una resolución que remite a la primera; la “secuencia” delata en unos casos una organización cronológica –las historias configuran un claro sentido de avance en el tiempo- y, en otros, espacial –la unidad de los cuentos radica en el escenario donde se desarrollan las historias-; la de “grupo” denomina un conjunto de cuentos unidos débilmente: su estructura es abierta y las conexiones no obvias, incluso algunos relatos resisten la integración en la totalidad, por lo que exigen una mayor participación del lector; por último, la “*novella*” propone caracterizar obras unidas a través de un mismo marco o narrador.

Dicha tipología trae consigo ciertos inconvenientes que el mismo Lundén reconoce. Hay obras que dadas sus características fácilmente pueden ser adscritas a más

¹²⁹ [Los elementos divergentes –saltos, viñetas, cronología contradictoria, ausencia de protagonista recurrente- no son defectos, trabajan ya sea para subvertir o reforzar el mensaje del autor. Así un patrón amplio es comúnmente establecido, uno que da lugar tanto para el orden como para el desorden.] (La traducción es mía). *Ibíd.*, p. 28.

de dos tipos. Así, *Winesbrug, Ohio*, de Sherwood Anderson, puede clasificarse como *novella*, ciclo y secuencia o *In our time*, de Ernest Hemingway, puede considerarse como grupo, ciclo y secuencia. Por esto resuelve que la variedad de los cuentos compuestos resiste el encasillamiento dentro de categorías limpias, aún cuando ciertos patrones generales pueden ser distinguidos.¹³⁰

La modalidad desde la perspectiva de la novela

Las teorías hasta ahora revisadas de ciclos, secuencias y cuentos compuestos se vinculan con el cuento. Sin embargo, Maggie Dunn y Ann Morris, en su libro *The composite Novel. The Short Story Cycle in transition* (1995), optan por relacionar la modalidad con la novela, lo cual supone otro tipo de implicaciones. Para las autoras, la novela compuesta sería “a literary work composed of shorter texts that –though individually complete and autonomous- are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles”.¹³¹

El término “novela compuesta” había sido utilizado por la crítica para referirse a la obra escrita por varios autores –cada uno responsable de un capítulo o una sección-, y por el crítico Eric Rabkin, quien lo utilizó para libros integrados por piezas autónomas en el contexto de la literatura de ciencia ficción. Siguiendo la idea de Rabkin, Dunn y Morris refutan las opiniones de Ingram por parecerles restrictivas.

La denominación “novela” privilegia el todo frente a las partes y permite, dada la amplitud conceptual del género, que puedan considerarse otro tipo de “textos cortos” diferentes al cuento. Justifican el uso del término ya que consideran que el género “cuento” está en un nivel inferior al de la novela. Sobre este asunto, cabría preguntarse

¹³⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹³¹ [un trabajo literario compuesto por textos cortos que –aunque individualmente son completos y autónomos- están interrelacionados en un todo coherente de acuerdo a uno o más principios organizativos]. (La traducción es mía). Maggie Dunn y Ann Morris: *The composite novel. The short story in transition*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995, p. 2.

si una obra literaria se aprecia según la posición que ocupe en la escala genérica propuesta arbitrariamente por un grupo. ¿No depende este hecho más del mercado editorial que de la crítica literaria, pues siempre es más fácil vender una novela?

En cuanto a la definición, se apoyan en la expresión “trabajo literario” para incluir obras no ficcionales difíciles de clasificar –como las memorias o las autobiografías-, pero que conservan un perfil literario, y otras en las que el escritor recurre a la imaginación para recrear ciertos detalles de un recuerdo o un acontecimiento histórico. Ilustran bien este caso los quince cuentos basados en historias reales de mujeres del libro *Una historia de amor como cualquier otra* (2003), de Lucía Etxebarria, pues al final la autora explica que, “si bien todas las historias [...] están inspiradas en algún hecho real, eso no significa que se trate necesariamente de historias reales, sino de interpretaciones literarias de la realidad.”¹³² La expresión “textos cortos”, abarca otras formas de prosa o verso como viñetas, cuadros, aforismos o letras de canciones.

Las investigadoras parten de la idea de que la novela compuesta está integrada por relatos con individualidad aunque el grado de autonomía varía según la obra y el tipo de textos cortos que la conforman. El título de éstos es uno de los primeros indicadores de este hecho. Así, un cuento titulado es autosuficiente y susceptible de leerse independientemente de su contexto, pero en ciertos casos puede estar subordinado a un marco, prólogo, epílogo, dibujos o palabras previas. La autonomía de los textos facilita que pueda alterarse el orden de lectura dictado por el índice siempre y cuando el desarrollo temporal de la colección no sea el elemento de unidad más significativo.

Es patente que para Dunn y Morris la suma es más importante que las partes y bajo esta premisa elaboran su teoría. Para ellas la totalidad está anunciada, en algunos

¹³² Lucía Etxebarria: *Una historia de amor como cualquier otra*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2004 [2003], p. 283.

casos, desde el título del libro: de ahí que la consideren una importante fuente de información preliminar. Por otra parte, subrayan que la percepción de la unidad es variable –más evidente en unos casos que en otros- e imposible determinar con exactitud. Se preguntan, sin responder, cuántos elementos son necesarios y cómo deben combinarse para completarla. Los elementos que la definen son limitados: imágenes repetidas, personajes recurrentes, incidentes compartidos, temas comunes o una voz narrativa constante. Pero, ¿cuántos son suficientes? o ¿qué grado de interrelación debe existir entre ellos? Obviamente, en algunos casos no hay certeza de ello por lo que encontrar la unidad dependerá de la competencia del lector.

El corpus de las novelas compuestas se limita a los trabajos agrupados bajo una misma portada, por lo que descartan las novelas seriadas –aunque cada tomo podría ser una novela compuesta- y los relatos que recurren a un mismo héroe o personaje pero que han sido publicados en distintos volúmenes. Sí forman parte de la novela compuesta los textos creados en colaboración por varios autores y reunidos en un mismo libro.

Probablemente el aporte teórico más significativo de Dunn y Morris sea la clasificación de los principios de organización patentes en las novelas compuestas que para ellas se resumirían en: espacio, protagonista simple, protagonista colectivo, pautas de historia o motivos similares y, finalmente, a la narración de historias (*storytelling*).¹³³

El espacio es un elemento de referencia importante, ya sea real o mítico. El personaje puede repetirse en todos los textos como protagonista, testigo o narrador. Otra posibilidad es que éste figure esporádicamente, aunque sea el centro de la historia. El protagonista colectivo, como su nombre indica, representa un grupo literal o metafórico.

Las pautas de acción de las historias de los personajes resultan un principio de organización como también lo son las referencias intertextuales a otras obras literarias.

¹³³ Maggie Dunn y Ann Morris: *op. cit.*, pp. 30-99.

Dentro de este principio la repetición de una imagen, un símbolo o una trama pueden convertirse en motivo de unidad. Por último, el principio de quien cuenta la historia es el más elusivo.

En síntesis, en el trabajo de Dunn y Morris, la palabra “novela” justifica el énfasis en la totalidad y apela a la inagotable gama de recursos inherentes al género. En este sentido resulta paradójico que mientras ponderan el todo sobre la parte, reconozcan que las novelas compuestas están constituidas por relatos autónomos y que la mayor parte de sus referencias bibliográficas estén relacionadas con el cuento.

En este contexto, se echa de menos la referencia a la novela fragmentada, la cual posee características similares a la novela compuesta como la inclusión de textos cortos, partes separadas por títulos, números, viñetas, símbolos o espacios en blanco y en la que el orden de lectura puede ser subvertido.¹³⁴ Por esta razón, Rolf Lundén considera que Dunn y Morris aciertan cuando distinguen los elementos narrativos que realzan la coherencia y la unidad comunes a la novela pero fallan al caracterizar la especificidad de la modalidad.¹³⁵

Las propuestas de Dunn y Morris resultan así demasiado amplias. De hecho, su denominación y tipología han tenido poco impacto entre la crítica, probablemente porque resulta más atractiva y específica la doble condición del cuento dentro de un contexto integrado.

En resumen, las aportaciones más relevantes de la crítica anglosajona se concretan en los siguientes puntos: distinguir la modalidad del cuento y la novela; resaltar la pretensión del autor por articular una serie de cuentos, fin que descarta antologías o compilaciones de editor; ponderar la interpretación del lector como factor clave para encontrar la unidad de las historias; revelar que las historias trabajan de

¹³⁴ Carol Clark D'Lugo: *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, Texas, University of Texas Press, 1997

¹³⁵ Rolf Lundén: *op. cit.*, p. 24.

manera autónoma y coordinada y que en ella subyacen tensiones derivadas de sus características.

Sin embargo, las denominaciones establecidas hasta ahora fracasan en el deseo de hallar la deseada especificidad: la de ciclo condiciona la estructura; la de secuencia el orden de lectura; la de cuentos compuestos pierde singularidad y la de novela compuesta pondera la totalidad por encima de las partes. Lo mismo puede decirse de las tipologías mencionadas basadas en los objetivos del autor, el tema, la estructura o los elementos que posibilitan la unidad.

Como se verá enseguida, al revisar los trabajos de la crítica hispanoamericana – que muchas veces retoman los de la anglosajona-, se ampliarán los conceptos de la definición, principalmente gracias a las observaciones realizadas por Gabriela Mora y Miguel Gomes.

II.1.3 Aproximaciones de la crítica hispanoamericana

En Hispanoamérica pocos artículos abordan el tema de las colecciones de relatos integrados. En general, resultan lecturas críticas o repasos históricos que contienen acercamientos teóricos novedosos. Las principales aportaciones las han realizado Enrique Anderson Imbert, Gabriela Mora, Russell M. Cluff, Miguel Gomes, María Luisa Antonaya, Francisca Nogueroles y Lauro Zavala, siendo Mora y Cluff quienes más han insistido en el tema.

Sin embargo, la reciente publicación del libro *El ojo en el caleidoscopio*¹³⁶ – primer volumen en Hispanoamérica dedicado íntegramente al tema- vino a revertir dicha tendencia. Así lo prueba la nómina de colaboradores involucrados: Pablo Brescia,

¹³⁶ Brescia, Pablo (ed.): *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006.

Evelia Romano, Laura Pollastri, Luis Leal, Seymour Menton, Marta Gallo, Sara Poot Herrera, Marta Morello-Frosch, Linda Egan, Malva E. Filer, Iraida Cacique, Nádía Batella Gotlib y Wilfrido H. Corral.

Para este grupo de críticos, las categorías de ciclo y secuencia cuentística han tenido especial aceptación: Enrique Anderson Imbert,¹³⁷ Miguel Gomes,¹³⁸ María Luisa Antonaya¹³⁹ y Francisca Noguero¹⁴⁰ se han decantado en algún momento por el ciclo; mientras Russell M. Cluff¹⁴¹ lo ha hecho por la secuencia y, últimamente, por el de “cuentos enlazados”. Pero también han sido acuñados términos como “colección de cuentos integrados” (Gabriela Mora),¹⁴² “series textuales” (Lauro Zavala),¹⁴³ “cuentos entramados” (Luis Leal)¹⁴⁴ y “cuentario” (utilizada por primera vez en este contexto por Miguel Gomes).¹⁴⁵

Entre los investigadores que se han dado a la tarea de teorizar el fenómeno de las colecciones de relatos integrados, encontramos trabajos pioneros como los de Enrique Anderson Imbert y Gabriela Mora, novedosos como los de Laura Pollastri y Lauro Zavala, pues incorporan al ámbito a los volúmenes de minificción, y sugerentes como el de Miguel Gomes.

¹³⁷ Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, 2a ed., Barcelona, Ariel, 1996 [1992].

¹³⁸ Miguel Gomes: "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, (2000), 16, 557-583.

¹³⁹ María Luisa Antonaya Núñez Castelo: "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, (2000), 16, 433-478.

¹⁴⁰ Francisca Noguero: "*Cuentos de Hades* de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura", (2004) y Noguero, Francisca: "Juntos pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las Literaturas Hispánicas", (2004).

¹⁴¹ Russell M. Cluff: *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003.

¹⁴² Gabriela Mora: *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Damilo Alberro-Vergara, 1993.

¹⁴³ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

¹⁴⁴ Luis Leal: "El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes" en Pablo y Evelia Romano Brescia: *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*, Ciudad de México, UAM, 2006, pp. 143-162.

¹⁴⁵ Según este investigador, Pedro Luis Bracia utilizó el término en el prólogo a una edición de *Los desterrados* de Horacio Quiroga. Cfr. Miguel Gomes: *op. cit.*, p. 558.

Formas que saltan a la vista

Enrique Anderson Imbert no lo consideró un género distinto, aunque cita una cantidad significativa de libros de relatos integrados, principalmente de la literatura argentina. Anderson recupera la idea de ciclo propuesta por Ingram y propone una cuarta categoría de ciclos: “descompuestos”, “desarreglados” y “descompletados” para incluir casos como el de *Paso del unicornio* (1956), de Daniel Devoto.¹⁴⁶ Explica que éste es un “cuentario deliberadamente caótico” ya que el autor “juega a que se murió dejando una veintena de *Cuentos de muerte* para la hija de un rey. Ahora él, el muerto Daniel Devoto, doblado o enmascarado en B.W que es el editor, editor que es el autor, autor que es D.D., B.W. y D.B.W.D., publica la obra póstuma con prólogos y contraprólogos, notas y contranotas, ensayos autocríticos y glosas eruditas, todo esto distribuido bajo los signos del zodiaco”.¹⁴⁷

Al ampliar el espectro teórico de Ingram, Anderson clasifica las distintas formas en las que un cuento se relaciona con otros textos: “enlaces de encargo”, “cuentos intercalados”, “cuentos asimilados por novelas”, “armazón común de cuentos combinados”, “armazones de cuentos combinados”, “marcos individuales” y “cuentos relacionados” que no están reunidos en un mismo libro. Centra su atención en las tramas, por lo que sólo especifica “las formas que saltan a la vista” como los armazones y los marcos.¹⁴⁸

Colección de cuentos integrados

En un estudio pionero, Gabriela Mora ratificó la perspectiva genérica. Denominó a la modalidad como serie o colección integrada, ya que este nombre sencillamente sugiere

¹⁴⁶ Daniel Devoto: *Paso del unicornio*, Valencia, Castalia, 1956.

¹⁴⁷ Enrique Anderson Imbert: *op. cit.*, p. 116

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 116-119.

“la correlación entre las partes, y sería la condición mínima que apartaría a este tipo de colección de cuentos no relacionados”.¹⁴⁹ Mora desestima las denominaciones de Ingram y Luscher porque más bien “podrían nominar subtipos especiales de la serie integrada”¹⁵⁰ y adopta, con ciertas reservas, la definición propuesta por Ingram.

Para Mora las colecciones de cuentos se definen por presentar “paradigmas de relación” como la “repetición de motivos, símbolos, temas, tipo de narrador, y sobre todo escenario común y la aparición de personajes en los diversos cuentos del libro”.¹⁵¹ A éstos agrega el sustrato histórico cuando es manejado por el escritor como símbolo alegórico. En muchos casos, aún dejando de lado el vínculo con la Historia, el tratamiento del espacio es esencial para reforzar una visión de la realidad.

Aparte de aportaciones como la denominación y la idea del espacio como alegoría, Mora coincide en general con lo antes expuesto: la necesaria intención autorial y la importancia interpretativa del lector aunque reconoce que una colección realizada por un editor puede cumplir con las características más típicas de la modalidad. También destaca el efecto de totalidad como clave importante para diferenciar la colección integrada de una no relacionada y promueve la idea de que ciertas colecciones exigen una lectura sucesiva para no perder su sentido.

Los ciclos de minificción

La minificción, forma literaria cultivada con especial interés por los escritores en Hispanoamérica, ha tenido eco en la crítica especialmente desde la década de los ochenta. Juan Armando Epple apunta que la crítica desde entonces se ha concentrado, por una parte, en deslindar “los rasgos diferenciales del género”, y por otra, en

¹⁴⁹ Gabriela Mora: *op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

establecer “un catastro canónico que avale su existencia *vis á vis* con otras expresiones narrativas”.¹⁵²

La pionera en el estudio de las minificciones es, sin duda, Dolores M. Koch quien, en 1981 publicó en la revista *Hispanamérica* el artículo “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”,¹⁵³ en el que enumera sus propiedades y funda un canon literario con la obra de cuatro figuras destacadas. En principio, Koch renuncia a determinar la modalidad por la extensión como muchos críticos anglosajones¹⁵⁴ e hispanoamericanos¹⁵⁵ han pretendido con poco éxito. En cambio, prefiere destacar “la intensidad, el lenguaje sugerente y preciso, el juego de ideas”.¹⁵⁶

Otro asunto relevante en el estudio de la modalidad lo encontramos en la variedad nominal que va desde la pléyade de términos (cuentito, cuento bonsái, breve, brevísimo, ultracorto, mínimo o poético; ficción mínima, rápida o súbita; instantánea, microcuento, microficción, microrrelato, minicuento, minificción, nanoficción o narración urgente; y relato hiperbreve o relato liliputiense, por citar sólo unos cuantos) hasta el extremo de resistirse a la tentación de bautizarla, como Antonio Fernández Ferrer, ya que “supondría hacerle perder los beneficios de su indefinición, su carácter

¹⁵² Juan Armando Epple: "La minificción y la crítica" en Francisca Noguero: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, 15-24, p. 17.

¹⁵³ Dolores M. Koch: "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Aviles Fabila", *Hispanamérica*, 1981, 30, 123-130.

¹⁵⁴ “Para Irving Howe (1983) un ‘short short’ puede extenderse hasta 2500 palabras [...]. Lois Rosenthal [...] lo limita a 1500 palabras [...]. Para Shapard y Thomas, en cambio, ‘sudden fiction’ se extiende a unas 2000 palabras. Para Thomas, Thomas y Hazuka, los relatos denominados ‘flash fiction’ llegan hasta 750 palabras. Y para Jerome Stern, ‘micro-fiction’ debe tener unas 250”. Véase Dolores M. Koch: "¿Microrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?" en Francisca Noguero: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, 45-51, p.50.

¹⁵⁵ Quizá quien más ha insistido en la extensión de la minificción es Lauro Zavala, en ocasiones dice que no es mayor a 400 palabras ó 1 ó 2 páginas impresas; y en otras, que no rebasa las 200 palabras o 1 página impresa. Cfr., respectivamente Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005; y Lauro Zavala: *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2004.

¹⁵⁶ Dolores M. Koch: "¿Microrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", *op. cit.*, p. 50.

afuerino, su vitalidad al margen de las clasificaciones académicas y las delimitaciones de fronteras simplificadoras".¹⁵⁷

Sin embargo, hace pocos años la crítica llegó al consenso de designarla como minificción y considerarla un género experimental. Dentro de este acuerdo, Dolores M. Kock distingue al minicuento y el microrrelato como variantes de la minificción.

Para la investigadora, el minicuento consta de:

Una exposición o introducción, un nudo o situación conflictiva, y una acción o suceso concreto que constituye el desenlace. Debido a los recursos estilísticos empleados para lograr la brevedad, algunas de estas etapas sólo se sugieren. La exposición nos dará una idea de la ubicación del narrador o del personaje, esto es, su identidad, localidad y tiempo histórico. El nudo o conflicto apuntará a su situación o disyuntiva, y el desenlace resolverá esa situación por medio de un suceso o acción concreta.¹⁵⁸

Mientras que las características del microrrelato son:

Hibridez genérica, desenlace ambivalente o elíptico, alusiones literarias (o bíblicas, míticas, históricas, etc.), rescate de fórmulas de escritura antigua (como fábulas o bestiarios) y la inserción de formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y de los medios modernos de comunicación.¹⁵⁹

Además, agrega, el microrrelato combina los elementos del cuento, el poema en prosa, el ensayo y resulta de "lo que *se le ocurre* a alguien" mientras que el minicuento resulta de "*lo que le ocurre* a alguien".

¹⁵⁷ Fernández Ferrer, Antonio: "Contar & descontar" en Francisca Noguerol: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, 25-34, p. 26.

¹⁵⁸ Dolores M. Koch: "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones", http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_koch.pdf [12 de diciembre de 2006], p. 5-24.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9-24.

En este sentido, Lauro Zavala y Laura Pollastri descubren en la minificción otra forma de textos integrados. En principio, Zavala resalta que “el hecho de que la minificción esté ligada a otros géneros muy breves (aforismo, haikú, epigrama, soneto, etc.) significa que un elemento formal (la extensión) está ligado íntimamente a su contenido”.¹⁶⁰

Los tipos de series textuales reconocidas por Zavala son básicamente tres: novela fragmentaria, minificciones integradas y ciclos de minificción. Aunque agrega los caso de los cuentos dispersos o intercalados en novelas, las antologías, las compilaciones y los cuentos inscritos en otras tradiciones genéricas. Descartamos como posibles colecciones integradas a los cuentos dispersos ya que no constituyen un grupo de cuentos reunidos en un mismo volumen y, además, no obedecen a la intención del autor.

En cuanto a la novela fragmentaria, Zavala defiende que es una serie textual por la brevedad de los capítulos, el carácter no secuencial que presentan y porque excepcionalmente pueden ser leídos independientemente. Sin embargo, como veremos más adelante, cada parte precisa del conjunto para tener sentido a diferencia de las colecciones de relatos integrados, que en general trabajan con autonomía de sentido.

Las minificciones integradas, forma muy similar a la novela fragmentada, conforman una novela construida a base de minificciones. Para Zavala, constituyen un género fronterizo en muchos aspectos porque son a la vez novela fragmentada, ciclos de cuentos y series de minificción; incorporan elementos literarios (narrativos, poéticos y ensayísticos) y extraliterarios (viñeta urbana, crónica de viaje, manual de instrucciones, etc.); y permiten la interacción entre formas literarias modernas y posmodernas. Un ejemplo paradigmático de minificciones integradas sería *La feria* (1963), de Juan José

¹⁶⁰ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 10.

Arreola.¹⁶¹ De igual forma que en la novela fragmentada, los textos requieren en general de su contexto. En la novela de Arreola es posible distinguir cómo los textos que desarrollan una historia (la del zapatero que se convierte en agricultor, la del adolescente que confiesa sus pecados al sacerdote o de la muerte del Licenciado), cada uno de sus fragmentos difícilmente resiste la lectura independiente.

Define los ciclos de minificción como “series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formados por parodias y pastiches genéricos así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos”.¹⁶² Dentro de esta variedad distingue ciclos de ciclos (con la extensión de un volumen), ciclos breves (secciones que generalmente forman parte de un libro) y bestiarios.

Por su parte, Laura Pollastri¹⁶³ aplica las nociones teóricas de los relatos integrados a las minisecuencias de microrelatos –secciones integradas por el autor en unidades menores al libro- y microrelatos integrados, que coinciden con las propuestas de ciclos breves y minificciones integradas de Lauro Zavala. Pero hace énfasis en la función del lector, también representado en la figura de editor o crítico. De ahí que incluya series de textos reunidos por un compilador que no tienen necesariamente la extensión de un libro. Cita como ejemplo la serie “cervantina” que el crítico David Lagmanovich armó con textos de Marco Denevi (“La verdad sobre Cervantes”), Juan José Arreola (“Teoría de Dulcinea”) y Franz Kafka (“La verdad sobre Sancho Panza”), así como las secciones “Sirenas” y “Dinosaurios” creadas por Lauro Zavala en la antología *Relatos vertiginosos* (2000).¹⁶⁴ En este mismo sentido, también resalta el problema de la definición genérica presente en obras como *La feria* –tradicionalmente

¹⁶¹ Juan José Arreola: *Arreola. Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997.

¹⁶² Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, op. cit., p. 28.

¹⁶³ Laura Pollastri: "Desordenar la biblioteca: microrelato y ciclo cuentístico" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, 79-114.

¹⁶⁴ Lauro Zavala (comp.): *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000.

considerada una novela pero que podría revisarse como minificciones integradas-; *La sueñera*, de Ana María Shua, –aceptada como colección de microrrelatos aunque tiene estrategias similares a las de *La feria* de Arreola- y *Haikus*, de César Aira –que por su extensión (64 páginas) resulta una pequeña colección de microrrelatos que también podría estudiarse como cuento largo fragmentado-.

Pollastri acepta que no es lo mismo una colección creada por el autor que una estructurada por un editor. De hecho, los ejemplos que cita evidencian la existencia de “diversos grados de cohesión y sistemas de cohesión de distinta naturaleza”,¹⁶⁵ por lo que concluye: “Quizás las obras que comentamos no integren el *corpus* de los ciclos cuentísticos, pero también es cierto que lo tensionan, desordenan la biblioteca y a la vez reorganizan desde otros lugares, un *corpus* viable donde puentes y fronteras se confunden y del que, posiblemente, la literatura emerge más desordenada, pero más rica”.¹⁶⁶

Las aportaciones de Pollastri en cuanto a la función del editor o compilador, más allá de ampliar la teoría de las colecciones integradas, vienen a reforzar la idea de la antología como género literario propuesta por Zavala en otro momento. Elaborar una antología, explica este investigador, supone tomar decisiones y definir criterios. De esta manera, el antologador “propone una forma de lectura, un criterio de valoración y un marco para leer los textos que están siendo escritos en el momento de su publicación. Una antología no sólo propone una ventana para conocer diversas formas de escritura, sino que propone una unidad textual con un peso específico”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Laura Pollastri: "Desordenar la biblioteca: microrelato y ciclo cuentístico", *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁶⁷ Lauro Zavala: "Acerca del arte y la técnica de elaborar antologías" en Jorge Abascal Andrade: *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla (1990-2000)*, Puebla, BUAP, 2003, 5-9.

Relaciones hipotácticas y paratácticas

En “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, pequeño artículo en extensión pero generoso en propuestas, Miguel Gomes presenta la contribución teórica más original e iluminadora. Es original porque, si bien repasa los antecedentes teóricos de la crítica anglosajona, concibe una base teórica diferente y es iluminador porque describe con claridad el fenómeno a la vez que sugiere vías de estudio inéditas.

Utiliza el término ciclo e incorpora el de “cuentario”, más neutro y sugerente pues no presupone una característica *de facto*. Sin embargo, debemos considerar que el término “cuentario” también es utilizado por la crítica para referirse a colecciones de cuentos no relacionados lo que podría provocar confusión. De ahí que, insisto, considere más adecuado el término de colección de relatos integrados, acuñado por Gabriela Mora.

El análisis de Gomes comienza distinguiendo la función que cumplen los niveles textual, paratextual y contextual en un ciclo de cuentos. En el textual, retoma conceptos de la secuencia narrativa de Tzvetan Todorov (alternancia, intercalación y encadenamiento) para describir la articulación de los ciclos en Hispanoamérica. La ordenación alternada describe cómo dos o más historias se entremezclan con interrupciones para retener el desenlace o para presentar diferentes perspectivas de un mismo hecho, como por ejemplo la victoria del héroe y la derrota del adversario.¹⁶⁸ En los ciclos, no es común este tipo de combinación porque evidentemente privilegia el todo sobre las partes.

En cambio, es más frecuente observar secuencias intercaladas y encadenadas. En la intercalada, el nexos entre los textos es hipotáctico, pues uno se incluye en otro –como sucede en los libros de relatos enmarcados–: de ahí que la relación sea subordinada.

¹⁶⁸ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario ...*, *op. cit.*, p. 19.

En la secuencia encadenada, por el contrario, el vínculo establecido es paratáctico, pues se ordenan uno *tras* otro: “las remisiones directas que se producen entre dos o más textos de un mismo autor es el orbe donde se capta este tipo de unidad, que no implica la sujeción de una porción del volumen a otra, sino la sujeción a él de todas por igual”.¹⁶⁹ Este tipo de relación coordinada es patente cuando los cuentos comparten personajes, están dispuestos cíclicamente, enlazados anafóricamente, homenajean patrones tratadísticos o están unidos por “macrofiguras”.¹⁷⁰

Los elementos paratextuales proveen información valiosa para distinguir una colección de relatos integrados. Entre estos destacan los títulos y subtítulos del libro y los cuentos, las dedicatorias y epígrafes, los prólogos, los epílogos, los seccionamientos y las dataciones. En cuanto al contexto, Gomes recomienda atender además otros peritextos relacionados con el medio editorial, el contexto del autor y el social e histórico.

A partir del tipo de relación entre los textos y la función de los niveles estudiados por Gomes, podemos establecer las propiedades de las colecciones de cuentos integrados desde una perspectiva sintáctica (orden y relación entre las partes) y semántica (tipología).

II.1.4 La función de los niveles textuales

La teoría relativa a los cuentos integrados, como se ha visto, distingue elementos esenciales de otros auxiliares o marginales, lo cual no indica que estos últimos sean prescindibles. Sin embargo, sólo Gomes los ubicó en tres niveles. Estudiar las colecciones a partir de los niveles textual, paratextual y contextual permitirá valorar qué

¹⁶⁹ Miguel Gomes: *op. cit.*, p. 564.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 564-566.

elementos y cómo se combinan para que las partes trabajen simultáneamente de manera autónoma e interrelacionada.

Repetición y recurrencia en el nivel textual

En este nivel descansa la unidad y la coherencia de la colección de relatos integrados a través de la combinación hipotáctica o paratáctica de las partes. En la relación hipotáctica los relatos se subordinan a uno que los engloba; por lo tanto, la unidad entre ellos sólo es perceptible por la dependencia a este último.

La combinación hipotáctica más característica es la de los cuentos enmarcados, definitiva en obras como el *Decamerón* (entre 1348 y 1353), de Bocaccio;¹⁷¹ *Cuentos de Canterbury* (entre 1386 y 1400), de Geoffrey Chaucer;¹⁷² *El conde Lucanor* (1335), de don Juan Manuel;¹⁷³ *Las mil y una noches* (¿1450?)¹⁷⁴ y, en el contexto hispanoamericano, en *Noche al raso* (1871), de José María Roa Bárcena.¹⁷⁵

En estos casos los relatos carecen de conexiones internas, reúnen diferentes personajes y abordan temas variados. En cambio, están unidos por el volumen en el que fueron publicados, por un solo motivo¹⁷⁶ y un espacio común.¹⁷⁷ El motivo y el espacio del marco, así como los personajes que narran las historias,¹⁷⁸ configuran una leve trama que vincula los relatos entre sí.

Aunque cada historia puede leerse por separado con total autonomía, el marco en algunos casos amplía su sentido. Por ejemplo, en el *Decamerón* o los *Cuentos de*

¹⁷¹ Giovanni Bocaccio: *Decamerón*, trad. pról., y notas de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Siruela, 1990.

¹⁷² Geoffrey Chaucer: *Cuentos de Canterbury*, Ciudad de México, Editorial Óptima, 2002.

¹⁷³ Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988.

¹⁷⁴ Anónimo: *Las mil y una noches*, int. trad., y notas. de Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2001.

¹⁷⁵ José María Roa Bárcena: *Relatos*, Selección y prólogo de Julio Jiménez Rueda, Ciudad de México, UNAM, 1993.

¹⁷⁶ El obligado encierro de los jóvenes para librarse de la peste, una peregrinación para venerar a un santo, moldear la conducta de un noble, la astucia de una mujer para retrasar la hora de su muerte y la avería de la diligencia, respectivamente.

¹⁷⁷ La casa de campo, el camino a Canterbury, el aposento del rey árabe y el camino de Puebla a Orizaba en México.

¹⁷⁸ Diez jóvenes, los peregrinos, Scherezade y los cuatro pasajeros de la diligencia.

Canterbury la descripción física o psicológica de los narradores alumbró el tipo de historia que cada uno cuenta.

Esta forma de enlace actualmente es poco común, pero es posible encontrarla con alguna variante. Russell M. Cluff afirma que, si bien “en la modernidad las técnicas de enmarcar no desaparecen por completo —más bien se atenúan o se modifican—, ceden su importancia capital a otras maneras más orgánicas de vincular los cuentos”.¹⁷⁹ Una muestra de tal atenuación es *Cuentos de Eva Luna* (1989), de Isabel Allende,¹⁸⁰ deudor de *Las mil y una noches*, cuyos relatos son enmarcados por un prólogo en el que Rolf Carlé le pide a la narradora: “Cuéntame un cuento que no le hayas contado a nadie”.¹⁸¹ Un caso más complejo es *Trafalgar* (1979), de Angélica Gorodischer,¹⁸² ya que cuenta con un marco y el protagonista de todos los relatos es Trafalgar Medrano.

Otra forma de enmarcar es evidente cuando los cuentos del principio y el final cumplen funciones de apertura y cierre. Un ejemplo son los relatos “Comienza el desfile” y “Termina el desfile”, del libro homónimo de Reinaldo Arenas, que respectivamente marcan la caída del dictador Batista y la desilusión del pueblo ante el proceso seguido por la revolución cubana.

Los nexos hipotácticos derivan en otros de ordenamiento paratáctico a través de la utilización de anáforas discursivas y pautas narrativas; repetición de personajes, espacio o tiempo, y recurrencia de temas, imágenes, símbolos o situaciones convertidas en motivo. A partir de estas estrategias se deducen una serie de combinaciones y variables. Otros elementos más abstractos (tono, estilo y atmósfera) *refuerzan* el sentido de coherencia pero no lo determinan.

¹⁷⁹ Russell M. Cluff: "Historia de una tradición: el cuento enlazado en México" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, 185-226, p. 186.

¹⁸⁰ Isabel Allende: *Cuentos de Eva Luna*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁸² Angélica Gorodischer: *Trafalgar*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979.

Dentro de las estrategias de articulación incluyo lo que Miguel Gomes denomina anáforas discursivas: “Si bien las repeticiones de personajes y circunstancias pueden ya considerarse anáforas constructivas, me refiero a un fenómeno más propiamente elocutivo que se manifiesta en la reiteración de fórmulas, principalmente de introducción o conclusión”.¹⁸³

Este hecho es poco frecuente, pero *Cuentos de Cipotes* (1946 y 1961), del salvadoreño Salvador Salazar Arrué (Salarrué) resulta un ejemplo paradigmático: en él “no sólo el discurso se mantiene coloquializante, infantil y regionalista en cada relato, sino que la primera frase siempre será ‘puesiesque’ (pues si es que) y la última ‘y sacabuche’ (y se acabó)”.¹⁸⁴ En esta línea, las veintisiete minificciones de *De Fátima y otros cuentos* (2000), del mexicano Jorge Abascal Andrade, unidas formalmente por la extensión del relato, se inician invariablemente con la aseveración de Fátima, la protagonista: “Es que tengo un problema”.¹⁸⁵

También se deducen lazos de cohesión formales cuando el escritor hace uso de modalidades narrativas como la biografía. Tal es el caso de *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges,¹⁸⁶ o *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño.¹⁸⁷

El personaje como recurso de cohesión es apreciable al aparecer un solo protagonista; en estos casos los relatos suelen desarrollar una cronología. Así, en *Huerto cerrado* (1968), de Alfredo Bryce Echenique,¹⁸⁸ cada historia representa un momento en la vida del protagonista desde la adolescencia hasta la edad adulta. En otros casos el avance del tiempo es marginal como en *Los cuentos de Lilus Kikus* (1954), de Elena

¹⁸³ Miguel Gomes: *op. cit.*, p. 565.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ Jorge Abascal Andrade: *De Fátima y otros cuentos*, Puebla, BUAP/Lunarena, 2000.

¹⁸⁶ Jorge Luis Borges: *Obras completas I*, Barcelona, RBA/ Instituto Cervantes, 2005.

¹⁸⁷ Roberto Bolaño: *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix-Barral, 1996

¹⁸⁸ Alfredo Bryce Echenique: *Huerto cerrado*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990 [1971].

Poniatowska,¹⁸⁹ protagonizados por una niña en momentos marcados esencialmente por los lugares en que transcurren las acciones.

El espacio también supone un elemento de unión. Al convertirse en una constante –aunque sea marginal- permite al lector encontrar un vínculo sólido entre los relatos. Es característico en estos libros que desde el título anuncien su adscripción al espacio. Así, *De Zitilchén* (1981)¹⁹⁰ se refiere a una población imaginaria que Hernán Lara Zavala ubica en la frontera de los estados mexicanos de Yucatán, Campeche y Quintana Roo; *Cuentos de Mogador* (1994), de Alberto Ruy Sánchez,¹⁹¹ a un antiguo puerto marroquí; e *Historias del Lontananza* (1997), de David Toscana,¹⁹² a un bar del norte de México.

En algunos volúmenes, importa especialmente la continuidad de una trama. Es el caso de *Fata Morgana* (1989), de Bruno Estañol,¹⁹³ donde se narra un asesinato y el proceso de su esclarecimiento. Antonaya explica que, en estos casos, es usual que un personaje secundario desempeñe el papel de protagonista de uno de los relatos, sin que “después vuelva a aparecer o, si lo hace, solamente marginalmente”.¹⁹⁴

El escenario puede ser una comunidad real o imaginada, de nombre conocido o desconocido, descrita o apenas esbozada, rural o urbana: Montevideo –*Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti,¹⁹⁵ la Ciudad de México –*Gente de Ciudad* (1986), de Guillermo Samperio,¹⁹⁶ Misiones –*Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga,¹⁹⁷ Santa María de la Victoria –*Fata Morgana*, de Bruno Estañol-, Zitilchén –*De Zitilchén*,

¹⁸⁹ Elena Poniatowska: *Los cuentos de Lilus Kikus*, México, Era, 1985 [1954].

¹⁹⁰ Hernán Lara Zavala: *De Zitilchén*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

¹⁹¹ Alberto Ruy Sánchez: *Cuentos de Mogador*, México, CNCA, 1994.

¹⁹² David Toscana: *Historias del Lontananza*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997.

¹⁹³ Bruno Estañol: *Fata Morgana*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

¹⁹⁴ María Luisa Antonaya-Núñez-Castelo: "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, (2000), 16, p. 444.

¹⁹⁵ Mario Benedetti: *Esta mañana. Montevideanos*, Madrid, Alfaguara, 1984. [1959].

¹⁹⁶ Guillermo Samperio: *Gente de ciudad*, Ciudad de México, FCE, 1986

¹⁹⁷ Horacio Quiroga: *Los desterrados y otros textos*, ed. e int de Jorge Lafforge, Madrid, Castalia, 1990 [1926].

de Hernán Lara Zavala-, un barrio –*Una casa en Mango Street* (1992), de Sandra Cisneros-,¹⁹⁸ o un museo –*Un novelista en el Museo del Prado* (1983), de Manuel Mujica Láinez-.¹⁹⁹ A veces sólo la constante mención del lugar sirve de contacto entre los personajes, aunque estos nunca se encuentren.

En ocasiones la función del espacio es casi imperceptible. Así ocurre en *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1975), de Gabriel García Márquez, en el que siete cuentos comparten un escenario definido en algunos casos –Santa María del Darién- y en otros sólo evocado como un pueblo junto al mar. Incluso el cuento que da título al libro y cierra el volumen, concluye cuando Ulises lleva al mar a Eréndira aunque se desarrolle en gran parte en el desierto.²⁰⁰ Así, los lugares junto al mar son una constante.²⁰¹ Por otra parte, la situación geográfica del pueblo también es utilizada para contrastar la miseria de la vida tierra adentro con la riqueza que posee el mar.

El tiempo integra relatos si, como se ha visto, es perceptible una sucesión cronológica de hechos en el conjunto de tal forma que es posible determinar el inicio y el final de un periodo (tiempo de la historia) o si éste se ubica en una época definida (tiempo histórico).

El tiempo de la historia es apreciable en el progreso físico o emocional de un personaje –*Huerto cerrado*, de Alfredo Bryce Echenique- o de un espacio en concreto – *Fata Morgana*, de Bruno Estañol-. Un caso singular es el de *Misteriosa Buenos Aires*

¹⁹⁸ Sandra Cisneros: *Una casa en Mango Street*, trad. de Enrique de Hériz, Barcelona, Ediciones B, 1992.

¹⁹⁹ Manuel Mujica Láinez: *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona, Seix Barral, 1985. [1983].

²⁰⁰ Gabriel García Márquez: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Madrid, Mondadori, 1995 [1975].

²⁰¹ Algunos cuentos se relacionan explícitamente cuando aluden a personajes de otras historias. Así, la Mujer Araña y Blacamán el Bueno son citados en “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, “Blacamán el bueno, vendedor de milagros” y en “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada”.

(1950), de Manuel Mujica Láinez,²⁰² porque al narrar la historia de la capital argentina de 1536 a 1904 vincula el tiempo histórico con el de la historia en sí.

Una gran variedad de colecciones arroja perspectivas históricas o de época. El tiempo histórico aludido puede ser la Revolución mexicana –*Relatos de la revolución* (1985), de Rafael F. Muñoz-,²⁰³ el periodo colonial en México –*Cuando había virreyes* (1956), de Artemio del Valle Arizpe-,²⁰⁴ la Independencia argentina –*La guerra gaucha* (1905), de Leopoldo Lugones-, la historia de Cuba –*Vista del amanecer en el trópico* (1974), de Guillermo Cabrera Infante-²⁰⁵ o la Revolución cubana –*Condenados de condado* (1968), de Norberto Fuentes-.²⁰⁶ Para Gabriela Mora, el marco histórico de las colecciones muchas veces funciona como un “símbolo alegórico”. Por ello, el contexto posrevolucionario de los cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo,²⁰⁷ remite a la “trágica tierra”.²⁰⁸

Es discutible el hecho de considerar el “tema” como elemento de unidad de los textos. Para Garland y Kennedy supone un factor de cohesión, aunque para otros es difícil considerarlo como tal porque en muchos casos el tema resulta de una abstracción extraliteraria.²⁰⁹ Sin embargo, existen modalidades subgenéricas reconocidas como la ciencia ficción o la literatura fantástica –*Las fuerzas extrañas* (1904), de Leopoldo Lugones-,²¹⁰ el terror o lo sobrenatural –*Inquieta compañía* (2004), de Carlos Fuentes-²¹¹ y el policiaco –*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1988), de H. Bustos Domecq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares)- que se distinguen por utilizar convenciones establecidas familiares al lector.

²⁰² Manuel Mujica Láinez: *Cuentos completos I y II*, Madrid, Alfaguara, 2001

²⁰³ Rafael F. Muñoz: *Relatos de la revolución*, Ciudad de México, Grijalbo, 1985.

²⁰⁴ Antonio de Valle Arizpe: *Cuando había virreyes*, Ciudad de México, Patria, 1956.

²⁰⁵ Guillermo Cabrera Infante: *Vista del amanecer en el trópico*, Madrid, Mondadori, 1987 [1974].

²⁰⁶ Norberto Fuentes: *Condenados de condado*, La Habana, Casa de las Américas, 1968

²⁰⁷ Juan Rulfo: *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

²⁰⁸ Gabriela Mora: op. cit., p. 116.

²⁰⁹ Cfr. Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, 2ª ed., Barcelona, Ariel, 1996 [1992].

²¹⁰ Leopoldo Lugones: *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Ediciones del dragón, 1987 [1905].

²¹¹ Carlos Fuentes: *Inquieta compañía*, Madrid, Alfaguara, 2004

Los motivos unen cuando una imagen, un símbolo o una acción son recurrentes en los relatos. Para Dunn y Morris, un motivo puede derivar intertextualmente de otra obra al imitar su estructura o reelaborar ciertas historias. Sobre esta posibilidad, Francisca Nogueroles revela que la sección “Cuentos de Hades” del libro *Simetrías* (1993), de Luisa Valenzuela,²¹² cumple bien con este propósito, ya que “el nexo fundamental entre los ‘Cuentos de Hades’ es su relectura de los más conocidos relatos maravillosos” como es el caso de “Caperucita Roja”, “La bella durmiente”, “La princesa y el sapo”, “Las dos hermanas”, “Cenicienta” o “Barbazul”.²¹³ Otras obras constituidas por la repetición del motivo son *Cuentos de color* (1899), de Manuel Díaz Rodríguez²¹⁴ –en el que cada relato corresponde a un color- o *Canon de alcoba* (1988), de Tununa Mercado, quien “juega con todas las posibilidades del erotismo en nuestra tradición, en la historia y en los sueños”.²¹⁵

Otro elemento de integración surge cuando varios personajes representan un colectivo que comparte una condición social o un rasgo psicológico. Pueden pertenecer a una misma generación –*El rey criollo* (1970), de Parménides García Saldaña-²¹⁶ o a una clase económica –*Primero las damas* (1990), de Guadalupe Loaeza.²¹⁷ Las posibilidades de desarrollo en este sentido son abundantes y, en la mayoría de los casos, obvias.

Finalmente, como se había apuntado, elementos como el estilo, el tono o la atmósfera por sí solos no definen la integración. El estilo es un rasgo ambiguo que puede extenderse al corpus literario producido por un escritor. El tono (sentimental o intelectual, cómico o solemne, moralizante o cínico, trágico o grotesco) es esencial en

²¹² Luisa Valenzuela: *Simetrías*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997. [1993].

²¹³ Francisca Nogueroles: "Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, 389-412, p. 391.

²¹⁴ Manuel Díaz Rodríguez: *Cuentos de color*, Caracas, J. M. Herrera Irigoyen, 1899.

²¹⁵ Francisca Nogueroles: "Juntos pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las Literaturas Hispánicas", (2004) [Texto cedido por la autora].

²¹⁶ Parménides García-Saldaña: *El rey criollo*, México, Joaquín Mortiz, 2003 [1970].

²¹⁷ Guadalupe Loaeza: *Primero las damas*, México, D.F., Cal y Arena, 1990.

muchos libros de cuentos no relacionados y, a veces, está íntimamente relacionado con el estilo del escritor. Piénsese, por ejemplo, en el humor manejado por Francisco Hinojosa o Jorge Ibarguengoitia en sus relatos. Y la atmósfera, por su parte, implica un grupo de variables complejas en las que la combinación entre vocabulario y forma de describir, así como entre la trama, el estilo y el ritmo, pueden crear ambientes de paz, sordidez o misterio, entre otros.

La mejor muestra de lo dicho se encuentra en los relatos mineros de *Sub terra* (1904), del chileno Baldomero Lillo,²¹⁸ porque en ellos tono y atmósfera juegan un papel muy importante pues, en concordancia con las situaciones narradas, revelan “una aspereza casi mineral y su distorsión y horror incitan a la rebeldía y quizá a la acción”.²¹⁹ En este caso, tales ingredientes intensifican la coherencia de la colección.

Tarjetas de presentación: el nivel paratextual

En este nivel subyacen elementos útiles para identificar colecciones integradas, ya que, como señala Gomes, “acompañan y ‘hacen presente’ a un volumen o una de sus piezas [...], han sido casi siempre seleccionados por el autor y tienen, no sólo por esa razón, y aunque parezca contradictorio, una importancia para nada marginal, puesto que orientan o lúdicamente desorientan nuestras lecturas”.²²⁰ Este nivel comprende, entre otros, el título de la colección y de cada cuento, el índice, los epígrafes, prólogos o epílogos, dedicatorias, seccionamientos y la datación o fechas de creación.

El título organiza una colección y orienta su lectura, provee información genérica relevante y la primera evidencia de su unidad, de ahí que la mayoría de las colecciones carecen de la tradicional coda “y otros cuentos”, común en un volumen no

²¹⁸ Baldomero Lillo: *Sub-terra*, La Habana, Casa de las Américas, 1972 [1904].

²¹⁹ José Miguel Oviedo: *Antología crítica del cuento hispanoamericano. 1830-1920*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 197.

²²⁰ Miguel Gomes: *op. cit.*, p. 567.

relacionado. Asimismo, el título adelanta su contenido cuando informa sobre un espacio –*De Zitilchén*, de Hernán Lara Zavala-, un protagonista –*Céfero* (1961), de Xavier Vargas Pardo-,²²¹ un conjunto de personas –*Montevideanos*, de Mario Benedetti- o un motivo –*Cuentos de color*, de Manuel Díaz Rodríguez-.

El título de cada relato, como se vio, enfatiza la tensión entre autonomía e independencia. Así, los títulos marcan una distancia respecto a los capítulos numerados de la novela y señalan subdivisiones.

Los subtítulos de las secciones delimitan subgrupos de relatos con elementos comunes que la crítica ha denominado como microsecuencias (Mora), ciclos breves (Zavala) o miniseuencias de microrrelatos (Pollastri). Tal es el caso de las partes del libro *Simetrías*, de Luisa Valenzuela, subtituladas “Cortes”, “Mesianismos”, “Cuentos de Hades” y “Tormentas”; o de las secciones de *Temporada de fantasmas* (2004), de Ana María Shua,²²² “En pareja”, “Misterios de la ficción”, “De la vida real”, “Capricho divino”, “Enfermedades”, “Otros pueblos, otros mitos”, “Dormir, soñar”, “De la galera” y “El desorden sobrenatural de las cosas”.

Los epígrafes y dedicatorias aportan datos relevantes sobre la integración del libro. El epígrafe destaca preferencias temáticas, ideológicas o literarias del autor. Así, los epígrafes de *Cuentos de Eva Luna*, ubicados al principio²²³ y al final²²⁴ del libro, pertenecen a *Las mil y una noches*. La dedicatoria, por su parte, transparenta inclinaciones ideológicas o de filiación a un movimiento artístico, político o a un grupo de personas por parte del autor. Por ello, Lucía Etxebarría dedica, *Una historia de amor como otra cualquiera* “A todas las mujeres que confiaron en mí para contarme sus

²²¹ Xavier Vargas Pardo: *Céfero*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

²²² Ana María Shua: *Temporada de fantasmas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.

²²³ “El rey ordenó a su visir que cada noche le llevara una virgen y cuando la noche habría transcurrido mandaba que la matasen. Así estuvo haciendo durante tres años y en la ciudad no había ninguna doncella que pudiera servir para los asaltos de este cabalgador. Pero el visir tenía una hija de gran hermosura llamada Scherezade... y era muy elocuente y daba gusto oírla” en Isabel Allende: *op. cit.* p. 11.

²²⁴ “Y en ese momento de su narración Scherezade vio aparecer la mañana y se calló discretamente” en Isabel Allende: *op. cit.*, p. 303.

historias. A las amigas que estuvieron ahí cuando las necesitaba. A mi madre y a mis hermanas”.²²⁵

Los prólogos, prefacios, preámbulos, notas previas o finales y epílogos informan sobre la obra o advierten de las intenciones del autor o editor, despertando expectativas y sugiriendo estrategias de decodificación. Según quien los firme pueden pertenecer al nivel textual, paratextual o contextual. Su función es más significativa si son intradieгéticos –es decir, si son escritos por un narrador-personaje o si el protagonista es un personaje–, porque se ubican dentro del nivel textual (normalmente se presentan como un cuento que engloba o cierra a los demás). En cambio, si son firmados por el autor operarían en el nivel paratextual y si quien los escribe es un editor o crítico lo harían en el nivel contextual. De cualquier manera, son textos relevantes para identificar la colección integrada.

El prólogo de Gabriel García Márquez a *Doce cuentos peregrinos* (1992) ilustra este hecho porque, según Cluff, en él es donde “se anuncia el propósito inicial del libro [...] y donde el autor promete escribir una secuencia de cuentos”.²²⁶ Asimismo, Guillermo Cabrera Infante en el prólogo a *Delito por bailar el chachachá* (1995) confiesa: “Los tres cuentos del libro están hechos de recuerdos. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de la caída en el abismo histórico. El tiempo es por supuesto diverso pero el espacio, la geografía [...] es la misma”.²²⁷ Por último, Rodrigo Fresán en “Estado de gracias”, nota final de *Historia Argentina*, confiesa que “hay momentos en que no me cuesta ver todo esto como una suerte de novela

²²⁵ Lucía Etxebarría: *op.cit.*, p. 5.

²²⁶ Russell Cluff: *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, p. 341.

²²⁷ Guillermo Cabrera Infante: *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 10.

desordenada bajo las preceptivas de cierta lógica secreta pero de ningún modo privada”.²²⁸

Ninguno de los elementos paratextuales define una colección integrada. Sin embargo, nunca deben ser desechados o infravalorados puesto que condicionan o resaltan ciertos recursos que adelantan la perspectiva de unidad.

Peritextos y epitextos en el nivel contextual

Este nivel es relevante en la medida en que ofrece información nueva sobre la colección de relatos. El contexto es puramente referencial y comprende los “peritextos” –“partes materiales del libro en las que intervienen las editoriales”-²²⁹ y los “epitextos” –“textos [...] de la publicidad y la crítica”-.²³⁰

El medio editorial afecta las expectativas de lectura cuando las solapas o la contraportada arrojan “como primera conclusión que una de las partes del discurso invariablemente es la cuestión de la unidad”.²³¹ Así, *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes, es presentada editorialmente como novela compuesta por cuentos²³² mientras la contraportada de *Hipotermia* (2005), de Álvaro Enrigue, anuncia que es “una novela integrada por relatos, según intención del autor”.²³³ Sin embargo, hay casos donde los parámetros editoriales resultan meras artimañas comerciales, como sucede con *Traficantes de belleza* (1998), de Zoé Valdés,²³⁴ cuya solapa avisa que los quince cuentos “bien pudieran leerse también como una novela fragmentada”, cuando en realidad resulta una colección de cuentos débilmente cohesionada.²³⁵

²²⁸ Rodrigo Fresán: *Historia Argentina*, Barcelona, Anagrama, 1993. [1991].

²²⁹ Miguel Gomes: *op. cit.*, p. 572.

²³⁰ *Ibid.*, p. 572.

²³¹ *Ibid.*, p. 573.

²³² Carlos Fuentes: *La frontera de cristal*, Ciudad de México, Alfaguara, 1994.

²³³ Álvaro Enrigue: *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005.

²³⁴ Zoé Valdés: *Traficantes de belleza*, Barcelona, Planeta, 1998.

²³⁵ Guardan una relación explícita “El no de Noel” con “Arriba de la bola” y “Rosas en el mal” con “Carta a los reyes magos”, en un conjunto de quince relatos.

Las reseñas de libros resultan una valiosa herramienta para localizar posibles colecciones de relatos integrados. Al presentar una visión panorámica y crítica de la obra, la reseña contempla asuntos como la organización, el estilo, el tema y las estrategias literarias. Así, José Miguel Oviedo comenta sobre *Travesuras de la niña mala* (2006), de Mario Vargas Llosa:²³⁶

Aunque los personajes sean los mismos y el hilo de su relación amorosa se mantenga pese a los distintos lugares donde van a parar, los sucesos de cada capítulo tienden a presentarse con cierta autonomía narrativa: tienen un ambiente específico, personajes secundarios que no vuelven a aparecer, incidentes dispuestos para funcionar in situ y un cierre bastante definitivo. [...] La naturaleza tan episódica de cada capítulo (subrayada por el hecho de que llevan títulos) genera una soberanía que bordea con el cuento o sugiere una novela escrita a partir de secuencias concebidas casi independientemente.²³⁷

En términos similares, Christopher Domínguez Michael se refiere a un libro de Álvaro Enrigue.²³⁸

Ante *Hipotermia* el editor y el lector, como el propio Enrigue, se sienten tentados a buscar una supuesta hibridez que lo acercaría a la novela [ya que] a una sola clase de personaje [...] se encomienda como narrador de la mayoría de sus historias: ese escritor a la vez fracasado y al mismo tiempo dueño de todos los hilos de la comedia que es él mismo, es decir, su *alter ego*. Ese creador o escritor [...] reflexiona y se desdobra a lo largo de *Hipotermia*.²³⁹

²³⁶ Mario Vargas Llosa: *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006.

²³⁷ José Miguel Oviedo: "Reflexiones sobre una niña mala", <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11369> [26 de agosto de 2006]

²³⁸ Álvaro Enrigue: *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005.

²³⁹ Christopher Domínguez Michael: "*Hipotermia*, de Álvaro Enrigue", <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11061> [21 de noviembre de 2006]

Las reseñas de Oviedo y Domínguez demuestran que, aunque en ocasiones el crítico no advierte la modalidad a la que pertenece la obra, sí describe la singularidad de su estructura.

En cuanto al contexto autorial, el nombre del autor y lo que conocemos de su trayectoria nos proporcionan un perfil y una personalidad: “En lo que concierne al libro de cuentos, su identidad unitaria en demasiadas ocasiones depende de lo que sabemos acerca de quien lo ha escrito”.²⁴⁰ Como asienta Foucault, el nombre del autor es una palabra que “debe ser recibido de cierto modo y [...] debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto”.²⁴¹

Como ejemplo puede citarse a Carlos Fuentes, no tanto por ser un escritor bien identificado por muchos lectores sino porque dentro de sus libros de cuentos encontramos una constante intención de relacionar relatos. Sus obras *Agua quemada* (1984), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), *La frontera de cristal* (1994) e *Inquieta compañía* (2004) revelan diferentes tipos de integración. Además, declaraba lo siguiente sobre *Todas las familias felices* (2006), su más reciente libro:

[N]o puede clasificarse, desde luego, como una novela, pero tampoco como un libro de cuentos, están ligados por los coros y lo que hay es una narración coral, yo la llamo así. Son relatos en apariencia individuales pero ligados a una realidad colectiva y están relacionados, a la manera de Balzac, con el regreso de personajes de cuentos anteriores y de cuentos que siguen, y esto crea un universo distinto. He intentado construir una narrativa coral, que se responde y dialoga consigo misma en todos sus segmentos y por ello es diferente del cuento aislado y de la novela, y hay

²⁴⁰ Miguel Gomes: *op. cit.*, p. 574.

²⁴¹ Michel Foucault: *op. cit.*, p. 338.

que leerlo como una expresión de la individualidad y de la colectividad.²⁴²

Tales antecedentes deben ser considerados al leer *Todas las familias felices*. La biografía del escritor no explica su obra pero ese nombre, si es reconocido, posee un estatus que debe ser tomado en cuenta. Lo que ha dicho, leído o escrito sin duda puede servir a la hora de interpretar una colección integrada y lo mismo podría decirse del contexto social o histórico de la obra.

II.1.5 Variedades tipológicas: integración explícita, implícita y técnica

La clasificación de las formas de integración más frecuentes es una de las asignaturas pendientes de la teoría ya que las propuestas hasta ahora, en general, son discutibles: la de Ingram fue cuestionada por basarse en la intención del autor durante el proceso de creación del ciclo; la de Susan Garland Mann, fundamentada en los temas, es inoperante por la excesiva cantidad de posibilidades; la de Robert M. Luscher carece de especificidad; la de Rolf Lundén dificulta la ubicación por su ambigüedad; y los cinco principios propuestos por Maggie Dunn y Ann Morris, aunque atinan en los principios unificadores, están demasiado emparentados con la novela, por lo que algunos de sus ejemplos no podrían ser aceptados como colecciones integradas.

Con base en las teorías expuestas y en el análisis de las combinaciones posibles dentro del nivel textual propongo una nueva clasificación: 1) Colecciones de relatos integrados técnicamente; 2) Colecciones de relatos integrados implícitamente; y 3) Colecciones de relatos integrados explícitamente, con dos variables de desarrollo: el sincrónico y el diacrónico.

²⁴² María Luisa Blanco: "Carlos Fuentes: decir la violencia", <http://www.elnuevodiario.com.ni/2006/02/24/cultural/30803> [3 de enero de 2007]

Genette había utilizado los términos explícito e implícito –además de hipotético– para clasificar los tipos de elipsis. La primera queda claramente manifestada por el discurso; la segunda, aunque no expresada en el discurso puede ser inferida por el desarrollo de la historia y la tercera solo puede ser intuida de forma difusa.²⁴³ Como se verá, en mayor o menor medida esto es perceptible en la integración de los cuentos, exceptuando el caso de la elipsis hipotética, que por sus características prefiero denominar acá como técnica.

Dicha propuesta permite observar cómo cada tipo de colección combina diferentes elementos de integración. En el caso concreto de las colecciones de integración explícita, permite considerar varios recursos de unidad a la vez –personaje y espacio, personajes y tiempo, personajes y tema– sin privilegiar o excluir alguno en especial.

1) Colecciones integradas técnicamente

La relación entre los relatos, procede habitualmente por la utilización de ciertas estrategias formales. De esta manera, este apartado aglutina colecciones unidas por un marco, por anáforas discursivas o por recurrir a alguna modalidad narrativa específica como biografías imaginarias, minificciones, diálogos o crónicas.

Como se apuntó en su momento, el marco supone técnica más remota de las colecciones. Su presencia en ciertas obras no excluye relaciones intratextuales explícitas entre los relatos como ocurre en *Trafalgar*, de Gorodischer, donde el héroe homónimo siempre aparece como protagonista. Pero es más común que la pequeña trama que aparece intermitentemente durante toda la obra, se ubique en el prólogo y/o epílogo.

²⁴³ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de narratología*, trad. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 72.

Como ya señalé, la anáfora discursiva –repetición de frases en todos los cuentos– es evidente en *Cuentos de Cipotes*, del salvadoreño Salvador Salazar Arrué y en *De Fátima y otros cuentos*, del mexicano Jorge Abascal Andrade.

Entre las colecciones que también revelan algún tipo de integración técnica sobresale *Las vocales malditas* (1988), de Óscar de la Borbolla,²⁴⁴ quien en un alarde de virtuosismo narrativo escribe cinco relatos utilizando en cada uno de ellos palabras con una única vocal; títulos como “Cantata a Satanás”, “El hereje rebelde” o “Un gurú vudú” dan idea de ello. Para Ignacio Trejo, dicho juego “es en realidad un ejercicio formal complicadísimo porque, aparte de enfrentar el riesgo de tener que incluir sólo determinada vocal, debe mantenerse la coherencia de la historia”.²⁴⁵

Una variedad acorde a este tipo de colecciones resulta de la reunión de las biografías imaginarias –característica en *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges²⁴⁶ y *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño,²⁴⁷ que poseen rasgos genéricos definidos como la voluntad enciclopédica y de síntesis, el empleo de exordios, la presencia de protagonistas infames y la utilización del humor, la ironía y el sarcasmo.²⁴⁸

Otra técnica de vinculación narrativa resulta del empleo de la epístola, evidente en *Cartas apócrifas* (1997), de la panameña Gloria Guardia, libro que “consta de seis cartas escritas por seis mujeres de una variedad de países”.²⁴⁹ Un ejemplo más de integración a partir de una estrategia formal se aprecia en *Tiempo transcurrido*.

²⁴⁴ Óscar de la Borbolla: *Las vocales malditas*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1988.

²⁴⁵ Ignacio Trejo Fuentes: "El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?" en Alfredo Pavón: *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/UAP/INBA, 1990, 181-189, p. 187.

²⁴⁶ Jorge Luis Borges: *Obras completas I*, Barcelona, RBA/ Instituto Cervantes, 2005.

²⁴⁷ Roberto Bolaño: *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix-Barral, 1996.

²⁴⁸ Cfr. Víctor Gustavo Zonana: "De viris pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, (2000), 16, 673-690.

²⁴⁹ Seymour Menton: "La identidad nacional panameña: las búsquedas de Pedro Rivera, Rosa María Britton y Gloria Guardia" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, 163-184, p. 173.

Crónicas imaginarias (1986), de Juan Villoro,²⁵⁰ que en el subtítulo anuncia la modalidad que lo cohesiona. El libro consta de dieciocho historias imaginadas a partir de hechos reales y canciones de rock desde 1968 hasta 1985, periodo nada arbitrario ya que está enmarcado por dos acontecimientos inolvidables en la historia reciente de México: la masacre de Tlatelolco y el terremoto de Ciudad de México, significativos por la participación solidaria de los ciudadanos.

Dentro de este espectro, se localizan lo que Lauro Zavala denomina “series fractales” o “ciclos de ciclos”, en los que un elemento formal como la extensión integra los textos.²⁵¹ En ellos:

[C]ada texto es literalmente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve (generalmente de dos líneas a una página impresa) cada texto pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisolublemente ligado a la serie que pertenece, y cuya similitud haría pensar que entre todos ellos existe un aire de familia.²⁵²

Finalmente, otra forma de integración se revela en *Historias conversadas* (1992), de Héctor Aguilar Camín.²⁵³ En ellas, las tramas de los relatos progresan a través de conversaciones que mantiene el escritor²⁵⁴ con diversos interlocutores en escenarios tan disímiles como las ciudades mexicanas de Chetumal, Monterrey, Atolinga (Jalisco) y el Distrito Federal.

²⁵⁰ Juan Villoro: *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

²⁵¹ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 10.

²⁵² *Ibid.*, p. 150.

²⁵³ Héctor Aguilar Camín: *Historias conversadas*, Ciudad de México, Cal y Arena, 1994 [1992].

²⁵⁴ El autor explica en una nota al final del volumen que “el yo narrativo de estas páginas no es autobiográfico, sino literario”. *Ibid.*, p. 211.

2) Colecciones de unidad implícita

Estas obras se desarrollan por la reiteración temático-ideológica, la recurrencia de símbolos o motivos y la configuración de un personaje colectivo. Los motivos como vimos son evidentes en *Cuentos de color*, de Manuel Díaz Rodríguez, y *Canon de alcoba*, de Tununa Mercado. Por su parte, *Virtudes capitales* (1998), de Álvaro Enrigue,²⁵⁵ se caracteriza porque los tres relatos abordan la necesidad del hombre de volar, ya sea a través de estrategias físicas (“El amigo del héroe”) o espirituales (“El informe angélico” y “La ciudad de Dios”).

Un caso más complejo de integración implícita lo representa *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), de Carlos Fuentes.²⁵⁶ Linda Egan destaca que dotan de unidad al volumen los personajes trasladados del campo histórico al campo imaginario, la ficcionalización de figuras históricas, la estructura bipartita de los títulos de los cinco relatos,²⁵⁷ y, finalmente, las constantes menciones al árbol y su fruta –como símbolo de la cultura indoafroamericana-. Para Egan, el lector “tardará mucho o poco [...] en vislumbrar el engarce oculto del naranjo, pero una vez reconocido el *leit-motiv*, el modo de leer los relatos se modifica y al lector le parece que se han transformado las convenciones genéricas de acuerdo con las que ha estado leyendo este libro”²⁵⁸.

Aquí también tienen cabida volúmenes relacionados por un espacio determinado siempre y cuando la intratextualidad no sea explícita. Ejemplo de ello son *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, y *Montevideanos*, de Mario Benedetti, en los cuales se aprecia el

²⁵⁵ Álvaro Enrigue: *Virtudes capitales*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1998.

²⁵⁶ Carlos Fuentes: *El naranjo, o los círculos del tiempo*, México, Alfagura, 1993.

²⁵⁷ “Las dos orillas”, “Los hijos del conquistador”, “Las dos Numancias”, “Apolo y las putas” y “Las dos Américas”.

²⁵⁸ Linda Egan: “El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes” en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, 313-346, pp. 334-335.

mismo escenario sin que la mención del lugar sea explícita ni los personajes reaparezcan en distintos relatos.

Este espectro se amplía considerablemente al incluir las colecciones de cuentos basadas en modalidades temáticas específicas como la ciencia ficción, la literatura fantástica o lo policial.

La conformación del personaje colectivo es evidente en la clase obrera mexicana que protagoniza *El regreso de la verdadera araña* (1988), de Paco Ignacio Taibo II,²⁵⁹ o *El rey criollo* (1970), de Parménides García Saldaña,²⁶⁰ que describe las correrías de jóvenes “defeños” de clase media. En opinión de José Agustín, estos últimos están ordenados de manera ascendente “en cuanto a la edad de los protagonistas y en cuanto a la intensidad y complejidad de los textos”.²⁶¹ Por su parte, Rosario Castellanos retrata en *Álbum de familia* (1971)²⁶² a mujeres que cuestionan su vida desde la cocina, mientras Guadalupe Loaeza radiografía en *Primero las damas* (1990),²⁶³ a la clase alta capitalina, que vive en zonas como Las Lomas, Polanco, San Jerónimo y Santa Fe.

Más que en ninguna otra, en este tipo de colecciones la participación del lector resulta fundamental, pues es él quien deberá encontrar el común denominador en el conjunto.

3) Colecciones de unidad explícita

El rasgo definitivo de estas colecciones es la intratextualidad, básicamente identificable por la repetición combinada de elementos en el nivel de la historia: personaje, acción, tiempo o espacio, a los que se agrega el frecuente caso de los volúmenes protagonizados

²⁵⁹ Paco Ignacio Taibo II: *El regreso de la verdadera araña*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1988.

²⁶⁰ Parménides García-Saldaña: *El rey criollo*, México, Joaquín Mortiz, 2003 [1970].

²⁶¹ José Agustín: “Epílogo” en Parménides García-Saldaña: *El rey criollo*, México, Joaquín Mortiz, 2003 [1970], p. 148.

²⁶² Rosario Castellanos: *Álbum de familia*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1971.

²⁶³ Guadalupe Loaeza: *Primero las damas*, México, D.F., Cal y Arena, 1990.

por los miembros de una misma familia. En las colecciones integradas explícitamente se distinguen, más que en ninguna otra, dos tipos de desarrollo, diacrónico y sincrónico.

La denominación explícita hace patente el recurso de intratextualidad sin privilegiar ningún elemento. En muchos casos es difícil definir qué elemento favorece la trama del conjunto. Así, *Una casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros, está marcada desde el título por la adscripción espacial pero también es posible percibir en la misma cómo la pequeña narradora alcanza la madurez en una estructura cercana al *bildungsroman*. Del mismo modo, en *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924* (1948),²⁶⁴ de Manuel Mujica Láinez, el subtítulo anuncia el elemento de unión de los textos, pero los personajes se encuentran unidos, también por ser residentes de la quinta y miembros del mismo linaje; similar es *Crónicas reales* (1967),²⁶⁵ del mismo autor, ya que el espacio –un país próximo al Mar Negro– y el linaje de los Von Orbs definen la cohesión.

El desarrollo diacrónico de las colecciones es perceptible cuando existe un avance temporal, la sucesión de eventos enmarcados en un periodo independiente del orden en que éstos son presentados. El desarrollo diacrónico caracteriza bastantes colecciones donde un personaje es protagonista de la mayoría de los relatos –es el caso de *Huerto cerrado*, de Bryce Echenique–, aunque obviamente hay excepciones a este hecho como *Los cuentos de Lilus Kikus*, de Poniatowska.

Fata Morgana, de Bruno Estañol, con dos líneas de acción resulta paradigmático de esta organización cronológica. Se inicia con el asesinato de un boticario y termina, en otro, cuando se descubre al criminal; la otra, explica el rito de iniciación de un chico. Por su parte, *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, altera el orden cronológico de la

²⁶⁴ Manuel Mujica Láinez: *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 33-232.

²⁶⁵ Manuel Mujica Láinez: *Cuentos completos II*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 13-206.

historia de la familia Barroso pero termina presentando el imperio económico que estos consolidan entre México y los Estados Unidos.

Sincrónicamente, la unidad opera más en el orden espacial. Representativo de esta modalidad son *De Zitilchén*, de Hernán Lara Zavala, *Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga²⁶⁶ e *Historias del Lontananza*, de David Toscana. Las tres reúnen una serie de relatos sobre personas que habitan o frecuentan un lugar pero no delatan un sentido de avance temporal. Otra característica en este tipo de obras es que el narrador se reconoce como personaje en alguno de los relatos siendo el escritor que elabora la historia del pueblo en *De Zitilchén*, el testigo de *Los desterrados* o el escritor frustrado de *Historias del Lontananza*.

El tiempo de la acción, como se mencionó, también funciona como vínculo si los relatos están agrupados en relación a un momento determinado como es el caso de la Revolución mexicana o cubana. Este hecho es observable especialmente en *Condenados de condado* (1968), de Norberto Fuentes,²⁶⁷ pues todos los cuentos se desarrollan en los primeros años posteriores a la Revolución castrista aunque, como en otros casos revisados, también vinculan los veinticinco relatos el tema, el espacio, la acción y, en menor medida, la repetición de los personajes.

El caso de las sagas familiares peculiar pues los miembros de una familia pueden propiciar ya un desarrollo diacrónico (al incorporar a familiares de varias generaciones) o uno sincrónico (con una familia en un tiempo específico de la trama). En la literatura mexicana hay varias obras que ilustran ambas opciones: como los Ferri en *Infierno de todos* (1964), de Sergio Pitol;²⁶⁸ los Príncipe Beltrán en *Muros de azogue* (1979),²⁶⁹ de Beatriz Espejo –quien retomaría la fórmula más tarde en *Cómo mataron a mi abuelo*

²⁶⁶ Horacio Quiroga: *Los desterrados y otros textos*, ed. e int de Jorge Lafforge, Madrid, Castalia, 1990 [1926].

²⁶⁷ Norberto Fuentes: *Condenados de condado*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.

²⁶⁸ Sergio Pitol: *Infierno de todos*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1964.

²⁶⁹ Beatriz Espejo: *Muros de azogue*, México, Diógenes, 1979.

español (1999)-;²⁷⁰ las tías poblanas de la narradora en *Mujeres de ojos grandes* (1990), de Ángeles Mastretta;²⁷¹ y los descendientes de italianos en *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado* (1998), de Juan Sebastián Gatti.²⁷² En la literatura hispanoamericana se da el caso de *Iniciaciones* (2006), de Israel Centeno,²⁷³ que narra historias de cuatro miembros de una misma familia: León (el primo), Andrés (el hijo), Amelia (la mamá) y Bárbara (la hija).

Por su parte, las historias que componen *Agua quemada* (1981), de Carlos Fuentes,²⁷⁴ abordan el tema de la familia de un modo complejo y con relaciones sutiles a través del General Vergara, su hijo Agustín y su nieto Plutarco, Luisito y Manuelita – una anciana excéntrica que fue sirvienta del General-, Federico Silva –dueño de una vecindad- y Bernabé, amigo de Luisito en la infancia y nieto materno de un ayudante del General Vergara durante la revolución.

Otras posibilidades

La relación entre los cuentos no es exclusiva de las colecciones: existen otras estructuras que, aunque no alcanzan a completar un volumen, repiten las características observadas en las colecciones integradas. Una de ellas son las “secciones integradas”, “ciclos breves” o “minisecuencias de microrrelatos”, partes relacionadas entre sí técnica, implícita o explícitamente. Este tipo es reconocible en los “Cuentos de Hades” o “Mesianismos”, de *Simetrías*, de Luisa Valenzuela, o en las “Ocupaciones raras” de *Historias de cronopios y famas*, de Julio Cortázar,²⁷⁵ por citar algunos ejemplos.

²⁷⁰ Beatriz Espejo: *Cómo mataron a mi abuelo el español*, México, ISSSTE, 1999.

²⁷¹ Ángeles Mastretta: *Mujeres de ojos grandes*, Barcelona, Seix Barral, 1998 [1990].

²⁷² Juan Sebastián Gatti: *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado*, Puebla, BUAP, 1998.

²⁷³ Israel Centeno: *Iniciaciones*, Cáceres, Periférica, 2006.

²⁷⁴ Carlos Fuentes: *Agua quemada*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

²⁷⁵ Julio Cortázar: *Historias de cronopios y famas*, Barcelona, EDHASA, 1970.

Otra posibilidad se da con lo que Ana Rueda denomina cuentos *tándem*, dípticos o trípticos de relatos en los que “la presencia de significado no se halla ni en un cuento ni en el otro, sino en el diálogo que el lector les hace entablar entre sí”.²⁷⁶ En mi opinión, el ejercicio dialógico que el lector establece modifica la interpretación de cada cuento cualitativamente. Estos dípticos o trípticos pueden pertenecer al mismo libro o a diferentes volúmenes, como es el caso de “Anaconda” y “El regreso de Anaconda”, de Horacio Quiroga, u “Hombre de la esquina rosada” (1935) e “Historia de Rosendo Juárez” (1970), de Jorge Luis Borges.²⁷⁷

II.2 OBRA ABIERTA CONSTITUIDA POR TEXTOS CERRADOS

La colección de cuentos integrados se ubica entre el libro de cuentos y la novela. De ahí que Rolf Lundén la describa sencillamente como una obra abierta constituida por historias cerradas.²⁷⁸ La posición observada por Ingram, en principio, y la paradójica singularidad resaltada por Lundén descubren un tipo de composición proclive a analizarse considerando que, en la interacción entre la parte y el todo, persisten una serie de tensiones generadas por las características de los géneros narrativos con los que colinda. Al retomar rasgos del libro de cuento rechaza otros de la novela y viceversa. En el presente apartado se estudiará a la colección de relatos integrados siguiendo esta propuesta.

Antes de proseguir cabe apuntar que, dentro de los tres tipos de colecciones propuestos en este trabajo, la explícita es la que hace más evidente las tensiones resultantes de vincular propiedades narrativas del libro de cuentos y la novela, pues la

²⁷⁶ Ana Rueda: "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual" en Enrique Puppo Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 1995, 551-570, p. 566.

²⁷⁷ Jorge Luis Borges: *op. cit.*, pp. 331-336 y 1032-1036, respectivamente.

²⁷⁸ Rolf Lundén: *op. cit.*, p. 60.

intratextualidad, su elemento de integración definitivo, no está presente en los otros dos tipos. Esto no quiere decir que las colecciones integradas técnica o implícitamente carezcan de dichas tensiones, las presenta en menor grado. Además, *Cuentos de Mogador, Fata Morgana e Historias del Lontananza* a las que se dedica la presente investigación, están integradas explícitamente. Por este motivo, en adelante se incidirá preferentemente en este tipo de colecciones.

II.2.1 Ni tan abierta, ni tan cerrada: la simultaneidad de la composición

Para analizar la vinculación entre una obra abierta y cerrada conviene distinguir entre colección de relatos integrados –el conjunto- y cuento integrado –la parte-. De esta manera podremos reconocer cómo la colección se sitúa entre composiciones marcadamente abiertas –como el libro de cuentos- y cerradas –como la novela tradicional-, y que el cuento integrado está entre formas narrativas cerradas –como el cuento- y abiertas –como el capítulo de novela-.

La idea de unidad de un libro de cuentos descansa en elementos como el tono y el estilo que, como ya se mencionó, sólo sirven para reforzar la de una colección de relatos integrados. Fuera de éstos, entre uno y otro cuento no existe mayor relación. En el otro extremo, la novela enfatiza la continuidad narrativa con cuestiones como la causalidad, la temporalidad, la trama y el personaje; de ahí que el capítulo sea un texto abierto que deliberadamente busca su explicación en los otros. Por su parte, la colección integrada evidencia la conexión entre historias, de tal manera que los relatos autónomos, estructuralmente cerrados, potencian la discontinuidad narrativa y relativizan aspectos causales y temporales, de trama y de personaje, relativos a la novela.

En *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Rolf Lundén explica el fenómeno a través de las tensiones producidas por la interacción de fuerzas centrífugas y centrípetas. Las primeras son fuerzas integradoras y, por tanto, ausentes en el libro de cuentos; las segundas desintegran y, en consecuencia, son menos evidentes en la novela. Entre las fuerzas centrífugas que contribuyen a la cohesión entre los textos destaca la orientación hacia un final, los modelos de retrospectión, la intratextualidad, la narratividad y los marcos, y en las centrípetas –que potencian el sentido de apertura de la obra– considera importante la concepción anti-teleológica, la discontinuidad, la familiaridad, la multiplicidad y la potencialidad.²⁷⁹

Integrar lo diverso

El cuento y la novela tradicional utilizan determinadas estrategias para anticipar su final. Por la información obtenida, el lector puede aventurar desenlaces, antes de acabar el texto. En la colección integrada, sin embargo, esta orientación resulta menos evidente porque normalmente los relatos no alimentan especulaciones. Al lector le resulta casi imposible hacerse una idea de cuál será el final, aún cuando se encuentre leyendo la última historia; además, el final tiende a ser más abierto que cerrado, porque la estructura implica varios tipos de focalización, temas y personajes.

En *De Zitilchén*,²⁸⁰ el cuento que cierra la colección, “Legado”, narra la nostalgia que el Dr. Baqueiro siente por el pueblo en el que nació y creció. Para él, Zitilchén ya no es como antes, las costumbres cambiaron y la gente lo abandona en busca de mejores oportunidades en las ciudades; por ello, desea que alguien cuente su historia reciente y mientras recorre sus calles deshabitadas, piensa:

²⁷⁹ Rolf Lundén: *op. cit.*, pp. 52-105.

²⁸⁰ Hernán Lara Zavala: *De Zitilchén*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

Si tan sólo hubiera alguien que contara las hambres por las que tuvieron que pasar estos pueblos antes del henequén, si se hiciera una crónica de las guerras y de lo que tuvieron que sufrir los criollos y los indios para levantar el pueblo; la relación de los embates con la naturaleza, entre los propios hombres, con el gobierno; si se hiciera un relato que contara todo; hazañas y abusos, glorias e ignominias. Algo que dejara constancia de un pueblo en agonía. Escribir para preservar, para revivir, para ordenar. Quién sabe, tal vez alguien entre los parientes jóvenes, alguno de los sobrinos, quizá, se impusiese la tarea de hacer la crónica de Zitilchén. El poeta del pueblo no la había hecho. Seguramente ya lo intentaría. Tal vez aquel muchacho que venía en sus vacaciones a Zitilchén a ver a sus abuelos; el que había tenido oportunidad de estudiar y que ostentaba ambiciones de escritor.²⁸¹

Dentro del conjunto, “Legado” juega así un papel importante por dos razones: la primera es que crea una visión panorámica del escenario de las historias al conjugar el pasado y el presente del pueblo; y la segunda viene de que, al hacerse realidad el deseo de que alguien escriba la crónica de Zitilchén, justifica la existencia del cuento mismo y del libro. Ninguno de los relatos precedentes anticipa este final, pero se narran historias de sus pobladores y anuncian la presencia del joven que cumple la voluntad del doctor. Este final no es comparable al de una novela, pero supone de alguna forma una conclusión.

Este ejemplo también sirve para explicar el modelo retrospectivo presente en las colecciones de relatos integrados, pues “Legado” reconfigura y justifica desde el final el sentido de los relatos de *De Zitilchén*. La mención del pueblo, por otra parte, se da desde el primer relato de la colección. El libro se inicia con “A la caza de iguanas”, el que desde la tercera línea habla de Zitilchén, en el segundo cuento, “Macho Viejo”, el nombre del pueblo aparece de nuevo. Así, el lector reconoce al pueblo como primer

²⁸¹ *Ibíd.*, p.132.

vínculo. En “Morris”, tercer relato, se repite el nombre del escenario y al final el lector reconoce que el protagonista fue mencionado en el primer relato. Esto obliga al lector a retroceder mental y físicamente para constatar el nombre en las páginas iniciales.

Se ha hablado en varias ocasiones sobre la intratextualidad como recurso y los ejemplos la confirman como un elemento determinante de las mismas. En cuanto a la narratividad, Gerald Prince menciona que ésta “depende de la medida en que el texto concreta la expectativa del receptor, representando totalidades orientadas temporalmente, que comprenden cualquier clase de conflictos, y constituidas por eventos discretos, específicos y concretos”.²⁸² Desde esta perspectiva, tanto la novela tradicional como el cuento presentan un alto grado de narratividad, mientras las colecciones de relatos integrados la manifiestan en menor grado. En las colecciones resulta complicado, más no imposible, determinar una trama o una continuidad narrativa, especificar si el conflicto fue resuelto o simplemente reconocer estructuralmente principio, desarrollo y desenlace del asunto. Esto se debe a que hay una multiplicidad de ellos, pues cada cuento revela un elevado grado de narratividad por sí mismo. Ingram había resaltado dicha problemática al puntualizar el hecho de que, si el crítico estudia la colección como una novela, se le dificulta encontrar una trama y si lo hace como libro de cuentos, menosprecia la estructura.²⁸³

La narratividad de las colecciones resalta en unos casos más que en otros. Un ejemplo donde puede encontrarse en alto grado es *Una casa en Mango Street* (1991, 1992 primera traducción al español), de Sandra Cisneros. Un conjunto de relatos aborda la vida de los vecinos de la calle homónima pero la otra, que constituye la mayoría, tiene como protagonista a Esperanza, una narradora que repasa varios aspectos de su

²⁸² Citado por Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de narratología*, trad. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 167.

²⁸³ Forrest Ingram: *op. cit.*, p. 43.

vida como niña, adolescente y mujer, lo que nos permite trazar el difícil proceso de su maduración.

El marco, última estrategia de integración mencionada por Lundén, es perceptible de diversas formas. Lo encontramos en obras como *Noche al raso*, de José María Roa Bárcena, quien a la manera de los *Cuentos de Canterbury* o el *Decamerón*, inscribe en un camino los cinco cuentos narrados por cuatro pasajeros que han sufrido una avería en la diligencia que los transporta. Para pasar la noche del invierno, encienden una fogata con la madera del carruaje y cada uno cuenta una aventura de la que fue protagonista o testigo. Otra variedad se presenta cuando un cuento, ubicado al principio o al final del volumen, enmarca a los demás. Tal es el caso de “La pluma de Dumbo”, relato que inicia *Hipotermia*, de Álvaro Enrigue. En este relato, un escritor fracasado que vive en el Distrito Federal decide escribir un libro con “historias sobre personajes sin preguntas difíciles ni sentimientos patéticos; sujetos menores por los que nadie haya preguntado y nunca hayan visitado París. Gringos, por ejemplo. Gringos comunes y corrientes de los que uno ve por la calle haciendo turismo en sus bermudas”.²⁸⁴ Así, el escenario de los textos siguientes se traslada a distintas ciudades de los Estados Unidos.

Desintegrar las unidades

Frente a las fuerzas que, en mayor o menor medida, trabajan para cohesionar los relatos en una colección operan otras que lo hacen en sentido inverso y que son perceptibles en el efecto anti-teleológico, la discontinuidad, los parecidos familiares, la multiplicidad y la potencialidad.

²⁸⁴ Alvaro Enrigue: *op. cit.*, p. 14.

La concepción teleológica afirma que todo lo que se hace obedece a un fin. De acuerdo a Lundén, el concepto contrario fue acuñado por Leonard Meyer para describir el arte de vanguardia, que “directs us toward no points of culmination –establishes no goals toward which to move”.²⁸⁵ Esto significa que dichas obras de arte son esencialmente estáticas. Los relatos integrados en una colección ni satisfacen ni trabajan en función del final e incluso el último puede incorporar nuevos personajes o escenarios, temas o conflictos, por lo que la sensación de cierre puede resultar muy vaga para el lector. Prueba de lo anterior es “Legado” de *De Zitilchén*, donde se presenta un pueblo en decadencia y un protagonista que desea se escriba su historia “para preservar, para revivir, para ordenar”.

La discontinuidad narrativa, frecuente en las colecciones de relatos integrados, incentiva al lector a extraer conclusiones por sí mismo. Los cuatro relatos de *Agua quemada*, de Carlos Fuentes, se ubican espacialmente en diversas zonas de la Ciudad de México, representativas de un sector económico –el Pedregal, el Centro, la Zona Rosa y un cinturón de miseria, sin nombre- que el autor se encarga de describir son claridad. Sin embargo, es el lector quien debe fijar la época en que transcurren las historias por referencias a personajes y hechos históricos –Francisco Villa, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, la Revolución, la Guerra Cristera, el jueves del 10 de junio de 1971-, acotaciones de tiempo –edades de los personajes, el periodo que vivieron o trabajaron en determinado lugar- y momentos en los que se encuentran. Esto complica el hecho de establecer la crónica de los acontecimientos. No extraña entonces que Fuentes se declare a favor de los lectores activos: “hay un desafío de co-creación con el lector... yo quiero tener la compañía de esos co-creadores, de esos co-autores, y que les cueste”.²⁸⁶

²⁸⁵ [no nos dirige hacia un punto de culminación, no establece objetivos hacia los cuales moverse] (La traducción es mía). Citado por Rolf Lundén: *op. cit.*, pp. 86-87.

²⁸⁶ Citado por Carol Clark D’Lugo: *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, Texas, University of Texas Press, 1997, p. 121.

El concepto de parecido familiar, herramienta útil para comprender las colecciones, apoya la coexistencia de pertenencia y autonomía de los relatos: un relato integrado posee un número de propiedades –espacio, tiempo, personajes- compartidas con otros pero siempre prevalece una particularidad que lo distingue. Por ello, Lundén, aclara que en las colecciones muy cohesionadas, cercanas a la novela, la particularidad, el o los elementos distintivos, se diluyen.

Los cuentos de Beatriz Espejo resultan un buen modelo para entender dicha coexistencia, ya que la mayoría de ellos se relacionan por retratar a los miembros de una familia nacida de la realidad y la ficción. Para Espejo, la extensa parentela es un recurso literario que le permite alentar la fantasía y “jugar a las cajas chinas que esconden sorpresas adentro”.²⁸⁷ Esto le permitió integrar cuentos de *Muros de azogue* (1979) y *Cantar del pecador* (1993) en *Cómo mataron a mi abuelo español* (1999).²⁸⁸ Del primero incorporó “El primo Manuel”, “El cofre”, “El tío Jesús” y “El matrimonio”; del segundo “Cómo mataron a mi abuelo el español”, “Marichú”, “El faisán”, “El cantar del pecador” y “El emparedado”, reconfigurando su particular saga familiar y las relaciones entre sus miembros pero, sobre todo, enfatizando la individualidad de los relatos al dotarlos de un nuevo espacio textual de relación.

La multiplicidad puede entenderse en función de la simultaneidad y variedad de tiempos, espacios, acciones, protagonistas, narradores o temas involucrados. Puede decirse que no produce un universo, sino un “multiverso”. La colección de *Fuentes Agua quemada* lo demuestra, pues abarca setenta años de la historia reciente de México –de la Revolución a la sangrienta represión del 10 de junio de 1971-, se desarrolla en la Ciudad de México en cuatro lugares representativos de distintas clases sociales, cuenta con cuatro protagonistas diferentes –Plutarco Vergara, Manuelita, Federico Silva y

²⁸⁷ Beatriz Espejo: *Cuentos reunidos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 14.

²⁸⁸ Beatriz Espejo: *Cómo mataron a mi abuelo el español*, México, ISSSTE, 1999.

Bernabé Aparicio-, dos tipos de narradores –primera y tercera persona- y cuatro temas – la decadencia de la revolución, la nostalgia por el pasado, el conflicto de clases y la marginación como generadora de violencia-.

Por último, la potencialidad deriva de la ordenación paratáctica de los relatos integrados. En ellas es posible omitir, agregar y cambiar relatos sin afectar significativamente a la coherencia del conjunto. Ejemplo de lo mencionado es la segunda edición de *De Zitilchén*,²⁸⁹ –a la que el autor incorporó cinco nuevos textos: “Carta al autor”, “La seducción”, “La pelea”, “Flor de nochebuena” y “María”-; o la segunda de *Historias de Lontananza* (1997) –en la que Toscana abrevió el nombre sencillamente por *Lontananza* (2003),²⁹⁰ suprimió los títulos de los relatos, eliminó “La verdadera historia de Don Manuel” e incorporó uno nuevo, sin título-.

Estas fuerzas proveen de un equilibrio singular a las colecciones, que se mueven entre coherencia y discontinuidad, cierre y apertura. Además provocan que, por ejemplo, editoriales como Joaquín Mortiz y Fondo de Cultura Económica presenten el volumen *Fata Morgana* (1989) respectivamente como novela o libro de cuentos²⁹¹ y que la crítica, como se vio al inicio de este capítulo, dude de la adscripción genérica de las obras.

II.2.2 La participación del lector y las posibilidades de lectura

La estructura de las colecciones de relatos integrados activa la participación del lector básicamente en dos niveles: uno referente al plano genérico y otro al estético.

²⁸⁹ Hernán Lara Zavala: *De Zitilchén*, México, CNCA, 1994 [1981].

²⁹⁰ David Toscana: *Lontananza*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

²⁹¹ Bruno Estaño: *Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

En el primero la participación repercute de manera significativa en las nociones canónicas de género. Si bien la teoría intenta analizar la modalidad desde una perspectiva diferente al libro de cuentos y la novela, el lector es quien decide en última instancia la adscripción genérica a la que pertenece. Iser explica que el texto desencadena operaciones en las que “las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa”.²⁹²

En este sentido, Lauro Zavala advierte que varias formas de escritura, desarrolladas principalmente durante el siglo XX, requieren estrategias de interpretación flexibles que incorporen el contexto del lector:

Las posibilidades de interpretación de un texto exigen reformular las preceptivas tradicionales y considerar que un género debe ser redefinido en función de los contextos de interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo).²⁹³

Por ello, como hemos visto, son coincidentes las voces que describen este tipo de obras como libros de cuentos, novelas o colecciones integradas en cualquiera de las variantes terminológicas revisadas. Así, el lector revela la situación fronteriza de la modalidad.

En cuanto a la participación del lector en el plano estético conviene revisar algunos conceptos de la teoría de la recepción propuestos por Wolfgang Iser ya que

²⁹² Wolfgang Iser: "El proceso de lectura" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, [1979], 149-164, p. 157.

²⁹³ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 19.

están anclados en el mismo texto, a diferencia de estudios similares basados únicamente en los juicios del lector.²⁹⁴ Dicha precisión resulta pertinente porque se ha insistido en la intención del autor –en la definición propuesta y en el transcurso de este trabajo- como elemento clave para deslindar las colecciones de relatos integrados de otro tipo de volúmenes de relatos también relacionados, como antologías o compilaciones. Finalmente las colecciones integradas están escritas por el autor con el propósito de interrelacionar relatos.

Para Iser, la obra de arte literaria posee un carácter virtual, pues depende de la relación que el texto establece con el lector.²⁹⁵ El texto comunica una serie de instrucciones de interpretación para que el lector reactualice su sentido. Además, tiene un grado de indeterminación, espacios vacíos que garantizan la “participación del lector en la realización y la constitución de sentido de los acontecimientos. Si el texto reconoce esta oportunidad, el lector tendrá la intencionalidad aportada por él, no sólo por posible, sino también por real [...] Y, con ello, el componente vacío del texto se convierte en condición básica de su realización”.²⁹⁶

La obra literaria se manifiesta en un estrato artístico, propuesto por el autor, y en uno estético, resuelto por el lector. El primero, inherente al texto y concebido por el autor, es la invitación para que el lector ejercite sus capacidades intelectuales o emocionales. El estrato estético, entonces, es concretado por el lector, una vez que comprende y da sentido a las pautas del texto. Para Iser:

El lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de

²⁹⁴ Wolfgang Iser: *El acto de leer*, trad. de J.A. Gimbernat del alemán y Manuel Barbeito del inglés, Madrid, Taurus, 1987 [1976], p. 12.

²⁹⁵ Wolfgang Iser: "El proceso de lectura" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, *op. cit.*, 149-164, p. 149.

²⁹⁶ Wolfgang Iser: "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 133-148, p. 139.

ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente [...] o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación”.²⁹⁷

En general, el relato integrado cumple con esta posibilidad, pues su indeterminación genera múltiples expectativas que cubrirá durante el proceso de lectura. El cuento “¿Cómo fue?”, que abre la colección *Fata Morgana*, de Bruno Estañol, posee un nivel artístico y otro estético como obra literaria. En el primer párrafo el narrador recuerda con especial interés la noche del primero de enero de 1956 por varios motivos: fue por primera vez al teatro, mataron al boticario del pueblo, su tía se enamoró y su hermano intentó fugarse con una prostituta. Así, el texto prefigura lo que Iser denomina un horizonte determinado. Más adelante el lector reconoce que el interés del narrador se centra únicamente en el asesinato del boticario. En ese momento el lector reconfigura y reduce su horizonte de expectativas por lo que de los cuatro acontecimientos citados se centra en uno. Conforme avanza la historia nuevos horizontes reconfiguran continuamente el sentido. Así hasta que, al final, el lector deduce que las autoridades acusan injustamente a dos jóvenes por el crimen del boticario, actualiza el sentido del texto y crea las condiciones para que, a partir de lo narrado, tal posibilidad sea lógica.

Cuando la colección es concebida como conjunto, la proyección del recuerdo –el efecto retrospectivo mencionado por Lundén– resulta más relevante que el de la expectativa. María Luisa Antonaya resalta que en las colecciones integradas “existe una estructura básica formada por la relación entre las piezas independientes [...]; por otra, está la estructura que surge cuando el lector utiliza las relaciones entre las partes para

²⁹⁷ Wolfgang Iser: "El proceso de lectura" *op. cit.*, p. 150.

descubrir el mundo que éstas construyen”.²⁹⁸ Desde esta perspectiva, el efecto de lectura de una colección es diferente al del relato integrado y al de los géneros con los que colinda.

La doble estructura reconocida por Antonaya supone que entre los relatos existen interrupciones y espacios vacíos similares a los presentes en las novelas por entregas y las fragmentadas. Según Iser, las novelas por entregas “realizan la interrupción cuando se ha prefigurado una tensión que urge una solución, o cuando se desearía saber con gusto alguna cosa a propósito de lo que se acaba de leer. La retención o el hecho de alargar la tensión constituyen una condición elemental del corte”.²⁹⁹ Las novelas fragmentadas se distinguen por “introducir en cada corte, de modo inmediato, nuevos personajes, iniciar otras vías de acción totalmente diversas, de manera que se urja la cuestión por las relaciones que se dan entre la historia que nos resultaba familiar hasta el momento y las nuevas situaciones imprevisibles”.³⁰⁰

Las estrategias de los dos tipos de novela descansan en la expectativa generada en el lector. La incorporación de un nuevo personaje, situación o giro en la historia significa un punto de tensión en el interés del lector. Sólo cuando éste se resuelve despliega su horizonte interno de recuerdos. En cambio, con las colecciones integradas cada cuento resuelve su intriga y el lector recurre constantemente a su memoria ante la reiteración de ciertos elementos.

En el relato “¿Cómo fue?”, el narrador enumera una serie de acontecimientos que coinciden en la noche del primero de enero de 1956:

La noche del primero de enero de 1956 casi no dormí. Esa noche, por primera vez en mi vida, fui al teatro [...]. Esa noche mataron al boticario

²⁹⁸ María Luisa Antonaya Núñez Castelo: "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, (2000), 16, 433-478, p. 436.

²⁹⁹ Wolfgang Iser: *El acto de leer*, op. cit., p. 292.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 293.

Rosete; lo ahorcaron con su propia corbata [...]. Esa noche mi tía María Pía se enamoró de Adriano [...]. Esa noche mi hermano Pedro Ángel se robó todas las joyas de mi mamá y un dinero que tenía guardado mi papá, y trató de huirse con la Piel Canela: prostituta bellísima [...].³⁰¹

Posteriormente cada cuento desarrolla uno de estos incidentes: “¿Cómo fue?”, el asesinato del boticario; “Fata Morgana”, la primera visita del niño al teatro; “Celos”, el enamoramiento de la tía; “Piel de canela”, el momento en que el hermano conoce a la prostituta; en “La última noche que pasé contigo” el padre encuentra al hijo a punto de partir con la prostituta; en “Terpsícore”, la tía confiesa sus sentimientos hacia su enamorado; “Bella dama nocturna sin piedad” narra cómo Piel Canela llega hasta el burdel donde trabaja; en “Cómo fue”, el verdadero asesino confiesa su crimen; y en “La realidad y el deseo” el niño ya adulto recuerda junto a su padre aquella noche, al hermano y su intento de fuga.

Aún cuando en la colección son claros dos marcos que sugieren un desarrollo temporal –de la infancia hasta la edad adulta del narrador y del asesinato hasta la confesión del culpable- cada historia cierra las expectativas que abrió. El recuerdo del lector conecta personajes y situaciones de los cuentos y, por otra parte, reconfigura el sentido del libro durante el proceso de lectura.

El efecto retrospectivo cobra especial relevancia pues cuestiona la propuesta de Susan Garland Mann que definía la autosuficiencia y la interdependencia de las partes como la única característica distintiva de este tipo de obras. Como se verá a continuación, es una condición relevante pero no definitiva. Las partes o capítulos del libro *Travesuras de la niña mala*, de Mario Vargas Llosa, en palabras de José Miguel Oviedo funcionan casi de manera independiente: “La naturaleza tan episódica de cada capítulo (subrayada por el hecho de que llevan títulos) genera una soberanía que bordea

³⁰¹ Bruno Estañol: *Fata Morgana*, México, Joaquín Mortiz, 1989, p. 9.

con el cuento o sugiere una novela escrita a partir de secuencias concebidas casi independientemente”.³⁰² Ese “casi” marca una diferencia sustancial con lo que sería una colección de relatos integrados. La independencia, no realizada plenamente, puede explicarse por la presencia de una intriga postergada en cada relato y que sólo se resuelve al final del volumen.

Como bien señala Oviedo, las partes de *Travesuras de la niña mala* se interrelacionan básicamente por la presencia de la pareja formada por Ricardo Somocurcio y la “niña mala”, la amante que cambia de nombre o mote según el relato. La relación entre los dos se inicia el verano de 1950 en Lima y termina a finales de la década de los ochenta en un pueblo francés. Las historias son independientes en los términos señalados por Oviedo: escenarios y personajes secundarios cambian, y la intriga de cada una de ellas parece solucionarse al final. Sin embargo, a partir del tercer relato empieza a constituirse otra intriga.

De acuerdo a esta afirmación, el lector constata que en “Las chilenitas” (relato 1) un joven, Ricardo, le declara su amor en repetidas ocasiones a la “niña mala”, una chica de quince años, pero el mismo número de veces es rechazado por ella; en “El guerrillero” (relato 2) el mismo Ricardo, años después pero ahora en París, vuelve a encontrarse con la chica que durante la adolescencia no aceptó ser su novia. Así, cuando el lector en “Retratista de caballos en el *swinging London*” (relato 3) reconoce que Ricardo y la “niña mala” se reúnen otra vez en Londres, inevitablemente se preguntará en adelante cómo y dónde volverán a cruzarse los caminos de los protagonistas y también cuál será el desencuentro. Los relatos siguientes (“El Trujimán de Château Meguru”, “El niño sin voz”, “Arquímedes, constructor de rompeolas” y “Marcella en Lavapiés”) repiten la fórmula encuentro-desencuentro que va delineando la singular

³⁰² José Miguel Oviedo: "Reflexiones sobre una niña mala", <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=11369> [26 de agosto de 2006]

historia de amor. La expectativa despertada de lo que sucederá en el siguiente relato y la intriga sembrada sobre cómo podría terminar dicha relación trabajan de manera significativa sobre el conjunto, como ocurre en la novela tradicional.

Por el contrario, los relatos de una colección integrada no crean expectativas tan definidas sobre lo que acontecerá, ni trabajan conjuntamente para sostener una intriga. Por consiguiente, la expectativa del lector al término de cada relato es indefinida más no ausente: puede esperar cualquier cosa pero sin tener idea clara de qué. Al final, vagamente podrá construir una historia del conjunto o tener una sensación de cierre de la misma. Esto es evidente en *Fata Morgana*, ya que el asesinato del boticario, motivo atractivo para sostener la intriga a través de los demás relatos, es presentado como un hecho más de los sucedidos en la noche de 1956. Como se mencionó, “¿Cómo fue?” cierra tal posibilidad por lo que corta la continuidad. Sin esperar dicho momento, el lector conoce al verdadero criminal hasta el penúltimo cuento del volumen, cuando quizá había olvidado tal suceso. Estos dos cuentos afectan, por tanto, el sentido global de la historia y trabajan coordinadamente.

Posibilidades de lectura

Lo mencionado anteriormente apunta a que las colecciones de relatos integrados pueden leerse de manera independiente o en conjunto. La lectura del conjunto en gran parte la determina físicamente el volumen que contiene los relatos y el orden propuesto por el autor.

La viabilidad de la lectura independiente es comprobable con casos donde los cuentos de una colección son desintegrados para incluirlos en antologías, ya sea de autor o editor. Así, por ejemplo, los cuentos de *De Zitelchén* “A la caza de iguanas”, “Morris”,

“El beso” y “Cuando llegaba el circo” forman parte de *Antología personal* (1990)³⁰³ y “A la caza de iguanas”, “En la oscuridad” y “Flor de nochebuena” de la colección *Cuentos jóvenes* (2004).³⁰⁴ Es evidente que los objetivos de ambas antologías descubren la autonomía y el potencial de desarticulación de las partes: *Antología personal* ofrece una vista panorámica del escritor a manera de reconocimiento, mientras *Cuentos jóvenes*, como su título sugiere, incluye únicamente historias con protagonistas adolescentes.

Aparte de las mencionadas antologías de autor, otros cuentos de *De Zitilchén* han sido incluidos en antologías formadas por un editor con textos varios. Tal es el caso de “El padre Chel”, seleccionado por Guillermo Samperio para integrar *La mano junto al muro: veinte cuentos latinoamericanos* (2003),³⁰⁵ y de “En la oscuridad”, considerado por Marco Antonio Campos para integrar la antología temática *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968* (2000).³⁰⁶ En todos estos casos queda claro que el pueblo de Zitilchén –elemento geográfico fundamental en la integración del libro de Lara- es insignificante. También es evidente que los cuentos se reconfiguran al situarse en contextos diferentes como lo demuestran las antologías temáticas de adolescentes y del movimiento estudiantil.

La lectura del conjunto y la independencia de las partes abre una tercera opción: subvertir en la “primera lectura” el orden propuesto por el autor sin afectar esencialmente el sentido general. Se recalca el hecho de que en la primera lectura es posible tal subversión considerando que, para Iser, la primera lectura es

³⁰³ Hernán Lara Zavala: *Antología personal*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.

³⁰⁴ Hernán Lara Zavala: *Cuentos jóvenes*, México, UNAM, 2004.

³⁰⁵ Guillermo Samperio: *La mano junto al muro: veinte cuentos latinoamericanos*, México, Alfaguara, 2003.

³⁰⁶ Marco Antonio Campos y Alejandro Toledo: *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1986.

estructuralmente irrepitable y que para producir una innovación recomienda una segunda que no repita el orden:

Una condición importante para ello es que no se repita en la segunda lectura el mismo modo de recorrido mediante el cual se realizó anteriormente una determinada configuración de sentido. De lo cual es responsable la subjetiva circunstancia del lector que puede cambiar en una nueva aplicación al mismo texto. El modo de procesar la lectura evoluciona puesto que el recuerdo de lo leído no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación. Por ello, la manera de producirse un curso de lectura es algo no repetible en su individualidad, si bien el saber que produce se extiende a las lecturas repetidas. Por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepitable.³⁰⁷

Desde esta perspectiva, cualquier obra literaria permite alterar el orden en su segunda lectura más no en la primera, como es factible con las colecciones integradas. La relación paratáctica perceptible entre los relatos integrados y la potencialidad señalada por Lundén favorece dicha experiencia. Las historias, al funcionar independientemente, trabajan de manera coordinada para configurar una totalidad y no se subordinan a una sola trama. Así, si en la lectura de las colecciones integradas el recuerdo es lo que más destaca, el lector en la mayoría de los casos puede alterar el orden del índice y aún así concretar la unidad y el sentido de la totalidad.

Es así como las colecciones de relatos integrados confirman en muchos sentidos la importancia del lector en el acto creativo, destacada en su momento por escritores como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. El primero en *Museo de la novela de la eterna* calificaba de falaz la congruencia literaria de la novela realista

³⁰⁷ Wolfgang Iser: "El proceso de lectura", op. cit., p. 154.

porque la linealidad es imposible en la vida real, de tal manera que la fragmentación y la discontinuidad vendrían a ser una recompensa para el lector.³⁰⁸ Por lo anterior, Fernández clasificó al lector en “pasivo” –que se limita a digerir lo leído- y “salteado” –selecciona lo que lee-. Por su parte, Borges consideró la lectura como acto creador por antonomasia³⁰⁹ –anticipándose a teorías posteriores- y resaltó la función activa del lector en cuentos como “Pierre Menard, autor del Quijote”. En esta misma línea, Cortázar distinguió entre lectores “pasivos” y “activos”, de acuerdo con la manera de afrontar el hecho literario.

De acuerdo a lo anterior, se puede decir que las colecciones integradas solicitan lectores salteados y activos. La complejidad estructural permite la lectura lúdica. Así, la participación del lector no es una utopía sino que por el contrario, resulta decisiva a la hora de resolver la coherencia, unidad y sentido del volumen.

Aún así, existen excepciones como *Trafalgar*, de Angélica Gorodischer, que parece una refutación a las ideas de Fernández, Borges y Cortázar. En una nota al lector, la autora solicita que se respete el orden propuesto por ella “no porque se sigan cronológicamente, que algo de eso hay, sino porque así usted y yo nos vamos a comprender más fácilmente”.³¹⁰ Sin embargo, resulta paradójico que tal petición haga evidente otra posibilidad.

II.2.3 Casos límite: minificción y novela fragmentada

Probablemente a estas alturas sea redundante decir que, en general, las colecciones están compuestas por cuentos autosuficientes. Sin embargo, hay casos en los que otro tipo de

³⁰⁸ Macedonio Fernández: *Museo de la novela de la eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982 [1967], p. 351.

³⁰⁹ Cfr. Gustavo Illades: “Borges, lector de *El Quijote*”, *Semiosis*, No. 6 (diciembre, 2000).

³¹⁰ Angélica Gorodischer: *Trafalgar*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979, p. 22.

textos –fragmentos, micro-relatos, viñetas o poemas en prosa- son incluidos en los volúmenes. De ahí el uso propuesto de relato en lugar de cuento.

El libro *Vista del amanecer en el trópico* (1974), de Guillermo Cabrera Infante,³¹¹ consta de viñetas que abordan la historia de Cuba. Algunas son tan breves que sólo alcanzan simplemente la extensión de una frase como esta: “¿En qué otro país del mundo hay una provincia llamada Matanzas?”³¹² Fuera del volumen carecería de sentido y podría ser una pregunta retórica o un chiste. Pero en relación con el conjunto, adquiere un significado profundo. El texto precedente, “Al llegar a una aldea grande”, narra cómo los conquistadores españoles masacraron a dos mil indios que se encontraban en la plaza porque “pensaron que tanta cortesía [de los indios] era por les (sic) matar de seguro”.³¹³ Así, se comprende el nombre de la provincia Matanzas. La viñeta necesita del referente anterior, es decir, de una lectura sucesiva y dentro del conjunto se entiende cabalmente porque los relatos del libro subrayan la idea de una historia cubana marcada por la violencia. Muchas partes de *Vista del amanecer en el trópico* no son por tanto cuentos, porque precisan de otros textos para alcanzar sentido pleno.

Existen otros casos donde la colección de relatos integrados se confunde con la denominada novela fragmentada básicamente porque ambas formas se caracterizan por la discontinuidad y la brevedad de sus partes.

De acuerdo a Juan Arnando Epple, la novela fragmentada:

Subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencial (sic) lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ellos la confianza en la protestad del narrador, y [...] apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse

³¹¹ Guillermo Cabrera-Infante: *Vista del amanecer en el trópico*, Madrid, Mondadori, 1987 [1974].

³¹² *Ibíd.*, p. 21.

³¹³ *Ibíd.*, p. 19.

activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura”.³¹⁴

Dichas palabras podrían aplicarse a colecciones integradas como *El osario de Dios* (1969), de Alfredo Armas Alfonzo,³¹⁵ *Las posibilidades del odio* (1978), de María Luisa Puga³¹⁶, o *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán.³¹⁷ Estas obras poseen características que, por una parte, cuestionan los postulados canónicos del cuento y, por otra, reafirman la riqueza estructural de la novela. Los relatos de *Las posibilidades del odio* y *El osario de Dios* están separados numéricamente;³¹⁸ mientras que los de *Historia argentina* tienen título.

En otros casos los escritores aprovechan esta ubicación limítrofe para transformar genéricamente una obra. Este es el caso de *Historias de Lontananza*, de David Toscana, cuya segunda edición simplifica el título por el de *Lontananza* y suprime los títulos de los relatos para que, en palabras del autor, “se leyera como algo más parecido a una novela”.³¹⁹ En este tipo de libros, los límites entre la novela fragmentada y las colecciones integradas son vagos.

Basta revisar comentarios de la crítica sobre *Historia Argentina* que descubren la delicada línea en la que se sitúa. Para Osvaldo Soriano el autor “entra en la literatura con *quince cuentos* que revuelven las tripas y entibian el corazón”³²⁰ [la cursiva es mía].

³¹⁴ Juan Armando Epple: "Novela fragmentada y micro-relato", www.cuentoenred.org [primavera 2000].

³¹⁵ Alfredo Armas Alfonzo: *El osario de Dios*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991 [1969].

³¹⁶ María Luisa Puga: *Las posibilidades del odio*, Siglo XXI, México, 1978.

³¹⁷ Rodrigo Fresán: *Historia Argentina*, Barcelona, Anagrama, 1993 [1991].

³¹⁸ Para *Las posibilidades del odio* como libro de cuentos veáanse las menciones de Russell M. Cluff en *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003 y en *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. Sobre el mismo punto en el libro de Armas Alfonzo consúltese Milagro Mata Gil en "El diosario de Dios: Memoria, paraíso y eternidad", en el prólogo a *El osario de Dios*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 7-13 y Julio E. Miranda: "Si yo escribiera una ponencia en serio", en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*, Venezuela, Casa Ramos Sucre / CONAC, 1987, pp. 53-60.

³¹⁹ Méndez, Elena: "El hombre que cambió la ingeniería por la literatura", http://www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm [23 de enero de 2007]

³²⁰ Rodrigo Fresán: *op. cit.*, contraportada.

Mientras que Miguel Russo considera el libro una “*casi novela* de la desesperanza argentina, una deslumbrante procesión de relámpagos”.³²¹ El propio autor en “Estado de gracias”, sección dedicada a los agradecimientos, reconoce que por momentos no le cuesta ver “todo esto como una *suerte de novela desordenada* bajo las preceptivas de cierta lógica secreta pero de ningún modo privada”.³²² Para Graciela Tomassini, las “piezas” del libro “se ofrecen a la lectura ya como cuentos, ya como *membra disjecta* de un texto genéricamente indefinible. Cuentos o capítulos de una novela fragmentaria, los textos se traducen entre sí, imbricándose y abriéndose en derivaciones contradictorias, alrededor de su propio origen”.³²³

Las colecciones integradas se distinguen, como se ha visto, por la tensión generada por la independencia y la autosuficiencia de las partes, el efecto de unidad, la repetición y la recurrencia. La novela fragmentada, por su parte, se define básicamente como un texto “that is broken into sections, with spaces or gaps that separate the pieces of prose.”³²⁴ Externamente se distingue por la brevedad de los capítulos (no más de 18 páginas), las técnicas de separación entre ellos (espacio en blanco, números, asteriscos, símbolos o viñetas) e internamente por fracturar la linealidad, dar grandes brincos en el espacio y el tiempo, usar una variedad de puntos de vista y quebrantar el sentido tradicional de unidad; para D’Lugo, el resultado “is not a whole with defined limits; it is a subjective, malleable whole, always capable of change”.³²⁵ En los dos casos, la linealidad fracturada y la división de partes son compartidas.

³²¹ *Ibíd.*, contraportada.

³²² *Ibíd.*, p. 234.

³²³ Graciela Tomassini: "La frontera móvil: las series de cuentos 'que se leen como novelas'", www.cuentoenred.org [primavera 2004]

³²⁴ [que es partido en secciones, con espacios o vacíos que separan las piezas de prosa] (La traducción es mía). Carol Clark D’Lugo: *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, Texas, University of Texas Press, 1997, p. XI.

³²⁵ [No es un todo con límites definidos; es un todo flexible y subjetivo, siempre dispuesto al cambio] (La traducción es mía). *Ibíd.*, p. 10.

Otro rasgo común es que exigen la participación del lector. De acuerdo con Luscher, en la secuencia cuentística “the potential for a dynamic sequential unity resides in the text for the reader to develop”,³²⁶ y para D’Lugo la novela fragmentada “breaks with traditional notions of narrativity in some way and invite, even demand, an active engagement from readers”.³²⁷

Historia Argentina resume parte de los atributos de las dos modalidades. Según Tomassini:

[Su concepción] transforma no sólo el paradigma de la novela, sino también, y muy especialmente, el del cuento, pues desestabiliza la noción de límite, final, clausura, y con ello la concepción del cuento como estructura centrípeta, todo global, dotado de unidad de efecto y “trabazón unitaria”. Una de las consecuencias de esta transformación que la vanguardia anticipa y la narrativa contemporánea continúa explorando, es el borramiento de fronteras entre géneros, y aún entre macro-géneros, o matrices de géneros, como la novela y el cuento.³²⁸

El libro elude la clasificación de novela fragmentada por “la relativa autonomía de cada pieza, su disponibilidad a la lectura independiente y a la antologización”.³²⁹ Pero también hace lo propio con la de colección de cuentos integrados porque algunos de sus relatos desestabilizan la noción de límite del cuento. De ahí que Tomassini sólo consiga comentar que *Historia Argentina* trabaja en varios niveles porque propone un “tipo de integración múltiple”.³³⁰

³²⁶ [el potencial de una unidad secuencial dinámica se encuentra en el texto que el lector tiene que desarrollar] (La traducción es mía). Robert M. Luscher: *op. cit.*, p. 164.

³²⁷ [rompe con nociones tradicionales de la narrativa de alguna manera e invita, incluso exige, un compromiso activo por parte de los lectores] (La traducción es mía). Carol Clark D’Lugo: *op. cit.*, p. XV.

³²⁸ Gabriela Tomassini: *op. cit.*

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ *Ibíd.*

Abordar la narrativa desde la perspectiva genológica supone enfrentarse a obras que rebasan fronteras establecidas. La fijación genérica sólo puede considerarse como una fotografía instantánea de un objeto dinámico. Si hasta ahora el punto medio entre novela y cuento quedó relativamente acotado, los títulos citados obligan a reflexionar sobre la postura de los escritores frente a los géneros, a pensar la novela como un animal insaciable y omnívoro y al cuento como especie camaleónica obligada tradicionalmente a la moderación. *Historia argentina*, *Las posibilidades del odio*, *El osario de Dios* y *Lontananza* son algunos casos, entre muchos, que demuestran cómo la división entre ambos no siempre es clara.

II.3 LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

En este apartado se intentará responder a dos preguntas que resultan importantes para el estudio de las colecciones de relatos en el ámbito de la literatura hispanoamericana: ¿qué factores explican el hasta hace poco inadvertido pero extenso inventario de colecciones integradas en la literatura hispanoamericana? ¿Por qué en la segunda mitad del siglo XX se incrementa considerablemente el número de obras de este tipo?

Gabriela Mora aventura una respuesta a la primera cuestión, cuando supone que los escritores, “acicateados por la mejor probabilidad de que un libro vaya a la imprenta (más remota para un cuento sólo)”, prefieren “trabajar el formato de colección integrada”.³³¹ El argumento es cuestionable al verificar que se publican más libros de cuentos no relacionados que de colecciones integradas. Además, si la motivación parte de la necesidad de publicar, ¿no es menos complejo reunir cuentos diversos que

³³¹ Gabriela Mora: *op. cit.*, p.114.

concentrarse en varios interrelacionados? Resulta más probable que Mora considere que una colección de relatos integrados tiene mayores posibilidades de ser publicada porque ciertas características la acercan a la novela, género mimado por la industria editorial. Pero entonces, ¿cómo explicar que muchos escritores de reconocida trayectoria, ajenos al deseo de publicar, recurran a la integración de cuentos? Lo anterior apunta a que son varios los factores de orden literario, social y estético que explican la amplia nómina de colecciones integradas.

A principios del XX, Sherwood Anderson –autor de *Winesburg, Ohio* (1919), paradigma de colección integrada para la crítica norteamericana-, anticipaba algo de lo dicho desde una perspectiva especial. Para él, “el género novela no se adaptaba al escritor norteamericano porque se trataba de una importación foránea; América necesitaba de un género que proporcionara más libertad y mayor flexibilidad al narrador, un género adaptado a los amplios espacios del continente americano”.³³²

En la línea de Anderson, J. Gerald Kennedy resalta la correspondencia existente entre la sociedad y la estructura de las colecciones. La peculiar composición de éstas refleja la diversidad de una sociedad como la norteamericana, no la “necesidad” de un escritor abstracto. Para Kennedy, la determinación de construir una república unificada a partir de diversos estados como los Estados Unidos de Norteamérica –inspirada por el lema *e pluribus unum*-, ayuda a esclarecer la innegable preferencia de los escritores “americanos” por las colecciones.³³³

Desde este punto de vista, los 120 ciclos cuentísticos que cataloga Susan Garland Mann³³⁴ y las 215 novelas compuestas identificadas por Maggie Dunn y Ann

³³² Citado por María Eugenia Díaz: “Introducción” en Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio*, trad. de A. Ros, Madrid, Cátedra, 1990. p. 41.

³³³ *Ibid.*, p. VIII.

³³⁴ Susan Garland Mann: *The short story cycle. A genre companion and reference guide*, NY/Connecticut/London, Greenwood Press, 1989, pp. 187-208.

Morris,³³⁵ confirman las tesis de Anderson y Kennedy, sobre todo si se considera que de dichos inventarios 92 ciclos y poco más de 170 novelas compuestas pertenecen a la literatura estadounidense.

Es cierto que Sherwood Anderson considera sólo los Estados Unidos cuando se refiere a “América” y a “los amplios espacios del continente americano”. Podríamos hacer extensiva su tesis a la realidad hispanoamericana. Sin embargo, primero cabría preguntarse si de verdad existen géneros que se ajusten mejor a la idiosincrasia y realidad de una cultura. Esto parece afirmarlo Luis Leal cuando afirma que el cuento es el género que mejor se adapta al carácter del mexicano,³³⁶ y Lauro Zavala en relación al espectacular desarrollo logrado por la minificción en Hispanoamérica.³³⁷ Por su parte, Hernán Lara Zavala tiene la convicción que “a los narradores latinoamericanos se les da con mayor facilidad el cuento que la novela. Y los mexicanos [...] hemos resultado mejores poetas y cuentistas que novelistas”.³³⁸

En cuanto al asunto de los libros de textos integrados –llámense ciclos, secuencias, cuentos compuestos, enlazados e integrados o minificciones integradas– pueden deducirse conclusiones semejantes. Un primer indicio son las 152 colecciones latinoamericanas mencionadas o estudiadas en el volumen *El ojo en el caleidoscopio*;³³⁹ y las más de 60 colecciones de relatos integrados de la literatura mexicana identificadas y mencionadas en el presente trabajo.

Asimismo, avalan la idea americanista de Anderson aseveraciones como las de Russell M. Cluff, quien advierte que la veta mexicana de secuencias cuentísticas “tiene

³³⁵ Maggie Dunn y Ann Morris: *The composite novel. The short story in transition*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995, pp. 159-182.

³³⁶ Luis Leal: *Breve historia del cuento mexicano*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1990 [1956], p. 3.

³³⁷ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, op. cit., p. 9.

³³⁸ Hernán Lara Zavala: "Introducción" en *Los mejores cuentos mexicanos 1999*, México, J. Mortiz, 1999, 7-12, p. 7.

³³⁹ Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.): *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 539-544.

que considerarse como la más rica en Hispanoamérica”³⁴⁰ y Lauro Zavala, que señala que:

Si consideramos las series de *minificciones integradas* como un caso extremo de cuentos integrados, es notable la casi total ausencia en lengua inglesa y en otras lenguas de genuinas *minificciones* [...] acompañada por la ausencia de una tradición del poema en prosa que haya alcanzado la diversidad y riqueza literaria que ha alcanzado en América Latina.³⁴¹

Sobre el estado de la cuestión en otras literaturas nacionales existe poca información. Sin embargo, el investigador sueco Rolf Lundén, en su estudio *The United Short Stories of America*, afirma que en su país sólo ha reconocido dos autores que han empleado la forma del cuento compuesto y agrega:

When it comes to the frequency of the short store composite in other Western countries, I suspect –though admitting incomplete information– that the situation is more or less like that of Sweden: there are short story composites scattered throughout the century, but not enough of them to form a specific tradition.³⁴²

En el caso de la literatura española, María Luisa Antonaya considera que “el ciclo de cuentos parece tener una existencia precaria. Por una parte, la producción de este género narrativo ha sido escasa. Por otra, y aquí está la gravedad de la cuestión, esta limitada producción no se ha sabido reconocer como ciclo de cuentos”.³⁴³ Francisca Noguerol explica que en este país, “donde se privilegió la novela por encima de cualquier otro

³⁴⁰ Russell M. Cluff: *Los resortes de la sorpresa*, *op. cit.*, p. 259.

³⁴¹ Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, *op. cit.*, p. 20.

³⁴² [Cuando se habla de la frecuencia del cuento compuesto en otros países occidentales, sospecho – aunque debo admitir falta de información– que la situación es más o menos como la de Suecia: hay cuentos compuestos dispersos a través del siglo pero no los suficientes para conformar una tradición narrativa específica]. (La traducción es mía). Rolf Lundén, *op. cit.*, p. 115.

³⁴³ María Luisa Antonaya-Núñez-Castelo: "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, (2000), 16, 433-478, p. 433.

género durante la etapa franquista, se produjo una verdadera eclosión del cuento y de formas interrelacionadas con el mismo a partir de 1975”.³⁴⁴

La escritura de colecciones de relatos integrados no compete exclusivamente a jóvenes escritores que desean publicar su obra, como insinúa Mora. En este sentido, resulta interesante constatar que la mayoría de los narradores representativos de la literatura hispanoamericana ha publicado por lo menos una de estas: Juan José Arreola (*Bestiario*), Miguel Ángel Asturias (*Leyendas de Guatemala*), Mario Benedetti (*Montevideanos*), Roberto Bolaño (*La literatura nazi en América*), Jorge Luis Borges (*Historia universal de la infamia*), Alfredo Bryce Echenique (*Huerto cerrado* y *Guía triste de París*), Guillermo Cabrera Infante (*Vista del amanecer en el trópico* y *Delito por bailar chachachá*), Carlos Fuentes (*Agua quemada* y *La frontera de cristal*, entre otras), Gabriel García Márquez (*Doce cuentos peregrinos*), Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*), Manuel Mujica Lainez (*Misteriosa Buenos Aires* o *Crónicas reales*, entre otras), Elena Poniatowska (*Los cuentos de Lilus Kikus*), Horacio Quiroga (*Los desterrados*) y Juan Rulfo (*El llano en llamas*).

Así, los escritores y títulos mencionados se inscriben en una tradición que en el mundo hispano se remonta al siglo XIV con *El conde Lucanor*.³⁴⁵ Russell M. Cluff destaca que si se “pudiera confiar en la supuesta fecha de publicación de *El conde Lucanor* –y si se pudiera fijar la fecha de llegada de Oriente de *Las mil y una noches*-, podríamos afirmar que el primer ejemplo del fenómeno que aquí se estudia hace su aparición más temprana en el mundo hispano”.³⁴⁶

Los antecedentes propiamente hispanoamericanos remiten a las obras de Joaquín Fernández de Lizardi, José María Roa Bárcena y Manuel Díaz Rodríguez. Los cuentos

³⁴⁴ Francisca Noguerol: "Juntos pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas", (2004), p. 3 de 13.

³⁴⁵ Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988.

³⁴⁶ Russell M. Cluff: "Historia de una tradición...", *op. cit.*, p. 185.

“*Ridentem dicere verum ¿quid vetat?*” (1814) y “Los paseos de la Verdad” (1815), de Joaquín Fernández de Lizardi,³⁴⁷ aunque presentan interesantes juegos metaficcionales e intratextuales, nunca fueron publicados en un libro. Así, los primeros relatos integrados serían *Noche al raso* (1870), de José María Roa Bárcena,³⁴⁸ –conjunto de cuentos enmarcados a la manera de los *Cuentos de Canterbury-* y *Cuentos de color* (1899), de Manuel Díaz Rodríguez,³⁴⁹ colección integrada implícitamente que juega con los colores como motivo.

En los albores del siglo XX se publican tres obras fundamentales para la historia de las colecciones de relatos integrados ya que trazan líneas de unión entre los relatos a través del personaje colectivo, los temas y el espacio común. Nos referimos a la terrible vida de los mineros representada en *Sub Terra* (1904), de Baldomero Lillo;³⁵⁰ los relatos de corte fantástico que anuncian la ciencia ficción en *Las fuerzas extrañas* (1905), de Leopoldo Lugones;³⁵¹ y al territorio imaginario de *Cuentos de Pago Chico* (1908), de Roberto J. Payró.³⁵²

La gran cantidad de colecciones de relatos integrados publicadas en Hispanoamérica, el nombre de destacados escritores, los antecedentes y los primeros ejemplos de las mismas dan idea de la existencia de una sólida tradición. Además, dichas evidencias revelan que el surgimiento de la modalidad en Hispanoamérica

³⁴⁷ Fernández de Lizardi, José Joaquín: “*Ridentem dicere verum ¿quid vetat?*” y “Los paseos de la verdad” en Alfredo Pavón: *Al final, recuento. Lo orígenes del cuento mexicano 1814-1837*, Ciudad de México, UAM/ BUAP, 2004, [1814], 305-353.

³⁴⁸ José María Roa Bárcena: *Relatos*, Selección y prólogo de Julio Jiménez Rueda, Ciudad de México, UNAM, 1993.

³⁴⁹ Manuel Díaz Rodríguez: *Cuentos de color*, Caracas, J. M. Herrera Irigoyen, 1899.

³⁵⁰ Baldomero Lillo: *Sub-terra*, La Habana, Casa de las Américas, 1972. [1904].

³⁵¹ Leopoldo Lugones: *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Ediciones del dragón, 1987. [1905].

³⁵² Roberto J. Payró: *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html]. Edición digital basada en la de Buenos Aires, Editorial Losada, 1938, 2001. [1908].

coincide con el de la literatura anglosajona –si tomamos en cuenta obras paradigmáticas como *Winesburg, Ohio* (1911) o *Dublineses* (1914), de James Joyce-.³⁵³

En el contexto hispanoamericano tres aspectos explican el gran número de colecciones existentes: 1) Las formas breves cultivadas durante el XIX prefiguraron estrategias de cohesión; 2) la adopción y transformación de las posibilidades del cuento posibilitó la interrelación; y 3) los medios impresos de difusión condicionaron la manera de estructurar historias. Tampoco puede soslayarse que el prestigio de la novela, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, motivó a los cuentistas a integrar sus obras mediante la repetición de algunos elementos.³⁵⁴

Según Miguel Gomes, el siglo XIX es el “periodo más revolucionario de las letras hispanoamericanas”³⁵⁵ ya que en el se trazaron algunas líneas estéticas que en el siguiente se consolidarían. Así, la leyenda, la crónica, el artículo de costumbres o la sátira social con fines moralizantes, didácticos y edificantes, antecedentes del cuento moderno, alcanzaron grados de unidad reconocibles en las colecciones. Una de estas formas breves son los cuadros de costumbres o las tradiciones iniciadas por Ricardo Palma, que en algunos casos alcanzan el tono del cuento.³⁵⁶

En la literatura hispanoamericana, donde el cuento “ha sido tan entronizado”, era previsible la tendencia de “transformarlo en objeto de experimentación”.³⁵⁷ Los escritores retomaron los principales preceptos del género definidos por Poe, Chéjov y Maupassant para luego infringirlos. Uno de los resultados de tal tendencia, sin duda, es la reunión de cuentos en volumen sin que estos pierdan su integridad.

³⁵³ James Joyce: *Dublineses*, Madrid, El Mundo, 1999. [1914].

³⁵⁴ Miguel Gomes: “Para una teoría...”, *op. cit.*, p. 576.

³⁵⁵ Miguel Gomes: *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e historia*, Navarra, Universidad de Navarra, 1999, p. 71.

³⁵⁶ Mariano Goyanes Baquero: *op. cit.*, p. 124.

³⁵⁷ Miguel Gomes: “Para una teoría...” *op. cit.*, p. 559.

Por su parte, las revistas y los periódicos, medios de difusión del cuento durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, motivaron u obligaron a los escritores a crear series de historias, pequeñas unidades que luego podían ser integradas en el formato libro.³⁵⁸

Hasta ahora se ha dado cuenta de los factores que explican la frecuencia de colecciones integradas dentro de la literatura hispanoamericana. Sólo faltaría entender por qué se intensificó significativamente su producción a partir de la década de los cincuenta. Para hacerlo referiré el caso de la literatura mexicana, porque es uno de los más significativos de Hispanoamérica. Basta revisar la evolución del cuento en México para comprender el incremento de colecciones en esta época.

Para Russell M. Cluff la década de los cincuenta resulta fundamental en la historia del cuento mexicano ya que es testigo de notables cambios cuantitativos y cualitativos. Así, en los cincuenta se publican más de 200 libros de cuentos, cantidad nunca registrada en décadas pasadas y que aumentará a lo largo del siglo hasta llegar, por ejemplo, a los 580 títulos de los ochenta.³⁵⁹ Cualitativamente, explica Cluff, empieza a hablarse de un “nuevo cuento” caracterizado por “el cosmopolitismo, lo fantástico, un estilo refinado [...], el uso de temas ‘intrascendentes’ [y] el toque autorreferencial”.³⁶⁰ José Revueltas, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Edmundo Valadés y Carlos Fuentes constituyen la generación que transforma los preceptos de la literatura vanguardista, de la revolución e indigenista.

En este sentido Luis Leal apunta que en la década de los cuarenta los narradores empiezan a “experimentar con nuevos temas”,³⁶¹ señalando cómo no es hasta la

³⁵⁸ Forrest Ingram: *op. cit.*, p. 25.

³⁵⁹ Russell M. Cluff: *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 50-51.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 20.

³⁶¹ Luis Leal: *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 117.

siguiente cuando puede hablarse del “nuevo cuento mexicano”,³⁶² ya que los escritores pasan de experimentar con los temas a ensayar con las formas. Así lo confirma la nómina de autores que publicaron en dicho periodo colecciones de relatos integrados, y en la que se puede citar a: Juan José Arreola, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska, Sergio Pitol o Beatriz Espejo, entre otros.

Lo anterior explica parcialmente la propensión de los escritores por las colecciones de relatos integrados. Pero como advierte Gomes, tampoco se debe olvidar que “cada autor y cada escritura intentan dar cuerpo a la abstracta literatura, tratan de situarla en el espacio y en el tiempo, en un aquí y ahora que, sin embargo, no dejará de ser resbaladizo: la historia que debe interesar sobremanera a los críticos es precisamente ésa, la menos estudiada en siglos de meditaciones y exégesis.”³⁶³

Así, el territorio de creación y el tiempo literario del escritor condicionan su preferencia por crear respetando formas, desafiando cánones o simplemente utilizando la ambigüedad genérica como recurso.

³⁶² Luis Leal: "El nuevo cuento mexicano" en Enrique Puppo-Walker: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, 280-295.

³⁶³ Miguel Gomes: *Los géneros literarios...*, op. cit., p. 228.

CAPÍTULO III

LA FUNCIÓN DEL ESPACIO EN LA FICCIÓN NARRATIVA

III.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El espacio es una de las categorías más importantes de la literatura aunque ha sido poco estudiado por la crítica. En general, los estudios relativos están dedicados a analizar su función en la novela y, de manera más específica, en los textos realistas y naturalistas. En cambio, sólo unos cuantos artículos la analizan en el cuento;³⁶⁴ de ahí que se convierta en una prioridad ejemplificar con este género su relevancia e implicaciones. Ciertamente es que la representación del espacio en el cuento carece de descripciones detalladas, como ocurre en la novela, pero también debido a ello posee una mayor carga simbólica. Visto así, la limitación se convierte en una propiedad que conviene atender.

El concepto de espacio fue descrito por Platón como receptáculo vacío, y por Aristóteles como lugar donde se sitúan los objetos. Los pitagóricos lo identificaron con el aire, Parménides dudó de la existencia de un espacio vacío y entre los escolásticos

³⁶⁴ En una situación similar se encuentra la poesía pues es un género que no tiene la posibilidad de hacer explícito un espacio. Como apunta Carmen Ruiz Barrionuevo: “En el caso de una obra poética no hace falta decir que no contamos con las consabidas referencias que la novela proporciona: personajes que se desenvuelven por ámbitos más o menos acotados; objetos en los que se traban persistentes apoyaturas y se poseionan de los personajes convirtiéndose en fetiches; desplazamientos de los personajes por rutas o por espacios más o menos conocidos o que el autor configura en su texto”. Carmen Ruiz Barrionuevo: *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 107.

predominó la idea aristotélica de lugar.³⁶⁵ De hecho, estas ideas prevalecen en la definición del diccionario de la RAE, donde se presenta como “extensión que contiene toda la materia existente” o “parte que ocupa cada objeto sensible”.³⁶⁶ Sin embargo, de acuerdo a Ricardo Gullón, no es hasta la idea de espacio de Kant –entendido como forma *a priori* de conocimiento sensorial- cuando éste pudo vincularse al espacio literario: “lo que Kant llama espacio subjetivo y su relación con las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema”.³⁶⁷

Resulta inevitable ubicar en un espacio y un tiempo determinado el recuerdo de acontecimientos, personas u objetos. Así, el pensamiento espacial se convierte en una propiedad humana. Para Gaston Bachelard “todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o comprometido, son en nosotros imborrables”.³⁶⁸

Desde esta perspectiva subjetiva puede abordarse el tema en la literatura, pues el artista crea mundos imaginarios representados a través del lenguaje. La ficción narrativa sólo toma forma cuando acciones, personajes y objetos son enmarcados y concebidos en un espacio y un tiempo. Pero, como veremos a continuación, el espacio en la literatura, además de relacionarse con la historia, los acontecimientos y los personajes, también lo hace con la estructura narrativa y con el juicio de la crítica.

El espacio en la ficción define el lugar geográfico, con o sin referente real, en el que se desarrolla la historia. Comúnmente funciona como marco, es decir, integra elementos físicos pero también puede constituirse como un elemento protagónico. Tal

³⁶⁵ Véase sobre la evolución del concepto en filosofía Walter Brugger: *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 2000, pp. 204-206 y Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 361-363.

³⁶⁶ RAE: *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2001.

³⁶⁷ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 1.

³⁶⁸ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005. [1957], p. 40.

es el caso de los cuentos de *Sub Terra*, de Baldomero Lillo,³⁶⁹ que convierten a las minas chilenas en un personaje más de la historia.

El espacio también es parte importante en la constitución de ambientes y atmósferas ya que contribuye a intensificar el desarrollo de algunos acontecimientos de la historia: los espacios interiores pueden sugerir protección o encierro mientras los exteriores connotan amenaza o libertad. Otras relaciones espaciales significativas emanan de contrastar centro-periferia, ciudad-campo, arriba-abajo o cielo-infierno. En la literatura ciertos lugares como el balcón o la taberna han alcanzado la categoría de estereotipo para el desarrollo de acciones específicas como la declaración de amor a la luz de la luna o la pelea. Mieke Bal agrega que, en gran parte de la literatura medieval, “las escenas de amor tienen lugar en un espacio concreto, adecuado a la ocasión: el llamado *locus amoenus* que consiste en un valle, un árbol y un arroyo cantarín”.³⁷⁰

En este sentido resulta interesante el análisis realizado por Vladimir Propp en *Las raíces históricas del cuento*, ya que al estudiar el cuento maravilloso distingue que, entre otros elementos, éste se caracteriza por la constante mención de lugares como el bosque encantado, la cabaña, la casa grande o las tierras lejanas. Según Propp, normalmente las aventuras del héroe o la princesa se inician en un bosque encantado, el rito de iniciación se desarrolla en una cabaña en medio del bosque, el retorno es a la casa paterna o a la del amante y la búsqueda de la bella raptada, el objeto milagroso o el tesoro se produce en tierras lejanas.³⁷¹

La crítica ha identificado espacios estables, dinámicos y fronterizos. Los primeros se refieren a los lugares geográficos donde ocurre la acción; los dinámicos a

³⁶⁹ Baldomero Lillo: *Sub-terra*, La Habana, Casa de las Américas, 1972. [1904].

³⁷⁰ Mieke Bal: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 2001, p. 104.

³⁷¹ Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1998, especialmente los capítulos III, IV, VI y VIII.

los medios en los que se traslada el personaje –actuando como “zona de paso susceptible de grandes variaciones”-³⁷² y los fronterizos son mediadores:

La frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial. Al igual que en la mitología cristiana el purgatorio actúa como mediador en la oposición entre cielo e infierno, del mismo modo la puerta principal puede connotar una barrera crucial para alguien que pretenda entrar en ciertos círculos. La tienda como lugar de transición entre el interior y el exterior, el mar entre sociedad y soledad, la playa entre tierra y mar, los jardines entre la ciudad y el campo operan como mediadores.³⁷³

La descripción, además de interferir en el ritmo de la historia –posterga una acción- configura el espacio. Por ello, es preciso profundizar en la función de esta estrategia en el relato. En este momento, simplemente anotare que la información sobre el espacio suele ser recibida de forma implícita –por la actividad que realiza el personaje- o explícita –con breves acotaciones o detalladas descripciones, hecho este último característico de la novela realista o naturalista.

Los sentidos involucrados en la percepción del espacio son vista (forma, color, volumen), oído (sonidos cercanos o lejanos), olfato (condiciones del lugar) y tacto (sustancia de los objetos). No es común encontrar descripciones que apelen a la vez a todos los sentidos, siendo el de la vista el que predomina. Sin embargo, en el cuento modernista “Después de las carreras” (1883), del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, encontramos una excelente muestra que convoca a los cuatro cuando describe la alcoba de la protagonista:

³⁷² Mieke Bal: *op. cit.*, p. 104.

³⁷³ *Ibíd.*, p. 52.

Berta dejó que sus trenzas de rubio veneciano le besaran, temblando, la cintura, y apagó con su aliento la bujía para no verse desvestida en el espejo. Después, pisando con sus pies desnudos los “no-me-olvides” de la alfombra, se dirigió al angosto lecho de madera de color de rosa, y tras una brevísima oración, se recostó sobre las blancas colchas que olían a Holanda nueva y a violeta. En la caliente alcoba se escuchaban, nada más, los pasos sigilosos de los duendes que querían ver a Berta adormecida y el *tic-tac* de la péndola incansable, eternamente enamorada de las horas.³⁷⁴

Como se puede apreciar, en este breve fragmento pleno de sensualidad, Gutiérrez Nájera describe la alcoba con la vista (oscuro, bujía, espejo, alfombra, cama angosta de madera, colchas blancas, reloj), el olfato (las colchas “olían a Holanda y a violeta”), el tacto (caliente alcoba) y el oído (“se escuchaban [...] los pasos sigilosos de los duendes y el tic-tac de la péndola”).

En cuanto a su relación con los personajes, el espacio connota formas de vida social y psicológicamente. Socialmente, dicha relación es apreciable en el mismo cuento de Gutiérrez Nájera cuando se contrasta la elegante alcoba de Berta con la austera de Manón, una huérfana que acogió la familia de la primera y que vive en la azotea. Por otra parte, ambos sitios ayudan a definir la psicología de las protagonistas a través de sus respectivos sueños: mientras Berta aspira a apostar la próxima semana en las carreras de caballos con su papá, Manón sueña que un caballero “se detenía bajo sus ventanas, y trepando por una escala de seda azul llegaba hasta ella, la ceñía fuertemente con sus brazos y bajaba después, cimbrándose en el aire, hasta la sombra del olivar tendido abajo”.³⁷⁵

³⁷⁴ Manuel Gutiérrez Nájera: "Después de las carreras" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992, [1883], 165-171, p. 165-166.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 170.

El escenario en las obras literarias tiene una función o valor que es posible advertir desde la cultura clásica.³⁷⁶ Puede decirse que el espacio está condicionado por la estructura narrativa. De acuerdo a Demetrio Estébanez, esto sucede en diversos géneros:

[L]a novela picaresca, construida como un relato de viaje que implica un cambio de escenarios en los que se mueve un protagonista desarraigado y ambulante al servicio de diversos amos; en la novela pastoril la acción, desarrollada en espacios abiertos, exige la descripción de diversos escenarios exteriores: campo, montaña, valle, ríos; por el contrario, abundan los escenarios interiores en novelas como la realista y la naturalista (frecuentes descripciones de interiores de viviendas, lugares de trabajo –fábrica, mina-, etc.) y la novela psicológica con sus recurrentes autoanálisis y buceos en el interior de la conciencia, lo que pide una estructura de diarios, confesiones, confidencia epistolar, etc.³⁷⁷

En la literatura hispanoamericana esta correspondencia es clara en los textos criollistas, ya que habitualmente la historia se ubica en escenarios rurales habitados por tipos representantes de la identidad nacional: campesino mexicano, llanero venezolano, indio peruano, gaucho argentino, guajiro cubano o jíbaro puertorriqueño. Otra peculiaridad es el predominio de temas que abordan el conflicto entre civilización-barbarie y ciudad-campo.³⁷⁸

Asimismo es importante mencionar que muchos escritores están asociados irremediabilmente con determinados espacios: Charles Dickens (Londres), William Faulkner (Yoknapatawpha), James Joyce (Dublín), Sherwood Anderson (Winesburg), Juan Carlos Onetti (Santa María), Juan Rulfo (Comala) o Gabriel García Márquez

³⁷⁶ Cfr. Ramón Pérez Parejo: "Simbolismo, ideología y desvío ficcional en los escenarios y paisajes literarios: el caso especial del renacimiento", en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2004, XXVII, 259-274.

³⁷⁷ Demetrio Estébanez Calderón: *op. cit.*, p. 362-363.

³⁷⁸ Véase más al respecto en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano... op. cit.*, p. 217.

(Macondo), entre otros. En esta situación también se encuentra buena parte de la obra de Bruno Estañol, Alberto Ruy Sánchez y David Toscana, escritores que estudiaré en este trabajo a través de los escenarios específicos de Santa María de la Victoria, Mogador y Monterrey, respectivamente.

Hasta ahora se ha hablado sobre el espacio y su relación con diversos elementos intra y extra-narrativos. Enseguida lo haré desde su perspectiva temática y simbólica.

III.1.1 Relación del espacio con la estructura y la historia

Los griegos utilizaron el término *oikumene* para denominar a todo espacio geográfico habitado por el ser humano. Sin embargo, ciencias como la geografía, la antropología, la sociología y la psicología han ampliado dicho término en función a las relaciones que el ser humano mantiene con éste. De acuerdo al geógrafo Olivier Dollfus:

El espacio geográfico se presenta, pues, como el soporte de unos sistemas de relaciones, determinándose unas a partir de los elementos del medio físico [...], y las otras procedentes de las sociedades humanas que ordenan el espacio en función de la densidad del poblamiento, de la organización social y económica, del nivel de las técnicas, en una palabra, de todo el tupido tejido histórico que constituye una civilización.³⁷⁹

De esta manera, subraya que el ser humano tiende a transformar pero también a ser transformado por el espacio natural. La acción de cambiar este espacio es relativamente reciente. Si se considera que los primeros hombres aparecieron hace 2 millones de años, fue sólo hace unos 6 o 7 mil cuando empezaron a cultivar la tierra. Por otra parte, la

³⁷⁹ Olivier Dollfus: *El espacio geográfico*, trad. de Damiá de Bas, Barcelona, Oikos Tau, 1976, p. 8

influencia del espacio en el ser humano va desde lo biológico (sobre todo en zonas con climas extremos), lo mítico (montañas consideradas hogar de dioses y manantiales sagrados) y lo social (según el entorno, rural o urbano, cambian las relaciones).³⁸⁰

En la antropología la relación del sujeto con el espacio es mítica. Como señala Ernst Cassirer el espacio “constituye, por así decirlo, el medio universal en el cual la productividad espiritual se ‘establece’ primeramente y crea sus primeras configuraciones”.³⁸¹

Para la psicología, el tema de estudio se centra en la vivencia del espacio. Utiliza el término “espacio vital”, retomado de la geografía, para denominar el espacio de un pueblo, la percepción del espacio de la persona y la influencia que el espacio exterior ejerce sobre ella.³⁸² Por su parte, la sociología utiliza el concepto de “espacio social” para estudiarlo como producto o condicionante de la actividad social. De esta manera, “podemos distinguir un espacio de producción y un espacio de consumo, un espacio central y un espacio residual o periférico y una dimensión horizontal (pertenencia y relaciones a distintas colectividades) y una dimensión vertical (estratificación social y movilidad social)”.³⁸³

En el campo de la estética, el alemán Gotthold Ephraim Lessing publicó a finales del XVIII *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*, obra en la que defiende que el medio determina diferencias fundamentales entre poesía y pintura. En otras palabras, para Lessing la pintura es una expresión necesariamente espacial y estática porque los objetos pueden presentarse yuxtapuestos en un mismo tiempo, en cambio, la literatura es temporal y dinámica porque se basa en la secuencia. Lessing arremete contra dos formas de moda en su época: la poesía pictórica, que pretende

³⁸⁰ Véase más sobre la recíproca influencia entre el hombre y el medio en Dullfus: *op. cit.*, pp. 43-56.

³⁸¹ Ernst Cassirer: *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 89.

³⁸² Friedrich Dorsch: *Diccionario de psicología*, Barcelona, Heder, 1994, pp. 275-277.

³⁸³ Octavio Uña Juárez y Alfredo Hernández Sánchez: *Diccionario de sociología*, Madrid, ESIC, 2004, pp. 479-481, p. 480.

pintar con palabras, y la pintura alegórica, que intenta contar una historia con imágenes. Explica que se “ha querido hacer de la primera una pintura parlante, sin saber a punto fijo lo que puede o debe pintar, y de la otra, una poesía muda, antes de haber examinado hasta qué punto puede expresar las ideas generales, sin alejarse de su fin natural y sin transformarse en un lenguaje nuevo y convencional.”³⁸⁴

De acuerdo a Joseph Frank, Lessing cuestiona la concepción de que la forma en el arte es externa y dada por un conjunto de reglas al destacar la relevancia del medio: el lienzo en la pintura y las palabras en la literatura.³⁸⁵

Joseph Frank, pionero en analizar la función del espacio en literatura, al retomar las ideas de Lessing en su artículo “Spatial Form in Modern Literature” (1945), demuestra que espacio y tiempo son dos extremos entre los que oscilan diversas formas literarias. Para el crítico norteamericano, las formas temporales son más comunes en la historia de la literatura y las espaciales empezaron a ser recurrentes sólo en textos contemporáneos, de ahí que hayan sido menos estudiadas. Su trabajo analiza la obra de T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust, James Joyce y Djuna Barnes porque estos escritores “ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence”.³⁸⁶ Así, la forma espacial en poesía es reconocible porque descompone la lógica de sentido y la coherencia de la secuencia, mientras que en la novela rompe el flujo temporal de la narración. Desde esta perspectiva, para Frank la yuxtaposición se erige como una de las estrategias básicas de la forma espacial:

By this juxtaposition of past and present [...] history become ahistorical.
Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly

³⁸⁴ Gotthold Ephraim Lessing.: *Laocoonte*, trad. de Amalia Raggio, int. de Justino Fernández, Ciudad de México, UNAM, 1960, p. 3.

³⁸⁵ Joseph Frank: *The Idea Of Spatial Form*, United States of America, Rutgers University Press, 1991, pp. 5-9.

³⁸⁶ [idealmente intentan que el lector aprehenda su trabajo espacialmente, en un momento de tiempo, más que como una secuencia] (La traducción es mía). Joseph Frank: *op. cit.*, p. 10.

marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinctions between past and present are wiped out. And here we have a striking parallel with the plastic arts. Just as the dimension of depth has vanished from the sphere of visual creation, so the dimension of historical depth has vanished from the content of the major works of modern literature.³⁸⁷

La simultaneidad es otra estrategia recurrente. Frank cita como ejemplo de la simultaneidad la escena de la feria de Yonville, de *Madame Bovary*, ya que se desarrolla a partir de tres planos: el bullicio de la feria al ras del suelo, el discurso de las autoridades sobre el estrado y, en un tercer plano, Emma y Rodolfo comentando desde una ventana lo que observan de la feria. De esta manera, “This scene illustrates, on a small scale, what we mean by the spatialization of form in a novel. For the duration of the scene, at least, the time-flow of the narrative is halted; attention is fixed on the interplay of relationships within the immobilized time-area”.³⁸⁸

Para Frank, la yuxtaposición y la simultaneidad de las novelas contemporáneas generan en el lector efectos de discontinuidad y fragmentación del discurso precisamente porque ponen en evidencia el desarrollo lineal de la historia.

Así, al ampliar las observaciones de Frank, David Mickelsen también reconoce como sellos característicos de la forma espacial a la yuxtaposición, la simultaneidad y la fragmentación. Para Mickelsen dichos recursos se manifiestan estructuralmente en textos donde la acción es sustituida por la caracterización, el ritmo es lento, el sentido

³⁸⁷ [A través de esta yuxtaposición de pasado y presente la historia se vuelve ahistórica. El tiempo ya no se siente como un objetivo, la progresión causal con claras diferencias entre periodos ahora se ha vuelto un continuo en el cual las distinciones entre pasado y presente son eliminadas. Y aquí tenemos un paralelo sorprendente con las artes plásticas. Así como la dimensión de profundidad se ha desvanecido de la esfera de la creación visual, así también la dimensión de profundidad histórica se ha desvanecido del contenido de las grandes obras de la literatura moderna]. (La traducción es mía). *Ibid.*, p 63.

³⁸⁸ [Esta escena ilustra, en cierta medida, lo que queremos decir con el término especialización de la forma. El flujo de tiempo de la narración se detiene por lo menos durante el desarrollo de la escena; la tensión se fija en la interacción de relaciones dentro de un área de tiempo estática]. (La traducción es mía). *Ibid.*, p 17.

de resolución y desarrollo es apenas perceptible, la repetición se privilegia, la cronología es eliminada o atenuada en extremo, la concentración radica en múltiples historias y el lector se proyecta hacia atrás en lugar de hacerlo hacia delante, hacia el qué sucederá.³⁸⁹

Sobre la forma espacial de Frank cabe recordar la concepción circular del tiempo que escritores como Borges y Fuentes han impuesto en obras como “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) y *Aura* (1962). En el texto de Borges, Stephen Albert explica a Yu Tsun que su bisabuelo, Ts’ui Pên, escribió una novela infinita y laberíntica porque “a diferencia de Newton y Shopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempo, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”.³⁹⁰ La estructura de “El jardín de los senderos...” responde así a la idea de que pasado, presente y futuro son simultáneos.

Por su parte, Fuentes explicaba en una entrevista que “el rompimiento del tiempo, esta negación a aceptar el singular concepto del tiempo lineal que el Occidente había impuesto económica y políticamente, coincide profundamente con nuestro sentido del tiempo circular, que proviene de las religiones indígenas.”³⁹¹ De ahí que en *Aura* cinco días se convierten en una vida. Sus cinco capítulos transitan intermitentemente del presente al futuro inmediato, del pasado histórico al futuro reencuentro, de la vejez a la juventud esporádica y de la libertad al destino irrevocable.

³⁸⁹ David Mickelsen: "Types of Spatial Structure in Narrative" en Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany (eds.): *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981, 63-78.

³⁹⁰ Jorge Luis Borges: "El jardín de los senderos que se bifurcan" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, [1941], 328-329, p. 338.

³⁹¹ Jorge Hernández: *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 45.

En otro relato como “El mismo rostro (flor de los sepulcros)”,³⁹² del dominicano Enriquillo Sánchez, encontramos de manera fehaciente muchos de los rasgos de la forma espacial. Dividido en quince fragmentos, narra desde una perspectiva multifocal las trágicas historias de una mujer que supuestamente mata a su esposo, un prófugo de la justicia y un regimiento que es capturado y fusilado por el ejército español. Como texto complejo que obliga a una segunda lectura, “El mismo rostro”, además de presentar bruscos cambios de tiempo y espacio, añade el difícil reto de identificar a los personajes en cada uno de los fragmentos, a través de unas voces que remiten unas a otras y añaden nueva información en cada ocasión.

Como se ha visto, el concepto de forma espacial resulta valioso en la medida en que explica la estructura de textos que evitan el desarrollo lineal de la historia. Respecto a este punto, conviene apuntar que entre la forma espacial y la colección de relatos integrados subyace cierto parentesco, evidente en el hecho de que atenúan o eliminan la dimensión temporal, simultanean acciones, carecen de una resolución final y presentan múltiples historias.

Si bien la forma espacial de Frank consiguió llamar la atención de la crítica sobre la relevancia del espacio también es cierto que desatendió la función del espacio al nivel de la historia. María Teresa Zubiaurre evalúa en estos términos dicha propuesta:

Ha cumplido [...] con el importante cometido de revitalizar y sacar a la luz un asunto un tanto marginado y, en todo caso, subordinado a la categoría temporal. Pero, por otra parte, su efecto ha sido nocivo, en cuanto refuerza esa impresión tan extendida entre los críticos de que el espacio es entidad estática desprovista de movimiento.³⁹³

³⁹² Enriquillo Sánchez: "El mismo rostro (flor de los sepulcros)" en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, 128-134.

³⁹³ María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Ciudad de México, FCE, 2000, p. 17.

Por lo anterior, Natalia Álvarez Méndez destaca que el espacio determina tanto la sintaxis como la semántica del texto:

La función semántica es tan relevante como la sintáctica y provoca una gran riqueza significativa, ya sea referencial o simbólica y semiotizada. En efecto, aparte de ser un elemento estructural y sintáctico pertinente, se convierte en el seno del discurso novelesco en un signo dotado de primordiales valores semánticos que facilitan la recreación y la interpretación del mundo ficcional.³⁹⁴

En la misma línea, Ramón Pérez Parejo asegura que “el marco escénico donde transcurren las obras literarias no debe tomarse al pie de la letra, sino que posee casi siempre una función o un valor simbólico relacionado con el estado de ánimo del protagonista, con la tradición literaria que lo precede o con razones ideológicas”.³⁹⁵

Sobre este tema, *La poética del espacio* (1957), de Gaston Bachelard, se ha convertido en la obra que confiere al espacio el valor dinámico que pide Zubiaurre y el simbólico que solicitan Álvarez Méndez y Pérez Parejo. Desde la fenomenología, analiza las topofilias o imágenes asociadas con el espacio feliz. De acuerdo a Bachelard, las topofilias:

Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de progresión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios ensalzados. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio

³⁹⁴ Natalia Álvarez Méndez: *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002, p. 16.

³⁹⁵ Ramón Pérez Parejo: "Simbolismo, ideología y desvío ficcional en los escenarios y paisajes literarios: el caso especial del Renacimiento", en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2004, XXVII, 259-274, p. 261.

indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido.³⁹⁶

Es evidente que diversos espacios desempeñan una función simbólica. Bachelard descubre que la casa –desde el sótano hasta la buhardilla- constituye un cosmos; los cajones, cofres y armarios permiten indagar en la intimidad pues son “verdaderos órganos de la vida psicológica secreta”;³⁹⁷ los nidos y las conchas remiten una idea de bienestar que “nos devuelve a la primitividad del refugio”;³⁹⁸ y los rincones son “para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa”.³⁹⁹ Otras dimensiones simbólicas derivan de la dialéctica del tamaño –grande y pequeño- y de la posición –dentro y fuera-.

Para Javier Hernández Quezada la preferencia del espacio feliz o topofilia revela una contraparte, el espacio “denegado” o topofobia que “es resultado de una perspectiva negativa, que resalta (que tiende a resaltar) los aspectos desfavorables o angustiosos que envuelve”.⁴⁰⁰

Este hecho es observado de nuevo por Ricardo Gullón en *Espacio y novela* (1980), que revisa espacios distintos de los felices de Bachelard. Para el español, los círculos (habitaciones, casas o ciudades aisladas) y las islas simbolizan separación e incomunicación; las cajas y los féretros, confinamiento; y los espacios producto del sueño, la alucinación o el delirio “son simbólicos en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados”.⁴⁰¹

³⁹⁶ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005. [1957], p. 28.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 111.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 125.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁰⁰ Javier Hernández Quezada: *Lo mexicano en Paradiso*, Tijuana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 35.

⁴⁰¹ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 32.

Para Gullón, el espacio en la novela alcanza en muchos casos un nivel metafórico favorecido por la recíproca relación entre personaje y escenario: los personajes ordenan el espacio pero también son condicionados por él. El espacio afecta el carácter y la psicología del personaje y a su vez éste crea el espacio, así “esa creación revela su carácter y es un modo de figuración simbólica”.⁴⁰²

María Teresa Zubiaurre insiste que el espacio no debe tratarse ingenuamente, ya que es una categoría dinámica que contribuye a reforzar y enfatizar simbólicamente el sentido de la historia:

[D]otado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. El valor metonímico del espacio, empero, y con ser esencial y característico sobre todo de un tipo determinado de novela, no debe hacernos olvidar su carácter muchas veces redundante [...]. El espacio [...] rara vez añade información nueva. Con frecuencia, su misión es claramente enfática.⁴⁰³

Esta última función se manifiesta al explorar las polaridades presentes en los relatos, que de acuerdo a Zubiaurre, son “abstracciones simbólicas con cuyo contraste y oposición se contribuye al argumento, al desarrollo de la narración, haciendo de los elementos espaciales categorías redundantes, refuerzos semánticos del sentido”.⁴⁰⁴ De ahí que un espacio en particular intensifique su potencial simbólico al enfrentarlo con su contrario.

J. J. van Baak resume los sistemas de polaridades en seis oposiciones: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera o interior-exterior, cerrado-abierto, cercano-

⁴⁰² *Ibíd.*, pp. 23-24.

⁴⁰³ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 58.

lejano, izquierda-derecha y delante-detrás.⁴⁰⁵ Dichas parejas acentúan con frecuencia la situación social, ideológica y psicológica de los personajes, marcando un cambio en su personalidad y subrayando aspectos positivos o negativos del ambiente. En otros casos, sobre todo en la literatura contemporánea, estas convenciones suelen ser subvertidas; así, la casa asociada tradicionalmente con la protección y la tranquilidad puede ser vista como reclusión, aislamiento o incomunicación.

Ya se ha visto la función sintáctica y semántica del espacio. En relación al primer punto se revisaron textos de Borges, Fuentes y Enriqueillo Sánchez. Ahora, podemos comprobar la función semántica en distintos textos a partir de tres aspectos destacados por los teóricos: en primer lugar, su valor simbólico; en segundo, la íntima relación que mantiene con los personajes y, por último, las polaridades espaciales.

El cuento “Amor secreto” (1871), de Manuel Payno, muestra claramente la función semántica del espacio y revela que, desde los albores del cuento moderno, se tenía conciencia de esta capacidad. La historia cuenta el amor imposible de Alfredo –de escasos recursos- por Carolina, una joven adinerada. Como en muchos textos de corte romántico él idealiza a la mujer que nunca le corresponde. Lo destacable del relato son los tres espacios de encuentro entre ambos. En una fiesta, el primero de ellos, el protagonista se abre paso entre la multitud para llegar hasta la mujer, cuya existencia le pareció “desde aquel momento que no pertenecía al mundo, sino a una región superior”.⁴⁰⁶ Logra platicar un breve instante con Carolina y después ella lo ignora. En el teatro, el segundo, Alfredo percibe la indiferencia de Carolina, quien:

paseaba su vista por todo el patio y palcos, examinaba las casacas de moda, las relumbrantes cadenas y fistles elegantes, saludaba

⁴⁰⁵ Citado por María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰⁶ Manuel Payno: "Amor secreto" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, [1941], 37-44, p. 38.

graciosamente con su abanico a sus conocidas, sonreía, platicaba... y para mí, nada... ni una sola vez dirigió la vista por donde estaba mi luneta, a pesar de que mis ojos ardientes y empapados en lágrimas seguían sus más insignificantes movimientos.⁴⁰⁷

Finalmente, el protagonista la ve por última vez con vida en una fiesta de disfraces donde logra reconocerla a pesar de la máscara y donde al mismo tiempo se enfrenta a su decadente personalidad. Alfredo desenmascara así a Carolina, viendo cómo avanza hacia la perdición con su superficial estilo de vida. Los tres espacios son absolutamente esclarecedores en el contexto de la historia. En ellos aflora respectivamente la ilusión de felicidad (la fiesta), la representación (el teatro) y la identidad (la fiesta de disfraces). Así, Alfredo imagina una Carolina de “una región superior”, pero esta concepción va desvaneciéndose paulatinamente hasta chocar con la verdad justo en la fiesta de disfraces.

El relato “El efecto de la luz sobre los peces” (1983), de Cristina Peri Rossi,⁴⁰⁸ muestra por su parte la influencia del espacio sobre el personaje transformando simbólicamente la casa y los nominados círculos o espacios cerrados. Cuenta en primera persona cómo la vida de un soltero cambia radicalmente al comprar una pecera para su casa. Pronto, el protagonista reconoce la influencia que la pecera ejerce sobre él: “Mi existencia ha cambiado mucho desde que compré la pecera”, “Desde que compré la pecera, salgo de casa menos que antes”, “He llegado a faltar al trabajo para contemplar, arrobado, la lucha de los peces” o “Desde que descubrí el combate de los peces, no admito vistas: me gusta observar solo el espectáculo”. Así, la casa ya no es un elemento de protección sino de enajenación. Además la pecera, otro espacio cerrado, se convierte en un microcosmos a través del cual el protagonista satisface su sadismo. Encuentra

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 40.

⁴⁰⁸ Cristina Peri Rossi: “El efecto de la luz sobre los peces” en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, 77-81.

placer en observar cómo los peces se devoran entre sí pese a aceptar que éstos “son criaturas sensibles, muy susceptibles al trato” y que le “parece un acto cruel dejarlos solos” cuando va a trabajar o dormir. En este contexto, resulta pertinente la afirmación de Gullón cuando considera que los espacios cerrados “son proyecciones del personaje y fuerzas que lo determinan; creación suya, se independizan y actúan con cabal economía, imponiéndose a quien los inventó, que, como el aprendiz de brujo, no logra regular las fuerzas que puso en marcha”.⁴⁰⁹

El relato “El niño de Junto al Cielo”, del peruano Enrique Congrains Martín, incorpora por su parte las oposiciones espaciales vertical-horizontal y dentro-fuera a través de la experiencia vivida por un niño que vive en el cerro y visita por primera vez una gran urbe. El protagonista acaba de llegar de la provincia para vivir en el cerro del Agustino, un asentamiento irregular marcado por la pobreza y ubicado en las afueras de Lima. La posición del asentamiento –arriba y a las afueras- así como el lugar de procedencia del protagonista descubren la problemática social en el texto. La gran ciudad, “la bestia de un millón de cabezas”, despierta grandes expectativas en el pequeño:

Desde hacía meses, cuando se enteró de la decisión de su tío de venir a radicarse a Lima, venía averiguando cosas de la ciudad. Fue así como supo que Lima era muy grande, demasiado grande tal vez; que había un sitio que se llamaba Callao y que ahí llegaban buques de otros países; que había lugares muy bonitos, tiendas enormes, calles larguísimas...⁴¹⁰

Pero el Agustino en nada se parece a lo que había averiguado sobre la capital peruana de ahí que Esteban rebautice el barrio: “Habían subido, y una vez arriba, junto a la choza

⁴⁰⁹ Ricardo Gullón: *op. cit.*, p. 27.

⁴¹⁰ Enrique Congrains Martín: “El niño de junto al cielo” en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 531-544, p. 534.

que había levantado su tío, Esteban contempló a la bestia de un millón de cabezas [...]. Entonces Esteban había levantado los ojos y se había sentido tan encima de todo –o tan abajo quizá–, que había pensado que estaba en el barrio de Junto al Cielo.⁴¹¹ Esteban crea con este simple hecho su espacio y, como señala Gullón,⁴¹² proyecta sus fantasías. La incursión del pequeño en la gran ciudad como puede esperarse, provoca un saldo negativo al ser estafado por un habitante de la bestia gris. Así, la pobreza y la inocencia se ubican en un punto alto, junto a Dios, mientras la mentira, el caos y la violencia están abajo; horizontalmente, en la periferia prevalece la pobreza y en el centro la abundancia.

De acuerdo a Zubiaurre, así las polaridades espaciales:

contribuyen (semántica y redundantemente) al argumento, al ofrecer al lector un denso sistema de símbolos que preconiza, resume y ofrece, por duplicado, el significado profundo de la trama. El espacio o descripción novelesca, en este caso, ya no es [...] un remanso en el transcurrir narrativo, sino una intensificación del argumento, una forma de insistir en el contenido del relato [...].⁴¹³

III.1.2 El cronotopo: espacio y tiempo

*Le mostré cómo el reloj mide el tiempo midiendo el espacio y
cómo con el tiempo se puede medir el espacio*
Bruno Estañol⁴¹⁴

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 537.

⁴¹² Ricardo Gullón: *op. cit.*, p. 23.

⁴¹³ María Teresa Zubiaurre: *op. cit.*, p. 62.

⁴¹⁴ Bruno Estañol: *Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 271.

La idea de concebir el tiempo como elemento inseparable del espacio es relativamente reciente. Así lo demuestra Manuel Ángel Vázquez Medel en “Del escenario espacial al emplazamiento”, aludiendo, en el campo filosófico, a las aportaciones de Kant, que señalan que nuestra experiencia se forma a través del espacio pero, sobre todo, del tiempo; también se refiere a la magna obra de Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, y al pensamiento topológico de Wittgenstein, que resume en esta sentencia: “Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo”. En cuanto a la literaria, para Vázquez Medel es Mijaíl Bajtín quien mejor ha explicado la relación entre estos dos elementos pues, desde sus análisis, “sabemos perfectamente que espacio y tiempo no existen separadamente; que no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio por más que nuestras operaciones separadoras [...] insistan en ello. La noción del cronotopo es mucho más que un término feliz: es un concepto que se resiste a ser pensado, y que insiste en ser vivido, vivenciado, experimentado”.⁴¹⁵

El filólogo ruso profundizó sobre este carácter indisoluble en su artículo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. La posibilidad de ver el tiempo a través del espacio se define en su conocido término cronotopo:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Manuel Ángel Vázquez Medel: "Del escenario espacial al emplazamiento" en Concepción Pérez: *Creación espacial y narración literaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, 36-49, p. 38.

⁴¹⁶ Mijaíl Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989 [1975], pp. 237-238.

Son muchas e interesantes las aportaciones de Bajtín al desarrollo del concepto. En primer lugar, considera que el cronotopo se impone en la forma y el contenido de las obras. Al analizar tres tipos diferentes de novelas en Grecia –aventura y prueba, aventura costumbrista y biográfica- asegura que tienen en común la tendencia a desarrollar recorridos físicos o espirituales pero difieren en la forma de asimilar el espacio y el tiempo. La novela de aventuras y pruebas se inicia con el encuentro entre el héroe y su amada y culmina con el matrimonio de ambos. En medio de estos dos extremos, héroe y heroína tienen que enfrentarse a innumerables peligros y recorrer grandes distancias que ponen a prueba la fidelidad de su amor. Todas estas aventuras son para Bajtín una gran digresión, ya que no dejan ninguna huella en la pareja. En cambio, esta situación difiere en la novela de aventuras costumbrista, donde los acontecimientos experimentados por el héroe dejan una profunda impronta en su vida e inevitablemente provocan su metamorfosis. De manera similar, la biografía y la autobiografía se caracterizan por acentuar el cambio al detallar un proceso de aprendizaje.

De acuerdo a Antonio Garrido Domínguez, “el cronotopo del camino [...] determina (en cada caso de un modo específico) la estructura de la novela picaresca, de aventuras o de caballerías. El castillo se encuentra en la base de la novela gótica o negra y el salón en la realista; la escalera, la antesala o el pasillo se convierten en símbolos de la crisis existencial”.⁴¹⁷

Por otra parte, Bajtín explica la importancia temática y figurativa de cronotopos como el camino, el encuentro y el idilio, que se distinguen por su poder de sugerencia y su intensidad emotiva. Temáticamente, los cronotopos configuran el argumento del

⁴¹⁷ Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 209.

relato ya que “enlazan y desenlazan los nudos argumentales”, por lo que “se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento”. Figurativamente, condensan y concentran la representación en pocas escenas:

En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concentran los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico- en determinados sectores del espacio.⁴¹⁸

Los cronotopos a su vez revelan la presencia de valores y emociones. Así, el camino es un punto de encuentro que permite que coincidan personajes de diferentes clases sociales, religiones, ideologías, edades o nacionalidades, tipos que en otras circunstancias no tendrían contacto y que provocan contrastes y combinaciones significativas en el argumento.

De acuerdo a Bajtín, el encuentro es uno de los cronotopos con mayor intensidad emotivo-valorativa. Obedece a una lógica casi matemática porque se basa en la fórmula en el mismo lugar-al mismo tiempo. Si prevalece una circunstancia negativa, que no se realice el encuentro, también tiene sentido argumental; la posibilidad de que los personajes no lleguen a la misma hora o se encuentren en sitios diferentes también es significativa para la historia. Los encuentros pueden ser deseados o no, alegres o tristes,

⁴¹⁸ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, pp. 400-401.

impactantes o modificar desde una actitud hasta la vida de un personaje. La influencia del encuentro es tal en el argumento que afecta a la composición del relato cuando se sitúa como parte de una intriga, del clímax o del final.

Sin duda, el encuentro resulta un motivo notable en el relato “Un sueño realizado”,⁴¹⁹ de Juan Carlos Onetti, que narra los dilemas profesionales y emocionales de un productor teatral cuando una mujer le pide ayuda para montar una obra producto de un sueño. El relato está estructurado en función de las citas del productor con la mujer, del productor con un actor, de los tres para ultimar detalles de la puesta en escena y, por último, la representación donde fallece la mujer, justo cuando el actor se inclina para acariciarle la cabeza. Los encuentros para representar el sueño afectan directamente a la trama y a cada uno de los personajes. Así, la actitud del productor hacia lo que considera un disparate de la mujer pasa de la indiferencia y el mero interés económico – acepta por una buena cantidad de dinero- a la compasión, al advertir que el deseo de la mujer en realidad es mitigar su soledad antes de morir. El sentido de la historia se potencia cuando el lector regresa a las primeras páginas y observa que el productor recuerda el suceso veinte años después mientras es testigo de su propia decadencia, reconociendo que utiliza “una peluca rubia peinada al medio que prefiero no sacarme para dormir, una dentadura que nunca logró venirme bien del todo y que me hace silbar y hablar con mimo”, y que vive en un asilo para “gente de teatro arruinada”.⁴²⁰ Mientras sufre la soledad en el asilo de ancianos, cronotopo igualmente sugerente, rememora el disparate de la mujer y su único deseo: ser acariciada. Alonso Cueto describe acertadamente los mundos en conflicto en el texto a través de los personajes:

⁴¹⁹ Juan Carlos Onetti: "Un sueño realizado" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, [1951], 451-469, p. 461.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 452.

La mujer, con aquel aire de ‘jovencita de otro siglo’, trae a la vida de Langman [el productor] y de Blanes [el actor] algo de ese paraíso de juventud. Para Langman, para Blanes y para el mundo que los rodea, la realidad ha reemplazado los sueños y los proyectos de juventud. En cambio, para esta mujer, la realidad y el sueño no están separados por un corte radical. El sueño que ella realiza en el escenario es el sueño de felicidad, de acción y de voluntad que los demás ya han perdido.⁴²¹

Es clara la diferencia que marca la edad, la concepción entre realidad y ficción y, sobre todo, entre la frustración y la voluntad de realizar un sueño. Pero sólo después de dos décadas el productor concilia esos mundos y logra identificarse con la mujer. Así, su encuentro termina por ser determinante en la propia vida.

El camino, otro de los cronotopos apreciados por Bajtín, metafóricamente representa “la vida”. En éste destaca la función de la casualidad, evidente en la novela de viajes y costumbres y en la caballerescas medieval. El camino también retrata el itinerario físico, espiritual, ideológico, de aprendizaje o decadencia del protagonista. En este sentido, siempre logra una metamorfosis. El protagonista que emprende un camino al final no será el mismo. Otro rasgo importante es que el camino muestra la variedad socio-histórica de los lugares que atraviesa.

Por último, en el cronotopo idílico la unidad de lugar atenúa las fronteras del tiempo:

La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rincón espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo. Pero, localizada en ese microuniverso espacial limitado, la serie de la vida de

⁴²¹Alonso Cueto: "Los cuentos de Juan Carlos Onetti" en Enrique Puppó Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, 285-309, p. 305.

las generaciones puede ser ilimitadamente larga [...]. La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad de tiempo acerca y une la cuna y la tumba [...], la niñez y la vejez [...], la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo.⁴²²

De lo anterior, Bajtín descubre que en el cronotopo idílico la cotidianeidad no existe; por el contrario, asuntos como el amor, el nacimiento, la muerte, el matrimonio, el trabajo, la comida y la bebida son fundamentales en la vida de los personajes.

En relación con los cronotopos comentados resultan interesantes las reflexiones que el escritor Sergio Pitól hace respecto a sus cuentos, decididamente marcados por el lugar idílico y los viajes. Sobre el primer aspecto, Pitól señala que sus primeros textos estuvieron influidos por la lectura de Faulkner y, sobre todo, por el pueblo de Yoknapatawpha. De ahí que inicialmente escogiera como escenarios el mítico San Rafael y la ciudad de Córdoba, en Veracruz, pues, como el escritor norteamericano, quería hablar de la realidad de su región, de sus mitos, de la:

tensión entre un mundo de gente que impone otras costumbres y aquella que queda arraigada, que no quiere salir del mundo anterior de la Revolución. Luego estaban las tensiones étnicas, las tensiones del lenguaje de toda esta gente que había vivido en México tres o cuatro generaciones y que de alguna manera se sentían ligados a esta tierra, a estas costumbres, pero que eran ajenas al resto del país.⁴²³

También apunta que durante su infancia constantemente la gente hablaba de hechos ocurridos hace décadas, “todo era pasado”, como si fueran acontecimientos del día, es

⁴²² Mijaíl Bajtín: *op. cit.*, p. 376-377

⁴²³ Sergio Pitól: "Viajes y creación" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, 301-310, p. 301.

decir, atenuando las fronteras temporales. Su primer viaje a Europa transformó su vida.

A partir de esta experiencia el tema:

fundamental de esta segunda etapa es el enfrentamiento, por lo regular de un adolescente o de un hombre muy joven (casi siempre un escritor o una persona que tiene disposición hacia la literatura) que se enfrenta por primera vez a sí mismo, que trata de encontrarse a sí mismo a través de la confrontación con hábitos, culturas, lecturas e idiomas diferentes.⁴²⁴

El caso de Pitol es semejante al de Hernán Lara Zavala y Bruno Estañol. El primer libro de cuentos de Lara Zavala, *De Zitilchén*,⁴²⁵ transcurre en una población imaginaria ubicada en la península de Yucatán, región en la que nacieron sus padres y que él visitaba con frecuencia. En 1987 aparece *El mismo cielo*,⁴²⁶ libro en el que abandona el lugar idílico para recorrer geográfica y culturalmente países como México, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Francia, España, Japón, Vietnam y una ex República Soviética Socialista cuyo nombre no especifica. En cuanto a Estañol, el itinerario es muy parecido pues de la pequeña población de Santa María de la Victoria, espacio protagónico de todos los relatos que integran *Fata Morgana*,⁴²⁷ su primer volumen, pasa a recrear ambientes de ciudades europeas en *Ni el reino de otro mundo*.⁴²⁸

III.2 LA DESCRIPCIÓN PARA LA REPRESENTACIÓN

Las descripciones son una parte fundamental del relato. Es difícil concebirlo sin ellas ya que la acción requiere por lo menos breves referencias a los personajes y los escenarios.

Ocasionalmente, son utilizadas para dotar de ritmo a la narración o retardar el desenlace

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 304

⁴²⁵ Hernán Lara Zavala: *De Zitilchén*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

⁴²⁶ Hernán Lara Zavala: *El mismo cielo*, México, Punto de Lectura, 2005 [1987].

⁴²⁷ Bruno Estañol: *Fata Morgana*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

⁴²⁸ Bruno Estañol: *Ni el reino de otro mundo*, México, CONACULTA/INBA/Joaquín Mortiz, 1991.

de determinados sucesos; de ahí que se considere su función como ancilar. En otros casos son definitivas para la delimitación genérica, como sucede con la novela histórica, de ciencia ficción o en la naturalista. Antonio Garrido Domínguez señala cómo las descripciones contribuyen a la articulación de la estructura, crean una memoria activa para el desarrollo de la acción y le sirven al lector para ver el espacio donde ésta se desenvuelve.⁴²⁹ En el mejor de los casos, cumplen un papel relevante, ya que la información que proveen genera efectos de verosimilitud y aporta indicios sobre lo que acontecerá en la historia. Quizá por esto Chéjov insistía en que, si aparece una escopeta colgada sobre la chimenea, esa escopeta *debe* ser disparada.

Para Philippe Hamon, la descripción es:

El lugar donde se interrumpe la narrativa, donde se suspende, pero igualmente el espacio indispensable donde se ‘pone en conserva’, donde se ‘almacena’ la información, donde se condensa y se redobla, donde personaje y escenario, por una especie de ‘gimnasia’ semántica [...] entran en redundancia: el escenario confirma, precisa o revela al personaje como haz de trazos significativos simultáneos, o introduce un anuncio (o un engaño) para el desarrollo de la acción.⁴³⁰

Dada la invariabilidad de la descripción es posible reconocer una estructura interna compuesta por el tema introductor, las nomenclaturas o subtemas y las series predicativas que incluyen adverbios, adjetivos y frases que dan cuenta de las propiedades del objeto. Así, la descripción de un cementerio (tema introductorio) supone la enumeración de diversos elementos (lápidas, ornamentación, epitafios, calles, etc.) que pueden convertirse en subtemas si son seguidos por una serie predicativa. De

⁴²⁹ Antonio Garrido Domínguez: *op. cit.*, p. 237.

⁴³⁰ Citado por Carlos Reis: *op. cit.*, p. 57.

ello se desprende que la extensión de la descripción depende del vocabulario del autor.⁴³¹

En lo que respecta al tema de estudio, la descripción constituye la dimensión espacial del relato. En el cuento, la forma de representarlo ha cambiado según su evolución. De acuerdo a Lauro Zavala, la resemantización del espacio es uno de los elementos claves que marcan la diferencia entre lo que reconoce como cuento clásico, moderno y posmoderno. Desde esta perspectiva, para Zavala el espacio en el cuento clásico es descrito de manera realista, en el moderno “es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior”, y en el posmoderno “está construido de tal manera que se muestran realidades virtuales, es decir, realidades que sólo existen en el espacio de la página a través de mecanismos de invocación”.⁴³²

En el relato “Los amores de Bentos Segrera” (1896) del uruguayo Javier de Viana, encontramos con claridad una descripción realista y objetiva del espacio propio del cuento clásico:

La estancia de Bentos Guerra era uno de esos viejos establecimientos de origen brasileño, que abundan en la frontera y que semejan cárceles o fortalezas. Un largo edificio de paredes de piedra y techo de azotea; unos galpones, también de piedra, enfrente, y a los lados un alto muro con sólo una puerta pequeña dando al campo. La cocina, la despensa, el horno, los cuartos de los peones, todo estaba encerrado dentro de la muralla.⁴³³

⁴³¹ Véase Philippe Hamon: "La descripción", trad. de David Rosas, en Enric Sullá: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, [1972], 137-140 y Arturo Casas: *La descripción literaria*, Valencia, Ediciones Epite, 1999.

⁴³² Lauro Zavala: "El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)" en Alfredo Pavón: *Cuento y figura*, Tlaxcala, UAT, 1999, 51-61, pp. 56-59.

⁴³³ Javier de Viana: "Los amores de Bentos Guerra" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, [1896], 118-136, p. 118.

En este fragmento el tema introductorio, el *incipit* de la descripción, es la estancia de Bentos Guerra. La serie predicativa informa sobre su antigüedad (viejo), estilo arquitectónico (brasileño), ubicación (la frontera de Argentina y Brasil) y la imagen que proyecta (cárcel o fortaleza). Posteriormente da cuenta de la disposición y la dimensión del establecimiento (un edificio *largo*, con galpones *enfrente*, rodeado por un muro *alto* con una *puerta pequeña*) y los espacios que lo constituyen (la cocina, la despensa, el horno y los cuartos de los peones). Destaca en este fragmento otro elemento común en la descripción: el denominado *pantónimo* o referencia latente del objeto descrito. En este caso, no es necesario repetir el nombre del objeto ya que está implícito en la segunda y tercera frase.

Por otra parte, el relato “La mujer” (1932), del dominicano Juan Bosch, destaca por la subjetividad que el narrador imprime en la descripción de la carretera:

La carretera está muerta. Nada ni nadie la resucitará. Larga, infinitamente larga, ni en la piel gris se le ve vida. El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo –un rojo que se hizo blanco. Tornóse luego transparente el acero blanco, y sigue ahí sobre el lomo de la carretera.

Debe hacer muchos siglos de su muerte. La desenterraron hombres con picos y palas. Cantaban y picaban; algunos había, sin embargo, que ni cantaban ni picaban. Fue muy largo todo aquello. Se veía que venían de muy lejos; sudaban, hedían. De tarde el acero blanco se volvía rojo; entonces, en los ojos de los hombres que desenterraban la carretera se agitaba una hoguera pequeñita, detrás de las pupilas.⁴³⁴

El narrador describe una carretera desierta sin importar los mundos que conecta, recalca que la carretera está muerta sin nadie que la transite. Habla de ella humanizándola (“está

⁴³⁴ Juan Bosch: “La mujer” en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 306-309, p. 306.

muerta”, “nadie la resucitará”, “ni en la piel gris se le ve vida”), enfatizando el ambiente que la rodea (el sol, el calor) y su origen (“la desenterraron hombres con picos y palas”). Esta claro cómo la perspectiva subjetiva distorsiona el objeto; de ahí que la descripción revela una visión que podríamos calificar de poética.

En cuanto a la concepción del cuento posmoderno, el relato “Ella habitaba un cuento” (1986) del mexicano Guillermo Samperio, se desarrolla en un espacio textual construido por el protagonista, de tal forma que el cuento narra simultánea y metaficcionalmente el proceso de creación del cuento que Guillermo escribe sobre una mujer llamada Ofelia y, a su vez, la historia que Ofelia escribe sobre Guillermo. El protagonista reflexiona en estos términos sobre el espacio:

Una casa y un cuento deben ser sólidos, funcionales, necesarios, perdurables. En un relato, la movilidad necesita fluidez, por decirlo así, de la sala a la cocina, o de las recámaras al baño. Nada de columnas ni paredes inútiles. Las distintas secciones del cuento o de la casa deben ser indispensables y creadas con precisión. Se escribe literatura y se construyen hogares para que el hombre los habite sin dificultades.⁴³⁵

Ubica en un mismo plano la casa y el cuento. A partir de este tema introductorio, describe las cualidades ideales (sólidos, funcional, necesario, perdurable, fluidez) y confronta dos campos semánticos incompatibles para crear una bella metáfora. Así, el cuento materializa lo imaginario y confunde los límites entre realidad y ficción. Al final, no se sabe a ciencia cierta si Guillermo u Ofelia es quien construye la casa-cuento para que sea habitada.

⁴³⁵ Guillermo Samperio: “Ella habitaba un cuento” en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, 116-126, p. 117.

III.2.1 Los elementos de la descripción

Para Luz Aurora Pimentel el nombre propio, el nombre común y los adjetivos activan la dimensión icónica de la descripción.

El nombre propio puede tener referente extratextual, intratextual o intertextual. Los nombres de ciudades con referente extratextual son, desde una perspectiva semiótica, descripciones en potencia porque remiten a una realidad y a un conjunto de significados obtenidos a través del tiempo. Al lector le resulta fácil identificar e incluso visualizar ciudades como Londres, Praga, París, Dublín, Buenos Aires o ciudad de México porque suponen entidades plenas de atributos y múltiples sentidos culturales e ideológicos establecidos históricamente por conocidas descripciones cartográficas, fotográficas, sociológicas o literarias. Por otra parte, el autor recurre al enorme potencial semántico que tiene el nombre propio para evitar las descripciones extensas, pero también lo hace para ampliarlo o transformarlo como lo han demostrado Dickens con Londres, Kafka con Praga, Balzac con París, Joyce con Dublín, Borges con Buenos Aires o Fuentes con la ciudad de México.

En este sentido, Pimentel precisa que “un espacio construido [...] nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad [y/o] autor le ha ido atribuyendo gradualmente”.⁴³⁶

Además, cabe anotar que ciudades tan grandes como el Distrito Federal tienden a ser atomizadas por la literatura, de forma que los barrios se convierten en símbolos de identidad. Muchos escritores privilegian algunas zonas como escenario de sus textos: Emiliano Pérez Cruz (Ciudad Neza), Guillermo Samperio (el Centro Histórico),

⁴³⁶ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNAM, 2001, pp. 31.

Armando Ramírez (Tepito) o Luis Miguel Aguilar (la Condesa). Lauro Zavala explica que “se trata de un reconocimiento, de que cada espacio urbano tiene su propio lenguaje, un paisaje, unos personajes y un universo narrativo específicos de la zona en la que está escribiendo”.⁴³⁷ Por su parte, Sandra Lorenzano agrega que actualmente son pocos los literatos que se aventuran a componer una imagen totalizadora porque “la ciudad de México es en realidad un conjunto de muchas ciudades. En varios cuentos aparece esta heterogeneidad, esta fragmentación; en otros se busca una cierta unidad, por pequeña que sea, como espacio para la enunciación.”⁴³⁸

Si como hemos dicho el nombre propio designa un lugar fijo y único, el nombre común que remite a un concepto se caracteriza por su extensión, es decir, generaliza en lugar de particularizar. Pimentel explica que, por ejemplo, un nombre común como “calzado” requiere de elementos particularizantes para conseguir precisión referencial y lograr un efecto visual, como podría ser “botas”. Para alcanzar un grado mayor de precisión necesita de adjetivos y sintagmas que califiquen al nombre. Así, el sintagma “botas negras de gamuza” restringe el concepto y facilita la visualización. Por este motivo destaca la función del adjetivo:

si describir es hacer equivaler un nombre (el objeto o entidad designado) y una serie predicativa –que no es otra cosa que un despliegue de atributos, partes, particularidades sensibles, etc., de un objeto- es claro que el adjetivo es el instrumento privilegiado de una descripción, ya que contribuye notablemente a ese fenómeno de expansión textual que es una descripción.⁴³⁹

⁴³⁷ Lauro Zavala: *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 107.

⁴³⁸ Sandra Lorenzano: "Sencillamente tibia (La ciudad de México como protagonista)", en Alfredo Pavón: *Ni cuento que los aguante*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, 187-208, p. 207.

⁴³⁹ Luz Aurora Pimentel: op. cit., p. 36-37.

Lo anterior explica por qué la descripción, como hemos observado, posibilita la creación de espacios de ficción aún cuando tengan referente real y, además, nos ayuda a entender cómo se construyen los espacios sin referente extratextual o lo que es lo mismo imaginarios o míticos. Pimentel resalta que la descripción y la redundancia son capitales para la constitución de este tipo de espacios:

La iteratividad hace que la primera descripción se convierta, por su sola prioridad textual, en el lugar de referencia al cual han de remitirse las descripciones subsecuentes, dejando en segundo plano la referencia extratextual. El fenómeno de la referencia intratextual le da cuerpo y presencia semánticos a un espacio construido, una fuerte ilusión de realidad que la primera descripción, por sí sola, es incapaz de producir. Generalmente una primera descripción da pie a otras, abreviadas o amplificadas, que se responden las unas a las otras, como en eco; la redundancia puede observarse incluso dentro de una sola.⁴⁴⁰

Así, el nombre de la ciudad de Zitilchén, del libro de Hernán Lara Zavala, al principio aparece como una entidad vacía que gradualmente se llenará de valores geográficos, culturales e ideológicos. Los tres primeros relatos del volumen –“A la caza de iguanas”, “Macho viejo” y “Morris”- se desarrollan en la periferia de la ciudad, lo que nos permite reconocer que la ciudad se ubica en una zona maya con exuberante flora y fauna. Los siguientes –“El beso”, “Un lugar en el mundo”, “El padre Chel”, “Cuando llegaba el circo” y “En la oscuridad”- están escenificados en la ciudad, por lo que es posible conocer con detalle a sus habitantes y los lugares que frecuentan. Finalmente, “Legado” ofrece una pormenorizada descripción de la distribución del espacio:

Blancas casas de paja esparcidas por los caminos entre árboles de tamarindo, naranjales y framboyanes, anuncian la inminente llegada a

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 45.

Zitilchén. A medida que uno va adentrándose en el pueblo se divisan las primeras casa de mampostería. La sensación de estar en Zitilchén no se da, sin embargo, sino al pasar por la gasolinera, frente al Ramal. Contigua a la cantina se halla la oficina de correos. Más adelante está el palacio municipal. Frente a él hay un pequeño parque adornado con plantas y flores, bancas de concreto para los enamorados y pozos alusivos al nombre del pueblo. Al lado, dos canchas de básquetbol: un grupo de jóvenes bota un balón rítmicamente entre gritos y forcejeos. Al fondo se abre una inmensa explanada cubierta de zacate en uno de cuyos extremos, a un costado de la iglesia con su amplio atrio amurallado, se levanta el antiguo convento, ahora convertido en escuela, tensado con amplios y frescos arcos. El reloj de la torre, lento y sórdido, cuenta los minutos de vida del pueblo y mira indiferente hacia la plaza, tres de cuyos costados llaman la atención por los fastuosos vestigios de las residencias que los ocupan: son las casas de los Amaro, de los Negrón y de los Baqueiro. El lado restante está ocupado por los billares, la tienda de los Alpuche, la botica y el mercado.⁴⁴¹

Este fragmento resume buena parte de las acotaciones descriptivas aparecidas en relatos anteriores. Redunda en la flora (árboles de tamarindo, naranjales y framboyanes) y en los lugares que fueron escenario de las historias precedentes: la cantina, el palacio municipal, el parque, la iglesia, los billares, la tienda, la botica, el mercado y las residencias de tres familias importantes. Como señala Myriam Rudoy, “no hay dificultad en identificarlo con otros pueblos ‘reales’ de la zona. Reconocemos su temperatura, su vegetación, su ropa, e incluso su ‘acento’ maya”.⁴⁴² Entonces cabría preguntarse: ¿Qué convierte a Zitilchén en un lugar único, diferente a los otros pueblos de la zona? La respuesta la encontramos en su atmósfera “cargada de sexo”, condición que se manifiesta de distintas maneras en cada uno de los relatos. Este peculiar

⁴⁴¹ Hernán Lara Zavala: *op. cit.*, p. 99.

⁴⁴² Myriam Rudoy: "De la literatura, el realismo y la verosimilitud. Viaje por la narrativa de Hernán Lara Zavala", en Oscar Mata: *En torno a la literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1989, 178-190. p. 182.

ambiente sirve de marco para la iniciación sexual del protagonista de “A la caza de iguanas”, pone al borde de la infidelidad a la mujer de “El beso”, rompe el celibato del sacerdote de “El padre Chel”, propicia que dos hermanastros se deseen en “En la oscuridad”, que otro joven se enamore de su prima en “Flor de nochebuena” o que un hacendado pierda toda su fortuna por una mujer en “La seducción”.⁴⁴³ Incluso en el fragmento citado, donde describe la organización del pueblo, se refiere al parque como el lugar de encuentro para los enamorados. Esta atmósfera consigue hacer de Zitelchén un lugar único. Lara Zavala dota de especificidad a un referente común como serían los pueblos de la zona de la península de Yucatán. De acuerdo a lo anterior se cumple lo señalado por Pimentel, en el sentido de que “una ciudad sin referente es producto único del texto que la genera a partir de configuraciones descriptivas reiteradas: si bien es cierto que [...] puede tener una semejanza con algún lugar de la realidad, estrictamente hablando sólo tiene referente en las descripciones que la instauran”.⁴⁴⁴

La tercera variante de presentación del nombre propio es de referente subjetivo o intertextual, es decir, la descripción de una ciudad real o imaginada a través de coordenadas y contenidos meramente subjetivos. Esta posibilidad la constatamos en “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, de Juan Carlos Onetti,⁴⁴⁵ pues narra el recorrido que hace Víctor Suaid por la ciudad y las ensoñaciones que ésta le provoca. Pimentel explica que en este relato “la diégesis principal –su recorrido por la ciudad- se propone como el nivel de la ‘realidad’ a partir del cual Suaid ‘inventa’ toda clase de aventuras, invenciones que se proponen como el nivel de la ‘ficción’”.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Los relatos “Flor de nochebuena” y “La seducción” fueron agregados en la segunda edición pero, como se observa, insisten en la influencia del ambiente en los personajes. Véase, Hernán Lara Zavala: *De Zitelchén*, México, CNCA, 1994. [1981], pp.125-134 y 111-118.

⁴⁴⁴ Luz Aurora Pimentel: *op. cit.*, p. 50.

⁴⁴⁵ Juan Carlos Onetti: *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1993 [1976], pp. 21-26.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 39.

III.2.2 La focalización: visiones del mundo

El acto de narrar siempre supone la presencia de un perceptor que concibe el tiempo, el espacio, la acción y los personajes desde un punto de vista particular. En el caso del espacio narrativo dicha perspectiva resulta determinante ya que, como señala Antonio Garrido Domínguez, “la representación del espacio es un fenómeno estrechamente asociado a la focalización”⁴⁴⁷.

La forma de mirar del perceptor, sea éste narrador o personaje, está condicionada por un conjunto de factores como la edad –la visión del mundo de un niño difiere de la de un adulto o un anciano-, la psicología –la de una persona cuerda es diferente de la de una que padece alguna enfermedad mental-, la capacidad o incapacidad física –el arco iris para un daltónico consta de dos o tres colores-, la familiaridad que tenga del objeto –“creyeron los indios que el caballo e caballero eran todo un cuerpo”, relata Bernal Díaz del Castillo-⁴⁴⁸ o la posición en la que se encuentra –distancia espacial o temporal, luz o ángulo de visión-.

La forma de representación ha sido denominada por la crítica de diferentes maneras –punto de vista, perspectiva, situación narrativa, restricción de campo, foco narrativo y focalización- y el estudio de sus implicaciones empieza en el siglo XX. Para Carlos Reis, la relevancia que cobró el tema en este periodo se explica a través de una serie de hitos históricos:

La consagración de las ideologías como pluralidad, esto es, como sistemas de pensamiento en situación de confrontación virtual [...]; la crisis del paradigma positivista, arrastrando la desvalorización de criterios objetivos y científicos de análisis; la carga subjetiva propia de

⁴⁴⁷ Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 228.

⁴⁴⁸ Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, índice y prólogo de Carmelo Saénz de Santa María edición, Madrid, Alianza, 1989, p. 82.

corrientes artísticas como el impresionismo y el simbolismo; la formulación, por Einstein, de la teoría de la relatividad general, en el mismo año (1916) en el que Ortega y Gasset publicaba *Verdad y perspectiva*; la constitución de disciplinas científicas como la sociología y el psicoanálisis [...]; la madurez del cine como medio de representación especialmente llamado a explotar las virtualidades estéticas de la perspectiva; [y] la divulgación de corrientes filosóficas como la fenomenología y el existencialismo.⁴⁴⁹

En este contexto, José Ortega y Gasset definía el punto de vista como una apariencia de la realidad asumida por un perceptor y Henry James ocultaba al narrador o atenuaba su omnisciencia al narrar sus historias a través de la conciencia de varios personajes. Por su parte, los formalistas rusos observaron que en el “skaz” –un tipo de narración que incorpora recursos de la oralidad- es patente el punto de vista, ya que el narrador, incorpora estructuras sintácticas, fenómenos semánticos del habla y adopta jergas populares.⁴⁵⁰

Yuri M. Lotman caracterizó el arte moderno por la tendencia a entrecruzar diferentes puntos de vista sobre uno o varios acontecimientos y Roman Ingarden se refirió al narrador como un “centro de orientación”, pues es responsable de configurar los diversos cambios en el espacio y el tiempo de la historia. De forma similar, Mijaíl Bajtín consideró que el narrador de la novela polifónica debe ser capaz de incorporar y armonizar elementos disímiles por su origen y su forma, mientras Boris Uspensky le otorgó al punto de vista una función privilegiada porque “condiciona de forma directa la organización del relato en sus diferentes estratos: el evaluativo-ideológico, fraseológico, espacio-temporal y psicológico”.⁴⁵¹ Por último, Franz Stanzel distinguió tres tipos de

⁴⁴⁹ Carlos Reis: *op. cit.*, p. 200.

⁴⁵⁰ Véase Antonio Garrido Domínguez: *op. cit.*, p. 125.

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p. 129.

novela –autoral, de primera persona y de personaje- según la situación narrativa predominante.⁴⁵²

La reflexión sobre el punto de vista se desarrolló notablemente al convertirse en una prioridad para los críticos franceses. Una de las primeras propuestas más sistemáticas fue la de Jean Pouillon, basada en la “perspectiva clásica que distingue un ‘adentro’, la realidad psíquica misma, y un ‘afuera’, que es su manifestación objetiva”.⁴⁵³ Además, para explicar la posición del autor respecto de sus personajes clasificó la perspectiva en “visión con” –un personaje nos permite ver a los demás y vivir los hechos relatados de tal forma que “comprendemos su conducta como si fuese la nuestra”-,⁴⁵⁴ “visión por detrás” –la posición del narrador es privilegiada, su información es ilimitada y conoce de antemano lo que va a ocurrir-, y “visión desde fuera” –el narrador se limita a describir lo materialmente observable-.⁴⁵⁵

En la línea de Pouillon, Tzvetan Todorov agregó que las visiones interna y externa revelan dos formas de conocimiento –subjetivo u objetivo-, de recibir información –extensa o profunda-, de presentarla –única o múltiple- y de posición – constante o variable-.⁴⁵⁶

Por varios motivos, el tema alcanza plena madurez con el concepto de focalización propuesto por Gérard Genette. Este hecho se deriva de la elección del término “focalización”, ya que como explica Mieke Bal:

No se puede derivar de ‘perspectiva’ ningún sustantivo que indicase al sujeto de la acción; el verbo ‘perspectivizar’ no es normal y, probablemente, tendría un significado distinto [...]. Focalización ofrece

⁴⁵² Cfr. Franz Stanzel: *Narrative Situations In The Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1971.

⁴⁵³ Jean Pouillon: *Tiempo y novela*, trad. de Irene Cousien, Buenos Aires, Paidós, 1970. [1946], p. 60.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 61

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pp. 69-94.

⁴⁵⁶ Tzvetan Todorov: *Poética estructuralista*, trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Losada, 2004 [1968], pp. 91-110.

también un buen número de otras ventajas secundarias. Es un término de apariencia técnica. Se deriva de la fotografía y el cine; su naturaleza técnica recibe así un espaldarazo.⁴⁵⁷

Por otra parte, Genette es el primero en separar al sujeto de la percepción (¿quién ve?) del de la enunciación (¿quién habla?), ya que teóricos anteriores erróneamente los ubicaban dentro de la misma categoría. Si bien el narrador (homodiegético, heterodiegético, autodiegético) puede coincidir con el focalizador, el caso más evidente se presenta con el autodiegético, la mayoría de las veces sólo es responsable de alternar y articular la visión de distintos personajes. Bal critica que otras tipologías elaboradas sobre la perspectiva no hacen “ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra. Simplificando, no hacen una distinción entre *los que ven* y *los que hablan*”.⁴⁵⁸

La tipología de Genette considera tres modalidades de representación: focalización interna, focalización externa y focalización cero.⁴⁵⁹ La focalización interna se identifica porque vemos el mundo a través de los ojos de un personaje o un yo narrativo; esto supone que la información que recibimos como lectores depende, en un sentido figurado, del conocimiento del perceptor. Su forma de manifestación más común es la autobiografía así como el monólogo interior y el estilo indirecto libre.

La focalización interna puede presentarse de manera “fija”, “variable” y “múltiple”. En la “fija”, la focalización es dada por un solo personaje mientras que en la “variable” recae en varios. Un caso de focalización interna “fija” la encontramos en “Un sueño realizado”, de Onetti, cuando Langman, el narrador-protagonista, describe la

⁴⁵⁷ Mieke Bal: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 2001, p. 108.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Gérard Genette: *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972, p. 206 y sigs.

pieza de un actor: “Pude dar con Blanes en una pieza desordenada y oscura, con paredes de ladrillos mal cubiertos, detrás de plantas, esteras verdes, detrás del calor húmedo del atardecer”.⁴⁶⁰ Los múltiples personajes que aparecen en relato “El mismo rostro (flor de los sepulcros)”, de Enriquillo Sánchez, son muestra de una focalización interna “variable”. Sobre ésta última cabe anotar que es muy similar a la focalización cero, también denominada omnisciente. Como explica Garrido Domínguez, “esos juegos en que se combinan diferentes perspectivas o focalizaciones revelan la presencia muy activa de un narrador que, en cada caso concreto, se somete a la restricción propia de cada focalización; pero, la posibilidad de una a otra y, sobre todo, la consideración conjunta de todas ellas produce inevitablemente el efecto de un relato no focalizado”.⁴⁶¹

La focalización interna “múltiple” se reconoce cuando el perceptor es un grupo homogéneo como serían los soldados en “La fiesta de las balas”, de Martín Luis Guzmán: “Indiferentes a todo, los soldados de caballería que vigilaban a los prisioneros no se fijaban en él [Rodolfo Fierro, su jefe]. A ellos no les preocupaba más que la molestia de estar montando una guardia fatigosa [...], y que les exigía tener lista la carabina, cuya culata apoyaban en el muslo”.⁴⁶² En este pasaje, el focalizador externo cede la perspectiva a los soldados destinados a cuidar trescientos prisioneros que Fierro pretende ejecutar.

La característica más sobresaliente de la focalización externa radica en que no ofrece información sobre el interior de los personajes. El narrador normalmente se ubica en un nivel extradiegético e informa únicamente sobre lo materialmente observable o de lo que obtiene de documentos y testimonios, porque idealmente aspira a la objetividad. Sin embargo, los aspectos observables como la conducta, el físico y el medio donde

⁴⁶⁰ Juan Carlos Onetti: *op. cit.*, p. 459.

⁴⁶¹ Antonio Garrido Domínguez: *op. cit.*, p. 136.

⁴⁶² Martín Luis Guzmán: “La fiesta de las balas”, en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, [1928], 227-241, p. 230.

vive el personaje revelan un perfil psicológico. Por lo tanto, para Pouillon “el ‘afuera’ [...] planteado por el novelista [es] captado por el lector como revelador del ‘adentro’”.⁴⁶³ Además, el narrador ineludiblemente descubre su punto de vista, una subjetividad que se hace evidente en la acción de seleccionar sólo unos elementos de una amplia gama. De ahí que Bal también considere que la focalización tiene un fuerte efecto de manipulación.⁴⁶⁴ Una de las principales funciones de la focalización externa consiste en presentar escenarios o personajes que aparecen por primera vez. Tal es el caso en “Los amores de Bentos Sagrera”, de Javier de Viana, con la descripción del espacio y de sus protagonistas Sosa y Sagrera:

Sosa era alto y delgado, de fisonomía vulgar, sin expresión, sin movimiento: uno de esos tipos rurales que han nacido para cuidar vacas, amontonar cóndores y comer carne con farriña.

Sagrera era más bien bajo, grueso, casi cuadrado, con jamones de cerdo, cuello de toro, brazos cortos, gordos y duros como troncos de coronilla; las manos anchas y velludas, los pies como dos planchas, dos grandes trozos de madera. La cabeza pequeña poblada de abundante cabello negro, con algunas, muy pocas, canas; la frente baja y deprimida, los ojos grandes, muy separados uno de otro, dándole un aspecto de bestia; la nariz larga en forma de pico de águila; la boca grande, con el labio superior pulposo y sensual apareciendo por el montón de barba enmarañada.⁴⁶⁵

Por otra parte, la estancia, como ya vimos, es descrita como un viejo edificio amurallado que parece una fortaleza o una prisión. Así, la descripción física del protagonista y del lugar donde vive configura un perfil de la personalidad de Sagrera pero también revela la subjetividad del focalizador, perceptible en la deshumanización

⁴⁶³ Jean Pouillon: *op. cit.*, p. 84.

⁴⁶⁴ Mieke Bal: *op. cit.*, p. 115.

⁴⁶⁵ Javier de Viana: *op. cit.*, p. 120.

del sujeto al compararlo con animales. Como señala Menton, “Bentos Sagrera es el gaucho animal: el hombre que, a fuerza de vivir en la soledad y frente a la hostilidad de la naturaleza, se ha convertido en el ejemplo clásico del hombre bestia de Zola. Taimado y cruel, Bentos Sagrera carece de todo sentido moral. Frente a sus fechorías, se siente sinceramente indiferente”.⁴⁶⁶

En la focalización cero u omnisciente, el narrador no tiene límites porque posee un dominio total del tiempo, del espacio y de la conciencia de los personajes. Actúa como una entidad demiúrgica que controla y manipula los sucesos, provee sólo la información necesaria para la economía de la historia y explícita o implícitamente interpreta y emite juicios de valor. En la forma canónica de la omnisciencia el narrador incorpora comentarios, reflexiones o valoraciones del universo narrativo pero en la literatura contemporánea, como señalamos, el narrador se vale de la focalización múltiple.

Antes de cerrar el presente epígrafe, conviene observar que críticos como Bal, Garrido Domínguez, Reis, Pouillon, Todorov y Genette coinciden en que pocos relatos sostienen una sola modalidad de focalización y que la externa delegada a un personaje puede considerarse como interna. Sobre el narrador advierten que en ocasiones traspasa su propio estatuto e informa sobre aspectos que no está en condiciones de manejar como sería, por ejemplo, representar los estados de conciencia de los personajes, y que, por el contrario, guarda información ajustada a su estatuto como sería ocultar hechos o pensamientos de los personajes.

Para evitar confusiones, Mieke Bal recomienda responder a las siguientes preguntas: 1) *¿Qué* focaliza el personaje: a qué se dirige?; 2) *¿Cómo* lo hace: con qué actitud contempla las cosas? y 3) *¿Quién* focaliza: de quién es el objeto focalizado?⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano, op. cit.*, p. 136

⁴⁶⁷ Mieke Bal: *op. cit.*, p. 112.

III.2.3 Formas recurrentes de espacialización

A través del presente capítulo se ha hecho referencia a una serie de espacios frecuentes en la narrativa. Se han mencionado relaciones espaciales significativas –centro/periferia, ciudad/campo, arriba/abajo, cielo/infierno-, que alcanzan el estatuto de estereotipo para ciertos géneros literarios –el balcón, el viaje, el castillo, el recibidor- y se han revisado propuestas de la crítica para clasificarlos como estáticos, dinámicos y fronterizos. A su vez, a partir de las propuestas de diferentes teóricos, se ha explorado el potencial semántico de lugares específicos. Con Bachelard descubrimos que la casa, los rincones, los armarios, los nidos y las conchas son concreciones de las denominadas topofilias y con Gullón conocimos la capacidad simbólica de los círculos, las islas, los féretros y los espacios oníricos. Por su parte, van Baak sistematizó las relaciones espaciales en seis parejas –vertical/horizontal, dentro/fuera, cerrado/abierto, cercano/lejano, izquierda/derecha, delante/detrás- mientras Bajtín enfatizó la indisoluble relación del tiempo con el espacio en cronotopos como el camino, el encuentro y el idilio. Finalmente, Pimentel se refirió a los espacios según su referente extratextual, intratextual o intertextual.

De esta forma, estas aportaciones han servido para crear un panorama amplio de las formas espaciales más recurrentes en la literatura. Uno de los objetivos del presente epígrafe es ordenar todas las posibilidades hasta ahora citadas. Para ello, resulta conveniente recurrir a la sistematización del espacio en once formas de Natalia Álvarez Méndez: 1) estereotipados, 2) único o plural, 3) detallado o vago, 4) semiotizados, 5) simbólicos, 6) fronterizos, 7) del camino, 8) urbanos, 9) de la casa, 10) del cuerpo y, finalmente, 11) el espacio como reflexión en la propia historia.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Natalia Álvarez Méndez: *op. cit.*, pp. 80-150.

Espacios estereotipados. Resaltan el vínculo entre un espacio y una acción determinada –el balcón o el jardín y la declaración de amor, por ejemplo- o un género – el cuarto cerrado en la novela de enigma, el castillo en la gótica o el viaje en las de aventuras, picarescas y de caballería-. Éstos son aprovechados por la literatura contemporánea para subvertirlos o ironizarlos. Es el caso de “Cita a las nueve”, del cubano Ramón Ferreira,⁴⁶⁹ donde la protagonista se asoma al balcón todas las noches con la esperanza postergada de que alguien se le declare.

Espacio único o plural. Los relatos pueden limitar el desarrollo de las acciones a un solo lugar –la casa en “El efecto de la luz sobre los peces”, de Cristina Peri Rossi- o varios –“El jardín de los senderos que se bifurcan”, de Jorge Luis Borges-. En otros casos, un espacio revela la existencia de otros; así, la casa está conformada por la cocina, la sala, los cuartos, el ático y el sótano y la ciudad sugiere la presencia de barrios, edificios, calles, parques y bares. Este sería el caso de “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, de Juan Carlos Onetti, donde el protagonista recorre varias calles y sitios de la ciudad que le suscitan diferentes reflexiones.

Espacio detallado o vago. En general, el cuento se caracteriza por esbozar el espacio, lo cual no significa que relegue su papel protagónico, más bien, potencia su función semántica al seleccionar sólo algunos aspectos del mismo. De las descripciones citadas en este capítulo una de las más detalladas es la del pueblo de Zitilchén en “Legado”, de Hernán Lara Zavala. En este caso la descripción pormenorizada cumple con un objetivo bien claro para la trama. Al visitar Zitilchén, el protagonista observa la decadencia de su pueblo natal, por lo que desea que alguien de la nueva generación preserve su existencia en la memoria contando su historia.

⁴⁶⁹ Ramón Ferreira: "Cita a las nueve", en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, [1941], 356-366.

Espacios semiotizados. En este caso es relevante la relación dialéctica entre espacios opuestos. Lotman explica que este hecho no es propio de la literatura sino de toda actividad humana:

La división del espacio en ‘culto’ e ‘inculto’ (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes –dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales-, son una característica inalienable de la cultura.⁴⁷⁰

En la literatura, las oposiciones más comunes se dan entre espacio fijo y dinámico, social y privado, natural y edificado, referencial y fantástico, contemplado y recordado, objetivo y subjetivo, sueño y realidad, confinamiento y libertad, día y noche, ciudad y campo, grande y pequeño, interior y exterior y, por último, terrestre y celeste.

Espacios simbólicos. Entre estos destacan los espacios construidos a partir del sueño y enfermedades mentales como la paranoia, la esquizofrenia y el delirio. Otras formas que poseen una enorme carga simbólica son el círculo, las islas, el laberinto (tan caro para Borges), el jardín, el paraíso, los espacios acuáticos y el útero materno. En esta categoría también se ubican aquellos lugares que simbolizan una posición económica e ideológica ya que, de acuerdo a José Manuel Cuesta Abad, la pertenencia a un “estrato social determinado (clases bajas, burguesía, aristocracia...) condiciona la actuación del personaje, le impone un sistema de valores y lo inserta en una posición concreta con respecto a los personajes situados en otras esferas sociales”.⁴⁷¹

Espacios fronterizos. Estos son utilizados normalmente en los relatos para unir o separar mundos. Están materializados en el río, el puente, la puerta, la ventana, la

⁴⁷⁰ Iuri M. Lotman: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, trad. de Desiderio Navarro, Valencia, Universidad de Valencia, 1996, p. 84.

⁴⁷¹ Citado por Natalia Álvarez Méndez: *op. cit.*, p. 123.

pared o lugares de paso como el purgatorio, el jardín o la playa. En “Cita a las nueve”, de Ramón Ferreira,⁴⁷² observamos que el balcón también cumple una función límite pues es el umbral que divide los mundos de la protagonista. El primero de ellos, el interior de la casa, está asociado con aspectos negativos como el encierro, la crueldad, la fealdad física y la insatisfacción sexual; mientras el segundo –la calle, la esquina, el parque, los transeúntes- representa la fantasía, la posibilidad de cambiar su vida y, sobre todo, de que un hombre le pida matrimonio. Al salir al balcón le da la espalda al mundo de la casa que aborrece e imagina que es otra persona. Ese momento para la protagonista “se llenaba de promesas y cada hombre que mirara hacia arriba podía desearla”.⁴⁷³

De acuerdo a Álvarez, las fronteras espaciales “son esenciales para que se desarrollen los acontecimientos y la vida de los personajes con total normalidad. De ahí que cuando se desdibujan o desaparecen, se vea tambalear la existencia del mundo y de las propias figuras que lo habitan”.⁴⁷⁴ Al respecto llama la atención que al final la protagonista de “Cita a las nueve” mata a su tía, la persona que constantemente frustraba sus fantasías y anhelos, lo que le permite salir al exterior.

Espacio del camino. Las implicaciones sintácticas y semánticas del camino y el viaje han sido revisadas a partir de la teoría de Bajtín. Habría que agregar que en la literatura contemporánea lugares destinados a la circulación rápida como el aeropuerto, las estaciones de autobuses y trenes, el autoservicio o los centros comerciales representan la soledad y la despersonalización; en otros casos, los viajes ponen de

⁴⁷² Ramón Ferreira: *op. cit.*, pp. 356-366.

⁴⁷³ *Ibíd.*, p. 357.

⁴⁷⁴ Natalia Álvarez Méndez: *op. cit.*, p. 127.

manifiesto el desarraigo y el exilio como resalta Fernando Aínsa en relación a las novelas *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, o *Rayuela*, de Julio Cortázar.⁴⁷⁵

Espacios urbanos. Desde el comienzo de la modernidad, la ciudad ha sido un tema recurrente en la literatura, ya sea para idealizar o denunciar la vida de sus ciudadanos. Françoise Peyregène destaca que desde el siglo XIX “la configuración y el papel de las ciudades han sufrido transformaciones esenciales, y por consiguiente también se han transformado las representaciones que sus habitantes pueden formarse de ellas.”⁴⁷⁶ El cambio más evidente es que la ciudad dejó de ser un “lugar antropológico” –donde el ciudadano confirma su identidad cultural, establece relaciones sociales y adquiere conciencia histórica- para convertirse en lo que denomina un “no lugar” caracterizado por la “yuxtaposición de espacios transitorios, abstractos, donde no necesitamos pronunciar una palabra para conseguir lo que deseamos (dinero, bienes de consumo, alojamiento...) y donde el ser solitario y callado no hace más que pasar sin comunicarse con nadie; lugares donde se diluye y se pierde la identidad”.⁴⁷⁷

La ciudad dota a los escritores de innumerables posibilidades narrativas porque aglutina aspectos sociales, económicos, ideológicos o religiosos que otros espacios no presentan; así, puede simbolizar un microcosmos, presentarse como un lugar cosmopolita o ubicarse en un barrio, ofrecer una imagen de progreso o degradación y, por último, posibilitar el juego entre espacios semiotizados (arriba/abajo, centro/periferia o público/privado).

Espacio de la casa. Si con la ciudad podemos reconocer al ser humano en su dimensión social, en la casa lo haremos en la privada pues resulta el medio ideal para

⁴⁷⁵ Fernando Aínsa: "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del 'estar' en el mundo", en Jacqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 33-41, p. 39.

⁴⁷⁶ Françoise Peyrègne: "Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás", en Jacqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 71-77, p. 71.

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 72.

mostrar la intimidad y en ella el personaje se muestra tal cual es, olvidándose de los roles sociales.

La casa puede poseer valores positivos de seguridad, protección o tranquilidad como en “La casa de Mango Street”, de Sandra Cisneros; negativos de reclusión e incomunicación como en “Casa tomada”, de Julio Cortázar; o adquirir connotaciones fantásticas como “La casa inundada”, de Felisberto Hernández. A su vez, cada una de sus partes permite conocer aspectos clave de la psicología de los personajes a través de lugares simplemente relacionados con la subjetividad como el sótano, el desván, los cajones, los cofres, los armarios, los rincones, el cuarto, la alcoba o la cocina.

Por ello, Bachelard considera que la casa es un rincón del mundo y, por lo tanto, un universo, un instrumento idóneo para el análisis del alma humana: “Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad.”⁴⁷⁸

Espacio del cuerpo. Se debe partir de la idea de que el cuerpo está relacionado con la dimensión espacial. Desde esta perspectiva, Marc Augé afirma:

Sin duda se puede atribuir este efecto mágico de la construcción espacial al hecho de que el cuerpo humano mismo es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y debilidades, su coraza y sus defectos. Al menos en el plano de la imaginación [...], el cuerpo es un espacio compuesto y jerarquizado que puede recibir una carga desde el exterior. Tenemos ejemplos de territorios pensados a imagen del cuerpo humano pero, a la inversa, también el cuerpo humano es pensado como un territorio, en forma bastante generalizada.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Gaston Bachelard: *op. cit.*, p. 104.

⁴⁷⁹ Marc Augé: *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 66.

Encontramos la manifestación más clara del espacio del cuerpo en la literatura relacionada con temas amorosos y eróticos.

El espacio como reflexión en la propia historia. Álvarez explica que este se manifiesta principalmente en relatos metaficcionales “que desarrollan en el seno de su historia reflexiones y juicios de valor acerca del poder espacial de la literatura y la complejidad subyacente a la construcción y vivencia de mundos literarios”. Una muestra de estas pretensiones aparece en “Ella habitaba un cuento”, de Guillermo Samperio, ya que una de las recurrentes reflexiones del narrador versa sobre la posibilidad de crear espacios para la ficción:

Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habitación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio; cuando los albañiles empiezan a construirla, estamos ya ante la realidad de lo ficticio. Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto. Ampliando mi razonamiento, podemos afirmar que las ciudades son ficciones de la literatura; a ello se debe que a ésta la consideren un arte. El arquitecto que habita una casa que proyectó y edificó es uno de los pocos hombres que tienen la posibilidad de habitar su fantasía. Por su lado, el escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto.⁴⁸⁰

Una situación similar pero en diferentes circunstancias prevalece en los cuentos “El duende” y “Cuatro de moscas”, de Elena Garro,⁴⁸¹ ya que las protagonistas inventan –en un jardín y en un cuarto de hotel, respectivamente- mundos para evadir la opresión que sufren. En este sentido, Mara L. García explica que “llega un momento en que la realidad y la ficción se fusionan y la barrera que los separaba se torna invisible. La

⁴⁸⁰ Guillermo Samperio: “Ella habitaba un cuento”, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁸¹ Elena Garro: *La semana de colores*, Ciudad de México, Grijalbo, 1989. [1961] y *Andamos huyendo Lola*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1980.

autora presenta este mecanismo autoconsciente con la finalidad de revelar los problemas de las protagonistas; y gracias a la metaficción, podemos ver el interior de los personajes, presentado en un escenario”.⁴⁸²

III.3 EL ESPACIO EN LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS

*¿Quién diablos haría este llano tan grande?
¿Para qué sirve, eh?
Juan Rulfo*⁴⁸³

Es indiscutible que el espacio ha sido un elemento especialmente significativo en la literatura hispanoamericana. En muchas obras aparece por diversos motivos, ya sea para enaltecer la naturaleza o exponer su carácter indomable, resaltar empresas épicas durante el descubrimiento y la conquista, denunciar las condiciones de vida de ciertos grupos humanos, reafirmar la identidad nacional, ahondar en el destino trágico del hombre o para delinear espacios míticos. De ahí que, como veremos, no resultará extraño comprobar que buena parte de las colecciones de relatos integrados hispanoamericanas están determinadas explícita o implícitamente por la fuerza del espacio.

Su protagonismo remonta a la cosmovisión indígena, donde la naturaleza era un elemento esencial de tal forma que, como explica Ángeles Mendieta Alatorre, “no es

⁴⁸² Mara L. García: "Metaficción y espacialidad en Elena Garro", en Alfredo Pavón: *Si cuento lejos lejos de ti (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT, 1998, 29-39, p. 39.

⁴⁸³ Juan Rulfo: *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1991. [1953], p. 40.

posible entender el primitivismo americano sin ligarnos de una manera imprescindible a la naturaleza”.⁴⁸⁴

Asimismo, recordemos que en las crónicas del descubrimiento y la conquista se dieron maravillosas descripciones del terreno americano. Los europeos, ante el vasto territorio, reconstruyeron la realidad entre la “fascinación por lo maravilloso” y “la imaginación de lo fantástico” a través de diversos mitos –el Paraíso terrenal, la Ciudad Encantada, la Isla Escondida, el Reino del Dorado-, motivos bíblicos e innumerables tópicos provenientes de los cuentos medievales.⁴⁸⁵

Otra acción realizada por los conquistadores que tuvo una fuerte repercusión social derivó de la eliminación de las formas de organización social prehispánicas y la creación de otras en forma de ciudades que, de acuerdo a Claude Bataillon, se compusieron tradicionalmente a partir de una plaza central que reunía sitios consagrados a los poderes político, religioso y social, materializados en el Palacio de Gobierno o Ayuntamiento, la Catedral y las casas de las familias fundadoras.⁴⁸⁶ Dicha imposición provocó una fractura entre la ciudad real y la oficial, entre los hábitos y las creencias de los nativos y los sistemas políticos de la clase dominante.⁴⁸⁷ Escritores sensibles a este hecho han denunciado esta circunstancia. Muestra de ello son Miguel Ángel Asturias quien habló de ciudades construidas “sobre ciudades enterradas”⁴⁸⁸ y Carlos Fuentes quien describió la capital de México como una ciudad “trazada como un tablero de ajedrez, encima de ruinas de la capital azteca”.⁴⁸⁹

⁴⁸⁴ Ángeles Mendieta Alatorre: *El paisaje en la novela de América*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1949, p. 12.

⁴⁸⁵ Jan Kieniewicz: "Dimensiones espaciales en los primeros relatos del descubrimiento", en Jaqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, París, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 259-264.

⁴⁸⁶ Claude Bataillon: "Les représentations de l'espace échappent-elles à l'histoire? (exemples latino-américains)", en Jaqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, París, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 43-48.

⁴⁸⁷ Véase Xavier Rubert de Ventós: *El laberinto de la hispanidad*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 130.

⁴⁸⁸ Miguel Ángel Asturias: *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1968. [1930], p. 13.

⁴⁸⁹ Fuentes, Carlos: *Agua quemada*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 55.

En la decadencia de la Colonia se inició un proceso de distinción entre lo americano y lo europeo que sería determinante para las emergentes literaturas nacionales de la primera mitad del siglo XIX. En este proceso, el espacio jugó un papel protagónico si consideramos que la literatura hispanoamericana se distinguió durante muchas décadas por abordar aspectos temáticos íntimamente ligados al espacio y por la adopción de formas y estilos europeos. En este sentido, Fernando Aínsa explica que:

La confrontación y la integración entre la temática arraigada a nivel nacional y la preocupación formal y estilística de inspiración internacional que la literatura refleja en las primeras décadas del siglo [XIX] define las direcciones hacia las que se orientaría luego la narrativa del siglo XX, oscilando pendularmente entre temas y tendencias estéticas comunes a la novelística universal y el afianzamiento de lo que reivindicaba como expresión original americana.⁴⁹⁰

Con lo anterior he querido establecer que, dada la impronta del espacio en la literatura hispanoamericana, es posible trazar su historia desde una perspectiva topográfica. Fernando Aínsa, abanderado de esta idea, elabora un interesante mapa literario que abarca vastas zonas (selva, pampa, altiplano, sabana, sierra), grandes urbes (Buenos Aires, Lima, Ciudad de México), pueblos míticos (Santa María, Macondo, Comala), espacios simbólicos (laberintos, círculos) y exilios obligados y voluntarios.⁴⁹¹ Esto es lo que Alberto Zum Felde reconoce como el “imperio absoluto de lo telúrico, de lo territorial puro”.⁴⁹²

Siguiendo la línea de Aínsa, propongo un itinerario similar para conocer desde su espacio a las distintas colecciones de relatos integrados. El punto de partida serían

⁴⁹⁰ Fernando Aínsa: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 11.

⁴⁹¹ *Ibíd.*, pp. 13-91.

⁴⁹² Alberto Zum Felde: *La narrativa hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 15.

espacios cerrados y limitados como la casa –*Una casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros-, la quinta, el museo –*Aquí vivieron* y *Un novelista en el Museo del Prado*, de Manuel Mujica Láinez- o el bar –*Historias del Lontananza*, de David Toscana-, para a continuación visitar la provincia mexicana –*Ciudad Real*, de Rosario Castellanos- y cubana –*Condenados de Condado*, de Norberto Fuentes- así como capitales como Montevideo –*Montevideanos*, de Mario Benedetti-, La Habana –*Delito por bailar el chachachá*, de Guillermo Cabrera Infante- y la Ciudad de México –*Agua quemada*, de Carlos Fuentes-. Posteriormente cruzaremos zonas fronterizas de México –*La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes- y Argentina –*Los desterrados*, de Horacio Quiroga- para llegar hasta ciudades europeas –*Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez y *Guía triste de París*, de Alfredo Bryce Echenique- y norteamericanas –*Spiks*, de Pedro Juan Soto e *Hipotermia*, de Álvaro Enrígue-, lugares habituales en los exilios hispanoamericanos. Finalmente, revisaremos la producción de ciudades imaginarias –*Cuentos de Pago Chico*, de Roberto J. Payró, *De Zitilchén*, de Hernán Lara Zavala, *Fata Morgana*, de Bruno Estañol y *Cuentos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez- y espacios simbólicos –las minas en *Sub Terra*, de Baldomero Lillo, la cosmovisión indígena maya en *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias y el árido occidente de México en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo- para concluir nuestro recorrido en los espacios con historia como Buenos Aires –*Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez- y Cuba –*Vista del amanecer en el trópico*, de Cabrera Infante-.

Espacio cerrados o limitados

Si muchos textos centran la acción de sus historias en espacios extensos, no sorprende que Sandra Cisneros (1954), hija de padre mexicano y madre mexicano-americana, lo

reduzca al de una calle en *Una casa en Mango Street* (1992),⁴⁹³ volumen en el que la autora revisa varios aspectos de la vida de una familia de inmigrantes mexicanos. Y es que, la casa y el barrio para los latinos –como para las otras minorías étnicas que radican en Estados Unidos-, conforman espacios de identidad a la vez que de reclusión y segregación.

Cada casa de la calle Mango representa una historia diferente para Esperanza, una chica al filo de la adolescencia. El libro va estructurándose a partir de sus propias experiencias y las de sus vecinos al abordar conflictos familiares, la cotidianidad infantil, la experiencia del primer trabajo, la pobreza, las aspiraciones de los residentes, los conflictos raciales, el despertar sexual y momentos dramáticos como la violación de la que es víctima.

Del primero –“La casa en Mango Street”, en el que describe su casa en la calle Mango- al último –“A veces, Mango dice adiós”, donde confiesa que escribir es una forma de asumir su identidad- la pequeña narradora alcanza la madurez en estructura de *bildungsroman*. En el último relato dice que le gusta contar cuentos y que escribir sobre la calle donde pasó una parte importante de su vida representa una forma de escapar de ese microcosmos y a la vez una manera de aceptar su procedencia: “No sabrán que me habré ido para volver. Por aquellos que quedaron atrás. Por los que no pueden salir”.⁴⁹⁴ Así el microcosmos descrito por Cisneros se convierte en un elemento que le confiere un sentido de pertenencia y seguridad.⁴⁹⁵

Al ser hija de un inmigrante mexicano, Esperanza lucha por encontrar su lugar en un país diferente. Para ella las casas son una forma de integrarse o marginarse de la sociedad, por lo que éstas se convierten en una preocupación que consume gran parte de

⁴⁹³ Sandra Cisneros: *Una casa en Mango Street*, trad. de Enrique de Hériz, Barcelona, Ediciones B, 1992.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁹⁵ “Aquí todos somos morenos, todos nos sentimos seguros. Pero en cuanto nos metemos en un barrio de otro color, nos tiemblan las rodillas y llevamos las ventanillas del coche subidas del todo y miramos fijo al frente”. *Ibid.*, pp. 45-46.

sus aspiraciones. Si bien llega con su familia a la de Mango después de varias mudanzas y la hace feliz saber que por primera vez no tendrán que pagar alquiler, ésta no es la que esperaba por pequeña y fea.⁴⁹⁶ Frente a esta realidad imagina casas ideales: una con agua corriente, sótano, tres baños y jardín grande; una ubicada sobre una colina para dormir cerca de las estrellas; una donde los vagabundos tendrán refugio porque sabe lo que “significa no tener casa”⁴⁹⁷ o una propia, “silenciosa como la nieve, un espacio adonde ir, limpio como el papel del poema”.⁴⁹⁸ Sin embargo, al final del libro *Esperanza*, al reconocer que la casa de Mango marcó su vida y comentar que sus vecinos “no sabrán que me habré ido para volver”, sugiere que el libro es una forma de dar testimonio de este hecho y volver a sus orígenes por lo que la casa, como dice Bachelard, se convierte en un rincón del mundo.⁴⁹⁹

Desde otra perspectiva, el escritor argentino Manuel Mujica Láinez (1910-1984) desarrolla la unidad de lugar en *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924* (1948),⁵⁰⁰ obra en la que en el subtítulo anuncia el elemento de integración de los textos. El espacio es el protagonista y los personajes son los distintos residentes de la quinta, a veces miembros del mismo linaje, de tal forma que “los cuentos comienzan a encadenarse y a formar una trama que abarca el conjunto, sin que las narraciones pierdan independencia”.⁵⁰¹

En este caso es indiscutible el papel protagónico de la quinta. Como bien apunta Sorkunde Frances Vidal, el pasar efímero de sus habitantes “les hace mudables frente a

⁴⁹⁶ “Es pequeña y roja, con escalones apretados delante de las ventanas tan diminutas que parece que estén aguantándose la respiración. En algunas partes asoma el ladrillo y la puerta principal ha cedido tanto que tienes que empujar con fuerza para poder entrar. No hay jardín delantero, sólo cuatro olmos pequeños que el ayuntamiento plantó junto al bordillo de la acera. Por detrás hay un pequeño garaje para el coche que todavía no tenemos y un terreno pequeño, que aún lo parece más entre los dos edificios que lo flanquean. En nuestra casa hay escaleras de zaguán corrientes, y sólo tiene un lavabo. Todos hemos de compartir habitación: mamá y papá, Carlos y Kiki, Nenny y yo”, *Ibid.*, pp. 10-11.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁹⁹ Gaston Bachelard: *op. cit.*, pp. 33-38.

⁵⁰⁰ Manuel Mujica Láinez: *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 33-232.

⁵⁰¹ Jorge Cruz en “Prólogo”: *Cuentos completos... op. cit.*, p. 17.

la perenne presencia del lugar que recibe los cambios que los hombres van imprimiendo como único testimonio de sí y de su paso, sujeto a la moda de cada momento”.⁵⁰²

La arquitectura de la quinta evoluciona en cada uno de los relatos. En los primeros pasa de ser un sitio junto a una barranca en la zona de Montes Grandes, a cinco leguas de Buenos Aires, a ser una choza, una cabaña, una mansión de lujo hasta transformarse en un desolado refugio para gitanos y espectros de antiguos residentes. De esta manera, sirve de hogar y tumba para dos hermanos españoles que, atraídos por la ambición de encontrar oro, hacen las Américas –“El cofre”-; refugio para un español que decide pasar en el continente americano sus últimos días –“Los toros”-; jaula de oro para una mujer casada con un esposo celoso –“Los amores de Leonor Montalvo”-; cuartel general para un ejército –“Los reconquistadores”-; centro de reclusión para un joven enfermo de amor –“Prisión de sangre”-; hogar de los Montalvo –“El poeta perdido”, “La viajera”, “Tormenta en el río”, “El pintor de San Isidro”, “El testamento”- y, finalmente, de los Ponce de León –“El coleccionista”, “Rival”, “La mujer de Pablo”, “El dominó amarillo”, “El grito”, “El atorrante”, “Regreso” “La que recordaba” y “Muerte de la quinta”-.

En *Aquí vivieron*, como también en *Misteriosa Buenos Aires* y *Crónicas reales*, la historia depende del espacio. Cada uno de los relatos alude a sucesos históricos de Argentina como el Descubrimiento, la Conquista, la creación del virreinato del Río de la Plata, la independencia y las primeras presidencias de manera que, dice Frances Vidal, los cuentos son un “poso cultural en el que arraiga la tradición y la identidad de un pueblo que nace a la historia”.⁵⁰³

⁵⁰² Sorkunde Frances Vidal: *La narrativa de Mujica Láinez*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986, p. 33.

⁵⁰³ *Ibíd.*, p. 197.

Parece claro que mientras Sandra Cisneros identifica el espacio de una casa con la identidad individual, Mujica Láinez quiere proyectarlo como elemento de la idiosincracia nacional.

Un novelista en el Museo del Prado (1983),⁵⁰⁴ más que nada resulta un interesante ejercicio de imaginación y una notable muestra de erudición y sensibilidad artística de parte de Mujica Láinez. Los protagonistas, en lugar de ser reflejo de la realidad, son seres incorpóreos salidos del acervo de la pinacoteca del museo, fantasmas que por la noche se liberan de su condición inanimada. El novelista del título, como testigo privilegiado, “ha dado fe, simultáneamente, de la noble inercia de las pinturas y esculturas, fijas en sus puestos, y de las andanzas de quienes, para los demás imperceptibles, fluyen de la sustancia de las obras maestras. Y como es su oficio, el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó”.⁵⁰⁵ Los doce relatos de *Un novelista en el Museo del Prado* despliegan un escenario fantástico para que el arte y la Historia dialoguen. El carácter heterotópico del museo, que reúne gran variedad de formas de todos los tiempos, permite a Mujica Láinez combinar diferentes épocas y borrar “las fronteras entre lo individual y lo social, lo privado y lo público, lo real y lo imaginario”.⁵⁰⁶ Por lo tanto, evaden la lógica realista de pensar el museo como espacio susceptible de facilitar el encuentro de personas.

En *Historias del Lontananza* (1997), David Toscana (1961) es más realista en su concepción del espacio público. “Lontananza” es el nombre de un bar, situado en un pueblo sin nombre lleno de maquiladoras y frecuentado por un sinnúmero de sujetos que comparten el estigma del fracaso.

⁵⁰⁴ Manuel Mujica Láinez: *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona, Seix Barral, 1985 [1983].

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁶ Evelia Romano: "Los géneros y el lector en el museo: los cuentos de Cristina Peri Rossi", en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, 453-478, p. 462.

“Lontananza” refleja tal condición por el personal que lo atiende. El dueño es una persona que duda de su capacidad como cantinero y su ayudante lamenta trabajar en un bar al que asisten sus amigos para humillarlo y, sobre todo, en un sitio donde no puede desarrollar sus ideas para mejorarlo. Los parroquianos, por su parte, son el empleado recién despedido de una fábrica, el escritor de versos patrióticos que decide buscar historias para crear cuentos y fracasa, el propietario de un negocio de pinturas en quiebra, el desempleado que espera un golpe de suerte y se le escapa, dos amigos que se preguntan que sería de ellos si en vez trabajar en la fábrica hubieran terminado la carrera universitaria y un grupo de amigos que no encuentran la diversión en el desolado bar.

Todos ellos se dan cita en “Lontananza” –coinciden en el espacio mas no en el tiempo-, para compartir y desahogar por un breve momento sus frustraciones. En este sentido, para ellos la cantina representa un refugio donde el fracaso no existe (“Allá, dentro del Lontananza, estaba la vida”,⁵⁰⁷ “Esa noche el Lontananza era un paraíso”⁵⁰⁸). Sin embargo, la aventura resulta efímera y poco efectiva porque afuera siempre los aguarda su realidad y su presente: “se colgará de su hombro y se dejará llevar de vuelta a casa. Ahí querrá pedir perdón o al menos dar una explicación”,⁵⁰⁹ “Carlos abrió los ojos [...] pensó que a su edad, sin empleo, con dolor en la vejiga y sin ánimo para abrir el periódico [...] alguien tendría que enseñarle a diferenciar entre la buena y la mala suerte”.⁵¹⁰

Provincias

⁵⁰⁷ David Toscana: *Historias del Lontananza*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 16

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, p. 17.

⁵⁰⁹ *Ibíd.*, p. 18.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, p. 18.

El espacio de la provincia en la literatura hispanoamericana, como veremos, se acerca a la periferia y, en consecuencia, a la marginalidad. El hecho de convertirlo en un elemento protagónico supone una disidencia frente a la severa centralización. Así, los sucesos del “interior” frecuentemente cuestionan la influencia del poder central y la idea de civilización, universalizan los problemas locales y dan voz a gran diversidad de sectores sociales, de ahí que resalten la heterogeneidad y, en general, presenten otra perspectiva de la historia y de los países. Estos espacios reflejan las condiciones de desigualdad entre regiones y hacen hincapié en tradiciones y costumbres marcadas por la magia y la mística, retratando lugares donde lo urbano y lo rural se revuelven y confunden, por lo que los contrastes entre sus habitantes son profundos.

Ciudad real (1960), de Rosario Castellanos (1925-1974),⁵¹¹ es un caso representativo de este hecho. Este grupo de historias, ubicadas de forma implícita en Chiapas y escritas por Castellanos “con un lenguaje cuidado, una postura políticamente correcta y la sólida voluntad de aprovechar las vivencias y observaciones recogidas durante su niñez y su estancia en San Cristóbal de las Casas”,⁵¹² descubren la cruda realidad de los indígenas de la región (tzotziles, tzeltales, chamulas, lacandones) y de la mujer mexicana, a cuya condición de género se agrega el hecho de estar inserta en una sociedad provinciana que, por definición, es clasista y machista. Estos dos temas, reincidentes en toda su obra sin duda pretenden reflejar una parte importante de la realidad mexicana. En este sentido, María Luisa Gil Iriarte resalta que las obras de Castellanos “desnudan la jerarquización social y los comportamientos autoritarios. Así, en sus textos el silencio ancestral de mujeres e indígenas se puebla de voces”.⁵¹³

⁵¹¹ Rosario Castellanos: *Ciudad real*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

⁵¹² Beatriz Espejo: "Rosario Castellanos: entre la utilidad y la estética" en Alfredo Pavón: *Cuento y figura (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT, 1999 81-97, pp. 91-92.

⁵¹³ Gil Iriarte, María Luisa: *Testamento de Hécuba: mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 16. Sobre estos temas véase también Victorien Lavou Zoungbo: *Mujeres e indios, voces del silencio*, Roma, Bulzoni, 2001.

Un caso similar es *Condenados de Condado* (1968), de Norberto Fuentes (1943),⁵¹⁴ obra merecedora del premio Casa de las Américas. En este caso el espacio, el tiempo y, en menor medida, la repetición de los personajes confiere unidad a los veinticinco relatos. Una pequeña nota introductoria anticipa que “Durante siete años, desde 1960 hasta 1966, grupos de guerrillas contrarrevolucionarias se movieron y operaron en la Sierra de Escambray, región central de Cuba. Al pie de Escambray, si se mira desde la costa sur, está el pueblo de Condado, mil habitantes, medio kilómetro de calle central, un cementerio y un campamento militar”.⁵¹⁵

Este libro forma parte de una terna de cuentarios cubanos que adoptan la Revolución como tema central.⁵¹⁶ *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz, y *La guerra tuvo seis nombres* (1968), de Eduardo Heras León, completan el trío. Cabe destacar que *Condenados de condado* retoma los hechos de un periodo histórico poco atendido por el gobierno castrista como lo fue la campaña de contrainsurgencia de la sierra de Escambray. Fuentes explica que “a diferencia del resto de mis coetáneos, que creyeron ver en los combates de Playa Girón –Bahía de Cochinos para los norteamericanos- un tema para su explotación literaria, yo no me dejé llevar por esa seducción [...] Yo, en cambio, me fui para la montaña como corresponsal y encontré el tema, cinco años de combates, miles de hombres luchando, hermanos contra hermanos...”⁵¹⁷

Polémicos desde su publicación por la imagen que ofrece de la guerrilla cubana,⁵¹⁸ los cuentos de *Condenados de Condado* se ubican en la sierra y el pueblo de

⁵¹⁴ Norberto Fuentes: *Condenados de condado*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.

⁵¹⁵ Norberto Fuentes: *op. cit.*, p. 4.

⁵¹⁶ Véase: Seymour Menton: "El cuento de la revolución cubana: una visión antológica y algo más" en Enrique Puppo-Walker: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973 338-357.

⁵¹⁷ Norberto Fuentes: *Condenados de condado*, Barcelona, Seix Barral, 2000. [1968], pp. 11-12.

⁵¹⁸ Para su autor, *Condenados de Condado* fue el “primer libro disidente cubano. Publicado a regañadientes por Ediciones Casa, La Habana, 1968. Hasta donde recuerdo, publicado en su momento por Sudamericana (un par de ediciones semiclandestinas en Buenos Aires) y por Enaudi en Italia con prólogo de Italo Calvino y traducido por Laura González. UNAM (México) publicó una edición en 1991. La edición por su 25 aniversario (más o menos 1993), con prólogo y notas de Jorge Ruffinelli, fue saboteada por (o en) Alfaguara. Editado por Seix Barral en noviembre 2000 bajo auspicio de Basilio Baltasar y

Condado. En cuanto a los personajes, el comandante Bunder Pacheco aparece en la mitad de los relatos.⁵¹⁹ Otros personajes reincidentes son Margarito Abejón, colaborador de los *contras* –mencionado en “Visita” y “La ley”–, el capitán Atila –en “Visita” y “Madrugada de la sierra”– y el jefe Rembert –en “La Llorona” y “Adiós”–. Los relatos que combinan la experiencia personal con la imaginación recrean de manera cruda, absurda o cómica las atrocidades tanto de la milicia castrista como de los contrarrevolucionarios, llamados “bandidos” aquí. Una guerra larga que, según Fuentes, ha querido manipular la cúpula triunfante de la revolución cubana.⁵²⁰

Capitales

Las capitales hispanoamericanas se asocian generalmente a las ideas de progreso, y civilización pero, sobre todo, a las de enajenación, deshumanización, soledad, desconfianza, corrupción o delincuencia. La visión que normalmente prevalece sobre ellas es pesimista, como puede observarse en diferentes grados en *Montevideanos*, de Mario Benedetti; *Agua quemada*, de Carlos Fuentes, o *Delito por bailar chachachá*, de Guillermo Cabrera Infante.

El escritor uruguayo Mario Benedetti (1929) retoma en *Montevideanos* (1959)⁵²¹ las intenciones del *Dublineses*, de James Joyce, para retratar la vida de la clase media de Montevideo. La situación social de los protagonistas y su pertenencia al ámbito urbano son marcas comunes entre los personajes que desfilan en las historias. Considerada una de sus mejores obras, *Montevideanos* presenta rasgos de gran parte de su producción

labour of love de Hélène Martínez, con un prólogo y glosario especialmente preparado por el autor para la edición”. Véase Norberto Fuentes: "Mis libros" en www.norbertofuentes.com/misLibros.asp [7 de agosto de 2007].

⁵¹⁹ “El capitán descalzo”, “Santa Juana”, “Orden número 13”, “El palo”, “La ley”, “Kongo kid”, “Guantanamo”, “Belisario el Aura”, “La vanguardia”, “La Llorona” y “Adiós”.

⁵²⁰ Véase en el “Prefacio” y en el “Glosario” a la edición española del volumen de Seix Barral la importancia que adquiere el hecho de denominar a los contrainsurgentes “bandidos” y no guerrilleros. Pp. 16 y 174.

⁵²¹ Mario Benedetti: *Esta mañana. Montevideanos*, Madrid, Alfaguara, 1984 [1959].

narrativa con historias de personas sencillas que enfrentan dilemas morales o sociales de difícil solución. Los protagonistas de esta colección son el burócrata que se endeuda con la esperanza de un aumento salarial eternamente pospuesto por la administración (“El presupuesto”), el trabajador que durante su anhelado día de descanso ve cómo fallece su esposa (“Sábado de gloria”), el adolescente olvidado por sus padres mientras éstos negocian la repartición de bienes al firmar el divorcio (“La guerra y la paz”), la familia estafada económicamente (“Los novios”), la mujer ambiciosa que pierde una fortuna obtenida a través de múltiples matrimonios de conveniencia (“Retrato de Elisa”), el niño al que sobrecoge la tristeza que esconde el payaso tras su boca pintada (“Esa boca”) y la prostituta reformada que enfrenta su pasado (“Déjanos caer”). En cualquier caso –la sirvienta, el hermano, el esposo, el novio, la compañera, la mujer infiel, el funcionario corrupto, el escritor uruguayo en Estados Unidos o la santa con “pasado”-, los problemas terminan por devorar a los personajes.

Las cuatro historias de *Agua quemada* (1981), de Fuentes, se integran de modo complejo y mantienen relaciones sutiles a través del General Vergara, su hijo Agustín y su nieto Plutarco, Luisito –un niño inválido-, Manuelita –una anciana excéntrica antigua sirvienta del General-, Federico Silva –un solterón, dueño de varias vecindades- y Bernabé, miembro de un grupo de choque del gobierno, amigo de Luisito y nieto materno de un ayudante del General Vergara durante la revolución. Los relatos se localizan en cuatro zonas de la Ciudad de México –el Pedregal, el Centro, la Zona Rosa y un cinturón de miseria- que, como ya vimos, son representativas de diferentes sectores sociales y económicos en el país.

La imagen ofrecida de la Ciudad de México en *Agua quemada* es de caos social y fealdad estética. A decir del narrador de “El día de las madres”, es una capital plagada de anuncios publicitarios, pequeños negocios donde se repara de todo, vendedores

ambulantes, autos, camiones, policías de tránsito corruptos, ruidos de coches, claxons, gritos y accidentes vehiculares, una ciudad “voluntariamente cancerosa, hambrienta de extensión anárquica, pintaviolines de toda intención de estilo, ciudad que confunde la democracia con la posesión, pero también el igualitarismo con la vulgaridad”.⁵²²

En lo particular, cada uno de sus barrios posee valores singulares detallados en cuanto conocemos a sus habitantes. En el Pedregal viven los nuevos ricos, en general políticos corruptos como los personajes de “El día de las madres”, el primer relato, miembros de una familia compuesta por tres varones de distintas generaciones que hizo su fortuna por la participación del abuelo en la revolución y del hijo en el partido oficial. Los nuevos ricos se instalan en el Pedregal, el nuevo barrio residencial que, en palabras del nieto, representa un “lastimoso intento de castidad urbana en una capital como la nuestra”.⁵²³ Estos sujetos forman una clase política que acumula dinero a través de compadrazgos y negocios ilícitos. Es el caso de los licenciados Agustín Vergara y Mariano Carreón, personaje de “El hijo de Andrés Aparicio”.

En “Éstos fueron palacios”, se detiene en la casa céntrica de una anciana solitaria que sus vecinos califican de loca. La relación entre el espacio y la edad de la protagonista es evidente, pues tanto el centro de la ciudad como la mujer hace tiempo perdieron su esplendor, su futuro es incierto y lo mejor de ellos está en el pasado. Así se recuerda que en el centro hace mucho tiempo “vivieron señores muy poderosos y ricos” en edificios que “fueron los palacios de la Nueva España”, hecho equivalente a la nostalgia de Manuelita por su hija y su trabajo con una familia rica.

En “Las mañanitas”, aparece Federico Silva, un solterón perteneciente a una vieja burguesía de inspiración aristocrática, que “a pesar de todos los torbellinos

⁵²² Fuentes, Carlos: *Agua quemada*, Ciudad de México, Punto de Lectura, 2000. [1981], p. 43-44.

⁵²³ *Ibíd.*, p. 43.

históricos, ha logrado conservar a lo largo del tiempo un ingreso confortable”,⁵²⁴ dueño de la vecindad donde vive Manuelita, y aferrado al pasado, al linaje familiar y, especialmente, a su vieja casa de la Zona Rosa pese a que la modernidad y el progreso urbano destrozaron el esplendor de ésta. Su barrio se volvió así “irrespirable” e “intransitable” por la construcción de avenidas altas, las calles cerradas, las escaleras y los túneles del metro Insurgentes, los “restoranes de mariscos y expendios de tacos, vendedores ambulantes, mendigos y trovadores callejeros; y estudiantes, esa cantidad salvaje de jóvenes, comiendo tortas compuestas, chiflando y mirando el paso lento del esmog mientras el bolearito les limpia los zapatos, chuleando y albureando a las muchachas de minifalda, chaparritas, nalgonas, de piernas flacas; la jipiza, plumas, párpados azules, bocas espolvoreadas de plata, chalecos de cuero y nada debajo, cadenas, collares”.⁵²⁵

Finalmente, “El hijo de Andrés Aparicio” se desarrolla en un cinturón de miseria que “no tuvo nombre”, un “lugar pasajero, como las chozas de cartón y lámina”, sin luz eléctrica ni desagüe, donde “estaba lo peor de la ciudad y puede que lo mejor también”.⁵²⁶ En resumen, un caldo de cultivo para la delincuencia, lugar propicio para que miembros del gobierno, como el mencionado Mariano Carreón, recluten jóvenes para integrarlos en clandestinas guardias blancas, destinadas a desestabilizar con violencia las protestas de obreros y estudiantes: “Si nos quedamos donde nacimos, nos va a llevar la chingada. Más vale pasarnos con los que nos van a chingar”,⁵²⁷ es el argumento utilizado para convencer a Bernabé, protagonista de esta historia, de la necesidad de unírseles.

⁵²⁴ *Ibíd.*, p. 85.

⁵²⁵ *Ibíd.*, p. 81.

⁵²⁶ *Ibíd.*, pp. 107-108.

⁵²⁷ *Ibíd.*, p. 148.

Por otra parte, *Delito por bailar el chachachá* (1995), de Cabrera Infante,⁵²⁸ está integrado explícitamente por relatos en torno a una pareja –ella actriz y él un escritor que toma café y fuma- que se reúne en un restaurante de La Habana del que invariablemente parten las tres historias.

Delito por bailar el chachachá es un tríptico que, en la introducción y el epílogo, explica su estructura integrada.⁵²⁹ Los dos primeros cuentos se desarrollan durante los años del apogeo del bolero, a finales de la década de los cincuenta, y el tercero, se localiza después el triunfo de la revolución. Es importante este dato, ya que la percepción de la ciudad se transforma sutilmente tras este hecho histórico.

“En el gran Ecbó” y “Una mujer que se ahoga” ofrecen así breves descripciones de la Habana en las que resaltan los adjetivos “viejo”, “hermoso”, “destruido”, “cariado”, “carcomido” o “deteriorado”.⁵³⁰ En cierta manera, esta visión asociada al pasado y la nostalgia resalta el espíritu romántico del descuidado patrimonio arquitectónico habanero. En cambio, en “Delito por bailar el chachachá” este tipo de percepción desaparece porque el contexto histórico ha cambiado con el triunfo de la revolución. La acción se concentra en una cafetería y la mirada del narrador se fija más en los ciudadanos que en la ciudad. El narrador ya no piensa en la arquitectura sino en los seres que la habitan: milicianos prepotentes, ex compañeros de escuela a los que el

⁵²⁸ Guillermo Cabrera Infante: *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfaguara, 1995.

⁵²⁹ En la introducción, precisa que los “tres cuentos de este libro están hechos de recuerdos. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de la caída en el abismo histórico. El tiempo es por supuesto diverso, pero el espacio, la geografía [...] es la misma” *Ibid.*, p. 10. Por su parte, el epílogo aproxima la composición de la obra al concepto de “modulación” musical: “La música cubana está llena de modulaciones o contrastes de la clave, visible o invisible, que indica el ritmo. El paso (y el peso) del ritual de la santería en la primera historia, que arrastra consigo a la narración y a los protagonistas, suena o debe sonar en la segunda historia como un bolero, una canción con ritmo apenas perceptible por la carga literaria de su letra. A la tercera historia la culmina ‘ese ritmo sin igual’. Es decir, el chachachá”. *Ibid.*, p. 100.

⁵³⁰ “Las casas viejas y hermosas, algunas destruidas y convertidas en solares vacíos y asfaltados para parqueo, los balcones de complicada labor de hierro, el enorme, sólido y hermoso edificio de la aduana, el Muelle de Luz y la Alameda de Paula..”, p. 21; “La lluvia golpeaba incesante las viejas y carriadas fachadas y las columnas carcomidas por el tiempo”, p. 37; “Miró: a la plaza que rodeaban las columnas en deterioro perenne, a lo largo de la calle colonial todavía empedrada con adoquines azules, a la iglesia aún más vieja que la plaza con su fachada vuelta verde por el moho y a los escasos arbolitos emaciados por el monóxido de carbono”, *Ibid.*, p. 41.

socialismo cambió ideológica mas no moralmente, funcionarios pederastas y una fauna humana que incluye a “criaditas peripatéticas, epicúreos milicianos adectos a Demócrito [...], parqueadores sofistas siempre en vigilia, pitagóricos billeteros pregonando la lotería, soñolientos dueños de perros, cínicos, y lo que más se parece a Aristóteles entre nosotros: un ocasional chófer de alquiler que charla con su colega filosófico (Plotino del timón)”.⁵³¹ De esta forma, el relato resulta una crítica de las contradicciones sociales del régimen socialista.

En muchos casos, el tema urbano permite abordar la dialéctica entre centro y periferia, ya que la provincia es proclive a conservar tradiciones y costumbres centenarias. El relato “En el gran Ecbó” revela con nitidez esta circunstancia al narrar una excursión que la pareja protagonista realiza a Guanabacoa, un pueblo cercano a La Habana, para observar un ritual de santería que ella califica de “mágico” o “primitivo” y él de “supersticioso”, “bárbaro” o “cosa de ignorantes”. Sólo unos cuantos kilómetros bastan para advertir que las diferencias culturales chocan y crean una zanja de desconfianza y temor entre capitalinos y provincianos.

Fronteras

Las zonas fronterizas separan geográfica y culturalmente. En ellas se da un intenso tránsito de personas y mercancías. En general, puede distinguirse una población conformada por personas que desertaron de su intento de encontrar mejores oportunidades de vida o aventura y otra flotante, que se instala mientras consigue cruzar otro país. La violencia, la delincuencia, el contrabando y la falta de sentido de pertenencia son los rasgos más comunes de estos individuos.

⁵³¹ *Ibíd.*, pp. 63-64.

Horacio Quiroga (1878-1937), uno de los indiscutibles maestros del cuento hispanoamericano, interrelaciona las historias de *Los desterrados* (1926) por el espacio, la reaparición de personajes,⁵³² las remisiones intratextuales a hechos ocurridos en diferentes cuentos⁵³³ y la discreta participación de un narrador testigo de todos ellos.⁵³⁴

Los desterrados, una de las mejores obras del uruguayo, ahonda en el destino trágico de los habitantes de la región argentina de Misiones que colinda con Paraguay, Brasil y Uruguay. La intención del autor es clara desde título, observándose el transcurso del libro⁵³⁵ y por el predominio de los protagonistas extranjeros.⁵³⁶ Así, dos ancianos brasileños quieren regresar a su tierra sin conseguirlo para morir; un belga sin un ojo, una oreja y tres dedos de la mano derecha muere ahogado por una borrachera; un gringo fallece por consumir grandes cantidades de alcohol destilado por él mismo; un agricultor pierde la vida cuando accidentalmente cae sobre su machete; un ataque de asma mata a un indio, el juez de paz de Misiones, y deja viuda a una mujer polaca; y un sueco, víctima del *delirium tremens*, asesina a su hija tras confundirla con una rata gigante.

En *La frontera de cristal* (1995), Carlos Fuentes presenta otra perspectiva del tema frontera porque no se limita a describir las adversidades comunes a los individuos que habitan este espacio –discriminación, racismo, violencia, injusticia, abuso-, sino que

⁵³² En el primer relato, “Los desterrados”, se menciona a Juan Brown, el doctor Else y el químico Rivet, quienes después serán protagonistas en “Tacuara Mansión” y “Los destiladores de naranja”.

⁵³³ Por ejemplo, “La cámara oscura” hace referencia a un episodio de “Tacuara Mansión”.

⁵³⁴ Este narrador por momentos muy breves se hace notar en cinco de los ocho relatos que integran la colección: “Los desterrados”, “Van Houten”, “Tacuara-Mansión”, “El techo de incienso” y “La cámara oscura”.

⁵³⁵ “Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquellos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados”; “Misiones [...] guarece a una serie de tipos a quienes podría lógicamente imputarse cualquier cosa, menos el ser aburridos”. Horacio Quiroga: *Los desterrados y otros textos*, ed. e int de Jorge Lafforge, Madrid, Castalia, 1990. [1926], pp. 201 y 230, respectivamente.

⁵³⁶ Los tipos que encontramos en esta zona son brasileños –“Los desterrados”-, belgas –“Van Houten”-, norteamericanos, argentinos, húngaros –“Tacuara-Mansión”-, mestizos –“Hombre muerto”-, franceses –“El techo de incienso”-, indígenas, polacos –“La cámara oscura”- y suecos –“Los destiladores de naranja”.

reflexiona sobre la identidad, en este caso, de los mexicanos que sufren la presión geográfica y, sobre todo, cultural de la mayor potencia del mundo. De ahí que el espacio de los relatos no se limita al de los estados fronterizos de México o Estados Unidos y se amplíe a otras ciudades como Ciudad de México o Nueva York e incluso de España – “La apuesta”-, con el propósito de ahondar en las consecuencias del choque cultural.

A través de la figura de Emiliano Barroso, Fuentes enlaza las historias del joven que emigra a los EU para estudiar medicina, la muchacha que trabaja en una maquiladora, el chef mexicano que resalta el valor gastronómico de su cocina, el ilegal que cruza la frontera o la sirvienta que trabaja para una anciana americana a la que amarga la soledad. Así, “La frontera de cristal” presenta a Lisandro, un mexicano que cuestiona su identidad cuando llega a trabajar a la ciudad de Nueva York: “¿Qué hago yo aquí? Yo no debería estar haciendo esto. Éste no soy yo”⁵³⁷. Para Alejandra Sánchez Valencia, Fuentes plantea en este libro tres aspectos sobre la identidad: 1) es un tema que en el contexto de la globalización se ha tornado más complejo; 2) es inevitable para el ser humano pensar en estos términos, y 3) en esta época la identidad se acepta como algo cambiante, ya que las personas “tienen una relativa capacidad de discriminación, selección y adscripción”.⁵³⁸

Exilios

En la literatura hispanoamericana es frecuente encontrar el tema de los exilios voluntarios o involuntarios. Muchos escritores han emigrado a países del viejo continente y ciudades de Estados Unidos obligados por las dictaduras, por el deseo de lograr el éxito artístico o por cuestiones geopolíticas, como es el caso concreto de

⁵³⁷ Carlos Fuentes: *La frontera de cristal*, Ciudad de México, Alfaguara, 1994, p. 191.

⁵³⁸ Alejandra Sánchez Valencia: "Fronteras cercanas, encuentros lejanos: la identidad en territorio extranjero", www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_28_33.pdf [9 de agosto de 2007], p. 32.

Puerto Rico. Estos destinos se han convertido en escenarios privilegiados para representar, en palabras de Aínsa, la “dualidad existencial [...], ese estar ‘aquí’ siendo de ‘allá’, esos juegos especulares que solo permite la distancia”.⁵³⁹ En los exilios europeos ubicamos *Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez, y *Guía triste de París*, de Alfredo Bryce Echenique. Por su parte, en los norteamericanos merecen ser revisados *Spiks*, del puertorriqueño Pedro Juan Soto, e *Hipotermia*, del mexicano Álvaro Enrigue.

Gabriel García Márquez comenta en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* (1992) que ninguno de sus volúmenes de cuentos anteriores “estaba concebido y resuelto como un todo, sino que cada cuento era una pieza autónoma y ocasional” agregando que tal intención “podía ser una aventura fascinante si lograba escribirlos todos con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector”.⁵⁴⁰ Ante estas palabras habría que recordar que el tono, el estilo o la atmósfera refuerzan pero no establecen la unidad de una colección. Más bien, encontramos la unidad de su libro en un motivo que también anuncia en el prólogo: “las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa”.⁵⁴¹ Así, los cuentos se relacionan por la procedencia de los personajes –latinoamericanos- y por los escenarios –Ginebra, Roma, París, Viena, Barcelona, Arezzo, Nápoles y Madrid- que, aunque dispares, revelan su pertenencia continental. En este sentido, Eva Valcárcel subraya que el concepto de Europa como espacio ajeno es fundamental.⁵⁴² Por su parte, para Russell M. Cluff los viajes sugeridos o realizados y la geografía “ayudan a unificar

⁵³⁹ Fernando Aínsa: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX*, op. cit., p. 88..

⁵⁴⁰ Gabriel García Márquez: *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 15.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁴² Eva Valcárcel: "Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez. Reflexión en torno a la experiencia del viaje" en Eva Valcárcel: *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1997, pp. 367-394.

las obras”.⁵⁴³ Otro elemento de integración relevante de *Doce cuentos peregrinos* es el narrador, ya que en varios se personifica en un escritor o un intelectual,⁵⁴⁴ en el hijo de un escritor caribeño⁵⁴⁵ o alguien presumiblemente identificado con el propio García Márquez.⁵⁴⁶

Una obra que por varios motivos guarda estrecha relación con la anterior es *Guía triste de París* (1999), de Alfredo Bryce Echenique (1935). Allí se incluye una nota del autor que especifica que seis de los catorce cuentos del libro fueron publicados como crónicas “dentro de una serie titulada *Crónicas parisinas*”,⁵⁴⁷ otro fue producto de un encargo y el resto “no tienen más historia que la de su propia escritura”.⁵⁴⁸ En la colección, al igual que en *Doce cuentos peregrinos*, el espacio –la capital francesa- y el origen de sus protagonistas –peruanos en este caso- es constante. Asimismo, en la mayor parte de las historias el narrador o el protagonista es estudiante,⁵⁴⁹ escritor⁵⁵⁰ o alguien identificado con el nombre de Alfredo.⁵⁵¹

En cuanto al orden de los cuentos, llama la atención que el primero –“Machos caducos y lamentables”- y el último –“Debbi Lágrimas, Madame Salomón y la ingratitud del alemán”- refuerzan la noción de apertura y cierre de la compilación, ya que uno cuenta las experiencias de un estudiante peruano recién llegado a París y el otro los recuerdos de un amor pasado por parte de un viejo internado en un asilo de ancianos.

⁵⁴³ Russell M. Cluff: “Doce peregrinajes maravillosos” en *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, pp. 337-355, p. 341.

⁵⁴⁴ “La santa”, “El avión de la bella durmiente”, “Me alquilo para soñar” y “El rastro de tu sangre en la nieve”.

⁵⁴⁵ “El verano feliz de la señora Forbes”.

⁵⁴⁶ “Espantos de agosto”, “Tramontana” y “La luz es como el agua”.

⁵⁴⁷ Alfredo Bryce Echenique: *Guía triste de París*, Madrid, Punto de lectura, 2001 [1999], p. 8.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴⁹ “Machos caducos y lamentables”, “Verita y la ciudad Luz”, “Las porteras nuestras de cada día” y “La gorda y un flaco”.

⁵⁵⁰ “Ser y querer ser Gato Antúnez” y “Retrato de un escritor con gato negro”.

⁵⁵¹ “Lola Beltrán *in concert*” y “El carísimo asesinato de Juan Domingo Perón”.

Para el puertorriqueño Pedro Juan Soto, la redacción de las historias y viñetas que integran *Spiks* (1956) representó una forma de exorcizar emociones. El título del libro remite al término peyorativo con el que se designa a los hispanohablantes en Estados Unidos. El propósito de la colección fue abordar los problemas de buena parte del colectivo de puertorriqueños residentes en Nueva York, a decir del propio autor “seres abrumados por la tecnología, el aislamiento y la correspondiente inseguridad de los exploradores en cualquier selva.”⁵⁵² Se inicia con “La cautiva”, que narra la historia de una chica a punto de abordar un avión que la llevará, casi contra su voluntad a Nueva York. Luego encontramos la historia del pintor que malvive económicamente en un sótano junto con su familia –“Garabatos”-, el joven que termina internado en un manicomio neoyorquino lejos de su tierra y su familia –“Los inocentes”-, la mujer abandonada que mantiene la obsesiva esperanza de que su esposo regresará –“Ausencia”-, el vendedor ambulante abrumado por las nuevas leyes de salud sobre el comercio –“Bayaminiña”-, el joven solitario que encuentra refugio en los billares –“Campeones”- y la prostituta engañada por su pareja –“Dios en Harlem”-. A través de ellos conocemos el desamparo, la soledad y la amargura que experimentan los puertorriqueños en Nueva York.

Los relatos de *Hipotermia*, de Álvaro Enrigue,⁵⁵³ representan un caso diferente de vida en el exilio. Los tres primeros,⁵⁵⁴ ubicados en el D.F., tratan disyuntivas propias de escritores como la vocación literaria, la escritura de *best sellers* o la emigración a otro país en busca de mejores oportunidades. Las siguientes son historias de la vida del escritor en Estados Unidos,⁵⁵⁵ de gringos típicos descendientes de italianos, polacos y

⁵⁵² Pedro Juan Soto: *Spiks*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 2001. [1956], p. 10.

⁵⁵³ Álvaro Enrigue: *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005.

⁵⁵⁴ “La pluma de Dumbo”, “Superación personal” y “Gula o la invocación”.

⁵⁵⁵ “Diario de un día de calma” y “Meteoros”.

africanos,⁵⁵⁶ de un ejecutivo mexicano que adquiere la nacionalidad norteamericana⁵⁵⁷ y de un cocinero del mismo país dueño de un restaurante en Estados Unidos.⁵⁵⁸

Si descartamos las dos historias con protagonista gringo –un plomero afroamericano y un recolector de basura polaco-, las demás tratan sobre mexicanos exiliados voluntariamente que, además, poseen cierto grado de educación e ingresos económicos que les permiten llevar una vida estable: el escritor imparte clases de literatura en una universidad de Washington, el ejecutivo trabaja en el Banco Mundial y el chef es dueño de un restaurante e investiga sobre la gastronomía conventual del siglo XVII. Este hecho merma la visión de desamparo, soledad y temor a la cultura desconocida comentada antes, pero mantiene la crítica hacia el clima extremo, la forma desabrida y ordenada de vivir, la hipocresía moral y las agobiantes extensiones del país norteamericano. Así el escritor resalta que “los gringos son una nación obediente: todos se habían plegado a las decisiones de la autoridad”;⁵⁵⁹ el ejecutivo reflexiona que lo “esencial para sobrevivir en este país es nunca decir lo que se piensa y luego hacer lo que a uno se le dé la gana”⁵⁶⁰ y el chef considera que Washington DC es “la más impúdica de las ciudades del mundo, con sus banquetas de tres metros de ancho, sus avenidas que parecen campos de futbol y sus monumentos que fueron preludeo arquitectónico de la obesidad nacional”.⁵⁶¹

En estos relatos prevalece el conflicto de identidad –sobre todo en el caso del ejecutivo- pero éste también se hace extensivo para todos los habitantes de un país que no tiene nombre y en el que sus habitantes han “elegido consciente y consistentemente

⁵⁵⁶ “Inodoro” y “Ultraje”.

⁵⁵⁷ “Refrigeración”, “Terapia: China”, “Saliva”, “Terapia: gringos”, “San Bartolomé”, “Terapia: duplicidad”, “Padre”, “Terapia: terapia” y “Blanco”.

⁵⁵⁸ “Salida de la ciudad de los suicidios” y “Retorno a la ciudad del ligue”.

⁵⁵⁹ Álvaro Enrígue: *Hipotermia*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, p. 82.

⁵⁶¹ *Ibíd.*, p. 141.

no tener un patronímico: [...] los gringos somos afro-americanos, mexico-americanos, nativo-americanos, germano-americanos, irlandeses-americanos”.⁵⁶²

Ciudades imaginarias

Los lugares imaginarios son únicos por autónomos y profundamente subjetivos. Su concepción impulsa la autonomía de la ficción frente a la realidad, promoviendo la posibilidad de llenarlos de cualquier contenido.⁵⁶³ Por este motivo, los muertos pueden hablar y la gente volar o nacer con cola de cochino, como demuestran Rulfo y García Márquez. Estos espacios autorreferenciales crean atmósferas que prescinden de juicios y explicaciones, propiciando el desarrollo de la subjetividad y la elaboración de una lógica que hermana lo real con lo extraordinario.

Además, los lugares imaginarios llegan a convertirse en elementos de enorme poder evocativo.

El escritor concibe estos emplazamientos a partir de un entorno conocido para lograr que lo imposible resulte verosímil, pero el referente real se diluye conforme el escritor lo llena de nuevos significados. Pensemos que el trasfondo real de clásicos como Comala, Macondo o Santa María pierde sentido frente a la construcción literaria elaborada por sus creadores. Así sucede también en las colecciones de relatos integrados: Pago Chico es un trasunto de Bahía Blanca (Argentina), el reino de los Von Orbs de Rumania, Zitilchén de Hopelchén (México), Santa María de la Victoria de Frontera (México) y Mogador de Essaouira (Marruecos). Pero, como veremos, cada uno de estos pueblos son re-semantizados al grado de alcanzar la independencia de su referente.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 90.

⁵⁶³ Sobre las características de los espacios míticos, imaginarios y simbólicos, véase Alicia Llarena: *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Gran Canaria, Hispamérica/Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 298-302.

La colección *Cuentos de Pago Chico* (1908), de Roberto J. Payró (1867-1928), es el primer volumen en la literatura hispanoamericana que localiza un conjunto de historias en un espacio imaginario: el pueblo de Pago Chico, en realidad, Bahía Blanca, lugar en el que Payró se estableció en 1887 para fundar el periódico *La Tribuna*. Los relatos son protagonizados por las principales fuerzas del pueblo representadas en las figuras del intendente municipal, el juez de paz, el escribano, los periodistas, el médico, el comisario, los candidatos políticos, el caudillo, el boticario y las presidentas de las instituciones de beneficencia. De ahí que casi todos aborden problemas como la injusticia social y la corrupción de las autoridades, el caudillismo y la carencia de libertad de expresión. Una frase condensa bien el espíritu del libro: “Pago Chico, infierno grande”.⁵⁶⁴ El pueblo resulta así una alegoría de la convulsa y caótica realidad de la provincia argentina.

De los veintitrés textos que lo componen habría que destacar “La escena y los actores” y “Las memorias de Silvestre”, ya que presentan estrategias narrativas representativas de lo clásico y lo moderno. El primer relato delata la influencia de la novela decimonónica al concebir el espacio como un escenario donde desfilan una serie de personajes. Zubiaurre explica que este tipo de novelas se “inician con una extensa descripción topográfica, aparentemente apriorística y objetiva, ajena y anterior a los personajes y a cualquier modo subjetivo de representación”⁵⁶⁵, lo que se observa en “La escena y los actores”, resumen de la historia, la vida política, cultural, social, la industria y la economía de Pago Chico sin más motivo que el de exhibir el escenario donde se situarán las acciones sucesivas.

⁵⁶⁴ Roberto J. Payró: *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html]. Edición digital basada en la de Buenos Aires, Editorial Losada, 1938, 2001 [1908], p. 15.

⁵⁶⁵ María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Ciudad de México, FCE, 2000, p. 33.

“Las memorias de Silvestre”, destaca por la estrategia narrativa con tintes metaficcionales de que hace gala. Al inicio el narrador describe a Silvestre, el boticario, denunciando que “carecía de espíritu científico; no hacía síntesis sino en la farmacia, manipulando sustancias químicas y sin saberlo siquiera”.⁵⁶⁶ Sin embargo, pronto descubrimos que el narrador desea subrayar la relevancia de unas cartas que el boticario escribió sobre los principales episodios en la vida del pueblo y que constituyen la médula del libro. Las cartas del boticario son donadas al narrador por un periodista, quien “ha tenido la deferencia de facilitarnos el legajo de las cartas silvestrinas, al saber que nos ocupábamos de legar a la posteridad el relato de algunos episodios pagochiquenses”.⁵⁶⁷ Es así como sabemos que el supuesto narrador omnisciente de los relatos es un “historiador” preocupado porque estos hechos no se olviden. Este recurso de narrador enmascarado, como se verá, es frecuente en las colecciones de cuentos integrados por el espacio. Así veremos en *Crónicas reales*, *De Zitelchén*, *Fata Morgana*, *Historias del Lontananza*, *Spiks* o *Los desterrados*, que en algún momento revelan la identidad del narrador como testigo, escritor o historiador del lugar.

Crónicas reales (1967),⁵⁶⁸ se distingue de otras colecciones integradas de Mujica Láinez porque se ubica fuera de Argentina y presenta un estilo humorístico, desenfadado e irónico para hablarnos de la historia de Europa. Sorkunde Frances Vidal asegura que, por este motivo, “enlaza con la mejor tradición de sarcasmos y burlas irónicas que le alían al mundo del Arcipestre de Hita, de Quevedo y con muchos pasajes de la picaresca española”.⁵⁶⁹ Los elementos de unión son el espacio –un reino próximo al Mar Negro- y el linaje de los Von Orbs. En este mundo todo es posible: un humilde picapedrero funda una gran dinastía; un rey alquimista, en plena Edad Media, inventa

⁵⁶⁶ Roberto J. Payró: *op. cit.*, p. 128.

⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p. 130.

⁵⁶⁸ Manuel Mujica-Láinez: *Cuentos completos II*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 13-206.

⁵⁶⁹ Sorkunde Frances Vidal: *La narrativa de Mujica Láinez*, *op. cit.*, p. 98.

artilugios inservibles para la época (la máquina de escribir y coser, los patines, la taza de baño o el fonógrafo) y hasta un autómeta copia fiel de sí mismo; un rey es recordado por su afición a las actividades circenses; un grupo de intrépidos navegantes encuentran el elixir de la sabiduría y la eterna juventud y uno de los últimos descendientes de los Von Orbs, un vampiro, es contratado por un productor para representar el papel del Conde Drácula en una película.

Los doce relatos cierran con “La jurisdicción de los fantasmas”, especie de epílogo en el que un grupo anónimo de historiadores homenaja la figura de su maestro, “cuyos preciosos consejos nos han permitido elaborar los capítulos que anteceden, eludiendo las trampas que continuamente interceptan los pasos de quien se adelanta en los laberintos de la Historia”.⁵⁷⁰ Dos aspectos validan el interés del relato. El primero, porque descubre la identidad del narrador de las crónicas, en este caso colectivo por tratarse de “un grupo de historiadores”; el segundo, revela que la parodia histórica de todas las crónicas es presentada por este agradecido grupo de alumnos como un trabajo serio.

En 1962 se publica *Pueblo limpio. Cuentos de la montaña*, de la mexicana Teresa Aveyra (1920),⁵⁷¹ catorce relatos que relatan la vida de los pobladores de San Baltasar Amatepetitlán a través de un joven médico que presta sus servicios en la comunidad. El volumen se inicia con la llegada del doctor al pueblo y termina con su partida. Dentro de la literatura mexicana comparten estas estrategias obras como *De Zitilchén* (1981), de Lara Zavala, *Fata Morgana* (1989), de Estañol, y *Cuentos de Mogador* (1994), de Alberto Ruy Sánchez (1951), ubicadas en los pueblos de Zitilchén, Santa María de la Victoria y Mogador, respectivamente.

⁵⁷⁰ *Ibíd.*, p. 181.

⁵⁷¹ Teresa Aveyra: *Pueblo limpio. Cuentos de la montaña*, México, Costa Amic, 1962.

Sobre *De Zitilchén*, ya hemos comentado el valor simbólico del pueblo en cuanto es tratado como esencia de una región de México y un centro cuyo ambiente irradia una sensualidad que termina por afectar la vida de los personajes. El título de *Fata Morgana* por su parte alude al nombre artístico de una bailarina que despierta gran expectación por su presentación en el pequeño Santa María de la Victoria. Alrededor de este hecho y este espacio cada uno de los relatos narra sucesos simultáneos. Así, el conjunto de relatos constituyen un cronotopo idílico, al modo de entender de Bajtín, donde tiempo y espacio conforman “ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos”.⁵⁷² Finalmente, *Cuentos de Mogador* reúne una serie de relatos (prosa poética, cuento, crónica) en torno a una ciudad árabe que se revela como metáfora del deseo. Para Ruy Sánchez, Mogador es el “nombre de una dimensión de la vida que está a la vez muy adentro y muy afuera de nosotros: el hilo vivo del deseo que nos obliga a explorar nuestra interioridad profunda cuando más deseamos a alguien o a algo que está un poco más allá de nuestro alcance”.⁵⁷³

Espacios simbólicos

Este tipo de espacios, poco definidos, se transforma en síntesis de una realidad que afecta a un colectivo de individuos en la medida en que el autor reitera las características específicas.

La colección *Sub terra* (1904),⁵⁷⁴ del chileno Baldomero Lillo (1867-1923), refleja sin concesiones la cruda realidad de la vida en las minas, por lo que es considerada representante genuina de la estética naturalista. Lillo se basó en el ambiente

⁵⁷² Mijail Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 376.

⁵⁷³ Patricio de Icaza: "La espiral narrativa de Mogador. Entrevista con Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/> [16 de agosto de 2007].

⁵⁷⁴ Baldomero Lillo: *Sub-terra*, La Habana, Casa de las Américas, 1972 [1904].

donde nació, creció y trabajó para denunciar las condiciones infrahumanas en las que vivían sus paisanos. El escenario de la mayoría de los cuentos del libro es la mina y los protagonistas, los trabajadores y sus familias.⁵⁷⁵ En conjunto, denuncia la perversión de un sistema que no sólo explota injustamente al minero, sino que le impide cambiar su destino y el de sus descendientes.

El ambiente de la mina y sus corolarios (oscuridad, insalubridad, extremas jornadas de trabajo, precaria retribución económica) inevitablemente debilitan el espíritu de los personajes. Ruth Sedgwick describe en estos términos los efectos de dicha relación: “El minero no sólo tiene mala salud, sino un espíritu completamente embrutecido por el duro trabajo. La miseria lo ha hecho formarse una idea pesimista de la vida [...] Llega a creer que es inútil luchar en la vida y se vuelve muy fatalista”.⁵⁷⁶

Tal es el caso de “La compuerta número 12”, quizá el texto más representativo del libro. En él un padre, obligado por circunstancias económicas, laborales y familiares, lleva a su niño de ocho años a trabajar en la mina; lo arranca de los juegos infantiles para “languidecer miserablemente en las húmedas galerías”⁵⁷⁷ porque “como hijo de minero, su oficio será el de sus mayores”.⁵⁷⁸ Así, en *Sub Terra* la mina es sinónimo de fatalidad y símbolo de una herencia maldita que liquida cualquier atisbo de esperanza.

En 1953 Juan Rulfo (1918-1986) publica *El llano en llamas*, libro que se acerca a la fatalidad de *Sub Terra*, sólo que en este caso el infierno está al ras de tierra. Los conocidos relatos se distinguen por su recreación poética del lenguaje regional y porque se localizan en una zona del estado de Jalisco marcada por el calor, la sequía y la

⁵⁷⁵ Son cuentos mineros “Los inválidos”, “La compuerta número 12”, “El grisú”, “El pago”, “El chiflón del diablo”, “El pozo”, “Juan Fariña”, “El registro”, “La barrena” y “Cañuela y Petraca”.

⁵⁷⁶ Citado por Ricardo A. Latchman en el “Prólogo” de *Sub-terra*, La Habana, Casa de las Américas, 1972 [1904], p. XII.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p. 11.

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, p. 12.

desolación. Así, para Enrique Puppo Walker las narraciones de Rulfo destacan por su “abundante ficción telúrica”.⁵⁷⁹ Carlos Blanco Aguinaga, por su parte, hace hincapié en la estrecha relación del terreno con la psicología de los personajes:

Rulfo nos lleva a una visión de la realidad de la vida mexicana del campo en la cual no parece ocurrir nada por fuera y, cuando ocurre, ocurre mecánicamente, por ‘ley’ de la costumbre, o en estallidos violentos (personales o sociales) que acaban siempre por asentarse en la sombría quietud del interior de unos personajes que son como la naturaleza yerma: grises, difusos, sin proyección hacia fuera, como símbolos mudos.⁵⁸⁰

Así, Rulfo, para representar el ser mexicano, elige este llano desolado donde “no hay ni conejos ni pájaros. No hay nada”, en el que “todo va de mal en peor” y donde “llueve poco. Tan poco [...] que la tierra [...] se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman ‘pasojos de agua’, que no son terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas”.⁵⁸¹

Por su parte, Miguel Ángel Asturias (1899-1974) plasma en *Leyendas de Guatemala* (1930),⁵⁸² sus principales rasgos estilísticos: un lenguaje barroco con influencias surrealistas, la cosmovisión maya y la consiguiente mezcla de lo real y lo imaginario. Los relatos se encuentran ligados por el espacio geográfico y cultural citado y el uso de leyendas teñidas de poesía. De esta manera, para Paul Valéry en estas

⁵⁷⁹ Enrique Puppo-Walker: "El cuento hispanoamericano", en Enrique Puppo-Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, 11-53, p. 42.

⁵⁸⁰ Carlos Blanco Aguinaga: "Introducción" en Juan Rulfo: *El llano en llamas*, op. cit., p. 22.

⁵⁸¹ Juan Rulfo: *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1991. [1953], pp. 40, 55 y 121.

⁵⁸² Miguel Ángel Asturias: *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1968 [1930].

“historias-sueños-poemas” se confunden “graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto”.⁵⁸³

René Prieto lamenta el poco interés de la crítica por la obra pese a que en la bibliografía del autor representa su primer acercamiento a la temática indígena⁵⁸⁴ y simbólicamente reconstruye la identidad del pueblo guatemalteco. Las leyendas persiguen desenterrar la historia de un pueblo que los conquistadores sepultaron y la clase dominante de los años veinte y treinta deseaba suprimir. Coincidimos con Prieto cuando afirma que Guatemala es, desde la óptica de Asturias, “un palimpsesto de ciudades superpuestas que no puede negar sus orígenes”.⁵⁸⁵ El escritor guatemalteco, en esta obra, deja una profunda reflexión sobre los orígenes y la identidad de Guatemala al hermanar el pasado con el presente y lo maya-quiché con lo español.

Espacios con historia

Como ya había adelantado, *Misteriosa Buenos Aires*, de Mujica Láinez y *Vista del amanecer en el trópico*, de Cabrera Infante, coinciden en muchos aspectos. *Misteriosa Buenos Aires* (1950),⁵⁸⁶ uno de los libros de cuentos más reconocidos de Mujica Láinez, posee una estructura semejante a otras obras revisadas del autor, sólo que en este caso el territorio de los cuarenta y dos relatos se limita a la capital argentina. Por su parte, Guillermo Cabrera Infante, en *Vista del amanecer en el trópico* (1974),⁵⁸⁷ presenta 101 textos en torno a la historia de Cuba.

⁵⁸³ *Ibíd.*, p. 9.

⁵⁸⁴ “La extraordinaria concordancia o, mejor dicho, coincidencia entre los estudios de antropología y la indagación sobre la latinidad producen una revelación en el joven escritor. Es aquí, llegado a esta encrucijada personal, que Asturias se forja el papel de ‘Gran Lengua’ o transmisor de una cultura maya desposeída de voz y voto desde la colonia. Su misión como escritor comprometido será devolver ambos al pueblo indígena con quien empieza a identificarse tras haber empezado a ponderar su propia identidad.” Véase René Prieto: “Las ‘Leyendas de Guatemala’ de Miguel Ángel Asturias” en Enrique Puppo-Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995 235-260, p. 239.

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, p. 245.

⁵⁸⁶ Manuel Mujica Láinez: *Misteriosa Buenos Aires*, Barcelona, Seix Barral, 1988 [1950].

⁵⁸⁷ Guillermo Cabrera Infante: *Vista del amanecer en el trópico*, Madrid, Mondadori, 1987 [1974].

Ambas obras dejan bien clara su intención de elaborar un amplio recorrido temporal sobre un espacio concreto. No se restringen a un periodo histórico en particular como sería el caso de *Así en la guerra como en la paz*, de Cabrera Infante, con relatos centrados en los años de la dictadura de Batista. En estos casos los volúmenes contienen siglos de historia. Así, *Misteriosa Buenos Aires* abarca cinco centurias de la capital argentina –de 1536 a 1904- y *Vista del amanecer en el trópico* hace lo mismo con Cuba; pese a que no menciona los años de los diferentes acontecimientos, las viñetas se desarrollan en distintas épocas clave para la historia de la isla: su nacimiento geográfico, los primeros pobladores, la conquista española, la invasión inglesa y la esclavitud, José Martí, dictaduras de Machado y Batista y los años siguientes a la revolución cubana.

En los dos casos, los recorridos históricos están ordenados de forma lineal y progresiva. Para evitar confusiones, Mujica Láinez fija el año de la acción en el título de cada uno de los relatos de tal manera que el primero -“El hambre”- se desarrolla en 1536 y el último, -“El salón dorado”- en 1904. Cabrera Infante no recurre al mismo método, sin embargo, provee al lector de información para que pueda advertir, los distintos periodos de la historia de Cuba en que se desenvuelven los textos.

Los dos títulos recusan la historia oficial, pues dominan las versiones íntimas. Los acontecimientos oficiales sirven así, de telón de fondo subrayando el carácter inmutable del espacio y el aspecto humano de la historia, protagonizado indefectiblemente por seres con debilidades y miserias.

Una vez revisadas las similitudes podemos mencionar una gran diferencia en el propósito de cada uno de los libros. El de Mujica Láinez tiende a resaltar la idea de la historia como memoria de un país, reconociendo las raíces de la nación y criticando el historicismo proclive a presentar los personajes como monumentos. En la siguiente

declaración, el autor se muestra enfático en cuanto a la función de la historia: “Se equivocan los que aspiran a que nuestros antepasados, por el hecho de serlo, se presenten a nuestra memoria rígidos, inmóviles, deshumanizados [...]. Los que se forjan esa idea de nuestros mayores, acumulan sobre su muerte la sospecha de que en realidad no han vivido nunca. Y no hay tal. Vivieron”.⁵⁸⁸ De ahí la variedad temática de sus cuentos –avaricia, adulterio, crimen, venganza, amor o locura- y de protagonistas – soldados, piratas, escritores, mercaderes, maestros, frailes, orfebres, prestamistas, médicos, políticos y gobernadores-.⁵⁸⁹

En cambio, en *Vista del amanecer en el trópico* predomina el pesimismo y la denuncia. El mismo autor lo señala: “*Vista del amanecer en el trópico* [...] es el título de una devaluación de la historia (la Historia convertida en historia) de Cuba, desde la creación geográfica de la isla hasta los años sesenta”.⁵⁹⁰ En este contexto, la violencia se convierte en el común denominador de la mayoría de las viñetas. Isabel Álvarez Borland considera que, en conjunto, las viñetas “constituyen un mensaje pesimista sobre el proceso histórico cubano que se basa en la creencia de que en la historia cubana predominan la violencia y la hipocresía”.⁵⁹¹ Otro hecho interesante de la encrucijada de historia y violencia que construye el autor resulta de observar que los personajes, en general, aparecen como dominadores o víctimas. A Ernesto Gil López le resulta fácil ubicar a la mayoría de los protagonistas en dos grupos divididos entre represores que “ejercen acciones de castigo y muerte” y el de los reprimidos que sufren tales hechos:

Si nos fijamos en los primeros textos, comprobaremos que es el hombre blanco, venido de otras tierras, quien somete a los indios; y más tarde, a

⁵⁸⁸ Citado por Sorkunde Frances Vidal: *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁸⁹ Véase Sorkunde Frances Vidal: *op. cit.*, pp. 96-97.

⁵⁹⁰ Citado por Ernesto Gil López: *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*, Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1991, p. 196.

⁵⁹¹ Isabel Álvarez Borland: *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Gaitthersburgh, Hispamérica, 1982, p. 34-35.

través de sus descendientes, sigue ejercitando la violencia sobre los esclavos que trae de África para que cultiven sus tierras. Y esta represión continúa, incesante, en las etapas posteriores, hasta llegar a nuestros días. Ahora bien, aparte de esa etapa inicial, son mayormente los propios cubanos quienes se ensañan con sus propios compatriotas, dando lugar a una corriente de violencia, constante e interrumpida, que impregna toda la historia de Cuba.⁵⁹²

Por último, hay que destacar que la presencia de una fuerte carga objetiva externa, proveniente de todo lo escrito sobre Buenos Aires y Cuba y el espacio con referente no impiden en ningún momento el ejercicio de la subjetividad por parte de los autores, traducido en su aspiración respectiva de generar en los ciudadanos el orgullo por la nación argentina y de denunciar el carácter omnipresente de la violencia en Cuba.

⁵⁹² Ernesto Gil López: *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*, Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1991, p. 198.

CAPÍTULO IV

SANTA MARÍA DE LA VICTORIA EN *FATA MORGANA*, DE BRUNO ESTAÑOL

IV.1 EL EQUILIBRIO ENTRE LA CIENCIA Y LA LITERATURA

Bruno Estañol nace el 28 de mayo de 1945 en Frontera, en el estado de Tabasco, una pequeña población portuaria de clima tropical donde actualmente viven 88 mil personas.⁵⁹³ Radica con sus padres en una casa dotada con una biblioteca de unos ciento cincuenta libros que le permite leer a autores del Siglo de Oro español y a Rubén Darío. Al cumplir 15 años se traslada a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM donde nace su interés por la matemática y la física. En esta época, también lee por primera vez a Borges, autor que ejercerá una influencia importante sobre él, y empieza a escribir sus primeros cuentos (a los 20 años obtiene una mención honorífica en el concurso convocado por la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales y la revista *Siempre*).

⁵⁹³ "Enciclopedia de los municipios de México. Estado de Tabasco. Centla." <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/tabasco/mpios/27003a.htm> [12 de septiembre de 2007].

Siguiendo los consejos familiares se inscribe en la Facultad de Medicina, una decisión que lo obliga a postergar por un tiempo su afición por la literatura. Bruno Estañol resume en estos términos lo que supuso su incursión en la Medicina:

El primer año fue de una franca depresión porque todo consistía en aprender de memoria la anatomía. Quería salirme pero lo sentía como un terrible fracaso. Después terminé mi carrera de médico a los 24 años y me fui a los Estados Unidos. Allí estuve hasta los 30 años. En Estados Unidos escribí varios artículos científicos y cuando regresé a México me convertí en clínico y en investigador. Me había olvidado completamente de mi vocación de narrador y sólo pensaba en ganarme la vida e investigar algunas cosas.⁵⁹⁴

Sin embargo, el neurólogo⁵⁹⁵ y actual investigador del Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición Salvador Zubirán, retoma a los 37 años su vocación por las letras. Escribe varios relatos y obtiene menciones honoríficas en los concursos de Cuento de Ciencia Ficción de Puebla (1986) y en el Latinoamericano de Cuento de la revista *Plural* (1987), con los relatos “Los caminos del señor” y “Te honro en el espanto”, respectivamente. Además, redacta los cuentos que conformarían su volumen *Ni el reino de otro mundo*, publicado en 1991, colección con la que obtiene el Nacional de Cuento San Luis Potosí (1988) y, posteriormente, el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares (1992). Cabe aclarar que, aunque terminó primero *Ni el reino de otro mundo*, su primera obra publicada fue *Fata Morgana* (1989) que, en palabras del autor tabasqueño, escribió “como si alguien me la fuese dictando”.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Ver “Anexo 1” de este trabajo.

⁵⁹⁵ Bruno Estañol se especializó en las Universidades Howard, Thomas Jefferson y Johns Hopkins.

⁵⁹⁶ Ver “Anexo 1”.

En 2002 el gobierno del Estado de Tabasco decide otorgarle el Premio Juchimán de Plata en Letras y Artes, pues “sus textos constituyen un retrato maravilloso del rostro múltiple del Tabasco del siglo XX”.⁵⁹⁷

La vida de Bruno Estañol está así marcada por la ciencia y la literatura, elementos fundamentales para entender su obra. Así, sus libros de ensayo *El telar encantado* (1994), *Como perro bailarín* (1997) y *El Laberinto y la ilusión* (2000) – publicados en coautoría con el filósofo, científico y médico Eduardo Césarman-, “hablan de la relación entre el cerebro y la mente y la relación del cerebro con la cultura”, aunque también aclara que “son una declaración de mi desencanto con la ciencia”.⁵⁹⁸ Por otra parte, en varios de sus cuentos podemos encontrar protagonistas, problemas e instrumentos relacionados con el mundo científico.

Esta circunstancia lo inscribe en la lista de escritores médicos mexicanos entre los que destacan José Peón Contreras (1843-1907), Mariano Azuela (1873-1952), Enrique González Martínez (1871-1952), Elías Nandino (1903-1993) y Juan Vicente Melo (1932-1996).

La creatividad científica y la ciencia de la escritura

Dos textos resultan importantes para entender la ciencia y la literatura como aspectos complementarios del escritor y su estilo. “La mente del escritor” es un ensayo en el que reflexiona, desde una perspectiva científica, sobre la creatividad de los narradores y sus mecanismos; por su parte, “Cada cuento tiene sus propias reglas”, revela su concepción sobre el arte de escribir relatos.

A Bruno Estañol profesión y vocación le han permitido reflexionar de manera continuada sobre las particularidades del cerebro del escritor. En un contexto en el que

⁵⁹⁷ Nota informativa de la página de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco: www.ujat.mx/noticias/735/juchimanes.html [16 de septiembre de 2007].

⁵⁹⁸ Ver “Anexo 1”.

la teoría literaria –especialmente el estructuralismo y la estética de la recepción- han marginado la función del autor a favor del texto y del lector, Estañol ha desarrollado una serie de *hipótesis* sobre el perfil del narrador apoyado en disciplinas científicas como la psicología cognitiva y la neurofisiología y en su experiencia como narrador.

Parte de la idea de que el narrador, más que desarrollar una vocación, asume una forma de vida que gira en torno a la necesidad de contar historias y dominar los aspectos formales de la escritura. Esta concepción refuta otras que presentan al escritor como un espejo encargado de reflejar la realidad en la que vive, un educador o un ser comprometido socialmente. Así el cerebro del artista se distingue por la especialización alcanzada a través de los años. Como ejemplo cita el caso de Borges, quien:

Habló dos idiomas desde pequeño. Tuvo acceso, de niño, a una vasta biblioteca y encontró allí a los grandes autores y a los grandes contadores de historias. Además tuvo la motivación extrínseca, es decir la aprobación del padre, quien siempre lo apoyó para que se convirtiera en escritor de ficción. El cerebro del escritor de ficción es comparable al cerebro de un virtuoso en la música. Es un virtuoso no sólo en los aspectos formales de la lengua, que no son pocos, sino en el aspecto más misterioso que es la invención, el encuentro o la re-creación de las historias.⁵⁹⁹

De acuerdo con Estañol, otro aspecto relevante para comprender la mente del narrador deriva de las historias que cuenta. Sin olvidar que la forma de contar, en la mayoría de los casos, es el hecho más relevante, se aventura a enumerar posibles orígenes de las historias. Algunos autores –entre los que señala a William Faulkner, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo- se nutren durante la infancia de los relatos que escucharon de sus familiares y de experiencias personales vividas en pequeñas comunidades. En esta

⁵⁹⁹ Bruno Estañol: “La mente del escritor” [Texto cedido por el autor, “Anexo 2”], 2007.

línea, sin duda, tenemos que ubicar sus propios relatos, los ambientados en Tabasco, Santa María de la Victoria y San Juan Bautista. Otros escritores, como Antón Chéjov y James Joyce, tienen la capacidad de vislumbrar historias en situaciones que para el común de la gente carecen de interés. Agrega que la trama también puede proceder de pensar en una idea o imagen obsesivamente, aparecer de manera fortuita e incidental o por recrear historias.

De este modo, para Estañol la creatividad puede entenderse como una manifestación en la que intervienen tres factores: “el hallazgo fortuito o al azar, el pensamiento deliberado y obsesivo y la gestación inconsciente: como en el sueño o en la revelación súbita.”⁶⁰⁰ En este aspecto, la creatividad científica se asemeja a la artística como demuestra al recurrir a casos conocidos de descubrimientos científicos: el médico francés Claude Bernard (1813-1878) descubrió accidentalmente que el jugo pancreático podía disolver grasa animal cuando una gota de su vela de sebo cayó sobre el páncreas de un perro diseccionado; Isaac Newton (1643-1727) encontró la ley de la gravedad pensando en ella día y noche; y el fisiólogo alemán Otto Loewi (1873-1961) soñó con un experimento con ranas que le permitió colegir que los impulsos nerviosos se transmitían a través de la acetilcolina.

En el ámbito literario, Estañol cita a Robert Louis Stevenson a quien un sueño le reveló la trama de *Doctor Jekyll and Mister Hyde* o el sentido epifánico de la creación para Joyce. Sobre el pensamiento obsesivo y un tanto azaroso podemos agregar el caso de Carlos Fuentes, que escribió *Aura* (1962), después de pensar durante más de dos años sobre una pregunta que Luis Buñuel formuló en una reunión por el año de 1959: “¿Y si al cruzar un umbral pudiésemos recuperar de un golpe la juventud, ser viejos de un lado de la puerta y jóvenes de nuevo apenas la cruzamos?”⁶⁰¹

⁶⁰⁰ Bruno Estañol: *La mente del escritor*, op. cit.

⁶⁰¹ Carlos Fuentes: *El mal del tiempo*, Ciudad de México, Alfaguara, 1994, p. 279.

En el texto “Cada cuento tiene sus propias reglas”, Estañol considera que el principal compromiso del escritor debe ser el de contar historias sin ninguna intención didáctica o moral, sin querer “demostrar nada, si acaso probar que puede escribir una historia”.⁶⁰² De ahí que le resulten aburridos los estilistas que se preocupan únicamente por el uso de las palabras –porque aunque escriben bien muchas veces no tienen nada que contar- y le parezcan previsibles los temáticos que esconden motivos didácticos, morales o políticos.

Lo anterior revela que para el escritor tabasqueño la creación de un cuento depende de la sensibilidad para encontrar o descubrir la anécdota, de la libertad para desarrollarlo y del intelecto para concretarlo. En resumen, un buen cuento conjuga varios elementos:

Algunos son de índole formal y otros están en relación con el contenido. Aspectos de índole formal incluyen el estilo, la elección del punto de vista, la tensión, la concisión, la creación de un universo cerrado con pocas palabras. Otros problemas incluyen la sinceridad del autor, la verosimilitud de la historia, la malicia del narrador. Sin embargo, existen otros problemas, menos fáciles de definir, como la elección del tema o de la anécdota, la creación del personaje y de la atmósfera, o inclusive la personalidad del autor.⁶⁰³

Por lo expuesto puede deducirse que a Estañol le preocupa explicar el “misterioso” proceso por el cual al escritor se le revela el tema o anécdota del cuento más que el definir qué es o cómo debe escribirse un cuento, aspectos que asegura ya han desarrollado con acierto varios autores como Horacio Quiroga, Edgar Allan Poe, Julio

⁶⁰² Bruno Estañol: “Cada cuento tiene sus propias reglas”, en Alfredo Pavón: *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/CNCA/ITC, 2001, 225-231, p. 226.

⁶⁰³ *Ibíd.*, p. 229.

Cortázar, Jorge Luis Borges, Edmundo Valadés, Juan Rulfo, Mempo Giardinelli, Italo Calvino, Ernest Hemingway o Hernán Lara Zavala.

IV.2 “ME PREGUNTO SI LAS HISTORIAS DE LAS PEQUEÑAS CIUDADES O PUEBLOS SON MÁS NUMEROSAS QUE LAS DE LAS GRANDES CIUDADES”. LA BIBLIOGRAFÍA DE BRUNO ESTAÑOL Y LA CRÍTICA

Bruno Estañol en el texto “La mente del escritor” se pregunta “si las historias de las pequeñas ciudades o pueblos son más numerosas que las de las grandes ciudades”.⁶⁰⁴

Para el tema de estudio de este trabajo, resulta una pregunta interesante aunque casi imposible de responder si consideramos la literatura universal, incluso sólo la nacional, y si, además, no fijamos los criterios para distinguir una ciudad pequeña de una grande. Sin embargo, para revisar la obra de Estañol esta interrogante es de gran utilidad para afirmar que las historias tabasqueñas en su bibliografía son más numerosas que las de otras geografías. Dado que *Fata Morgana* concentra buena parte de ellas pondremos especial atención en la reincidencia de este tipo de espacio, sin descuidar cuestiones de forma y fondo que son constantes en toda su obra.

En 1989 Bruno Estañol publica *Fata Morgana*, su primer libro, compuesto por nueve cuentos ubicados en un espacio y un tiempo específico: Santa María de la Victoria y el 1 de enero de 1956. Sin embargo, como señalamos, antes escribió *Ni el reino de otro mundo* publicado en 1991 por cuestiones que sólo la burocracia editorial podría explicar.⁶⁰⁵ Es una obra emblemática en la bibliografía de Bruno Estañol porque

⁶⁰⁴ Bruno Estañol: “La mente del escritor”, ver anexo 2.

⁶⁰⁵ A la bibliografía de Bruno Estañol habría que agregar *Antítesis*, libro inaccesible del que nos da algunos datos Enrique Héctor González: “En *Antítesis*, un opúsculo que probablemente constituya su *opera prima*, pues se publicó en 1986 en una edición que parece del propio autor, Estañol recogió algunos cientos de aforismos de su propia inspiración que revelaban algo de lo que ocurriría después. Leídos ahora se puede advertir en ellos que la lección cioraniana de la síntesis y la precisión ya protagonizaba sus

ha sido la más premiada –Nacional de Cuento San Luis Potosí (1988) y Nacional de Literatura José Fuentes Mares (1992)- pero, sobre todo, porque sus trece relatos trazan los caminos formales y temáticos por los que transitarán textos posteriores. En *Ni el reino de otro mundo* hay relatos fragmentados donde intervienen varias voces narrativas que rompen la linealidad del tiempo; otros son narrados con un tono humorístico e irónico y denotan un interés por el espacio, las historias familiares, los problemas científicos y los casos inexplicables.

Para Russell M. Cluff, el investigador que más atención ha puesto en la obra de nuestro autor, existen dos formas obvias de enfocar su producción. Una de ellas atiende los lugares donde se desarrolla la acción y, la otra, responde a la temática y el contenido:

Al tomar en cuenta el elemento geográfico, habría que decir que hay cuentos norteamericanos, cuentos europeos, cuentos tabasqueños y cuentos de la ciudad de México. La segunda agrupación se compone de las siguientes categorías: 1) los que pintan aspectos del estado natal del autor; 2) los de referente histórico; 3) los que se inspiran en la Biblia; y 4) los cuentos de humor.⁶⁰⁶

Por su parte, Eduardo Jiménez considera que el humor y la ironía son uno de los recursos destacables:

Observo en las obras de Bruno Estañol una prevaeciente operación de catarsis cómica, así como una vivificación de la esperanza y unas

trabajos, así como un certero sentido del humor en la lobreguez que lo hacía decir: 'Estar adaptados a un mundo de locos es prueba de salud mental'. Véase Enrique Héctor González: "La pertinencia y la pertenencia. Bella dama nocturna sin piedad, de Bruno Estañol", www.jornada.unam.mx/2003/03/09/sem-libro.html [23 de agosto de 2007].

⁶⁰⁶ Russell M. Cluff: "Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol", en *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, 109-125, p. 110.

tendencias hacia mayor objetividad en la risa. El instrumento literario mayoritariamente empleado por Estañol para lograr el efecto cómico es, sin duda alguna, la ironía, aunque también hace uso del sarcasmo, la sátira, la parodia, la farsa, la hipérbole, el oxímoron y otros recursos humorísticos. No cabe duda de que Estañol muestra toda su virtuosidad narrativa en el empleo de la ironía y sobre todo cuando se trata de la ironía trágica.⁶⁰⁷

Conforme a lo expresado por Cluff, es posible identificar las historias de *Ni el reino de otro mundo* en Estados Unidos,⁶⁰⁸ Ciudad de México,⁶⁰⁹ la India⁶¹⁰ y Tabasco.⁶¹¹ En cuanto al criterio temático y de contenido, aparecen relatos desarrollados en el estado natal del autor, con referente histórico⁶¹² y de inspiración bíblica.⁶¹³ El humor y la ironía, resaltados por Jiménez, está presente en la mayoría de ellos como ocurre con “¡Vas a acabar como el tío Benjamín!”, “Libros apócrifos de Kojélet”, “Los caminos del señor”, “El gran asalto”, “Ménage à trois”, “¡Ay, cuán triste me ha sido el querer” y “Retrato de faquir con electroencefalograma”.

Otro rasgo relevante de *Ni el reino de otro mundo* y de buena parte de la bibliografía de Estañol, es la predilección por usar diferentes voces narrativas y fragmentar las historias para jugar con la perspectiva sobre un mismo hecho. El propio escritor explica a propósito de esto:

He sido un prosista con ánimo de explorador. Hay narradores que encuentran una forma de escribir y la perfeccionan hasta quedarse con una sola manera de trabajo. A mí, en cambio, me interesa explorar.

⁶⁰⁷ Eduardo Jiménez: "El humor en la ficción de Bruno Estañol. El carácter terapéutico de la risa", en *La Prensa de San Antonio*, San Antonio, 25 de junio de 2006, p. 6-A.

⁶⁰⁸ “Ni el reino de otro mundo”, “Un hombre un enigma” y “Los caminos del señor”.

⁶⁰⁹ “Libros apócrifos de Kojélet”, “Ménage à trois”, “El gran asalto”, “Hoy no vimos a Danny” y “¡Ay!, cuán triste me ha sido querer”.

⁶¹⁰ “Retrato de faquir con electroencefalograma”.

⁶¹¹ “¡Vas a acabar como el tío Benjamín!”, “Mi tía Irina” y “Te honro en el espanto”.

⁶¹² “Los caminos del señor”.

⁶¹³ “La respuesta a Job”.

Particularmente me gusta trabajar sobre el punto de vista. No me dice mucho el narrador omnisciente de tercera persona, aunque haya escrito algunos textos así. He tomado el riesgo de acercarme a una forma de contar en la cual el narrador no sabe todo lo que va a ocurrir, se puede engañar o equivocar. Y me agrada que un solo hecho pueda ser contado por más de un personaje. Esa ha sido mi búsqueda. Posiblemente es una forma humilde de entender el trabajo literario, pero a mí me interesa.⁶¹⁴

Así, en el cuento “Ni el reino de otro mundo” conocemos desde distintos ángulos los motivos por los que un hombre casado súbitamente decide huir con una mujer que acaba de conocer y robar el dinero del negocio donde trabaja. No es el único caso, “Ménage à trois” se construye con las voces de tres protagonistas que intentan conformar un triángulo amoroso; “El gran asalto” con los testimonios de tres asaltantes, un policía y un gerente de banco, y en “Respuesta a Job” tres narradores abordan los últimos días de un desahuciado que descubre que “la vida se vive en fragmentos”.⁶¹⁵

Es claro que los cuentos de *Ni el reino de otro mundo* concentran muchos aspectos temáticos y técnicos propios de la obra de Estañol. En este sentido, los relatos “Te honro en el espanto” y “Retrato de faquir con electroencefalograma” son un antecedente singular para entender la génesis de la novela *El féretro de cristal* (1992). “Te honro en el espanto” se desarrolla en Tabasco, específicamente en Santa María de la Victoria, y presenta amplios cuadros que describen la flora, la fauna, las costumbres, las tradiciones, la música y los grupos sociales del lugar. Por su parte, “Retrato de faquir con electroencefalograma” anuncia el núcleo temático de *El féretro de cristal*.

De acuerdo a los parámetros referidos, esta novela corta se inscribe dentro de los textos tabasqueños, surgidos de una recreación histórica y con una estructura

⁶¹⁴ César Güemes: "He sido un prosista con ánimo explorador: Bruno Estañol", www.jornada.unam.mx/2003/01/19/05an1cul.php?printver=1 [23 de agosto de 2007]

⁶¹⁵ Bruno Estañol: *Ni el reino de otro mundo*, México, CONACULTA/INBA/Joaquín Mortiz, 1991, p. 120.

fragmentada. Su trama es sencilla, pues pretende explicar los motivos por los que Rafael de la Torre, alias Alí Ben Hurr, faquir reconocido por su capacidad para entrar en estado de trance, fallece mientras permanece sepultado en vida. La historia se basa en un hecho real ocurrido en la Plaza de Toros La Lidia de Villahermosa el 29 de junio de 1913 y que todavía llama la atención, como lo demuestra una nota publicada el 24 de septiembre de 2006 en el periódico *Tabasco Hoy*.⁶¹⁶

El autor por su parte, explica en el capítulo “Después de la corrida” que conoció dicho episodio a través de un reportaje: “El periódico *Tabasco Gráfico* del 2 de junio de 1914 publicó dos fotografías de los sucesos. Este artículo fue exhumado por Jorge Priego Martínez, quien publicó las fotos y los artículos de Lazcano y Domínguez en el semanario cultural de *Novedades* de Tabasco el día 24 de junio de 1990”.⁶¹⁷

Estañol recupera la anécdota para reconstruir la vida de Rafael de la Torre y su misteriosa mujer, explicar las circunstancias que provocaron la conversión del faquir y las posibles causas de su muerte, recrear cómo se conoció la pareja y, para los capítulos finales, elaborar hipótesis sobre la participación de la esposa, marcar la incompetencia de las autoridades civiles y cuestionar las versiones escritas sobre el caso.

⁶¹⁶ En un fragmento la nota informa que: “En la novela *El Fétetro de Cristal* de Bruno Estañol, Rafael de la Torre alias Ali Ben Hurr arriba a San Juan Bautista a bordo del vapor *Manuel Sánchez Mármol*, uno de los barcos emblemáticos de la época bogante del comercio fluvial [...]. Un documento inédito encontrado por *Tabasco HOY* en el acervo de la biblioteca Pino Suárez, apunta en otra dirección; habría llegado a bordo del vapor *Yucatán*, registrando su ingreso con su nombre artístico. El Periódico Oficial del gobierno del estado, número 49, Tomo XXXIV, fechado el miércoles 18 de junio de 1913, enumera en su primera página los datos concernientes al ‘Movimiento Marítimo’, que no es otra cosa que el registro de las personas que embarcaban o salían de la ciudad en los barcos que remontaban el Grijalva hacia la barra de Frontera. En la página 778 puede leerse; ‘Hoy 6 am, (del 15 de junio de 1913) entraron a este puerto vapores (sic) *Tamaulipas* procedentes de Veracruz. Pasajeros; Martín Giro, Enrique Bermúdez, Pedro P. Perez, Elisa Segura de Pizá, Rita Maldonado, Chin Loo Ohr Loo, (...); y (el vapor) *Yucatán* procedente de Progreso y escalas. Pasajeros; Herlinda Calderón, Pablo Schmidt, Ali Vent Huri...’. Este último nombre, por demás similar al seudónimo utilizado por el faquir: ‘Ali Ben Hurr’. La analogía entre ambos es notable, y el que estén escritos de diferente forma podría responder al hecho de este que fue registrado ‘de oído’ por el encargado de la capitanía de puerto, o bien, aún más factible, a errores de linotipo en la impresión del boletín, que también los hay. Así que Rafael de la Torre, Rafael Latorre, Ali Ben Hurr, o Ali Vent Huri, habría llegado a Tabasco a bordo de un barco distinto al que consigna la historia, exactamente 14 días antes de su fatídica muerte. Véase Ángel Vega: “Historia del faquir Ali Ben Hurr de la vieja Villahermosa (1913)”, www.tabascohoy.com/nota.php?id_notas=117718 [17 de septiembre de 2007].

⁶¹⁷ Bruno Estañol: *El fétetro de cristal*, México, Cal y arena, 1992, p. 101.

El féretro de cristal consta de once capítulos con títulos,⁶¹⁸ nueve fragmentos divididos por números romanos intercalados entre cada uno de los capítulos, y un “Epílogo”. En los capítulos participan múltiples narradores –autodiegéticos, homodiegéticos y heterodiegéticos- y contiene cambios bruscos en el tiempo y el espacio.

La novela, como el cuento “Te honro en el espanto”, tiene profusas descripciones sobre la naturaleza, la sociedad y la distribución urbana de San Juan Bautista, hoy conocida como Villahermosa. Basta como ejemplo este dinámico pasaje del primer capítulo que narra el momento en que el faquir a bordo de un barco de vapor, junto con su esposa, llega al muelle de la ciudad:

El sol brillantó de pronto las aguas verdosas del río y la ciudad apareció pequeña, casi perdida entre la manigua que la rodeaba por todas partes; una ciudad encaramada sobre grandes banquetas y con edificios musgosos de color ocre. Atracaron en un muelle ruinoso de madera que tenía como telón de fondo un barranco rojizo. Alrededor del Sánchez Mármol había un enjambre de cayucos y vaporcitos; los zopilotes merodeaban en el playón o movían perezosamente las alas aupados en las cornisas de los edificios; una multitud se arremolinaba en el puerto: los ganaderos, vestidos de dril de color caqui, con botas y fuetes; los españoles de lino blanco, con un puro en la boca; los indios chontales de manta blanca, descalzos, con sombrero de paja de ala ancha; los indios coletos de ropas multicolores que vendían cajetes, anisillos y juguetes de madera; los indios caribes de pelo negro y luengo, con caftanes de algodón, que vendían arcos flechas y pieles de jaguar y de lagarto. Vio los tranvías arrastrados por troncos de mulas; los cargadores con los arcones a cuestras; las mujeres vestidas de organdí y de tul con los

⁶¹⁸ “El féretro de cristal”, “El hombre de la profesión inverosímil”, “La acompañante esposa y cuidadora”, “Yo, Ali Ben Hurr”, “La doctrina secreta”, “No me llamo Aida Tramontano”, “Paseo en faetón por San Juan Bautista”, “De otros faquires y escapistas”, “Corrida de toros sobre un enterrado vivo”, “Después de la corrida” y “Las causas secretas”.

parasoles multicolores abiertos a pesar de que era muy temprano; los jinetes de caballos lecheros descansando sobre las manzanas de las sillas y miró los anuncios pintados en los muros de los edificios: De los astros el sol, de los habaneros Ripoll; Habaneros y cremas Berreteaga: Los mejores; Fume puros y cigarros Romano [...].⁶¹⁹

Asimismo, la novela mantiene una estrecha relación con el cuento “Retrato de faquir con electroencefalograma”, por el tipo de protagonista y, sobre todo, por algunos pasajes del cuento reescritos para la novela. Así, mientras en el cuento leemos:

Desaí me explicó que en la India había por lo menos dos tipos de faquires. El primer tipo de faquir es un místico religioso, vagabundo, sin oficio ni beneficio, que ayunaba, vivía de la caridad pública y se dedicaba a una vida contemplativa y llena de toda suerte de mortificaciones [...]. Luego me dijo que había otros hombres que realizaban actos, como acostarse en una cama de clavos, caminar sobre brazas ardientes, pasarse un cuchillo por la lengua y otros actos de agresión autoinflingida, como *modus vivendi*, como una manera de ganarse la vida en un lugar donde el desempleo es rampante.⁶²⁰

En la novela, en el capítulo “De otros faquires y escapistas” relata:

En la India hay en la actualidad dos clases de faquires. Los verdaderos que son santones y viven de la caridad pública nunca se rebajarían a ofrecerse a sí mismos como espectáculo. Los otros son personas que se han adiestrado a controlar el dolor y varias funciones vitales, como los yoghis y gimnosofistas, y ofrecen variados espectáculos más o menos repelentes para la mente occidental como caminar sobre brasas, atravesarse con dagas los muslos, brazos y lengua, acostarse sobre

⁶¹⁹ Bruno Estañol: *El féretro de cristal*, op. cit., pp. 11-12.

⁶²⁰ Bruno Estañol: *Ni el reino de otro mundo*, op. cit., p. 113-114.

vidrios o clavos; hacen esto en un estado de gran concentración mental, al cual, a falta de un mejor nombre, damos el calificativo de trance.⁶²¹

El féretro de cristal probablemente no es la mejor obra del autor por la presencia de dos capítulos prescindibles: “De otros faquires y escapistas” y “La Doctrina secreta”. Ambos poseen un carácter eminentemente informativo y no contribuyen al desarrollo de la trama; el primero sólo aporta datos sobre faquires, mientras el segundo, describe la historia de la Sociedad Teosófica Internacional, fundada en 1875 por Helena Blavatsky, Henry Steel Olcott y William Quan Judge.

Si existe un libro de Estañol que acusa la influencia de Borges éste es, sin duda, *La esposa de Martin Butchell* (1997), pues la mayoría de sus relatos tratan hechos de la vida real, problemas científicos, temas teológicos y trastornos mentales con un estilo ensayístico donde la realidad se confunde con la ficción. En este sentido, Enrique Héctor González afirma que “Borges está innegablemente detrás de la prosa de Bruno Estañol” porque “hay un delicado guiño al maestro tanto en el estilo sintético como en la sutileza de la sorna que enmascara la voz narrativa”.⁶²²

“La esposa de Martin Butchell” recrea la historia del excéntrico doctor inglés Martin Butchell (1735-1814), que por amor embalsama a su esposa; “La compra” inventa un episodio en la vida del reconocido compositor norteamericano Stephen Foster (1826-1864), que muere en la miseria y “En el camino de Damasco” trata la conversión al cristianismo del apóstol Pablo (10-64). Por otra parte, “Visita a la tumba de Edgar Allan Poe” incluye pasajes biográficos sobre los últimos días del escritor norteamericano y plantea los problemas de la identidad a través del síndrome de

⁶²¹ Bruno Estañol: *El féretro de cristal*, op. cit., p. 83.

⁶²² Enrique Héctor González: "La pertinencia y la pertenencia. Bella dama nocturna sin piedad, de Bruno Estañol", <http://www.jornada.unam.mx/2003/03/09/sem-libro.html> [23 de agosto de 2007].

Capgrass, en el cual una persona “piensa a veces que la otra persona tiene la misma cara, pero diferente personalidad. O a veces otro cuerpo con la misma mente”.⁶²³

La influencia más clara del escritor argentino se percibe en los relatos “El sacrificio de Ilse” y “Hans Klug, relojero”. El primero resulta un velado homenaje a Borges, al que no sólo menciona como “el bucanero ciego”⁶²⁴ sino que retoma uno de sus motivos más caros. En este caso, un geomántico convertido en buscador de tesoros se ve obligado a descifrar cientos de mapas:

Verdaderos y apócrifos, mapas inextricables de lugares remotísimos a los cuales no se sabía cómo llegar, mapas cuyo único punto de referencia era una casa roja, una bahía, un risco, una puesta de sol en el solsticio de invierno, una latitud hiperbórea, una culebra que se dibuja en el arena un día de verano que no se sabe cuál es, un caso de hacienda en Chihuahua.⁶²⁵

De la misma forma, “Hans Klug, relojero” evoca a Borges desde el título –sobre todo si nos remitimos a los textos que integran *Historia universal de la infamia*- y por el tema del tiempo. El protagonista, entregado a una tarea infinita, considera la relojería no sólo “una minuciosa y precisa actividad artesanal, sino [...] la esencia misma del hombre [...]”; el desarrollo de la civilización se podía medir, con precisión meridiana, a través de la historia de la construcción de los relojes”.⁶²⁶ Uno de los aspectos más interesantes del texto son las paradojas relativas al tiempo. Para este personaje de indudable estirpe borgesina: “Un relojero, siempre, construye una máquina perfecta. Sin embargo, nuestros métodos de medir el tiempo son todavía imperfectos”;⁶²⁷ “nuestro cuerpo es un

⁶²³ Bruno Estañol: “Visita a la tumba de Edgar Allan Poe” en *Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 219-230, p. 229.

⁶²⁴ Bruno Estañol: “El sacrificio de Ilse” en *Bella dama nocturna sin piedad...*, op. cit., p. 262.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶²⁶ Bruno Estañol: “Hans Klug, relojero” en *Bella dama nocturna sin piedad...*, op. cit., p. 271.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 272.

magnífico aparato de relojería que se gasta con el mismo tiempo, como todos los relojes”⁶²⁸ y “El gran problema de los relojes es que se gastan [...]. Todos los relojes requieren de energía”.⁶²⁹ Sin embargo, la paradoja más significativa en la vida de Hans Klug es que la construcción del reloj cosmológico, en la que ha empleado más de quince años, “es una carga muy pesada [...] que nunca voy a terminar [...], la máquina devora mi tiempo y [...] odio que mi vida se consuma en esta tarea imposible y sin término”.⁶³⁰

Este volumen incluye además relatos urbanos –“Rosalia”, “Ver de lejos” y “Cundeamor”- y tabasqueños –“Visita”, “Una conversión al revés” y “La fascinadora de los ojos bicolor”-. En cuanto a los tabasqueños, hay que subrayar que, como en casos anteriores, las relaciones entre familiares –padre-hijo,⁶³¹ tíos-sobrino,⁶³² abuelos-nieto-⁶³³ constituyen una constante. Tal es el caso de “La fascinadora de los ojos bicolor”, en el que un joven, atraído por dos chicas, duda entre seguir la senda de su sentimiento o los consejos de su padre. Este relato anticipa rasgos de *La barca de oro* (1998) como antes había ocurrido con “Retrato de faquir con electroencefalograma” y *El féretro de cristal*. En este caso, el mundo sentimental del joven gira alrededor del amor por María y Alejandra, personajes que reaparecerán en la novela corta.

En el cuento, el narrador habla de dos amores distantes e imposibles de olvidar. De uno lo separa el tiempo: “Pensaba ahora en María, la María de hace muchos años, la María que miraba con esos ojos extraños, la de la risa burlona, la que causaba miedo entre sus pretendientes, la mujer que más conocí antes de Alejandra”.⁶³⁴ Del otro amor lo separa el espacio: “a Alejandra me complace verla en mi mente con su blusa roja y su

⁶²⁸ *Ibíd.*, p. 271.

⁶²⁹ *Ibíd.*, p. 274.

⁶³⁰ *Ibíd.*, p. 275.

⁶³¹ Esta relación se desarrolla especialmente en “La realidad y el deseo” de *Fata Morgana* donde el hijo visita a su padre en su lecho de enfermo con quien había tenido una relación poco cercana.

⁶³² Como en “¡Vas a acabar como el tío Benjamín!” y “Mi tía Irina” de *Ni el reino de otro mundo*, ya que la vida del tío y la tía son usados por los adultos para educar a un menor.

⁶³³ Véase el capítulo “De otros faquires y escapistas”, de la novela *El féretro de cristal*.

⁶³⁴ Bruno Estañol: “La fascinadora de los ojos bicolor”, en *Bella dama nocturna sin piedad*, *op. cit.*, p. 283.

pantalón negro; puedo encontrar en mi memoria, con fidelidad, sus rasgos faciales. Ya no recuerdo qué perfume usaba María; el perfume de Alejandra lo llevo en los huesos”.⁶³⁵

En *La barca de oro*, novela dividida en tres secciones compuestas de varios fragmentos y voces narrativas, Julio Diosdado regresa a su pueblo natal para aclarar sus dilemas sentimentales sobre Alejandra. En Frontera el paisaje le recuerda un amor de la adolescencia: “Siempre recordaría ese cielo y a la muchacha alta y esbelta que se llamaba María. Le tocó el cuello y los pechos chicos y duros y ella se pegó a él”.⁶³⁶ En otro momento, Julio relata la primera noche con Alejandra: “Abrí la puerta y la vi vestida con una blusa roja y un pantalón negro. Tenía unas ganas tremendas de abrazarla y de agarrarla con violencia pero en cambio la tomé de las manos”.⁶³⁷ Estos pasajes verifican la relación entre los dos textos, al punto de que “La fascinadora de los ojos bicolor” podría incluirse como uno de los casi cincuenta fragmentos de la novela.

El joven Julio Diosdado –un bohemio predecesor del hippie sesentero- está cerca del Werther de Goethe y al decadentismo francés por su espíritu romántico, apasionado y sensible. Así lo confirma este fragmento introspectivo:

Me sumerjo en la vida: en mis zapatos rotos, en los botones descosidos de mis chalecos, en los cordones de mis zapatos raídos, en mi pelo largo, en mis camisas sucias, en mis recuerdos, en mis novelas, en los escalones de acero desprendidos, en los cigarrillos Delicados, en la amistad de los parias y fracasados, en el cariño de los artistas frustrados, en el amor de las prostitutas viejas, en la soledad de mi habitación, llena de absurdas y pequeñas cosas: mis libros, mi escritorio, papeles, recortes de periódicos,

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ Bruno Estañol: *La barca de oro/ Fata Morgana*, México, Cal y Arena, 1998. [1998/1989], p. 21.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 62.

un tocadiscos, un linóleo gastado, cuadros que no me importan y, sobre todo, un gran cansancio.⁶³⁸

La influencia de *Las cuitas del joven Werther* también se hace evidente en la trama de la novela de Estañol. Julio Diosdado, como el personaje de Goethe, ronda los veintitantos años, sufre por estar enamorado de una mujer casada mayor que él, se marcha a un pueblo para tratar de olvidarla y al final muere. Ciertamente es que Werther se suicida y Julio termina asesinado por el esposo engañado pero, en este caso, su conducta podría interpretarse como una forma de suicidio ya que, aunque recibe constantes amenazas, no hace nada para evitar el fatal desenlace. Las dudas de un amigo refuerzan dicha hipótesis: “Tal vez no pensó que la amenaza de muerte era real; pero entonces ¿por qué estaba tan desesperado?, ¿por qué consiguió ese ridículo revólver? Hubiera sido mejor que se hubiese ido a la casa paterna como lo hizo la primera vez”.⁶³⁹

Ciertos rasgos del protagonista parecen autobiográficos, pues a Julio Diosdado “le molestaba la memorización pormenorizada del derecho”, “se entretenía tocando acordes en el piano”, “hojeaba libros de filosofía” y “otras veces leía libros de religión”.⁶⁴⁰ Recordemos que para Bruno Estañol el primer año en la facultad de Medicina “fue de una franca depresión porque todo consistía en aprender de memoria la anatomía”,⁶⁴¹ la filosofía y la religión son temas que frecuenta literariamente y la música es una de sus grandes aficiones, que utiliza para explicar su estilo: “Es una veta significativa, porque tiene un elemento lineal, la melodía, y uno simultáneo, la armonía, pero aparte está el ritmo, la variación. Me atrae la variación rítmica en la prosa. Una

⁶³⁸ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁶³⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁴¹ Bruno Estañol: ver anexo 1.

narración plana me repele. Y así como tengo interés en la forma, no descuido lo que contiene el texto”.⁶⁴²

En esta obra, como en otros textos tabasqueños, abundan las descripciones sobre el lugar y la forma de ser de sus pobladores:

Cuando comparo el altiplano con la costa me doy cuenta de que hay una diferencia fundamental. Nada tiene que ver la exuberancia del trópico con la planicie templada del altiplano, con sus paisajes de nopales, montañas y cielos transparentes. La gente del altiplano en toda la América hispánica es diferente. Pronuncia demasiado las eses. Habla muy bajo. La gente del trópico grita. Un poco como los españoles. Se come las eses. Es extrovertida y proclive al bullicio. Vive desnuda dentro de las casas.⁶⁴³

En 2004 publica *Passiflora incarnata*, una excelente colección integrada por tres relatos tabasqueños –“Réquiem para una amante remisa”, “La toma de Frontera” y el cuento que da título al libro- protagonizados por hombres que bordean la vejez pero aún desean vivir aventuras. El lugar y la edad de estos “animales nostálgicos y ávidos de vida”⁶⁴⁴ dotan de unidad a este sobrio y sincero volumen de relatos impregnados de nostalgia y sensualidad.

En “Réquiem para una amante remisa”, un escritor aburrido de la relación con su esposa decide abandonarla para encontrar refugio en los pueblos ribereños de los ríos Usumacinta y Grijalva y en la redacción de la biografía del poeta mártir Andrés Calcáneo Díaz (1874-1914), nativo de Frontera, Tabasco. Para el protagonista “la vida y la muerte y la escritura de Andrés Calcáneo Díaz representan acaso mi salvación.”⁶⁴⁵

⁶⁴² César Güemes: "He sido un prosista con ánimo explorador: Bruno Estañol", www.jornada.unam.mx/2003/01/19/05anIcul.php?printver=1 [23 de agosto de 2007].

⁶⁴³ Bruno Estañol: *La barca de oro*, op. cit., p. 24.

⁶⁴⁴ Bruno Estañol: *Passiflora incarnata*, México, Cal y arena, 2003, p. 76.

⁶⁴⁵ *Ibíd.*, p. 15.

Más intrépida y picaresca resulta la faena emprendida por Don Pedro Padilla en “La toma de Frontera”, un ex militar que, cansado de la soledad y la miseria en la que vive, decide viajar hasta Frontera para asaltar la comisaría y luego vender las armas acompañado simplemente de un niño y un caballo. En el último, “Passiflora incarnata”, un comerciante de sesenta años, casado con una mujer enferma, se enamora de una sensual viuda de Santa María de la Victoria con la que establece una delicada relación de amor.

Estructuralmente, los relatos de esta colección son fieles al estilo de Estañol. “Réquiem para una amante remisa” combina fragmentos narrativos del viaje del protagonista, la biografía del poeta Andrés Calcáneo Díaz y pasajes de diversos textos escritos por personajes de la vida cultural de la época como Carlos R. Menéndez,⁶⁴⁶ Manuel Mestre Ghigliazza (1870-1954) y José Carlos Becerra (1936-1970). “La toma de Frontera” está dividido en ocho secciones que alternan la visión del ex militar Don Pedro con la del niño del clarín que lo acompaña mientras “Passiflora incarnata” está narrado en primera persona, pero dividido en veinte fragmentos más la inclusión de una carta de la amante.

En 2006 Estañol publica la novela *La conjetura de Euler* que, a decir del autor, “representa un cambio en mi narrativa ya que habla del siglo dieciocho en Francia, Alemania y Rusia. Está escrito en primera persona y su narrador es Denis Diderot (1713-1784)”.⁶⁴⁷

En ella se narran los problemas del célebre francés para escribir la Enciclopedia, la vida con su esposa, sus amantes y la relación con varios pensadores –George

⁶⁴⁶ Carlos R. Menéndez es reconocido como fundador de *La revista de Mérida* (1869-1912), *La revista de Yucatán* (1912-1924) y *Diario de Yucatán* (1925-). En el relato “Réquiem para una amante remisa”, el narrador explica que el libro *Algunos versos* (1931), de Andrés Calcáneo Díaz, “trae un prólogo fechado en Mérida, Yucatán, en septiembre de 1918 y está firmado por un ilustre yucateco, Carlos R. Menéndez” (*Passiflora incarnata*, *op. cit.*, p. 14).

⁶⁴⁷ Bruno Estañol: ver anexo 1.

Berkeley (1685-1753), Isaac Newton (1643-1727), Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716), Jean Jacques Rousseau (1712-1778), David Hume (1711-1776) o Leonhard Euler (1707-1783)- a través de un diario apócrifo que, desde su reclusión en Chateau Vincennes, envía a Madame Vandeul, su hija. Eduardo Jiménez estima que esta obra “puede ser interpretada como un ensayo sobre los propósitos sin medida y es así como linda con la novela fantástica. *La Conjetura* es delirante, y en forma obsesiva vuelve sobre los mismos temas, vistos de manera diferente, como una culebra que se muerde la cola”.⁶⁴⁸

Por su parte, José María Pérez Gay opina:

Bruno Estañol dota a su protagonista de cultura, de historia; engarza como episodios novelísticos las etapas de la investigación en torno a los sentidos, sobre todo la vista, el tacto y la memoria. El tremendo despilfarro intelectual del personaje —la voz narrativa— y de la historia de *La conjetura de Euler*, el vigoroso trenzado de operaciones matemáticas y aspiraciones radicalmente fatales sostienen una exigencia literaria tan desusada. La estructura y la composición no podían ser menos singulares: Bruno Estañol consigue profundizar sin perder legibilidad, y cuenta humorística, casi festivamente, una dolorosa novela cuyo último fin es la prueba de la existencia de Dios.⁶⁴⁹

Una vez revisada la narrativa de Estañol, podemos comprobar que más de la mitad de los 37 relatos publicados en sus cuatro libros de cuentos más dos novelas son geográficamente tabasqueños. A partir de la categoría propuesta por Russell M. Cluff – cuentos norteamericanos, europeos, de la Ciudad de México y tabasqueños- podemos subdividir los de Tabasco en tres rubros: 1) Relatos ubicados en el estado de Tabasco

⁶⁴⁸ Eduardo Jiménez: "Los humanos y otras bestias. *La conjetura de Euler*, de Bruno Estañol", <http://flan.utsa.edu/labrapalabra/no3/resena.html> [4 de septiembre de 2007].

⁶⁴⁹ José María Pérez Gay: "El libro de los ciegos. *La conjetura de Euler*, de Bruno Estañol", <http://www.nexos.com.mx/spip.php?article1253> [4 de septiembre de 2007].

sin especificar población; 2) Relatos escenificados en Villahermosa-San Juan Bautista, y 3) Relatos de Frontera-Santa María de la Victoria.

De acuerdo a esta subdivisión, en el primer rubro situamos los relatos “Vas a acabar como el tío Benjamín”, “Mi tía Irina” y “La fascinadora de los ojos bicolor”; en el segundo, la novela *El féretro de cristal*, y en el tercero “Te honro en el espanto”, “Visita”, “Una conversión al revés” y los libros *Fata Morgana*, *La barca de oro* y *Passiflora incarnata*. Cabe mencionar que en algunos casos el nombre del espacio no se explicita y sólo se deduce por la mención de pasajes históricos, sitios o monumentos en el mismo. Un caso evidente de este hecho aparece en “Réquiem para una amante remisa” donde el protagonista hace alusión al cañón “Doña Fidencia”, famoso monumento de Frontera que, de acuerdo al narrador, dejaron los franceses y recibe ese nombre en memoria de una mujer criolla que “se negó a los requerimientos de un francés” y, por ello, “con el mismo cañón le dispararon los franceses”.⁶⁵⁰

IV.3 FATA MORGANA: LA ESTRUCTURA DE UN LIBRO TRANSGENÉRICO

Tres etiquetas genéricas pesan sobre las cuatro ediciones de *Fata Morgana*: novela, cuento y secuencia cuentística. En la primera (1989), la editorial Joaquín Mortiz la clasifica como “una novela sobre los ritos de iniciación de los adolescentes”,⁶⁵¹ que retoma Cal y Arena para la segunda (1998).⁶⁵² En la tercera (2002), el Fondo de Cultura Económica incluye la obra dentro de la antología de cuentos del autor;⁶⁵³ como ocurre

⁶⁵⁰ Bruno Estañol: *Passiflora incarnata*, op. cit., p. 12.

⁶⁵¹ Bruno Estañol: *Fata Morgana*, México, Joaquín Mortiz, 1989, contraportada.

⁶⁵² Bruno Estañol: *La barca de oro/ Fata Morgana*, México, Cal y Arena, 1998. [1998/1989].

⁶⁵³ Bruno Estañol: *Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos*, selección y prólogo de Russell M. Cluff, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

también en la cuarta edición (2003), traducción al inglés publicada por Floricanto Press.⁶⁵⁴

La crítica ha enfrentado la misma disyuntiva. Si nos remitimos a tres panorámicas de la literatura y el cuento mexicano, veremos que *Fata Morgana* ha sido valorada como novela. Así sucede en el *Diccionario biobibliográfico de escritores de México*, editado por la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes,⁶⁵⁵ en *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, de Russell M. Cluff,⁶⁵⁶ y en la obra colectiva *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*,⁶⁵⁷ el repaso más exhaustivo de la cuentística mexicana de los últimos cincuenta años. Por otra parte, Russell M. Cluff fue curiosamente quien primero definió el volumen como una secuencia cuentística,⁶⁵⁸ nominación que Eduardo Jiménez también utilizó años más tarde.⁶⁵⁹

Lo anterior no debe resultar extraño si recordamos que la ambivalencia genérica es un fenómeno inherente a la mayoría de las colecciones de relatos integrados. Además, debemos agregar que *Fata Morgana* presenta una red compleja de relaciones entre los relatos a diferencia de *Cuentos de Mogador e Historias del Lontananza* –obras seleccionadas para su análisis en este trabajo–, en las que el espacio es el nexo de unión más fuerte entre los textos.

⁶⁵⁴ Bruno Estañol: *Bruno Estañol: The Collected Fiction*, trad. de Eduardo Jiménez, California, Floricanto Press, 2003.

⁶⁵⁵ "Diccionario biobibliográfico de escritores de México", <http://www.literaturainba.com/escritores.htm> [3 de octubre de 2007]

⁶⁵⁶ Cluff, Russell M.: *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.

⁶⁵⁷ Véase el capítulo de Miguel G. Rodríguez Lozano: "De cuentos y cuentistas: 1988-1990", en Alfredo Pavón: *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/ITC, 2004, 311-330.

⁶⁵⁸ Russell M. Cluff: "Colonizados y colonizadores en Zitilchén: la secuencia cuentística de Hernán Lara Zavala", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, El Paso, University of Texas at El Paso/Grupo Editorial Eón, 1996, pp. 56-66; y "Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol" en *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/CANCA/ITC, 2001, 63-79.

⁶⁵⁹ Eduardo Jiménez: "El humor en la ficción de Bruno Estañol. Los fundamentos teóricos", en *La Prensa de San Antonio*, San Antonio, 9 de julio de 2006, 7-A.

Sus nueve relatos abordan historias desde perspectivas diferentes y remiten de manera indirecta a otras. El libro descubre fuerzas que tienden a la integración o desintegración de los relatos. Los elementos que favorecen la integración son el espacio –Santa María de la Victoria-, el tiempo –la noche del 1 de enero de 1956- y la repetición de personajes. Por otra parte, la desintegración se advierte en que cada uno de los cuentos representa una historia que puede ser leída con total independencia, cuya intriga se resuelve y donde el tiempo entre relatos es simultáneo o discontinuo: de ahí que sea imposible definir una sola trama para el libro.

El mismo volumen presenta algunas pistas que nos ayudarán a comprender el difícil entramado de correspondencias que lo distinguen. La primera de ellas es evidente desde el párrafo inicial del primer relato: “¿Cómo fue?”. Entonces, el narrador cuenta que la noche del primero de enero de 1956 1) asesinaron al boticario Rosete; 2) se presentó la transformista Fata Morgana; 3) María Pía conoció su primer amor y 4) Pedro Ángel pretendió huir con una prostituta conocida como Piel Canela. Así, conforme avanzamos en la lectura sabemos que estos hechos y sus protagonistas son el eje anecdótico de cuentos sucesivos.

La segunda pista aparece en forma de sueño. El protagonista de “La última noche que pasé contigo” sueña reiteradamente con un laberinto:

Soñe. Soñé y soñé el mismo sueño; se repetía una y otra vez, con ligeras variantes. Caminaba por un laberinto de cuartos que se comunicaban entre sí. Los cuartos estaban revestidos de espejos, donde mi imagen se replicaba en las paredes, en los techos y en los pisos: todos los cuartos eran exactamente iguales. Me veía multiplicado por todos lados pero absurdamente solo [...]. Poco a poco, fui pensando que atrás de estas habitaciones de espejos, que se repetían como en las películas, había otras habitaciones normales donde bailaba María Pía, con su vestido de organdí blanco, con los hombros descubiertos y el pelo rubio

moviéndose hacia los lados con los vaivenes de la música [...]. Pasé a otra habitación y vi a Fata Morgana que bailaba frenéticamente una Czarda [...]. Pasé a otra habitación y vi a la Piel Canela, sentada en una de las mesas de latón del burdel [...]. Pasaba a otros cuartos donde, nuevamente, únicamente me veía a mí mismo, hasta que ansiaba volver a ver a María Pía, la Fata Morgana o a la Piel Canela.⁶⁶⁰

Tras leer el pasaje parece claro pensar la estructura del libro como un laberinto de espejos que se comunican entre sí por cuatro acontecimientos relevantes del primer día de 1956 y por la imagen de tres mujeres.

El primer hilo conductor del laberinto, para seguir la metáfora propuesta por el autor, lo representa la historia del asesinato del boticario. Vimos que el primer relato, “¿Cómo fue?”, presenta diversos acontecimientos pero se centra sólo en la muerte de Rosete. El narrador testigo explica que el crimen lo resuelve un investigador después de torturar y hacer confesar a dos hermanos: “los amarró de los pies y de las manos, luego los metió al pozo colgados de los pies, dejaba la cabeza hasta el cuello inmersa en el agua del pozo por treinta segundos, y, después los sacaba [...] hasta que se convirtieron en reos confesos” (pp. 17-18). La narración al final deja la sensación al lector de que se acusó a dos personas inocentes, cuyo único crimen fue ser fuereños, chaparros y tomar alcohol esa noche.

En “Piel Canela” aparece un apunte que ayuda a reflejar el ambiente del Foco Rojo, el cabaret de Santa María de la Victoria, y que para la historia del boticario Rosete tiene un significado añadido. El narrador, después de describir el mobiliario y la música del lugar, dice que los primeros clientes en llegar al tugurio fueron “unos camaroneros de Ciudad del Carmen; eran dos, chaparros y fuertes. Se veían belicosos y ya estaban medio tomados” (p. 39).

⁶⁶⁰ Bruno Estañol: *Fata Morgana*, op. cit., pp. 60-61. En adelante citaré por esta edición y pondré entre paréntesis en número de página.

Más adelante, en “Bella dama nocturna sin piedad”, la historia de los hermanos aparece de manera marginal, ahora desde la perspectiva de Piel Canela:

La mañana del día tres vi pasar frente al cabaret a los muchachos que habían matado al boticario. Eran unos chamacos muy jóvenes, chaparritos y chelitos; los pelos rubios y grasosos se les enrulaban en la cabeza; traían las manos maniatadas en la espalda y las cabezas caídas sobre el pecho; sus camisas y pantalones estaban manchados de tanto tomate y naranja como les habían tirado. Todo el pueblo venía detrás de ellos. Los insultaban y escupían. Ellos no volteaban a ver a nadie: estaban aislados, como si no se diesen cuenta de lo que sucedía a su alrededor. (p. 85).

Por último, en “Cómo fue” el caso alcanza un primer plano. Nos enteramos que los hermanos se apellidan Marcote, al momento de acusarlos tenían 18 y 19 años, cumplieron una pena de cuatro años de una sentencia de veinte y fueron liberados una vez que el verdadero asesino confesó su culpa:

Pasaron cuatro años; un día, en la cantina, un hombre, borracho, se jactó de haber sido el asesino del boticario Rosete. Nadie le prestó atención [...]. Otro día, en la cantina, volvió a decir que él había matado al boticario Rosete. Como prueba, mostró el llavero de plata: un racimo de bananos, que había sido propiedad del difunto. Ese día tomó hasta caerse; cuando la policía lo recogió, ahogado en alcohol, en la calle, encontró en sus bolsillos el llavero de plata. Sometido a interrogatorio, confesó fácilmente el crimen. (p. 88).

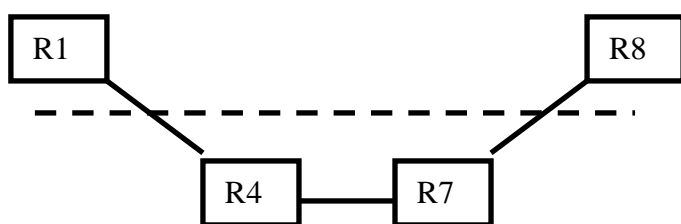
Cuando el asesino declara que él y su cómplice llegaron a Santa María de la Victoria a bordo del camaronero Alma Rosa, el lector se ve inevitablemente obligado a regresar al

pasaje de “Piel Canela” que menciona las características de los primeros clientes que entraron en el Foco Rojo.

El asunto del asesinato sirve de modelo para encaminar las relaciones establecidas entre los relatos y las otras tres historias. Así, la presentación del espectáculo de Fata Morgana en el Teatro-cine Unión es el acontecimiento central en “Fata Morgana” y secundario en “¿Cómo fue?”, “Celos”, “La última noche que pasé contigo” y “Terpsícore”; el primer amor de María Pía se desarrolla en “Celos” y “Terpsícore”, con breves menciones en “¿Cómo fue?” y “La última noche que pasé contigo”; finalmente, el amor de Pedro Ángel por la prostituta Piel Canela se mantiene en primer plano en “Piel Canela” y “Bella dama nocturna sin piedad”, y en un segundo en “¿Cómo fue?”, “La última noche que pasé contigo”, “Cómo fue” y “La realidad y el deseo”.

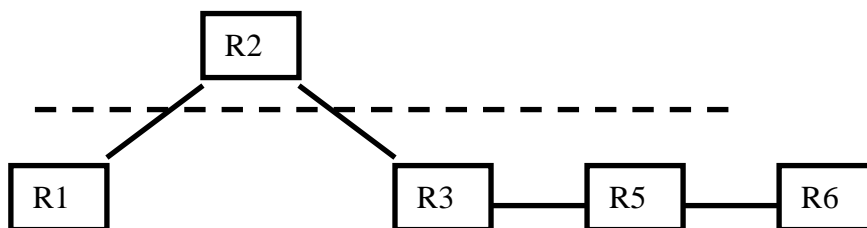
Para resaltar con claridad la ruta que sigue cada una de las historias medulares presento el siguiente esquema que especifica el número de relato (RN)⁶⁶¹ y el plano en el que se sitúa con una línea punteada:

1) Asesinato del boticario Rosete:

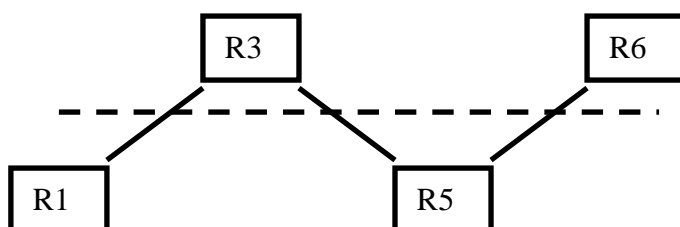


⁶⁶¹ R1 es “¿Cómo fue?”; R2, “Fata Morgana”; R3, “Celos”; R4, “Piel Canela”; R5, “La última noche que pasé contigo”; R6, “Terpsícore”; R7, “Bella dama nocturna sin piedad”; R8, “Cómo fue” y R9 “La realidad y el deseo”.

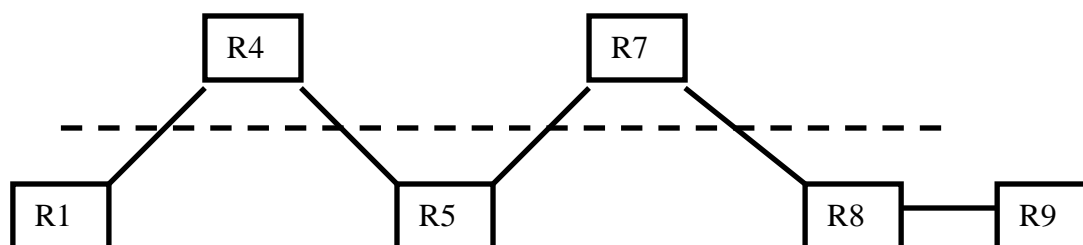
2) Presentación de Fata Morgana:



3) El primer amor de María Pía:



4) Pedro Ángel y Piel Canela:



Los esquemas revelan que “¿Cómo fue?” (R1) y “La última noche que pasé contigo” (R5) funcionan como relatos-nódulo porque en ellos convergen las cuatro historias; el primero abre dichas expectativas mientras el quinto las reagrupa. Asimismo, es evidente que los cuatro primeros relatos desarrollan las historias protagonizadas por Rosete, Fata Morgana, María Pía y Pedro Ángel, y que en los siguientes son secundarios o figurantes.

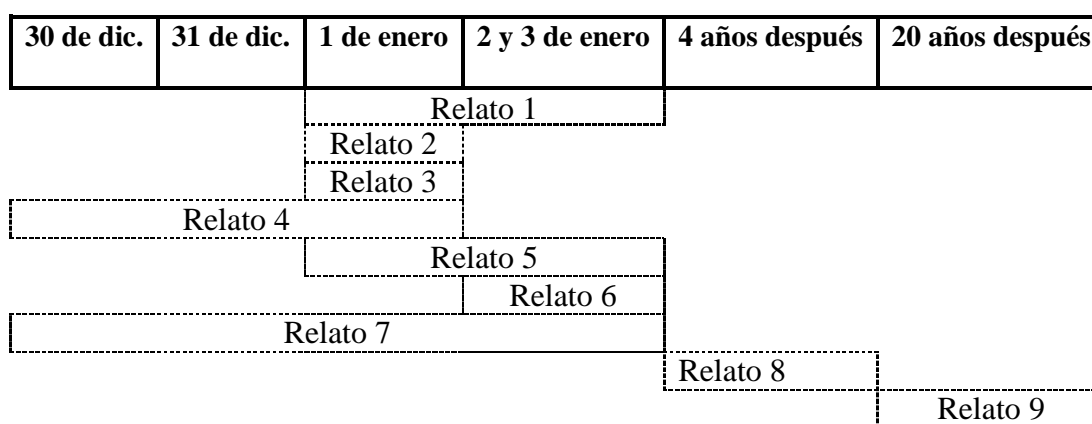
Los incidentes que involucran a Rosete, María Pía y Pedro Ángel son retomados por el autor en dos relatos para jugar con la perspectiva. Esta técnica de fragmentación, como vimos, es frecuente en relatos como “Ni el reino de otro mundo”, “Ménage à trois”, “El gran asalto” y “Respuesta a Job” –de *Ni el reino de otro mundo*- y en la novela *El féretro de cristal*. Un caso singular por lo contrastante se manifiesta en la relación entre Pedro Ángel y Piel Canela. Él ve a una mujer atractiva de la que se enamora a tal grado que es capaz de robarle alhajas a su madre y dinero a su padre para huir juntos. Una vez que el padre descubre su plan, Pedro Ángel le cuenta a su hermano que “en ese momento, pensé que sí, que sí podía hacer todo eso que quería la Piel Canela y no pensaba en otras cosas ni en sus consecuencias, sino sólo en que iba a estar siempre con ella” (p. 47). En cambio, en “Bella dama nocturna sin piedad” constatamos que los sentimientos y las intenciones de Piel Canela son diferentes:

Yo me senté con el que pensé que era más tímido. Muchachito pendejo, muchachito de su casa, pensé, mientras hablaba yo con él. Al principio sentí cierta ternura, luego sentí que por muchachitos como éstos uno tenía que rebajarse a ejercer este oficio. Empecé a sentir odio por él, por su casa, por sus hermanas, por sus padres, por su religión, por su moral [...]. Luego razoné que si él no tenía dinero, su familia sí que lo tendría, y si la familia lo tenía, yo también podría tenerlo. A mi murusha cabeza le vino la idea de que yo podía seducirlo y forzarlo a hacer lo que yo quisiera; así que lo cité al día siguiente [...]. (pp. 81-82).

Entre la versión idealizada de Pedro Ángel en “Piel Canela” y la rencorosa de Piel Canela en “Bella dama nocturna sin piedad” transcurren dos relatos. El lector, al confiar en las palabras de Pedro Ángel, piensa que ella le corresponde; sin embargo, cuando más adelante conoce la versión de Piel Canela, conoce la otra parte de una realidad

fragmentada. Como este caso se repiten otros a lo largo del volumen, por lo que el lector crea cierta desconfianza sobre las versiones de los narradores.

El manejo del tiempo también favorece el desarrollo de las acciones en varios planos. Como hemos visto, la noche del primero de enero de 1956 es el principal eje de la trama. Sin embargo, el tiempo del conjunto de relatos oscila entre los días anteriores y los 20 años posteriores:



Esta estrategia provoca en el lector un efecto singular. Las historias múltiples, la simultaneidad de acciones, la discontinuidad en el tiempo y el cierre de los relatos constantemente obligan al lector a regresar mental o físicamente páginas atrás y evitan que se proyecte hacia delante, como sucede comúnmente en la novela clásica. Así, cuando llega a “Cómo fue” es inevitable que regrese al primero; lo mismo pasa al leer lo que piensa Piel Canela de Pedro Ángel en “Bella dama nocturna sin piedad”, por citar dos casos. De esta forma, comprobamos que la estructura y los efectos producidos de *Fata Morgana* también son característicos en las denominadas formas espaciales de Joseph Frank⁶⁶² y en muchas de las colecciones de relatos integrados explícitamente.

⁶⁶² Cfr. Joseph Frank: *The Idea Of Spatial Form*, op. cit., pp. 5-9.

IV.4 SANTA MARÍA DE LA VICTORIA: “ESE RINCÓN OLVIDADO DEL PLANETA”

De acuerdo a Luz Aurora Pimentel, el nombre propio de un espacio es una descripción en potencia, ya que por sí sólo contiene una carga semántica estrechamente relacionada con su referente extratextual, intertextual o intratextual. Se recurre a él para evitar largas descripciones, aunque su significado puede ampliarse o transformarse. Vimos cómo escritores de la talla de Balzac o Dickens con sus obras individualizaron la imagen de ciudades reales como París o Londres o como García Márquez y Juan Rulfo concibieron espacios imaginarios que no remiten de manera clara a una entidad real.

En la conformación de Santa María de la Victoria, “ese rincón olvidado del planeta” (p. 30), intervienen los tres niveles mencionados. El extratextual, porque la ciudad que describe Estañol remite a la que actualmente recibe el nombre de Frontera, lugar de nacimiento del autor; el intertextual, porque históricamente el primer nombre de este lugar fue precisamente Santa María de la Victoria, y el intratextual, porque el autor lo individualiza dotándolo de un sentido específico. Como veremos a continuación, Santa María de la Victoria disfruta de un referente real (extratextual), otro histórico (intertextual) y uno construido (intratextual) pues, como dice Pimentel, el autor con la “redundancia descriptiva añade particularidades al espacio”.⁶⁶³

Una detallada descripción de la composición urbana aporta elementos suficientes para descubrir su referente real. Así ocurre en “¿Cómo fue?”, donde los hermanos Marcote realizan un penoso recorrido por varias calles de Santa María de la Victoria:

Al otro día pasaron los dos hermanos con un piquete de soldados rumbo al panteón [...]; pasaron por la calle Madero; atravesaron el cuartel del 27 batallón de infantería; las gentes decentes se asomaban a las ventanas y a las puertas; atravesaron el Pasito, donde los reventeros rematan gallinas y pavos; pasaron por el mercado, donde las verduleras les

⁶⁶³ Luz Aurora Pimentel: *op. cit.*, p. 45.

aventaron tomates y naranjas chupadas; pasaron por enfrente de los comercios de españoles y turcos; pasaron enfrente de los billares, donde los jugadores sempiternos de carambolas de tres bandas dejaron a un lado la tiza y el taco; atravesaron el parque Quintín Aráuz; pasaron la calzada de almendros y los túneles hechos por el follaje de los flamboyanes; pisaron charcos y pozas de lodo; pisaron innumerables cagadas de zanates; se encaminaron por la calle Obregón, que es perfectamente recta y sin árboles; doblaron a la izquierda a la altura del campo de béisbol que también es campo de aviación; doblaron nuevamente a la derecha a la altura de la calle Morelos; después, dieron vuelta a la izquierda y pasaron por enfrente de la casa azul añil, que es un cabaret y casa non santa; desde una puerta de la casa azul añil, la Piel Canela los vio pasar con una sombra de tristeza en los ojos, porque ella también había sufrido un desengaño el día primero del año; llegaron a la puerta del panteón [...]. (pp. 15-16).

Los nombres de las calles corresponden a los de Frontera, Tabasco. Podría objetarse que calles denominadas Madero, Obregón y Morelos existen en la mayoría de las ciudades mexicanas, pero habría que considerar que el parque Quintín Aráuz y el campo de béisbol –que también es pista de aterrizaje- son dos sitios que de manera precisa remiten al referente real de Santa María de la Victoria. En la *Enciclopedia de los municipios de México* leemos sobre este parque de Frontera:

Centro de reunión social de la población, cuenta con andadores, área arbolada, plaza cívica y cancha de basquetbol; tiene un hemiciclo dedicado a Quintín Aráuz, mártir del socialismo, cuyo busto ocupa el sitio de honor en la Plaza de los Trabajadores; en la parte central del parque se halla una plaza con 6 fuentes a la cual se ingresa a través de arcadas sobre columnas; este parque tiene además, monumentos a la

Madre, a la Primera Batalla contra el Conquistador Español, al Soldado Desconocido y un obelisco al Padre de la Patria.⁶⁶⁴

Otro referente real es el “campo de béisbol que también es campo de aviación”. Para comprobarlo basta cotejarlo con el pasaje histórico que Bruno Estañol recrea en *La barca de oro*, novela que recupera con fidelidad el alzamiento de la población de Frontera contra el gobernador del Estado, el 19 de marzo de 1955. En ella menciona que para muchas personas la única forma de huir era por aire: “Algunas avionetas Cessna de la Compañía Tabasqueña de Aviación aterrizaban en el aeropuerto que *estaba al final de la calle Obregón y que era también campo de béisbol*”.⁶⁶⁵

Algunas referencias análogas son el “Monumento al Soldado Desconocido”, donde Ovidio participa en un acto cívico (p. 48), y el vapor fluvial El Carmen, en el que Piel Canela llega a Santa María de la Victoria: “me embarqué en El Carmen rumbo a Santa María” (p. 79). En el pasaje citado de *La barca de oro*, el narrador también informa que este vapor “estaba llegando a su fin; al fin de una era de casi un siglo en el que había navegado por todos los ríos de Tabasco; era el último de los grandes vapores fluviales como el José Eduardo Cárdenas, el Sánchez Mármol, el Clara Ramos y otros”.⁶⁶⁶

Por otra parte, el autor delata el relieve del referente intertextual al utilizar el nombre de la ciudad en su fundación, como también lo hace al referirse a San Juan Bautista en lugar de Villahermosa, capital del estado de Tabasco.

Santa María de la Victoria, primera ciudad hispana de la América continental, fue fundada por Hernán Cortés el 25 de marzo de 1519 sobre el asentamiento

⁶⁶⁴ "Enciclopedia de los municipios de México. Estado de Tabasco. Centla." <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/tabasco/mpios/27003a.htm> [12 de septiembre de 2007]

⁶⁶⁵ Bruno Estañol: *La barca de oro*, op. cit., p. 41.

⁶⁶⁶ *Ibíd.*, p. 39.

tabasqueño llamado Centla. De acuerdo al cronista español Francisco López de Gómara, el pueblo:

No tiene veinticinco mil casas, como algunos dicen; aunque, como cada casa está por sí como isla, parece más de lo que es. Son las casas grandes, buenas, de cal y ladrillo o piedra; otras hay de adobes y palos, mas la cubierta es paja o plancha. La vivienda en alto, por la niebla y humedad del río. Por el fuego tienen apartadas las casas. Mejores edificios tienen fuera que dentro del lugar, para su recreación.⁶⁶⁷

Por su parte, Bernal Díaz del Castillo explica el motivo del nombre:

Dimos muchas gracias y loores a Dios y a nuestra señora su bendita Madre, alzando todos las manos al cielo, porque nos había dado aquella victoria tan cumplida; y como era día de nuestra señora de marzo, llamóse una villa que se pobló el tiempo andando Santa María de la Victoria, así por ser día de nuestra señora como por la gran victoria que tuvimos.⁶⁶⁸

Después de la llamada “Batalla de Centla”, Cortés convocó a los caciques tabasqueños de la región para que “mandasen poblar aquel pueblo con toda su gente, mujeres e hijos”.⁶⁶⁹ Los caciques, por su parte, llegaron al encuentro con presentes de poco valor para los españoles –diademas, orejeras y mantas- y veinte mujeres –entre ellas la Malinche o Marina-, “las primeras cristianas que hubo en la Nueva España”.⁶⁷⁰ Pocos días después, Cortés vio “que no era tierra aquella para los españoles, ni le cumplía

⁶⁶⁷ Francisco López de Gómara: *Historia de la conquista de México*, prólogo y cronología de Jorge Gurría Lacroix, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 42.

⁶⁶⁸ Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, índice y prólogo de Carmelo Saénz de Santa María edición, Madrid, Alianza, 1989, p. 82.

⁶⁶⁹ *Ibíd.*, p. 87.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, p. 89.

asentar allí, no habiendo oro ni plata ni otra riqueza; y así, propuso de pasar adelante para descubrir mejor dónde era aquella tierra hacia poniente que tenía oro”.⁶⁷¹

Las crónicas de López de Gómara y Díaz del Castillo destacan la importancia de la “Batalla de Centla” en la historia de la conquista. Fue la primera guerra en la que participó Hernán Cortés en la Nueva España; el triunfo le permitió fundar la primera ciudad española en el continente y bautizar a los primeros católicos; en esta zona los españoles supieron por primera vez de la existencia del poderoso y rico imperio azteca; y, finalmente, en esta tierra surge la figura de la Malinche, cuyo papel como intérprete y mujer de Cortés sería definitivo para la conquista. Como atinadamente señala Díaz del Castillo, “fue gran principio para nuestra conquista; y así se nos hacían las cosas, loado sea Dios, muy prósperamente”.⁶⁷²

A lo largo de la historia, Frontera, cabecera municipal de Centla, cambió de nombre –San Fernando de la Frontera (1780), San Fernando de la Victoria (1815), Guadalupe de la Frontera (1826), Álvaro Obregón (1928) hasta que el 11 de julio de 1947 se restituye el de Frontera-⁶⁷³ según la etapa por la que atravesaba la historia de México. Sin embargo, parece que Estañol adopta el de Santa María de la Victoria para rememorar el cronotopo donde se constituyeron los cimientos de los anales de la nación.

En *Fata Morgana* parece insistir en la circunstancia histórica del pueblo y su río Grijalva, “un río que ha sido navegado desde un tiempo desconocido; los mayas putunes, los mayas de las tierras bajas y calientes, recorrieron el Usumacinta y el Grijalva y las costas del Golfo de México en sus grandes cayucos” (p. 19); más adelante precisa que “es un río con historia. Desde aquí los mayas putunes (los fenicios de América) organizaban todo el comercio. A este gran río llegó Hernán Cortés, fundó

⁶⁷¹ Francisco López de Gómara: *op. cit.*, p. 41.

⁶⁷² Bernal Díaz del Castillo: *op. cit.*, p. 93.

⁶⁷³ "Enciclopedia de los municipios de México. Estado de Tabasco. Centla." <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/tabasco/mpios/27003a.htm> [12 de septiembre de 2007]

Santa María de la Victoria y recibió a la Malinche” (p. 20). Lo mismo sucede en el cuento “La toma de Frontera”, de *Passiflora Incarnata*: “Por este río navegaron Hernán Cortés, Francisco Hernández de Córdoba, Juan de Grijalva, la Malinche, los temidos piratas ingleses y don Pedro Padilla”;⁶⁷⁴ y en el relato “Te honro en el espanto” de *Ni el reino de otro mundo*: “Santa María de la Victoria había sido fundada por los españoles hacía más de cuatrocientos años entonces, pero había sido poblada realmente unos doscientos años antes”.⁶⁷⁵

Así, Estañol construye un pueblo singular llamado Santa María de la Victoria, donde las reminiscencias reales e históricas ocupan un segundo plano pero para nada marginal, como vimos. Recordemos que los relatos de *Fata Morgana* se ubican a mediados del siglo XX y no en los años de la conquista, lo cual justificaría el uso de este nombre propio. De ahí que este pueblo también se acerque a aquellos conocidos como imaginarios o sin referente real. Pimentel explica que este tipo de espacio “es inicialmente hueco, es campo de imantación y resonancia de todo un mundo [...]; el nombre vacío no se llena con una sola descripción, sino gradualmente, conforme progresa el relato”.⁶⁷⁶ Así considera que la redundancia y la iteratividad son los recursos elementales para individualizar el lugar, ya que “generalmente una descripción da pie a otras, abreviadas o amplificadas, que se responden las unas a las otras como en eco”.⁶⁷⁷

En este sentido, observemos en principio la imagen que el autor, a través de Ovidio, quiere mostrar de Santa María de la Victoria y enseguida la de los espacios que la constituyen. En primer lugar, llama la atención que el nombre del pueblo sólo es mencionado en “Fata Morgana” y “Bella dama nocturna sin piedad”, incluyendo los otros relatos cuadros detallados o vagos que ayudan a conformar su fisonomía.

⁶⁷⁴ Bruno Estañol: *Passiflora Incarnata*, op. cit., p. 43.

⁶⁷⁵ Bruno Estañol: *Ni el reino de otro mundo*, op. cit., pp. 68-69.

⁶⁷⁶ Luz Aurora Pimentel: op. cit., p. 49.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, p. 45.

La secuencia de la caminata de los hermanos Marcote pinta una ciudad con bastante actividad comercial y social, llena de tipos –boleros, niños, desempleados, borrachos, comerciantes, verduleras, españoles, turcos- y sitios estratégicos –cuartel militar, mercado, comercios, billares, parque, campo de béisbol y aviación, cabaret, panteón-. Esta descripción, por su contenido y dinámica, recuerda a la incluida en *El Féretro de cristal* cuando el faquir llega al puerto de San Juan Bautista.⁶⁷⁸ Enseguida, en “Fata Morgana” destaca el prestigio del río Grijalva, “ancho, caudaloso y turbio”, “de un kilómetro de ancho”, “lleno de animales”, “donde se puede pescar, nadar y navegar”, “río navegable por excelencia como el Nilo y el Mississippi”, “surcado por vapores impulsados por una gran rueda con aspas en la parte posterior”, “la única vía de comunicación durante años en estos lugares” (pp. 19-20). En los demás relatos, breves anotaciones recrean el típico lugar del trópico donde llueve constantemente, hace mucho calor, la vegetación es abundante y está plagado de “enjambres de mosquitos, moscardones, abejones y toda clase de avechuchos” (p. 11).

En general, trata de reflejar la grandeza de la ciudad desde la perspectiva de Ovidio, niño de once años narrador de los relatos “¿Cómo fue?”, “Fata Morgana”, “La última noche que pasé contigo” y “La realidad y el deseo”. Si bien sus descripciones parecen objetivas y los juicios de valor son pocos, las remisiones a la historia, la situación estratégica, el desarrollo cultural y la actividad comercial descubren a Santa

⁶⁷⁸ “El sol abrigó de pronto las aguas verdosas del río y la ciudad apareció pequeña, casi perdida entre la manigua que la rodeaba por todas partes; una ciudad encaramada sobre grandes banquetas y con edificios musgosos de color ocre. Atracaron en un muelle ruinoso de madera que tenía como telón de fondo un barranco rojizo. Alrededor del Sánchez Mármol había un enjambre de cayucos y vaporcitos; los zopilotes merodeaban en el playón o movían perezosamente las alas aupados en las cornisas de los edificios; una multitud se arremolinaba en el puerto: los ganaderos, vestidos de dril de color caqui, con botas y fuetes; los españoles de lino blanco, con un puro en la boca; los indios chontales de manta blanca, descalzos, con sombrero de paja de ala ancha; los indios coletos de ropas multicolores que vendían cajetes, anisillos y juguetes de madera; los indios caribes de pelo negro y luengo, con caftanes de algodón, que vendían arcos flechas y pieles de jaguar y de lagarto. Vio los tranvías arrastrados por troncos de mulas; los cargadores con los arcones auestas; las mujeres vestidas de organdí y de tul con los parasoles multicolores abiertos a pesar de que era muy temprano; los jinetes de caballos lecheros descansando sobre las manzanas de las sillas y miró los anuncios pintados en los muros de los edificios: De los astros el sol, de los habaneros Ripoll; Habaneros y cremas Berreteaga: Los mejores; Fume puros y cigarros Romano [...]”. Bruno Estañol: *El féretro de cristal*, op. cit., pp. 11-12.

María de la Victoria como el cronotopo idílico bajtiniano o topofilia bachelardiana. El autor, en definitiva se descubre con esta posibilidad, sobre todo si consideramos que, como su personaje Ovidio, en 1956 también contaba once años.

En cambio, la perspectiva de María Pía resulta diferente:

Caminé por las calles de este puerto de casas bajas de madera, de grandes patios llenos de árboles frutales, nomeolvides y jazmines hueledenoches, de hogares llenos de mosquitos, mucíelagos y aburrimiento; de una vida monótona y con poco sentido; los muchachos se iban del pueblo a estudiar fuera; las muchachas se casaban con el que fuera y se dedicaban a criar chiquitos; eso era la vida; así ha de haber sido a lo largo de los siglos. (p. 65).

Prevalece la resignación por el futuro que le espera a ella y a todas las mujeres de Santa María de la Victoria. El puerto de oportunidades, donde es posible embarcarse a “San Juan Bautista, Veracruz, Progreso, Campeche, Tampico, Brownsville o Nueva Orleans” (p. 20), se convierte en espacio cerrado para las mujeres. Esta visión es similar a la de Piel Canela, cuando lamenta que “había perdido la única oportunidad para largarme de este puerto de pescadores y al que le llaman puerto de altura” (p. 84).

En cuanto a los sitios destacados para las tramas de *Fata Morgana*, el primer relato resulta elemental pues alude al teatro (p. 9), el club Rotario (p. 10), la botica (p. 10) y la “casa azul añil, que es un cabaret” (p. 16). De esta forma, “¿Cómo fue?” da pie a las historias, los protagonistas y también los espacios de la colección que, parafraseando a Pimentel, serán amplificadas como un eco en los siguientes relatos.

En “Fata Morgana” conocemos las características del teatro:

El viejo teatro-cine Unión parecía del Oeste. Construido de madera hace quién sabe cuánto, tenía una luneta, unos palcos a los lados de la luneta

que estaban a un metro y medio más arriba de ésta, y una galería que era más barata y tenía otra entrada. Era todo de madera y era milagroso que, a lo largo de los años, las polillas y los comejenes no se lo hubieran comido. (p. 23).

En “Celos”, observamos que el salón del club Rotario sobresale por el ambiente creado por la música de la orquesta de los hermanos Bolón y el baile que tiene el poder de “encarnar la música” (p. 29), y no por alguna particularidad arquitectónica.

Sobre la botica, el narrador señala:

Su botica se llamaba La Especial, pero antes se llamó La Lámpara de Diógenes; ignoro por qué motivo. Su establecimiento tenía el olor de las boticas viejas: mezcla de eucalipto, benzoato, sal de Epsom y perfume Maja. Sus anaqueles estaban saturados de frascos de Emulsión de Scout, vino Hemostyl y Wampole [...]. Sobre el mostrador tenía una réplica de yeso de la Estatua de la Libertad; sólo que en lugar de tener en la mano una antorcha, la estatua enarbolaba una bombilla eléctrica [...]. En la trasbotica estaban impecablemente ordenados todos los menurjes, substancias, polvos y pomadas necesarias para hacer los “papeles”, las suspensiones, las soluciones y los jarabes de las recetas magistrales. Ahí estaba [...]: toda la parafernalia heredada de las artes farmacéuticas europeas de los siglos anteriores al descubrimiento de la penicilina. (pp. 10-11)

Mientras en “Piel Canela”, conocemos la casa azul añil:

La casa estaba pintada de color azul añil y tenía el techo de palma de guano, desde el que se descolgaban, ocasionalmente, los escorpiones. Constaba de un salón principal de unos cuarenta metros cuadrados; tenía unas mesas metálicas, adornadas con el logotipo de la cerveza Superior y unas sillas plegables de metal. Al fondo, estaba un mostrador con unos anaqueles llenos de botellas. A un lado había un pequeño espacio, donde

se acomodaban un par de guitarristas y, en noches de gala, un saxofonista y un marambista. Al otro lado se encontraba una sinfonola, saturada de discos de 45 revoluciones, de Julio Jaramillo, Daniel Santos, Bienvenido Granda y otros cantantes igualmente gangosos. Más allá había una puerta que daba a un patio. En el patio había una cuerda de henequén, sostenida a la mitad por una horqueta, para colgar la ropa mojada. A los lados del patio había cerca de diez cuartos. Las puertas de la cuartería tenían unas cortinillas corredizas, usualmente de rayas verticales. Los cuartitos tenían un catre de madera, un buró, una imagen y una repisita con una veladora, que estaba siempre prendida y que alumbraba tenuemente la habitación. La casa azul añil tenía un letrero pintado con letras rojas: El Foco Rojo. (pp. 36-37)

Como puede observarse, Estañol privilegia la descripción objetiva y sencillamente pretende ubicar el lugar de la acción como en el tipo de descripción que Lauro Zavala califica de clásica o realista. Todas ellas se inician con el tema introductorio –“El viejo teatro-cine Unión parecía del Oeste”, “Su botica se llamaba La Especial, pero antes se llamó La Lámpara de Diógenes; ignoro por qué motivo” y “La casa estaba pintada de color azul añil y tenía el techo de palma de guano, desde el que se descolgaban, ocasionalmente, los escorpiones”- y continúan con la serie predicativa sobre la antigüedad, la fisonomía y los diversos elementos que constituyen el espacio. En este sentido, la función de estos lugares no supone una redundancia semántica, ya que aportan poco a la psicología de sus moradores. Sin embargo, debemos resaltarlos como puntos de encuentro porque la coincidencia del tiempo y el espacio es determinante para el destino de los personajes sin importar su edad, clase social o nacionalidad: en la botica Rosete encuentra a sus asesinos; en el teatro-cine Unión Ovidio queda impresionado con la belleza de Fata Morgana; en el Club Rotario María Pía conoce a su primer novio y en el Foco Rojo Pedro Ángel se enamora de Piel Canela.

De acuerdo a lo anterior, Santa María de la Victoria se erige como un sitio agradable no exento de ciertas incomodidades. Sin embargo, como dice Bajtín, en estos espacios “la unidad de tiempo acerca y une la cuna y la tumba [...], la niñez y la vejez [...], la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo”.⁶⁷⁹ Los indios putunes mayas, los conquistadores españoles, los piratas ingleses navegaron por el río que cautiva a Ovidio y las mujeres, nos dice María Pía, deben guardarse como “ha sido a lo largo de los siglos” (p. 65). Por otra parte, cada uno de los espacios revisados indican su relevancia por reunir a personajes de distintas clases sociales –Pedro Ángel y Piel Canela-, nacionalidades –Ovidio y Fata Morgana-, ideologías –María Pía y Adriano- y oficios –Rosete y los camaroneros-.

Enseguida veremos cómo Santa María de la Victoria queda individualizada con otros temas recurrentes.

IV.5 TEMAS, MOTIVOS Y RECURSOS FORMALES

IV.5.1 Los ritos de iniciación: entre la realidad y el deseo

En el relato “La realidad y el deseo”, de *Fata Morgana*, el padre de Ovidio explica a su hijo que “cuando uno es joven busca, a veces, su destino con desesperación” (p. 94). Por una parte, dicha premisa condensa el espíritu de los relatos, caracterizados por presentar a personajes jóvenes enfrentados a dilemas sociales y sexuales que los ubican en un limbo entre la infancia y la juventud o entre ésta y la madurez. Por otra, permite analizar el tema del rito de iniciación desde una perspectiva antropológica-etnológica, psicológica y literaria.

⁶⁷⁹ Mijaíl Bajtín: *op. cit.*, p. 377

El etnólogo alemán Arnold van Gennep fue el primero en advertir que todos los individuos inevitablemente pasan por distintas etapas de vida desde el nacimiento hasta la muerte. Además, agrega que los ritos son inherentes a la existencia y el desarrollo humano:

La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra. Allí donde tanto las edades como las ocupaciones están separadas, este paso va acompañado de actos especiales, que por ejemplo en el caso de nuestros oficios constituyen el aprendizaje, y que entre los semicivilizados consisten en ceremonias, porque ningún acto es entre ellos absolutamente independiente de lo sagrado. Todo cambio en la situación de un individuo comporta acciones y reacciones entre lo profano y lo sagrado, acciones y reacciones que deben ser reglamentadas y vigiladas a fin de que la sociedad general no experimente molestia ni perjuicio. Es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra de una situación social a otra: de modo que la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada.⁶⁸⁰

De lo anterior se deduce que el rito de iniciación sólo es una de las múltiples variantes rituales por las que atraviesan los seres humanos.

Otra aportación significativa de Gennep fue distinguir que en todos los ritos están siempre presentes tres momentos: una separación, un periodo de suspensión o transición y otro de incorporación. Sobre este aspecto, Salvador Giner hace notar que

⁶⁸⁰ Arnold van Gennep: *Los ritos de paso*, trad. de Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1986, pp., 12-13.

“semejante proceso está cargado de dramatismo debido a los momentos de transición, en que los individuos o grupos han abandonado ya las posiciones que ocupaban sin haberse todavía incorporado a las nuevas”.⁶⁸¹

Esta precisión descubre la relevancia del rasgo psicológico, propio de los ritos en las sociedades industrializadas a diferencia de las sociedades primitivas, donde tienen un carácter público. En las sociedades modernas el descubrimiento del sujeto suele ser privado e íntimo y por ello más dramático, pues no existen mediadores ni reglas claras para guiar la experiencia.

Para Joseph L. Henderson, discípulo de Carl G. Jung, la iniciación consta de un rito de sumisión, uno de contención y otro de liberación. A través de este proceso, “el individuo puede reconciliar los elementos en conflicto de su personalidad: puede conseguir un equilibrio que hace de él un ser verdaderamente humano y verdaderamente dueño de sí mismo”.⁶⁸² Añade que la muerte y el renacimiento simbolizan el paso de una etapa de vida a otra, “ya sea desde la infancia a la niñez o de la primera a la última adolescencia y de ésta a la madurez”.⁶⁸³

En síntesis, para Karl Heinz Hillmann los ritos de iniciación cumplen una función singular en las sociedades,

Ilustran y acentúan la frontera de edad que existe entre la juventud y la edad adulta: mediante la circuncisión, las mutilaciones corporales, la adopción de un nuevo nombre o un nuevo nacimiento simbólico, se dejan atrás los signos de la juventud y se adquieren los propios del estado adulto; la separación simbólica del mundo de la juventud (sobre todo de la madre) pone de relieve la nueva independencia; en las luchas y la competencia con los mayores debe ponerse a prueba el conocimiento

⁶⁸¹ Salvador Giner, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres: *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza, 1998, p. 659.

⁶⁸² Joseph L. Henderson: "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1981, 103-156, p. 156.

⁶⁸³ *Ibíd.*, p. 128.

adecuado, la destreza y la autoridad; mediante ceremonias rituales firmemente establecidas se participa del conocimiento social o tribal, de las actitudes, teorías y sistemas normativos, y se traspasan nuevos roles.⁶⁸⁴

En la literatura, el tema aparece constantemente si consideramos que, por ejemplo, en la *Odisea* Ulises tiene que superar diversas pruebas para llegar a su casa. Por su parte, Mijaíl Bajtín insiste en que la transformación del protagonista es un rasgo distintivo de la novela de aventuras y biográfica, ya que “sobre la base de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus momentos cruciales, críticos: la manera en que el hombre se convierte en otro”.⁶⁸⁵ Asimismo, existen varias categorías literarias representativas de obras que versan sobre los momentos de transición del individuo, tales como el *Bildungsroman* (novela de educación), el *Entwicklungsroman* (novela de desarrollo de la personalidad), la novela de adolescencia⁶⁸⁶ y, específicamente, el cuento de iniciación. La diferencia obvia entre las tres primeras y la última es la extensión, pero también la posibilidad de desarrollar por completo la iniciación o de concentrarse sólo en sus momentos más críticos.

En relación al cuento de iniciación, Mordecai Marcus lo define en los siguientes términos:

Se podría decir que un cuento de iniciación debe contar con un protagonista joven que experimenta un cambio de carácter significativo, o un cambio de conocimiento de su mundo y de sí mismo, o ambas cosas; y este cambio debe señalar el o conducirlo por el camino del mundo de los adultos. Puede o no contener algún tipo de rito, pero debe

⁶⁸⁴ Karl Heinz Hillmann: *Diccionario enciclopédico de sociología*, Barcelona, Herder, 2001, p. 473.

⁶⁸⁵ Mijaíl Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 268.

⁶⁸⁶ Justin O'Brien: *The Novel of Adolescence in France. The Study of a Literary Theme*, Nueva York, Columbia University Press, 1937.

aportar alguna evidencia de que el cambio tendrá un efecto permanente en la vida del protagonista.⁶⁸⁷

Para Marcus, la iniciación puede manifestarse como tentativa, incompleta y decisiva. En el primer caso el joven, aunque supera la transición, sólo consigue llegar al umbral de la incorporación; en la incompleta, llega a integrarse, pero sufre profundos conflictos existenciales; en la decisiva, literalmente, asume el cambio.

Para terminar este repaso teórico, Russell M. Cluff propone una estructura del cuento de iniciación que por su precisión conviene citar:

(1) *Sujeto*: Un “iniciando” (la mayoría de las veces es un individuo muy joven, pero lo esencial es que carezca de cierto conocimiento vital y tal carencia lo ponga en un estado “liminal” respecto a los iniciados, es decir, ya no está en el mundo de los niños ni en el mundo de los adultos). (2) *Incidente emotivo*: algo ocurre para llamarle la atención sobre el elemento ignorado. (3) *Verbo*: el iniciando se esfuerza por deshacerse de su ignorancia (si es una iniciación “moderna”, el personaje suele encarar el enigma solo, causa cuyo efecto resulta en un cuento de naturaleza psicológica; si se trata de una iniciación “primitiva”, las ordalías sufridas por el protagonista se experimentan en ritos públicos, a veces en compañía de un grupo de su misma edad). (4) *Clímax-Anticlímax*: llega el “momento de la verdad”, en el que el protagonista A) logra lo que se ha propuesto o B) fracasa en su intento. (5) *Resolución*: el conjunto de las acciones (tanto las del protagonista como las de sus adversarios) determina si la iniciación será “tentativa”, “incompleta” o “decisiva”.⁶⁸⁸

Una vez establecidos los parámetros teóricos, analizaremos los cuentos de iniciación incluidos en *Fata Morgana*. En principio, resulta evidente que la mayoría de los

⁶⁸⁷ Citado por Russell M. Cluff: *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, p. 147.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 166.

protagonistas se sitúan entre la niñez y la juventud o entre ésta y la madurez: Ovidio tiene 11 años; Pedro Ángel, 18; Piel Canela, 19; María Pía, 20; los hermanos Marcote, 18 y 19; y el padre de Ovidio –en “La realidad y el deseo”-, 16. Todos ellos encaran diversos conflictos que les harán descubrir realidades sociales o sexuales, de tal forma que sus historias desvelan desde distintos ángulos los dilemas del aprendizaje, la iniciación, la amistad y las complejas relaciones entre padres e hijos. Otras evidencias no menos importantes que dejan constancia del sentido de cambio, se encuentran en el mismo título del libro pues Fata Morgana, hermanastra del rey Arturo, tiene el don de la transformación, y en la dedicatoria del libro a la madre del autor “y a todas sus transformaciones” (p. 5).

Ovidio

Por varios motivos, la situación de Ovidio es singular en relación a los demás jóvenes. En primer lugar, su proceso de iniciación está marcado no por uno sino por varios acontecimientos en los que participa como protagonista o testigo; en segundo, es el único que transita de la niñez a la adolescencia; y en tercer lugar, reconoce que tales sucesos tuvieron un impacto significativo y permanente en su vida. Recordemos que la primera frase del primer cuento –“La noche del primero de enero de 1956 casi no dormí” (p. 9)- y una del último relato –“veinte años después del incidente de Pedro Ángel con la Piel Canela” (p. 93)- lo ubican en una posición temporal privilegiada. Al respecto Cluff señala:

La mayoría de los cuentos de iniciación utilizan un punto de enfoque superior a las acciones objetivas de la historia, lo cual se debe a que los protagonistas adolescentes de pronto se ven bombardeados por ideas y sentimientos nunca antes experimentados. Tal perspectiva conlleva de

por sí resonancias nostálgicas, que no pueden menos que colorear los incidentes descritos.⁶⁸⁹

Además, Ovidio es el narrador en “¿Cómo fue?”, “Fata Morgana”, “La última noche que pasé contigo” y “La realidad y el deseo”. En los cuatro relatos encontramos de manera explícita o implícita elementos constitutivos del cuento de iniciación como el sujeto iniciando, el incidente emotivo y la intención de querer comprender y denunciar el mundo de los jóvenes y los adultos. Sin embargo, considero que “La última noche que pasé contigo” cumple con mayor fidelidad las características planteadas en la definición de Marcus y en la estructura de Cluff.

“La última noche que pasé contigo” narra un día especial en la vida de Ovidio, que acaba de cumplir once años y es protagonista y testigo de varios hechos que estimulan un cambio en su vida. El relato enfatiza su deseo integrarse al mundo de los mayores; no obstante, para éstos sigue siendo un niño incapaz de comprender. Su hermano Pedro Ángel le recuerda la distancia que existe entre ellos: “tú eres un niño y yo soy un hombre” (p. 51); su tía cuestiona su capacidad intelectual: “eres un pazguato” (p. 53), “no seas sonsito” (p. 59); y sólo la sensibilidad de su madre le concede cierta razón: “Ya te estás haciendo grande y, no sé por qué, me da tristeza” (p. 53). Asimismo, Ovidio se esfuerza por saber “¿Qué es la palestra?” (p. 50), “¿Qué es el lábaro?”, a qué sabe el cigarro, si es “muy dura la vida de estudiante, allá en México” (p. 52), por qué llora su hermano, por qué había querido huir con una prostituta o quién es el novio de su tía.

Como había anticipado, Ovidio comienza su proceso de iniciación gracias a tres momentos: 1) Asiste al espectáculo que ofrece Fata Morgana, una mujer sensacional que “se cambia de ropa en un momentito y baila todos los bailes que existen; es rubia y

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, p. 155.

alta con los ojos azules, lástima que no pude oír su voz porque no canta” (p. 53); 2) se entera de que su hermano intentó fugarse con Piel Canela: “¿Por qué lo había hecho Pedro Ángel? El siempre me había enseñado todo a mí; me decía cómo resolver todas mis dudas y problemas. Yo confiaba más en él que en mis padres” (p. 58); y 3) conoce al primer novio de su tía María Pía, “yo me alegré por ella, porque sabía que siempre había querido que le llevaran serenata” (p. 59). Estas tres manifestaciones de la sexualidad y el amor las experimenta en carne propia con Fata Morgana y a través de su hermano y su tía.

El momento de liberación o incorporación, según Jung y Genep, sucede en la noche en que, al soñar con María Pía, Fata Morgana y Piel Canela, la figura femenina se le revela como objeto de atracción física:

María Pía, con su vestido de vuelos de organdí blanco, con los hombros descubiertos y el pelo rubio moviéndose hacia los lados con los vaivenes de la música [...], vi a Fata Morgana que bailaba frenéticamente una Czarda: el cabello rubio volaba desordenado; las caderas amplias se movían con un vaivén desenfrenado; parecía olvidada de todo, excepto de ella misma y de los movimientos de su cuerpo. Sentí una atracción intensísima hacia ella, como la que se siente, quizás, hacia el centro vertiginoso de un remolino [...], vi a la Piel Canela, sentada en una de las mesas de latón del burdel. Tenía los ojos negros y hundidos y las pestañas pegosteadas de rimel; estaba medio borracha y fumaba [...]. Movía las nalgas con el tiempo de la música. Pasaba a otros cuartos donde, nuevamente, únicamente me veía a mí mismo, hasta que ansiaba volver a ver a María Pía, la Fata Morgana o a la Piel Canela. (p. 61).

Las tres mujeres encauzan su despertar sexual. La carga erótica de frases como “los hombros descubiertos y el pelo rubio”, “las caderas amplias se movían con un vaivén

desenfrenado”, “sentí una atracción intensísima” y “movía las nalgas con el tiempo de la música” demuestran la nueva forma de mirar del chico.

El sueño juega un papel importante para comprender las fases de la iniciación, ya que también descubre el dramatismo que conlleva el permanecer en la etapa liminal de transición. El sueño refleja el desconcierto de Ovidio cuando entra en un laberinto en el que se “sentía triste y abandonado”, “no sabía qué hacía”, “ansiaba yo salir de allí” y pensaba que “es el infierno que se construyó para mí” (p. 60). Sólo la presencia de las mujeres logra aliviar su aflicción.

De acuerdo a la tipología de Marcus, esta iniciación podría calificarse de “decisiva” pues, en primer lugar, Ovidio reconoce en su sueño el anhelo de ver otra vez a María Pía, Fata Morgana y Piel Canela y, en segundo, confiesa que en esa ocasión supo por primera vez que “la vida no era del todo mala” (p. 60).

Pedro Ángel

Con Pedro Ángel no sucede lo mismo pese a que su iniciación se ajusta a uno de los rituales más comunes entre los adolescentes de las sociedades modernas, consistente en mantener relaciones sexuales con una prostituta para refrendar la mayoría de edad. En “Piel Canela”, Pedro Ángel acaba de cumplir 18 años y visita el burdel donde conoce a Piel Canela porque, de acuerdo a sus amigos, “era indispensable que fuéramos al tugurio; que era una experiencia necesaria para cualquier joven” (p. 37). Se siente “un hombre” capaz de superar la prueba, pero para los adultos es un joven que se está “destetando” (p. 39), el muchacho que todavía no sabe tomar alcohol, el tierno que va a “tomar el biberón a su casa” (p. 43) y el “niño lindo” (p. 46). Después de tener relaciones con Piel Canela y planear su fuga, son descubiertos por el papá y el lenón.

La iniciación resulta dolorosa por las secuelas negativas que deja en su personalidad. A su hermano le confiesa su frustración: “en ese momento pensé que sí, que sí podía hacer todo eso que quería la Piel Canela y no pensaba en otras cosas ni en sus consecuencias, sino sólo en que iba yo a estar siempre con ella” (p. 47). Como explica el padre, Pedro Ángel buscó con desesperación su destino, confundiendo el sexo con el amor.

En “Piel Canela” no queda bien claro el cambio en su personalidad ni cómo le afectó su tentativa de fuga. Sin embargo, en “La realidad y el deseo” conocemos que, a partir de entonces “Pedro Ángel quedó taciturno y melancólico; procuraba no salir a la calle, y dentro de la casa, casi no hablaba y se la pasaba leyendo la física de Perkins” (p. 93). Dicho comportamiento nos da pie para calificar la iniciación de incompleta, ya que superó la adolescencia pero le resultó conflictivo entrar en la madurez.

María Pía

La iniciación de María Pía en “Terpsícore” se concentra en el momento de transición de la iniciación por lo que es difícil determinar si ésta fue tentativa, incompleta o decisiva. Se trata de una mujer de 20 años que aún no ha tenido una relación formal con un hombre cuando conoce a Adriano Fortín en un baile.

El relato describe la incertidumbre de María Pía respecto a su pretendiente. No hay información suficiente para hablar de su incorporación a una nueva etapa de vida. Más bien, la chica permanece en un estado de constante inseguridad porque su pretendiente mantiene paralelamente un noviazgo con otra chica: “pensaba que sólo quería jugar conmigo; yo no quería que él jugara conmigo y luego me dejara”, “necesitaba tiempo para pensar, para decidir si realmente quería a ese hombre, o si sólo habían sido la ofuscación de la música y del baile” (p. 62). Cuando se vuelve a

encontrar con Adriano Fortín, comparte con él todas estas dudas⁶⁹⁰ y acepta ser su novia con la condición de que sea una relación “formal”. Sobre este aspecto es interesante resaltar que su lado racional, más que emocional, la condiciona en darle el sí, pues es consciente de que él no es “el príncipe azul” ni está enamorada, pero “puede ser que cuando lo conozca más y baile más [...] lo llegue a querer”. (p. 67).

Este hecho habla del grado de inmadurez de María Pía respecto a su visión del mundo y la vida. La música y el baile son su razón de vivir pero es una mujer que no cree en la fama “ni en el amor que uno ve en las películas” (p. 65) y que “no todo en la vida iba a ser bailar unos pasodobles y unos tangos” (p. 66). En cambio, Adriano Fortín es “un loco”, “un muchacho muy vivido y difícil” (p. 64) para quien la vida significa ganar dinero, divertirse y “disfrutar mucho lo que me toque vivir” (p. 67).

Como en “La última noche que pasé contigo”, un sueño cierra el relato y subraya el estado de la protagonista. María Pía sueña que camina sobre una calle larga y recta pero no sabe a dónde va ni qué busca, y sin embargo la “invade una absurda sensación de felicidad” (p. 68). A lo lejos ve una figura que termina por convertirse en Adriano Fortín, quien le pide matrimonio, pero ella no acepta: “-Lo he pensado muy bien y he decidido que no voy a ser tu novia, ni voy a casarme contigo” (pp. 69-70).

Cabe preguntarse, entre lo que afirma la protagonista y lo que descubre su sueño, cuál es finalmente su deseo. El final del relato es abierto, por lo que el autor deja elegir al lector entre las dos posibilidades. Sin embargo, parece factible suponer que el sueño anticipa la realidad. Según Carl G. Jung “los sueños, a veces, pueden anunciar ciertos sucesos mucho antes de que ocurran en realidad” ya que “lo que no conseguimos ver

⁶⁹⁰ “-Tú me quieres- le pregunté. Dijo que sí. Yo le pregunté que cómo lo sabía si él no me conocía; que no sabía nada de mí; ni cómo era yo, ni sabía de mis sueños, ni nada. Le dije que yo no sabía nada de él, que tenía fama de tener vena de loco. Le dije, además, que ya había hablado con Ariadna y que ella había dicho que él no se podía enamorar de una provinciana insípida, como yo; que yo quería saber que es lo que él quería; por ningún motivo quería que él jugara conmigo o se burlara de mí; que me dijera cómo era él, lo que pensaba de la vida, lo que quería hacer, cuáles era sus sueños” (p. 66).

conscientemente, con frecuencia lo ve nuestro inconsciente, que nos trasmite la información por medio de los sueños”.⁶⁹¹

Desde esta perspectiva, la iniciación sería tentativa; no existen más datos que confirmen su incorporación en otra etapa de vida como podría ser el matrimonio. De hecho, resulta más convincente pensar que, dada la personalidad de María Pía, no es una mujer dispuesta a reprimir sus facultades intelectuales a favor de la sumisión al contrato matrimonial;⁶⁹² en otras palabras, no quiere repetir la historia de la mayoría de las mujeres de Santa María de la Victoria, cuyo destino se reduce a casarse “con el que fuera” y “a criar chiquitos” como ha sido “a lo largo de los siglos” (p. 65).

Papá de Ovidio y Pedro Ángel

En “La realidad y el deseo”, Ovidio visita a su padre en su lecho de enfermo veinte años después de los incidentes del 1 de enero de 1956. El papá cuenta una anécdota de la que fue protagonista para explicarle que también él, como su hijo Pedro Ángel, buscó su destino con desesperación cuando intentaba forjar una fortuna en la selva tabasqueña con el contrabando de chicle. El padre no entiende por qué Pedro Ángel intentó huir con Piel Canela pero sí lo comprende, ya que “también he actuado impulsivamente. Arriesgando no sólo dinero o profesión, sino también mi vida. He arriesgado mi vida en una sola acción, como en el juego y casi sin darme cuenta. Resultó, pero las mismas probabilidades tenía de no resultar. Tenía yo dieciséis años pero ya trabajaba desde los doce” (p. 84).

La actividad ilícita lo lleva a sortear numerosas adversidades y a tomar decisiones fundamentales como rechazar la ayuda de su padre, atravesar la selva sin más compañía que una pistola, enfrentarse a policías corruptos que le roban la mercancía y

⁶⁹¹ Carl Gustave Jung: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1981, p. 44.

⁶⁹² Véase más sobre este tema en Joseph L. Henderson: "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1981, 103-156, pp. 134-140.

el dinero y escapar de la muerte. Su corta vida se reduce en un momento a un simple dilema: recuperar el dinero que le permitiría independizarse o conservar la vida. Cuando pensaba que tendría que “regresar a la tienda de mi padre a la misma joda” (p. 98), un golpe de suerte le permite recuperarse al ayudar a salir de la selva a un japonés perdido. Finalmente, le confiesa a Ovidio que “con el dinero compré este hotelito y restaurante al que le puse El Polo Norte porque lo mantengo frío en este calorón” (p. 108). De tal forma, este hecho convierte su iniciación en decisiva.

Piel Canela y los hermanos Marcote

La de Piel Canela también es una experiencia llena de pruebas; es más, podría decirse que encarna lo impulsivo aunque mal encaminado ante la falta de oportunidades. A los quince años conoce a un hombre, huye con él, queda embarazada y él la abandona;⁶⁹³ su padrastro intenta abusar de ella y su madre la echa de la casa en lugar de ayudarle,⁶⁹⁴ luego consigue vivir con un viejo adinerado a quien al poco tiempo deja por el cansancio de estar encerrada todo el día,⁶⁹⁵ hasta que, finalmente, encuentra al lenón que la convence de iniciar una nueva vida en Santa María de la Victoria: “Cuando llegué al Foco Rojo, me di cuenta que era mucho peor de todo lo que yo había imaginado. Las muchachas me rodearon. Esto es lo que me merezco, por ser tan tonta, pensé dentro de mí. Luego pensé que no tenía dinero para regresar...” (p. 80). Entonces idea el plan de seducir a Pedro Ángel para escapar del lugar.

⁶⁹³ “A los catorce años empecé a salir los domingos en la tarde, a dar vueltas al parque; ahí conocí a Eustorgio: era alto, blanco, delgado, con el pelo negro y rizado; tenía dieciocho años y quería ser militar; desde el primer momento me gustó. Cuando cumplí quince años me huí con él; tomamos El Carmen una noche y navegamos hasta San Juan Bautista [...]. Ahí estuvimos varios meses. Eustorgio trabajaba en lo que podía: de alijador en los muelles, con una carretilla llevando fruta o equipaje, en el mercado como cargador. A los seis meses me dijo: –Te regresas a Tenosique y yo me voy a Veracruz y después a México a enrolarme en el ejército [...]. Le dije que estaba embarazada y que, por favor, mandara pronto por mí” (pp. 74-75).

⁶⁹⁴ “Una noche mi padrastro trató de abusar de mí, estaba borracho, y grité; mi mamá se levantó y se armó un escándalo. Mi mamá empezó a presionarme para que me fuera yo de la casa” (p. 75).

⁶⁹⁵ “Le empecé a poner mala cara y a peliar con él, hasta que le dije que ya estaba harta de él [...] y que prefería irme de puta a seguir encerrada” (p. 77).

La suma de iniciaciones de Piel Canela la hacen entrar en la etapa de incorporación, según Genep, aunque con un alto costo sentimental. Su perspectiva de vida es desalentadora: “pensé que era muy triste vivir; sentía una enorme tristeza [...] por la vida tan desdichada que me había tocado” (p. 85).

El caso de Piel Canela está lejos de la felicidad de Ovidio y su padre, la resignación de Pedro Ángel o la inseguridad de María Pía; sin embargo, se acerca a la desdicha de los hermanos Marcote que, acusados injustamente de un crimen que no cometieron, sufren con extrema violencia su incorporación al mundo de los adultos. Son culpados, torturados y enviados a las Islas Marías, lugar de confinamiento para los peores delincuentes. En “Cómo fue” nos enteramos de la amarga transición y su fatal incorporación al mundo de los adultos. En la cárcel vivían deprimidos, “se quejaban para sus adentros de la injusticia humana y de la divina [...] Aprendieron que no valía la pena decir que eran inocentes, porque todos, en la cárcel, claman lo mismo. Sus personalidades se fueron desdibujando” (p. 87). Al ser liberados “se convirtieron en unos hombres hoscos [...]. Uno de ellos murió prematuramente; el otro todavía vive, seguramente amargado por la injusticia” (p. 87).

Es así como Estañol crea un catálogo de vidas para particularizar Santa María de la Victoria y privilegiar el sentido de iniciación que, como vimos, poseía históricamente. Estos jóvenes experimentan realidades y sortean conflictos sobre aspectos importantes en la vida –amor y odio, bien y mal, vida y muerte, justicia e injusticia- necesarios para atravesar la existencia. Esta experiencia conlleva un aprendizaje, resumido magníficamente en dos sentencias de Ovidio: “no confundir las realidades con los deseos” y “no utilizar a la razón como alcahueta del deseo” (p. 93).

IV.5.2 Música clara y brillante

En *Fata Morgana* la música es un motivo imposible de ignorar pues su presencia afecta de manera significativa a los planos sintáctico y semántico del texto. Su presencia supera la mera demostración de la cultura musical de Estañol por la extensa alusión a piezas y canciones de música culta y popular.⁶⁹⁶ Al repasar sus páginas, se observa que esta afición del autor cumple una función compleja y variada tanto en la forma como en el contenido de los relatos. Desde esta perspectiva, será factible analizar la relación que guarda la música con la estructura de la obra, los personajes, ciertas escenas y los títulos de los relatos.

De acuerdo a Marina Gálvez, la literatura adopta de la música “ritmos y estructuras (sinfonía, sonata, concierto ‘grosso’, jazz, música popular, etc.) y organiza diversos materiales narrativos [...], con lo que al tiempo potencian su expresividad y su virtuosismo”.⁶⁹⁷ Así, recurrir a la música para explicar una técnica literaria resulta algo común.

En la historia de la literatura hispanoamericana también existen varios casos de escritores y críticos que a través de formas musicales explican las obras.⁶⁹⁸

Julio Cortázar dijo buscar “el ritmo de lo que estoy narrando”;⁶⁹⁹ José Miguel Oviedo define la escritura de *Rayuela* como una constante improvisación⁷⁰⁰ mientras

⁶⁹⁶ Varios cuentistas han utilizado a la música como tema de inspiración. Este aspecto destaca en las antologías de Manuel Stacey (ed.): *Relatos célebres sobre la música*, Barcelona, Áltera, 2002; Pedro Ignacio López García (sel. y comentarios bibliográficos): *Cuentos de música*, Madrid, Libros Clan, 2004, y Viviana Paleta: *Molto Vivace. Cuentos de música*, pról. de Hipólito G. Navarro, Madrid, Páginas de Espuma, 2002.

⁶⁹⁷ Marina Gálvez: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987, p. 98.

⁶⁹⁸ Veáse Michael Rössner: *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana, 2000; Silvia Alonso: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros, 2002; Alain Derbez: *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*, México, Alebrije/UAS/UAZ, 1987; Guillermo Cabrera Infante: *Mi música extremada*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 y Fernando Aínsa: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, especialmente el capítulo “Novelas al ritmo del chachachá”, pp. 112-114.

Jean Franco equipara su constitución con la ruptura de las estructuras musicales tradicionales;⁷⁰¹ Arcadio Díaz Quiñones asume que Luis Rafael Sánchez toma al son “como uno de sus modelos narrativos” para escribir *La guaracha del macho Camacho*;⁷⁰² Alejo Carpentier explica la estructura tripartita de sus novelas con formas como la sonata y el concierto,⁷⁰³ hecho que Leiling Chang considera como “uno de los rasgos estilísticos más importantes de la escritura novelística carpenteriana”.⁷⁰⁴

La estructura de las colecciones de relatos integrados ha sido descrita bajo la óptica de la música en más de una ocasión. Así, Mariano Baquero Goyanes advierte que muchos volúmenes de relatos integrados “se configuran casi según la estructura o disposición musical que se conoce como ‘variaciones sobre un tema’”,⁷⁰⁵ mientras Guillermo Cabrera Infante explica que los tres relatos de *Delito por bailar chachachá* debían ser leídos como una modulación, es decir, “como digresiones del tono principal, según una teoría musical. La música cubana está llena de modulaciones que requieren ser contradicciones o contrastes de la clave, visible o invisible, que indica el ritmo”.⁷⁰⁶

Estañol participa de esta transposición de lenguajes artísticos. En una entrevista comentaba que su estilo narrativo puede definirse por la música ya que “tiene un elemento lineal, la melodía, y uno simultáneo, la armonía, pero aparte está el ritmo, la variación. Me atrae la variación rítmica en la prosa. Una narración plana me repele. Y así como tengo interés en la forma, no descuido lo que contiene el texto”.⁷⁰⁷

⁶⁹⁹ Citado por Saúl Yurkievich en *A través de la trama. Sobre las vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid, Muchnik, 1984, p. 112.

⁷⁰⁰ José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 167.

⁷⁰¹ Jean Franco: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 350.

⁷⁰² Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del macho Camacho*, edición e introducción de Arcadio Díaz Quiñones, Madrid, Cátedra, 2000, p. 26.

⁷⁰³ Citado por Leiling Chang: "Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier", en Silvia Alonso: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco libros, 2002, 149-186, p. 183.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁰⁵ Mariano Baquero Goyanes: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, op. cit., p. 144.

⁷⁰⁶ Guillermo Cabrera Infante: *Delito por bailar chachachá*, op. cit., p. 100.

⁷⁰⁷ César Güemes: "He sido un prosista con ánimo explorador: Bruno Estañol", www.jornada.unam.mx

En esta línea, resultan evidentes dos rasgos de *Fata Morgana*: la simultaneidad de acciones y la variación en la forma de narrarlas, la armonía y el ritmo para Estañol. El eje temporal en que se basan los relatos hace posible dicha estrategia. El 1 de enero de 1956 en Santa María de la Victoria suceden el asesinato al boticario Rosete, la presentación de Fata Morgana, el primer amor de María Pía y el intento de fuga de Pedro Ángel con Piel Canela. La variación del asesinato es patente en los relatos “¿Cómo fue?” y “Cómo fue”; la presentación en “Fata Morgana” y “La última noche que pasé contigo”; el enamoramiento, en “Celos” y “Terpsícore”; y la fuga, en “Piel Canela” y “Bella dama nocturna sin piedad”.

El orden de los relatos también delata una intención rítmica. En este sentido, como vimos, cumplen una destacada función “¿Cómo fue?” y “La última noche que pasé contigo”; el primero descubre una serie de historias que serán desarrolladas en los siguientes cuatro relatos, en tanto el segundo las reagrupa para enseguida presentar otra perspectiva de las mismas historias. Así, estos dos relatos estratégicamente ubicados –al principio y en medio del volumen- se asemejan al estribillo de la canción popular.

Es evidente que la mayoría de los títulos de los relatos delatan un referente musical. “¿Cómo fue?” se titula un bolero interpretado por el cantante cubano Benny Moré (1919-1962) y “Cómo fue” es parte de la letra de la misma canción;⁷⁰⁸ “Celos” remite a un tango instrumental de los años veinte compuesto por el danés Jacob Gade (1869-1963);⁷⁰⁹ “Piel Canela”, al bolero compuesto por el boricua Roberto Bobby Capó (1922-1989), y “La última noche que pasé contigo”, a la canción del también puertorriqueño Daniel Santos (1916-1992), en cuya figura, por cierto, se inspiró a Luis

/2003/01/19/05an1cul.php?printver=1 [23 de agosto de 2007].

⁷⁰⁸ “¿Cómo fue?/ No se decirte cómo fue/ No sé explicarme qué pasó/ Pero de ti me enamoré.
Fue una luz/ Que iluminó todo mi ser/ Tu risa como un manantial/ Regó mi vida de inquietud.
Fueron tus ojos o tu boca/ Fueron tus manos o tu voz/ Fue a lo mejor la impaciencia/ De tanto esperar.
Tu llegada más no sé/ No sé decirte cómo fue/ No sé explicarme qué pasó/ Pero de ti me enamoré”.

⁷⁰⁹ David Pinsón Ovejero: "Jacob Gade (1869-1963), el desconocido creador de "Celos"",
www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/jgade_creador_celos.asp [13 de noviembre de 2007]

Rafael Sánchez para escribir *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Por su parte, “Terpsícore” alude a la musa de la danza y el canto en la mitología griega.

Para varios personajes, la música y la danza resulta un elemento constitutivo de su personalidad. Así, María Pía:

Desde los ocho años descubrió que tenía una verdadera pasión por la música. Cuando regresaba del colegio, se sentaba al piano y tocaba interminablemente los ejercicios del Hannon y del Beyer, y repasaba todas las escalas mayores y menores [...]. Cuando comía y oía alguna canción en la radio, interrumpía toda su actividad y declaraba: esa canción está en el tono de Si bemol mayor o de Fa mayor o menor, según viniera al caso [...]. Cuando no tocaba el piano, tarareaba melodías a las que les cambiaba el ritmo y el tono; también bailaba sola al ritmo de su propia voz. (p. 27).

Para María Pía, lo más importante en la vida es tocar el piano: “no tengo razón para quejarme; además, tengo la música y el baile; no tengo por qué pensar en la fama ni en el amor que uno ve en las películas” (p. 65). De hecho, “sin la música no le gustaría existir” (p. 33).

La misteriosa Fata Morgana se gana la vida bailando: “es sensacional; se cambia la ropa en un momentito y baila todos los bailes que existen; es rubia y alta con los ojos azules, lástima que [...] no canta” (p. 53). En tanto, Ovidio explica que los niños de Santa María de la Victoria “fuimos influidos por tres cosas: el río, la música y el cine” (p. 19). Lo anterior explica la presencia de grandes bailarines: “Varita de Nardo, quien siempre bailaba muy derechito, pero movía los pies con gran destreza; Pierna’epollo, quien bailaba al estilo de Resortes; Juan Carlos Armenta, con el pelo envaselinado, quien nunca quebraba la cintura” (pp. 28-29) y “Adriano, el mejor bailarín sobre la faz de la tierra” (p. 31).

Muchas escenas y situaciones se resuelven con música de por medio. María Pía se enamora en el Club Rotario mientras baila: “*El Novillero* era el mejor pasodoble que había bailado en su vida, y Adriano Fortín, el mejor bailarín que haya tenido” (p. 30). A Pedro Ángel lo seduce la voz de Piel Canela al cantar: “La Piel Canela me cantaba solamente a mí. Me enredaba, literalmente, con su pelo, con su voz, con sus ojos, con su boca descomunal, con su perfume, con su piel caliente y seca” (pp. 41-42). En el sueño de Ovidio aparece María Pía “moviéndose hacia los lados con los vaivenes de la música”, Fata Morgana bailando “frenéticamente una Czarda” y Piel Canela moviendo “las nalgas con el tiempo de la música” (p. 61). A Piel Canela la convence el lenón cuando le dice que donde va a trabajar hay mucha música –“vas a estar contenta con tu nueva vida” (p. 79)- y los hermanos Marcote son inculcados por fuereños y por salir la noche del asesinato para llevar una “serenata a una tal Jovita” (p. 14).

La mención de ritmos, canciones, piezas, cantantes y compositores se extiende en todo el volumen. Aparecen canciones de blues como “Saint Louis Blues” y “Begin to begin”; los danzones “Nereidas”, “Almendras” y “Juárez”; los pasodobles “España Cañí”, “El novillero” y “Las bodas de Luis Alonso”; los tangos “El choclo”, “La Cumparsita”, “El escondite de Hernando” y “Celos”, y los boleros “¿Cómo fue?”, “Piel Canela”, “La última noche que pasé contigo”, “Te quiero y te odio”, “Luces de Nueva York”, “Nadia”, “El Bardo” y “Noche de ronda”. Son citados compositores y cantautores como los mexicanos María Grever (1884-1951), Consuelito Velázquez (1924-2005) y Agustín Lara (1900-1970); los cubanos Daniel Santos y Bienvenido Granda (1915-1983), y el ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978). El orden del repertorio musical para las transformaciones de Fata Morgana es: “la primera, *Vals Lente* de Leo Delibes, del ballet *Coppelia*; la segunda, la *Danza Ritual del Fuego* de Manuel de Falla; la tercera, *Oh Chichornia*, danza rusa de quién sabe quién; la cuarta, la

danza húngara número cinco de Liszt; después venía la *Canción de la India*, de Rimsky-Korsakov y, después, venían otras” (p. 25).

Incluso el autor elabora pasajes didácticos sobre los géneros musicales. Así, el pasodoble español es “una música con un ritmo claro y brillante, la trompeta señala los cambios de tiempo; evoca siempre la fiesta de toros, y es una música alegre que nunca se rebaja a la melancolía. Es una música demasiado alegre, o tal vez, engañosamente alegre, porque presagia o precede a la muerte” (p. 30); el tango es “la música popular más intensa que se ha escrito. Hay una seriedad y gravedad en el tango que rebasa lo meramente sentimental. Los compases del tango son, sin embargo, como en el pasodoble, muy marcados. Los dos requieren un amplio espacio para bailarlo, a diferencia del danzón, que puede bailarse en un espacio más reducido” (pp. 30-31); el bolero “Luces de Nueva York” es una “canción clásica de todos los puteros” (p. 37) y sobre su compositor, Julio Jaramillo, advierte que es “el cantor clásico de estos tugurios; a las damas de la noche les fascina lo gangoso. Algún simbolismo tendrá. Además, los temas son de lo más apropiado para estos antros” (p. 38).

Encarnar la música

Finalmente, si la música destaca como tema y motivo en muchos de los relatos, su encarnación representada en el baile también es resaltado por el autor de manera fascinante. La “fuerza extraña” de poder bailar, de trasladar al “cuerpo las notas musicales”, de “encarnar la música” (p. 29), se observa de forma clara en varias escenas de los relatos “Fata Morgana”, “Celos” y “Piel Canela”. Estañol desarrolla con amplitud las acciones donde las parejas se mueven al ritmo de la música para convertirlas en momentos de gran intensidad.

A Ovidio el espectáculo de Fata Morgana le pareció “sensacional” (p. 53), no lo “decepcionó en lo más mínimo” ya que la transformista bailaba “como si fuera una muñeca o un títere” y “movía la cabeza y zapateaba al ritmo de los violentos compases de la música de Manuel de Falla” (p. 25). Mientras, Pedro Ángel cede a las insinuaciones de Piel Canela precisamente cuando bailan un *blues*:

–Sácame a bailar –me ordenó. La sentí repegada a mi cuerpo; movía las caderas, lenta, deliberadamente, siguiendo el ritmo melancólico del *blues*.

–Pon las manos sobre mi cuello –me dijo en un susurro-. ¿Eres estudiante? ¿Qué estudias?

–Voy a ser ingeniero; acabo de terminar la preparatoria.

–No has de tener dinero, ¿me podrás pagar?

–Creo que sí.

El del saxo ensayó las notas de *Begin to Begin* y ella me preguntó:

–¿Te gusto? ¿Soy bonita?

–Eres una lindura, nunca había conocido una muchacha tan bonita como tú.

–Ni yo como tú, pero yo voy de paso por este pueblo y necesito dinero, mucho dinero, para salir de esta pinche vida.

–Róbatelo.

–Eso pienso hacer –me dijo muy quedito-. Si quieres te puedo dar una cachucha, pero no hoy. Me vienes a ver, solito, mañana al mediodía y podemos estar juntos un buen rato y platicar (p. 42-43).

Por su parte, las acciones y las emociones de María Pía en “Celos” giran en torno al baile. La primera vez que la invita a bailar Adriano ella pensó que “Ariadna se molestaría”; sin embargo, cuando empezó a moverse “ya no podía importarle, la música los empujaba, los olvidaba de todo; bailaron en ese momento, en esa pista, en esa noche lluviosa, en ese rincón olvidado del planeta; con esa música exultante fraseada por una

trompeta de pueblo” (p. 30). En una segunda oportunidad, los sentimientos de María Pía se revelan cuando baila el tango “Celos”:

Empezaron a bailar con pasos cortos y ella, por primera vez en su vida, sintió los pies torpes. Poco a poco, en su cabeza, fue marcando el compás y los pasos se fueron ampliando. Notó que la sangre le fluía de los pies a la cabeza.

Bailaron al estilo de Fred Astaire y Ginger Rogers, con pasos amplios y precisos; moviendo los pies con pasos complicados y separándose en los momentos de cambios de frases; mantenían el tronco y la cabeza erguidos, mientras, se miraban a los ojos; la mano derecha de él le apretaba ligeramente el talle y le ordenaba los cambios; su brazo derecho de ella, y el brazo izquierdo de él, estaban levantados a noventa grados [...]. Pensó vertiginosamente, en el fragor de una música, que habitualmente no da tiempo para pensar. Lo miró, entonces, con la malicia que, hasta ese momento, sólo había utilizado para escrutar las partituras musicales. Una idea la tomó por asalto. Ella tenía el control de ese hombre mientras bailara con ella. Él hacía lo que ella quisiera. Ella le marcaba el compás y no él. Ella lo había seducido, encarnando la música de ese baile de salón. Ella podía estar contenta consigo misma: por primera vez en su vida, había bailado como ella había soñado bailar; había vivido un momento muy importante, quizá el mejor de los que había vivido; eso bastaba. (pp. 33-35)

Esta escena que marca el final del cuento subraya el relieve del baile en la vida de María Pía. Las dudas y el sentimiento de culpa son disipados por una música “que habitualmente no da tiempo de pensar”. María Pía atraviesa un estado de euforia porque tiene control sobre su pareja en un baile de salón como el tango, en el que el hombre tradicionalmente marca el ritmo. Por esto, el momento resulta inolvidable.

Santa María de la Victoria emerge como un espacio donde la música forma parte inmanente de los personajes y del ambiente. Estañol, con este ingrediente, subjetiviza el espacio y hace singular un lugar con referente real.

IV.5.3 Estructura y recursos

La estructura general de los relatos se ajusta al modelo del cuento moderno –inicio, desarrollo, clímax y desenlace- y la narración respeta la cronología de los hechos. Este aspecto llama la atención, ya que como vimos en *Ni el reino de otro mundo*, su primer libro, la mayoría de los cuentos se caracterizaban por estar estructurados por fragmentos, diversos narradores y acciones simultáneas. En *Fata Morgana* esta estrategia es observable más bien en la estructura del conjunto de relatos que combinan varios narradores y acciones coincidentes en el tiempo.

Un aspecto relevante de la mayoría de los relatos es que desde el principio hacen hincapié en el espacio o el tiempo donde se situará la acción. Unos cuantos tienden a iniciarse con la descripción del espacio: “Fata Morgana” empieza con la mirada al río Grijalva; “Piel Canela”, con la del tugurio El Foco Rojo, y “Bella dama nocturna de noche”, con la del río Usumacinta, que se “junta con el río Grijalva y con el río San Pedro y forman un solo gran río que se sigue llamando Grijalva” (p. 71). En otros, la mención del tiempo es recurrente: las primeras frases de “¿Cómo fue?” –“La noche del primero de enero de 1956 casi no dormí” (p. 9)-, “Fata Morgana” –“El día primero de enero de 1956 cumplí once años” (p. 19)- y “La última noche que pasé contigo” –“La mañana del día primero de enero fue muy ajetreada” (p. 48)- destacan la fecha en que se desarrollan los acontecimientos.

El relato “Celos” comienza con una breve descripción del sujeto de la acción; en este caso María Pía, una “muchacha rubia, intoxicada por el amor y loca por la ropa; tenía la libertad de movimientos, la gracia y la seducción que sólo tienen ciertas mujeres, por alguna razón desconocida” (p. 27).

Los relatos cuentan con un solo narrador, protagonista u omnisciente, pero presentan diferencias que conviene puntualizar. Ovidio es el narrador en “¿Cómo fue?”, “Fata Morgana”, “La última noche que pasé contigo” y “La realidad y el deseo”; Pedro Ángel, en “Piel Canela”; María Pía, en “Terpsícore”, Piel Canela, en “Bella dama nocturna de noche” y un narrador omnisciente actúa en “Celos” y “Cómo fue”.

En los casos de narradores protagonistas se diferencian en principio por la perspectiva temporal desde la cual narran. Ovidio es el único que cuenta las acciones de los relatos veinte años después de que éstos sucedieron. Esta distancia, que determina el nivel de información, le ayuda a crear una visión general de los asuntos relevantes de la noche del 1 de enero de 1956 y, sobre todo, a reflexionar sobre los mismos hasta el punto de sintetizarlos como un aprendizaje. Por lo anterior, en “La realidad y el deseo”, entiende que existen dos reglas para la vida: la primera es “no confundir las realidades con los deseos”, y la segunda es “no utilizar a la razón como alcahueta del deseo” (p. 93).

Personajes-narradores como Pedro Ángel, María Pía y Piel Canela carecen de dicha facultad. Cuentan según ocurren los sucesos, no tienen oportunidad de extraer un aprendizaje y sólo alcanzan a reconocer su confusión. Pedro Ángel reconoce que no supo por qué aceptó fugarse con Piel Canela y robarle dinero a sus papás: “no pensaba en otras cosas ni en sus consecuencias” (p. 47); María Pía no sabe qué hacer con Adriano, pues en la realidad acepta la relación mientras en el sueño la rechaza; y Piel Canela termina sumida en una depresión: “pensé que era muy triste vivir” (p. 85).

Pedro Ángel y María Pía cuentan su historia a un narratario personificado en la figura de Ovidio. Pedro Ángel dice al final de “Piel Canela”: “Así fue como sucedió, pinche Ovidio, te lo juro” (p. 47) y María Pía confiesa: “De todas maneras, Ovidio, ya sé que no es el príncipe azul y que no estoy enamorada de él” (p. 67). El interlocutor de Piel Canela no es explícito; cuenta su vida y experiencia con Pedro Ángel como si hablara a alguien, sin que jamás sea revelada la identidad de esta persona.

La situación de Pedro Ángel, María Pía y Piel Canela como narradores descubre las características de la oralidad regional y justifica la sintaxis desordenada, el ritmo coloquial y el léxico empleado en muchos párrafos. Un caso significativo en este hecho se encuentra en la forma de relatar de Piel Canela:

Don Domingo me *dijo que* quería hablar conmigo; yo le *dije que* de *qué* y él me *dijo que* era algo importante. Yo no sabía *qué* era lo *que* quería *decirme*, así *que* cuando me *dijo que* él me quería poner una casa donde yo estuviera cómoda y tranquila, con mi hija, y *que* él iba a pagar todo, no supe *qué* contestarle (p. 76).

Al principio, estaba *yo* medio contenta porque sentía que tenía *yo* cierta seguridad, pero poco a poco fui pensando que no me la iba *yo* a pasar, el resto de mi vida, encerrada en una casa sin siquiera asomarme por los postigos (p. 77).

Por el contrario, el estilo se depura en los relatos con narrador omnisciente. Basta citar el pasaje de “Celos” con María Pía y Adriano Fortín: “Bailaron mirándose a los ojos; bailaron con precisión, sin perder el paso ni el ritmo; bailaron, pensando que era la última vez que bailaban; bailaron con seriedad, como si juntos estuvieran escribiendo un tratado filosófico” (p. 31); o el otro de “Cómo fue” que comenta sobre la condena de los hermanos Marcote: “Pasaron cuatro años; para la flecha cosmológica del tiempo, cuatro

años es menos que un segundo; para la flecha psicológica del tiempo, cuatro años es más que una eternidad” (p. 86).

Los pasajes citados delatan la inclinación del autor por las descripciones pormenorizadas de espacios o personajes y la utilización de la repetición como figura retórica. Otro recurso perceptible es la incorporación de regionalismos. Ya hemos citado las descripciones y expuesto algunos ejemplos de anáforas; en cuanto a los regionalismos, la mayoría aluden a la flora y fauna de la región, pero también se refleja en expresiones como “guacho” –fuereño-, “tomatrago” –alcohólico-, “piruja” –prostituta-, “orita” –en un momento-, “mamadas” –despropósitos-, “chelito” –persona de piel blanca-, “dar una cachucha” –tener sexo gratis con una prostituta-, “achichiguar” –amamantar-, “chamaco” –niño- o “murusha” –mujer con pelo rizado-.

En general, el estilo de Estañol es de fácil comprensión para el lector porque tiende a ser claro y directo. Pese a la mención constante de elementos regionales y de expresiones como las citadas, el autor tiende a preocuparse más por la historia que por el uso de las palabras. Recordemos que para él, el principal compromiso del escritor debe ser contar una historia sin ninguna intención didáctica o moral.

Finalmente, entre la construcción de personajes destacan, sin duda, las mujeres, no sólo por sus atributos físicos sino por su singular capacidad de poseer sus destinos. Esta condición las aleja del estereotipo de la mujer abnegada de provincia. Así, Fata Morgana es “una dorada epifanía: manifestación de lo divino, de lo inasible: tentación eterna” (p. 21); en resumen, una diva que, sin consideración hacia el público, suspende su presentación porque algo se le perdió:

De súbito, la Morgana interrumpe el baile y se pone de rodillas sobre el estrado y empieza a buscar algo como loca; la música sigue y los de la galería silban, gritan y patalean; se corre el telón y hay una chifladera y

gritería descomunal; la música cesa. Aparece el maestro de ceremonias: que debido a causas de fuerza mayor se tiene que interrumpir la función (p. 26).

El caso de María Pía es emblemático porque, como se ha señalado arriba, posee “la gracia y la seducción que sólo tienen ciertas mujeres” (p. 27) y un talento especial para tocar el piano. A diferencia de otras mujeres de Santa María de la Victoria, María Pía rehúsa repetir la historia que durante siglos las obligó a “casarse con el que fuera” y “criar chiquitos” (p. 65). Es más, el pueblo le ofrece pocas expectativas de vida, pues está lleno de “aburrimento, de una vida monótona y con poco sentido” (p. 65). Esta inconformidad social queda bien reflejada en un pasaje del baile en que logra controlar los pasos de Adriano: “Él hacía lo que ella quisiera. Ella le marcaba el compás y no él” (p. 34).

Por último, Piel Canela decide actuar igualmente conforme a su voluntad, aunque sus decisiones nunca le acarrearán felicidad. A los quince años, se fuga con un hombre que al poco tiempo la abandona estando embarazada; posteriormente, se junta con un viejo adinerado, consiguiendo seguridad económica y estabilidad emocional pero renuncia a ello para terminar como prostituta: “prefería irme de puta a seguir encerrada” (p. 77). El autor parece atribuir la serie de errores de Piel Canela a la falta de educación, recursos económicos y al entorno social en que creció. De hecho, sabemos que nace en Tenosique, “un pueblo chiclero” (p. 74); a los 5 años su padre abandona el hogar, su madre se casa otra vez y su padrastro alcohólico intenta abusar de ella. Su vida se convierte en una encrucijada que queda simbolizada por el lugar donde nace, “ahí donde se juntan, en una esquina, Guatemala, Campeche, Chiapas y Tabasco” (p. 71).

De acuerdo a Russell M. Cluff, queda claro que Bruno Estañol, en este agudo retrato de Santa María de la Victoria y, por extensión, de la región de Tabasco, “nunca

deja de aprovecharse de los elementos más singulares de su historia, su flora y fauna y su cultura en general”.⁷¹⁰

⁷¹⁰ Russell M. Cluff: "Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol", en *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, 109-125, p. 111.

CAPÍTULO V

CUENTOS DE MOGADOR, DE ALBERTO RUY SÁNCHEZ

*Cada lugar se vuelve extensión de nuestros cuerpos
y por lo tanto de nuestros deseos
y de nuestros objetos de deseo.
Alberto Ruy Sánchez⁷¹¹*

V.1 CON LA LITERATURA EN EL CUERPO

Alberto Ruy Sánchez, como narrador, ensayista y editor, ocupa un lugar sobresaliente dentro de la literatura y la cultura mexicana. Posee una amplia producción bibliográfica, domina varios géneros literarios –cuento, novela, ensayo, poesía- y recurre a otros adecuados a sus intereses estéticos –prosa de intensidades o relato heterodoxo-.⁷¹² Su obra ha sido traducida a varios idiomas –inglés, francés, alemán, italiano, serbio, árabe-, dirige la prestigiada revista *Artes de México*, ha sido profesor invitado y conferencista en universidades de cuatro continentes y merecedor de más de quince premios, reconocimientos y condecoraciones a nivel nacional⁷¹³ e internacional.⁷¹⁴ Para

⁷¹¹ Alberto Ruy Sánchez: *La mano del fuego*, Ciudad de México, Alfaguara, 2007, p. 92.

⁷¹² El autor en una entrevista declaraba que “su posición como escritor es escribir lo que necesito en la forma que necesito, procurando una excelencia en la realización estética pero sin preocuparme un ápice por cómo será esa obra clasificada después al publicarse. *Nueve veces el asombro* es una muestra evidente de esa libertad genérica que trato de ejercer”. Véase Patricio de Icaza: "La espiral narrativa de Mogador. Entrevista con Alberto Ruy Sánchez" en www.albertoruysanchez.com/ [16 de agosto de 2007].

⁷¹³ Premio Juan Pablos al Mérito Editorial (2006), otorgado por la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. Máximo reconocimiento que un editor puede recibir en México por toda su carrera y trayectoria profesional; Premio a la Excelencia de lo Nuestro (2006), otorgado por la Fundación México Unido, por la difusión hecha por la revista *Artes de México*; Gran Orden de Honor Nacional al Mérito

comprender cómo forjó esta trayectoria resulta necesario abordar rasgos clave de su figura como alumno, lector, extranjero y aventurero.

Alberto Ruy Sánchez Lacy nace el 7 de diciembre de 1951 en la Ciudad de México, aunque vive parte de su infancia en los desiertos de Baja California y Sonora, de donde son originarios sus padres. Destaca este aspecto porque años más tarde será determinante en su obra creativa y, especialmente, en el denominado “Ciclo de Mogador”. En su viaje a Marruecos, donde conoce la ciudad de Essaouira-Mogador, descubre ciertas similitudes entre el desierto mexicano y el Sahara africano. Así, del paralelismo entre estos ámbitos geográficos y culturales germina uno de sus distintivos narrativos.

De regreso a la capital de México estudia la licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Información en la Universidad Iberoamericana, dirigida por jesuitas.⁷¹⁵ Al mismo tiempo, inicia su carrera profesional trabajando en la Cineteca Nacional y ejerciendo la crítica cinematográfica en el suplemento cultural del periódico *Novedades*.

Autoral (2005), otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor al conjunto de su obra y especialmente por su trabajo sobre el arte; Miembro del Sistema Nacional de Creadores (1993), reiterado en 2002; Premio de Literatura José Fuentes Mares (1991). Otorgado por la Universidad de Ciudad Juárez, Chihuahua y la New Mexico State University, Las Cruces, por su libro *Una introducción a Octavio Paz*; Becario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para la creación literaria (1990); Premio Xavier Villaurrutia (1987) por su novela *Los nombres del aire*.

⁷¹⁴ Premio Cálamo/La otra Mirada (2003), otorgado por la Librería Cálamo y la Universidad de Zaragoza por *Los Jardines Secretos de Mogador* (Zaragoza, España); Capitán Honorario del histórico barco de vapor *La belle de Louisville* (2002); Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno de Francia (2001); Prix des trois Continents (2000), por la edición francesa de la novela *En los labios del agua*; Condecorado como “Kentucky Coronel” (1999): “the highest distinction given by the Governor of Kentucky”, por petición de la Universidad de Louisville; Miembro honorario del capítulo Mu Épsilon de la Sociedad Nacional Hispánica Sigma, Delta, Pi, de los Estados Unidos (1999); Ciudadano honorario de Louisville, Kentucky, por petición de la Universidad de Louisville (1998); Fellow de la John Simon Guggenheim Foundation, de Nueva York (1988).

⁷¹⁵ En diversas ocasiones Alberto Ruy Sánchez ha resaltado el hecho de haber estudiado con jesuitas. De ellos aprendió el sentido de la excelencia y el gusto por argumentar: “En la educación jesuita, el eje de todo es la “apología”, la guerra de las palabras. Encuentro un gran placer en argumentar. No es lo principal, pero sé que está presente. Responder una pregunta con otra pregunta, eso es muy jesuita. Cuando te hablan en serio, hablar en broma; cuando te hablan en broma, hablar en serio; en fin, hay toda una manera”. Olinka Ávila, Cecilia Carranza, et. al.: “Busco la metáfora del erotismo en el mundo”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [31 de enero de 2008].

Por esta época lee *On the Road*, de Jack Kerouac (1922-1961),⁷¹⁶ novela que lo marcará profundamente:

Mi descubrimiento, al inicio de los setentas, de la ciudad de Oaxaca y de sus playas nudistas, se hizo bajo el impulso de Jack Kerouac. *On the Road* fue como un ventarrón que además de acarrear me hizo ver y comprender de qué manera intensa una novela puede ser una experiencia irremplazable [sic]. Una novela es una iniciación a dimensiones de la vida que están ahí pero que no siempre somos capaces de identificar. Así Kerouac me impulsó también a forjar una concepción personal de la literatura como un camino sorprendente y sorprendido: lleno de vida, pero no relatada en clave de periodista sino codificada en el registro de la poesía.

[...] *On the Road* fue una constancia de que cada quien, cada escritor, tiene que encontrar su modo de hacer literatura y de vivir; de que no es necesario ceñirse a las formas literarias establecidas si ellas no son las más adecuadas para lo que se tiene que narrar. Kerouac y *On the Road* fueron mi ejemplo extremo de fidelidad a la vocación artística, de afirmación vital y de libertad.⁷¹⁷

Con esta obra, Ruy Sánchez afirma su vocación por las letras, reconoce la posibilidad de renovar las formas literarias establecidas y de dotar a la narración de una dimensión poética. Pero, sobre todo, descubre la sintonía entre vida y literatura.⁷¹⁸ De ahí el sentido

⁷¹⁶ De acuerdo con José Vicente Anaya, “la cohesión y la caracterización más extensa del espíritu beatnik se encuentran con largueza en la literatura de Jack Kerouac, de un modo mucho más rico y explícito de lo que podría decir un ensayo. A partir de anécdotas y personajes reales elevados a la imaginación literaria, Kerouac crea atmósferas de acción llenas de aventuras vitales en las que jóvenes beats se deshacen por vivir llenos de intensidad en la búsqueda de una existencia lúdica entre la gris realidad (la realidad miserable, nos decía Herbert Marcuse), con la necesidad de una vida plena y espiritual”. *Los poetas que cayeron del cielo. La generación beat comentada y en su propia voz*, Ciudad de México, Casa Juan Pablos / Instituto de Cultura de Baja California, 2001, p. 60.

⁷¹⁷ Alberto Ruy Sánchez: "Poesía y sorpresa en el camino", <http://www.albertoruy Sanchez.com/> [19 de enero de 2008]

⁷¹⁸ Al respecto, en una entrevista Ruy Sánchez declaraba: “Pienso que la vida y la obra tienen que estar muy comunicadas, pero los hilos delgados de la unión suelen ser misteriosos y más complejos de lo que pensamos. Un escritor no escribe literalmente lo que sucede, para empezar porque no puede, porque siempre está inventando algo, tal vez hasta inventándose a sí mismo. Simplemente con la forma de hablar

de búsqueda, libertad, espiritualidad y vitalidad y la forma autobiográfica común en sus novelas.

En 1975 obtiene una beca del gobierno Francés para estudiar un posgrado en literatura. Sin embargo, el escritor cuenta que al poco tiempo de serle otorgada le fue retirada “por un veto de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México con el argumento de que la literatura no era prioritaria para el país y la beca fue transferida bajo mi mirada a un ingeniero”.⁷¹⁹ Esto lo obliga a inscribirse en la maestría en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales y completar, por su cuenta, la licenciatura en Filosofía en la Universidad Vincennes, Paris VIII, bajo la tutela de Gilles Deleuze (1925-1995) y Jacques Rancière. Luego cursa el doctorado en Comunicación en la Universidad Jussieu, Paris VII, que le permite convertirse en discípulo de Roland Barthes (1915-1980), durante cinco años. Ruy Sánchez recuerda que bajo la tutela de este pensador francés “los alumnos podíamos intercambiar nuestras ideas, búsquedas y, sobre todo, el entusiasmo de nuestros hallazgos novatos. En este sentido era un director de estudios y de tesis muy poco directivo: era más una presencia inteligente y afectiva, una mirada disponible, que un difusor de supuestas verdades del saber”.⁷²⁰

Ruy Sánchez reconoce que París fue determinante para su formación profesional, emocional y artística. Además de los estudios mencionados, durante 8 años de estancia en la capital francesa disfrutó de una gran variedad de ofertas culturales:

de las diferentes regiones, aun teniendo la misma lengua, la gente tiene una manera de inventarse a sí misma. La literatura está llena de vida, tiene que haber vida en ella; eso no quiere decir contar las anécdotas como las vivimos. Creo que todo lo que yo cuento tiene una vida inmensa y no solamente porque lo haya vivido. No sólo es la vida de uno, hay que tratar de ser sensibles y escuchar la vida de los demás, las razones de los demás. Eso es apasionante, también de eso está hecha gran parte de la literatura. Cada persona vive lo mismo de manera diferente. Eso en el acto amoroso es fundamental. Una pareja puede estar haciendo el amor y cada uno está viviendo algo diferente, incluso en el momento en que pueden sentirse más unidos, más purificados, más copartícipes, pero siempre hay la otredad, la que hay que respetar, escuchar, saber que existe, saber que nada es como uno lo supone”. Véase Olinka Ávila, Cecilia Carranza, *et. al.*: “Busco la metáfora del erotismo en el mundo”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [31 de enero de 2008].

⁷¹⁹ Alberto Ruy Sánchez: “Dos círculos del tiempo”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [15 de enero de 2008].

⁷²⁰ Alberto Ruy Sánchez: *Con la literatura en el cuerpo*, Barcelona, Emecé, 2003. [1995], p. 13.

Podíamos ir al seminario de Michel Foucault por la mañana, al de Jacques Rancière un poco más tarde. Al de Roland Barthes después de la comida. Ver la última película de Jean Luc Godard por la noche y discutir con él al terminar la función. Al día siguiente asistir a un seminario ilustrado con diapositivas sobre el viaje de Durero a Italia que dio André Chastel en el College de France, y entrar luego a un muy interesante seminario sobre Kafka que daba un entonces desconocido escritor que venía cada semana desde Rouen y que se llamaba Milan Kundera. Por la noche, en el teatro de Peter Brook, su adaptación de *La conferencia de los pájaros*, el libro clásico árabe del siglo XII nos dejaba maravillados y llenos de insomnio. Pero, gracias al sistema educativo francés que a diferencia del norteamericano deja libertad completa al estudiante obligándolo en gran parte a ser autodidacta, podíamos no ir a ningún lado en todo el día y dedicarlo a leer y a escribir. El trabajo en las bibliotecas y en los archivos era otra aventura. [...] En París, todo lo casual podía convertirse en médula de la vida. Todo era sorpresivo y apasionante.⁷²¹

Gracias a este ambiente logra crear un universo literario cuyo centro temático es el deseo y escribir con una voz narrativa peculiar que denominó “prosa de intensidades”. Sobre este estilo explica que “requiere ser interpretada de una manera radicalmente diferente a la prosa discursiva, ya que no sólo son significados o contenidos de lo que está hecha principalmente sino de imágenes intensas que son el producto de una fluctuación de intensidades”.⁷²² Otro elemento distintivo de su literatura es, sin duda, Mogador un espacio ubicado en las costas del norte de África. Si revisamos la actual novelística mexicana comprobaremos que pocas obras se desarrollan en espacios exóticos; por lo atípico, dos casos cercanos serían *Las posibilidades del odio* (1978), de

⁷²¹ Alberto Ruy Sánchez: "Dos círculos del tiempo", <http://www.albertoruysanchez.com/> *op. cit.*

⁷²² Alberto Ruy Sánchez: "La prosa de intensidades", <http://www.albertoruysanchez.com/> [23 de agosto de 2008]

María Luisa Puga,⁷²³ y *El jardín de la señora Murakami* (2000), de Mario Bellatin,⁷²⁴ que cuentan con Kenia y Japón como escenarios, respectivamente. Sin embargo, en la mayoría de los casos la acción tiene como marco la región, la provincia, la capital de México, el barrio, los países europeos o los Estados Unidos.

En cuanto al deseo, desde sus primeros libros siempre ha sido una constante temática. Como el mismo explica:

El deseo es motor de mis libros porque es motor de la vida. Desde niño me he acercado a las cosas por apetito, y me he alejado por repugnancia, como dice Lezama Lima. El deseo es también la raíz de la imaginación porque genera en nosotros fantasmas. El acto de imaginar sólo funciona a través del deseo. No sólo del acto sexual, sino en general: ser alguien, hacer algo, tener algo. Es la clave de la vida. Para la literatura es fundamental porque hace que ésta tenga raíz en nuestro cuerpo. La imaginación es una emancipación del cuerpo, pero es una imaginación deseante. Esto tiene que ver con la trascendencia, con la dimensión religiosa. Las búsquedas más trascendentales están relacionadas con el deseo. En los místicos, por ejemplo, la búsqueda de Dios es una búsqueda deseante, corporal. Es su deseo lo que los lleva hacia Dios. Creo en el amor no como un encuentro de los cuerpos solamente, sino como una búsqueda de trascendencia en el otro.⁷²⁵

Por este motivo, Graciela Monges Nicolau indica que la obra de Ruy Sánchez “trata más del amor no como se vive realmente sino como en la imaginación él lo subjetiviza y recrea”.⁷²⁶

⁷²³ María Luisa Puga: *Las posibilidades del odio*, Ciudad de México, Siglo XXI / SEP, 1985. [1978].

⁷²⁴ Mario Bellatin: *El jardín de la señora Murakami*, Ciudad de México, Tusquets, 2000.

⁷²⁵ Vicente Francisco Torres: "Alberto Ruy Sánchez: entre el demonio y el exotismo", en *Esta narrativa mexicana*, Ciudad de México, UAM Azcapotzalco, 1991, 235-246, pp. 245-246.

⁷²⁶ Graciela Monges Nicolau: *Hacia una hermenéutica del deseo: Lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 92.

En 1982 retorna a la Ciudad de México para desempeñar distintas funciones – coordinador editorial de Promexa, colaborador en el suplemento cultural del diario *unomásuno* y jefe de redacción de la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz- hasta que en 1987 asume la dirección de la revista *Artes de México*.

A partir de entonces empieza a consolidarse como editor, ensayista y narrador. El editor logra en una década colocar a *Artes de México* entre las revistas de mayor relevancia a nivel nacional e internacional. Para Bruno Delaye, embajador de Francia en México, *Artes de México*:

Es el testimonio más elegante del México contemporáneo, de sus riquezas múltiples, de sus bellezas asombrosas, de sus artesanos, artistas incomparables. Se trata casi de un manifiesto cultural, no nacionalista sino con el justo orgullo de transmitir un patrimonio infinitamente rico: el arte culto y el arte popular, la personalidad de cada Estado mexicano, de cada ciudad de México, el testimonio de la historia, la transmisión de oficios artísticos. Más que una revista, es toda una empresa cultural que provoca la evolución de las mentalidades y ha vuelto a dar cartas de nobleza a todas las artes mexicanas. Los lectores y profesionales en todo el mundo no se han equivocado en lo más mínimo: han recompensado con más de cincuenta premios nacionales e internacionales a *Artes de México*.⁷²⁷

Por su parte, el ensayista publica nueve libros en los que aborda temas como el cine mexicano –*Mitología de un cine en crisis* (1981)-, la literatura –*Al filo de las hojas* (1988), *Una introducción a Octavio Paz* (1990), *Tristeza de la verdad: André Gide regresa de Rusia* (1991), *Con la literatura en el cuerpo* (1995), *Cuatro escritores*

⁷²⁷ Bruno Delaye: "Semblanza de Albero Ruy Sánchez" en <http://www.albertoruysanchez.com/> [16 de enero de 2008].

rituales (1997), *Diálogos con mis fantasmas* (1997)-, la autobiografía –*ARS de cuerpo entero* (1992)- y las artes plásticas –*Aventuras de la mirada* (1999)-.⁷²⁸

Por *Una introducción a Octavio Paz* obtiene el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares. Más tarde, el propio Octavio Paz, en el prólogo a *Tristeza de la verdad*, refrenda la calidad de Ruy Sánchez al calificarlo como uno de los mejores ensayistas mexicanos. Argumenta que su “escritura es nerviosa y ágil, su inteligencia aguda sin ser cruel [y] su ánimo compasivo sin condescendencia ni complicidad”.⁷²⁹

En tanto, el narrador ha editado cinco “novelas” –*Los demonios de la lengua* (1987), *Los nombres del aire* (1987), *En los labios del agua* (1996), *Los jardines secretos de Mogador* (2001) y *La mano del fuego* (2007)-;⁷³⁰ tres volúmenes de cuento –*Cuentos de Mogador* (1994), *De cómo llegó a Mogador la melancolía* (1999) y *La huella del grito* (2002)-,⁷³¹ uno de prosa poética o de intensidades como le gusta llamarle –*La inaccesible* (1990)-⁷³² y un relato heterodoxo –*Nueve veces el asombro* (2005)-.⁷³³

Con la excepción de *Los demonios de la lengua*, todas pertenecen al “Ciclo de Mogador”, en el que la intertextualidad, como se verá a continuación, no sólo es perceptible por el espacio sino también por los juegos metaficcionales y las referencias

⁷²⁸ Alberto Ruy Sánchez: *Mitología de un cine en crisis*, Ciudad de México, Premiá, 1981; *Al filo de las hojas*, Ciudad de México, SEP /Plaza y Valdés, 1988; *Una introducción a Octavio Paz*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1990; *Tristeza de la verdad: André Gide regresa de Rusia*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991; *Con la literatura en el cuerpo*, Barcelona, Emecé, 2003 [1995]; *Cuatro escritores rituales*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997; *Diálogos con mis fantasmas*, Ciudad de México, UNAM, 1997; *ARS de cuerpo entero*, Ciudad de México, UNAM / Ediciones Corunda, 1992; *Aventuras de la mirada*, Ciudad de México, ISSSTE, 1999.

⁷²⁹ Octavio Paz: "La verdad contra el compromiso", en *Tristeza de la verdad. André Gide regresa de Rusia*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991, 11-19, p. 11

⁷³⁰ Alberto Ruy Sánchez: *Los demonios de la lengua*, Ciudad de México, EOSA, 1987; *Los nombres del aire*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1996 [1987]; *En los labios del agua*, Ciudad de México, Alfaguara, 1996; *Los jardines secretos de Mogador*, Ciudad de México, Alfaguara, 2001, y *La mano del fuego*, Ciudad de México, Alfaguara, 2007.

⁷³¹ Alberto Ruy Sánchez: *Cuentos de Mogador*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; *De cómo llegó a Mogador la melancolía (edición bilingüe)*, Paris, Editions du Rocher, 1999 y *La huella del grito*, Ciudad de México, Solar Editores, 2002.

⁷³² Alberto Ruy Sánchez: *La inaccesible*, Michoacán, Taller Martín Pescador, 1990.

⁷³³ Alberto Ruy Sánchez: *Nueve veces el asombro*, Ciudad de México, Alfaguara, 2005.

a personajes; hechos también perceptibles en otros ciclos como el de Santa María, de Juan Carlos Onetti.⁷³⁴

Actualmente, trabaja en la redacción de otros cuatro libros para cerrar dicho ciclo.

V.2 EXILIO IMAGINARIO: EL “CICLO DE MOGADOR”

En 1975, Ruy Sánchez arriba a Marruecos para escapar del invierno parisino. Sin presentirlo, de este viaje nacería su fructífera relación con la ciudad de Essaouira (antes llamada Mogador). La convertiría en el depósito de sus obsesiones (erotismo, deseo, cuerpo) y puente de identidad entre México y la cultura árabe. Recuerda que la primera impresión del lugar fue definitiva:

Quando visité por primera vez el pequeño puerto de Essaouira (antes llamado Mogador), en la costa atlántica de Marruecos, me vi envuelto en una extraña experiencia de los sentidos. Todo lo que veía y sentía, todas las imágenes increíblemente bellas de la ciudad, eran de pronto indisociables de la fuerza del viento que me tocaba por todas partes. La ciudad amurallada vive bajo los vientos Alíseos. Y en ese aire que se mueve con cierta fuerza hasta la orilla de la piel, como una mano metiéndose por la ropa, hay una densidad, una consistencia que se debe a la sal de mar que lo impregna. Es una mano invisible que te acaricia.⁷³⁵

⁷³⁴ De acuerdo con Hugo Verani: “A partir de *La vida breve*, las novelas y cuentos de Onetti –con pocas excepciones- tejen un complejo sistema intertextual en una comunidad privada, la ciudad junto al río, se imbrican unos en otros, se entrecruzan, aluden, iluminan, completan y corrigen, como si fueran fragmentos de una totalidad”. Véase: Hugo Verani: “Prólogo”, en *Juan Carlos Onetti. Novelas y relatos*, Caracas, Ayacucho, 1989, p. XVIII.

⁷³⁵ Alberto Ruy Sánchez: “Essaouira y la imaginación material”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [22 de enero de 2008]

El entonces aspirante a escritor plasma en una libreta todas sus impresiones con el afán de dilatar la experiencia. El resultado parcial de este ejercicio de apropiación es *La inaccesible*, pequeño volumen –46 páginas- que puede valorarse como libro-objeto, fiel reflejo de la pasión del escritor por el diseño editorial. Fue impreso hasta 1990, en imprenta manual, encuadernación a mano de acuerdo al estilo japonés, ilustrado con dos caligrafías árabes del siglo XVIII y con un tiraje de doscientos ejemplares numerados y firmados por el autor. El conjunto de las doce prosas de intensidad simboliza a la ciudad con el cuerpo de una mujer y viceversa. La suma de emociones que le despertó Mogador es equiparada a una relación sexual. Años más tarde, incorpora el conjunto de prosas en el volumen *Cuentos de Mogador* y en la novela *En los labios del agua*.

Su primera novela, *Los demonios de la lengua*, ahonda en la vida de un predicador jesuita incapaz de reconocer si sus éxtasis místicos son obra de Dios o el demonio. En la introducción, Ruy Sánchez comenta que esta historia sólo representa un fragmento de un manuscrito inédito de demonología, atribuido a Juan Antonio Llorente, que le confió un librero de París: “Entrego a la imprenta las pocas páginas que, hasta este momento, he podido traducir con cierta certeza a nuestro idioma, rompiendo los candados de la escritura disimulada que con tanta eficacia las hacia ilegibles”.⁷³⁶

Aunque *Los demonios de la lengua* no forma parte del “Ciclo de Mogador”, sí descubre tangencialmente registros constitutivos de las obras mogadorianas como el deseo, la cultura árabe, la estructura compleja y la mezcla de ficción y realidad. El deseo está personificado en la vida del predicador jesuita y en los intereses de Juan Antonio Llorente pues, como vimos con anterioridad, la “búsqueda de Dios es una búsqueda deseante”.⁷³⁷ De acuerdo a la interpretación de Ruy Sánchez, en los manuscritos de Llorente “se muestra que, sobre todo, lo atraían los motivos oscuros del cuerpo, los

⁷³⁶ Alberto Ruy Sánchez: *Los demonios de la lengua*, op. cit., p. 12.

⁷³⁷ Vicente Francisco Torres: "Alberto Ruy Sánchez: entre el demonio y el exotismo", en *Esta narrativa mexicana*, op. cit., p. 246.

impulsos imaginarios o reales de los humanos que nos hacen anhelar la posesión de algo o de alguien: ese movimiento vehemente y delirante del ánimo al que ahora damos el nombre de deseo”.⁷³⁸

En el capítulo “La Santa herejía” se mencionan las costas donde se sitúa la ciudad de Mogador y la cultura árabe, al narrar que un jesuita “había participado en ceremonias negras impregnadas de brujería y que estando en misión en las costas de Berbería había entablado relaciones ocultas con el hereje del Islam, Hasan Sabbath, el viejo de la montaña”.⁷³⁹

Para Graciela Monges Nicolau, la estructura de la novela “es una especie de *matrushka* rusa que no tiene una respuesta unívoca, pero donde todos los textos juntos se van a complementar. Esta estructura borgiana y laberíntica contribuye a crear la atmósfera y el suspenso por conocer el contenido del relato”.⁷⁴⁰ Los textos referidos por Monges Nicolau son la “Advertencia” de Ruy Sánchez, el relato del ex inquisidor Llorente y las “Epifanías” que escribe el jesuita con el fin de “registrar fielmente las apariciones de lo divino en sus actos cotidianos”.⁷⁴¹

Por otra parte, en la “Advertencia” Ruy Sánchez amalgama personajes y hechos históricos con imaginarios para otorgarle veracidad histórica al origen del tratado de demonología. Así, aparecen personalidades como Juan Antonio Llorente (1756-1823) – autor de la *Historia crítica de la inquisición española*, Comisario del Santo Oficio, Secretario de la Inquisición de la Corte y “expulsado de su cargo en 1801 con acusación de infiel y formador de herejes”-,⁷⁴² el conde Jean Potoki (1761-1815) –autor del *Manuscrito encontrado en Zaragoza-*, Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) y

⁷³⁸ *Ibíd.*, p. 22.

⁷³⁹ *Ibíd.*, p. 50.

⁷⁴⁰ Graciela Monges Nicolau: *Hacia una hermenéutica del deseo: Lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 19.

⁷⁴¹ Alberto Ruy Sánchez: *Los demonios de la lengua*, op. cit., p. 39.

⁷⁴² *Ibíd.*, p. 13.

Julio Caro Baroja (1914-1995). Además, informa que el capítulo más largo del libro lo había aparecido con anterioridad en la revista *Vuelta*, número 82, septiembre de 1983.

En 1987 también publica *Los nombres del aire*, probablemente la obra más reconocida y elogiada por la crítica del “Ciclo de Mogador”. Merecedora del Premio Xavier Villaurrutia, la mayor distinción de la literatura mexicana, hasta ahora ha conocido una veintena de reimpresiones y ha sido traducida al francés, inglés, árabe y turco.

La novela relata la iniciación sexual de Fatma, una mujer poseída por el deseo de alguien que presiente y sólo llegará a conocer fugazmente dentro del *hammam*. Este tradicional baño público, a su vez centro anecdótico y simbólico de la trama, es:

uno de los lugares donde las mujeres de Mogador pueden tejer los hilos delgados de sus complicidades. Ninguna de las religiones mayoritarias en la isla ha logrado extender sus prohibiciones [...]. Dentro de sus muros ninguna frase del Corán, del Talmud o de la Biblia puede ser pronunciada, mucho menos escrita y se supone que ni pensada.⁷⁴³

En este espacio que tiene sus propias leyes, Fatma y Kadiya “se amaron en la ausencia de palabras: hablaban la luz y la humedad de sus cuerpos”⁷⁴⁴ hasta el momento en que Fatma abrió los ojos y “descubrió que Kadiya no estaba ya a su lado. Una y otra vez recorrió todo el *hammam* inútilmente. Una y otra vez regresó al rincón donde los cojines se habían impregnado del olor de Kadiya, hasta que el olor mismo se diluyó en sus recuerdos”.⁷⁴⁵

En *Los nombres del aire* la imagen con insistencia predomina sobre la anécdota, hecho que se convierte en la apuesta característica del estilo poético de Ruy Sánchez. Al

⁷⁴³ Alberto Ruy Sánchez: *Los nombres del aire*, op. cit., p. 49.

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, p. 73.

⁷⁴⁵ *Ibíd.*, p. 74.

respecto, el autor explica que “en la prosa de intensidades, la imagen deviene sobre cualquier anécdota, y ésta sólo es aceptada cuando sabe convertirse en imagen, es decir, en materia de la poesía”.⁷⁴⁶ Esta intención se acerca a lo que en la tradición literaria arábigo-andaluza denominan el *adab*: “el tratado que es a la vez una narración y un poema”.⁷⁴⁷ El caso más conocido de este tipo es *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm, constantemente citado por Ruy Sánchez en sus textos narrativos.

Severo Sarduy acierta cuando menciona que *Los nombres del aire* más que una novela es “una semiología de la movilidad; el libro se va convirtiendo, mientras desciframos –no sólo con el conocimiento, sino también con la piel, con la invención táctil- las voluptuosas aventuras de Fatma, en una heráldica del desplazamiento. Es decir, en otro modo, el de la fulguración, seguramente más idóneo, de aprender a leer”.⁷⁴⁸ Por su parte, Luce López Baralt destaca que la prosa Ruy Sánchez le debe tanto a la pintura como a la poesía.⁷⁴⁹

La estructura de la novela es otra cualidad que ha llamado la atención de la crítica. Para Vicente Francisco Torres todo “está planeado magistralmente; cada efecto está calculado desde el principio de la obra”.⁷⁵⁰ López Baralt especifica que la estructura posee una forma en espiral íntimamente ligada al contenido y los acontecimientos de la historia:

Alberto Ruy Sánchez es un verdadero virtuoso de la estructura textual al añadir aún otra asociación a su arabesco de alcázares metafóricos y de barajas: el dibujo concéntrico que forman estas últimas corresponde perfectamente a la traza misma de la ciudad de Mogador. La calle del

⁷⁴⁶ Alberto Ruy Sánchez: *Al filo de las hojas*, Ciudad de México, SEP /Plaza y Valdés, 1988, p. 72.

⁷⁴⁷ Alberto Ruy Sánchez: *Los nombres del aire*, op. cit., p. 32.

⁷⁴⁸ Severo Sarduy: "La emigración de los tatuajes", <http://www.albertoruy Sanchez.com/> [25 de enero de 2008].

⁷⁴⁹ Luce López Baralt: "El *Simurg* de Alberto Ruy Sánchez", en *Vuelta*, 1988, febrero, No. 135, 58-61.

⁷⁵⁰ Vicente Francisco Torres: "Alberto Ruy Sánchez: entre el demonio y el exotismo", en *Esta narrativa mexicana...*, op. cit., p. 238.

Caracol da giros y lleva de las murallas a la plaza central donde se encuentran los baños públicos o el *hammam*. Para la gente de Mogador la ciudad era un mapa de la vida tanto externa como espiritual de los hombres. La figura geométrica concéntrica resulta, pues, a manera de mantra de la búsqueda física y espiritual del ser humano. La calle del Caracol tiene una fuente en cada uno de sus giros, por los que el agua corre en espiral hasta los baños del *hammam* en el centro de la ciudad [...]. Pero el autor no se detiene aquí. Cuando penetramos en el *hammam*, con Fatma, advertimos que el baño público tiene a su vez la estructura concéntrica de la ciudad, de las barajas y de los alcázares místicos [...]. Al ser el vórtice de atracción de tantos deseos, la protagonista se convierte a su vez en una mantra de la estructura novelística.⁷⁵¹

Dividida en dos partes –la primera, “En las manos del aire”, de nueve capítulos y la segunda, “Los nombres”, de cuatro-, la novela tiende a acercar y alejar a los personajes después de dilatados rodeos. La primera concluye cuando Fatma encuentra a Kadiya, mientras la segunda abre con una Fatma dispuesta a recuperarla, “sin sospechar que no volvería a ser tocada siquiera por la mirada de Kadiya”.⁷⁵² Fatma ignora que su amada trabaja en el barco de faroles rojos “donde fue comprada para cada noche ser vendida”.⁷⁵³

El destino de los pretendientes de Fatma es similar al no ser correspondidos: Amrjus, un gordo vendedor de pescado, se acuesta con Kadiya sin sospechar la relación entre ambas y Mohamed, otro aspirante, se hace amigo de Amrjus, su antiguo enemigo. Una escena que también repite esta circunstancia es la de dos mujeres que se besan en el *hammam* y, sin saberlo, están enamoradas del mismo hombre.

⁷⁵¹ Luce López Baralt: "El *Simurg* de Alberto Ruy Sánchez", en *Vuelta*, 1988, febrero, No. 135, 58-61, pp. 59-60.

⁷⁵² Alberto Ruy Sánchez: *Los nombres del aire*, op. cit., p. 79.

⁷⁵³ *Ibíd.*, p. 106.

Su siguiente obra narrativa, *Cuentos de Mogador* (1994), reúne relatos, crónicas de viaje y fragmentos con unidad propia extraídos de *Los nombres del aire*, *En los labios del agua* y *ARS de cuerpo entero*.

En 1996, Ruy Sánchez edita *En los labios del agua* después de casi 9 años de no publicar una novela. Mientras en *Los nombres del aire* el autor profundizaba en el deseo femenino a través de Fatma, en *En los labios del agua* explora el deseo masculino personificado en Juan Amado. La obra se construye a partir de las experiencias vividas por el protagonista durante su estancia en Mogador. Esta relación, escrita a petición de su amante, está marcada por la búsqueda incesante, la pesquisa literaria, la iniciación a una singular casta de seres deseantes y la movilidad.

La vida de Aziz Al Gazali resulta medular en este viaje físico y emocional emprendido por Juan Amado. En el capítulo “Letras de agua” sabemos por el narrador que Aziz Al Gazali fue calígrafo de Mogador y supuesto autor del *Tratado de lo invisible en el amor*, *Una espiral de sueños*, *La inaccesible* y *Los nombres del aire*.⁷⁵⁴ Por otra parte, Al Gazali fue fundador de la casta de los Sonámbulos –grupo de seres deseantes que tiene algo de secta, sociedad secreta, “enfermedad genética y delirio comunitario”-⁷⁵⁵ a la que sabemos pertenece Juan Amado. Al seguir la pista del poeta, el protagonista descubre aspectos de su propia identidad, incluso asume que su vida es casi un calco de la de Al Gazali. Por este motivo cuestiona su propio destino:

Cuando me pongo a pensar cómo y cuándo me involucré en esta búsqueda de las huellas de Aziz y de sus palabras escritas, dibujadas, me doy cuenta de que formo, tal vez, parte de sus planes. ¿Es posible que un hombre escribiendo hace muchas décadas planeara no sólo las escenas de sus libros sino también prefigurara a sus lectores? ¿A mí entre ellos? ¿Es

⁷⁵⁴ Dichas obras son iguales a las de Ruy Sánchez en cuanto al título y el contenido. Esta situación abre un juego metaficcional que, como veremos, alcanzará otros títulos del “Ciclo de Mogador”.

⁷⁵⁵ Alberto Ruy Sánchez: *En los labios del agua*, op. cit., p. 28.

posible que en la curiosidad de lector insaciable que me invadió desde que tuve contacto con lo escrito por Aziz vaya un germen, un fantasma, de lo que el mismo Aziz era? ¿Estoy poseído por su fantasma, por su espíritu? [...] ¿Estoy cumpliendo mi destino o el de alguien más?⁷⁵⁶

Asimismo, la novela puede leerse como el registro de un viaje de iniciación. Juan Amado desea recuperar a Maimona, su amada, y aclarar su relación con la casta de Los Sonámbulos. Para lograrlo resulta preciso que supere algunas etapas como relacionarse con ocho mujeres (Maimuna, Iracema, Yitirana, Simona, Martine, dos Lisa y Leila) y visitar innumerables sitios y bibliotecas para localizar el *Tratado de lo invisible en el amor*, el manuscrito erótico más apreciado de Aziz Al Gazali. Al final, Juan Amado descubre su condición de Sonámbulo, pero pierde la mujer y el manuscrito: “Sigo buscándola y sigo todavía tras las huellas de Aziz y sus manuscritos. Tarde o temprano sabré más de ambos [...]. Los Sonámbulos estamos destinados a llenarnos de fantasmas fugaces, porque somos también como fantasmas en la mente de quienes nos desean”.⁷⁵⁷

Igual que la anterior novela, *En los labios del agua* está dividida en dos partes. En los nueve capítulos de “El agua de Los Sonámbulos” se alternan el mismo número de sueños del manuscrito *Una espiral de los sueños*, de Aziz Al Gazali. La segunda, “En los labios”, es de cuatro. La estructura está inspirada en la forma de los azulejos árabes:

He querido que la novela sea como un tablero de azulejos árabes –o zelijes- cada una de cuyas piezas separadas funciona por sí misma. Y al mismo tiempo, todas unidas forman parte de un juego de geometrías más complejo. Aunque no creo que ésa pueda ser, para el público, una de las cualidades evidentes del libro: es más una cuestión técnica.

[...]

⁷⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 31-32.

⁷⁵⁷ *Ibíd.*, p. 165.

A diferencia de *Los nombres del aire*, en la cual hay un ámbito mucho más cerrado, más seguro, en esta novela la sucesión de espacios se va transformando, y se convierte en algo así como un camino que se pierde en el horizonte siguiendo un espejismo: el espejismo erótico del deseo.⁷⁵⁸

El estilo narrativo difiere del presentado en su primera novela del “Ciclo de Mogador”. Como bien apunta Monges Nicolau, en *Los nombres del aire* abundan “elementos poéticos tales como son la metonimia, la metáfora, el símbolo y las imágenes fenomenológicas”; no obstante, en *En los labios del agua* emplea “un lenguaje más apegado a la realidad, a lo cotidiano, a lo connotativo sin por ello dejar de ser poético”.⁷⁵⁹

En este universo el 9, una representación de la espiral tan cara a Ruy Sánchez, adquiere la categoría de *leitmotiv*.⁷⁶⁰ Nueve son los años que Juan Amado postergó la escritura de sus experiencias; las mujeres que conoce; las horas que espera a su amada en un hotel de Mogador; los capítulos de la primera parte y los capítulos y los sueños del tratado *Una espiral de sueños*, de Aziz Al Gazali.

⁷⁵⁸ Ángel Gurría Quintana: "La geometría del deseo: *En los labios del agua*. Entrevista a Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/> [29 de enero de 2008]

⁷⁵⁹ Graciela Monges Nicolau: *Hacia una hermenéutica del deseo*, op. cit., p. 77.

⁷⁶⁰ En una entrevista Ruy Sánchez confesaba que la numerología es importante para él, pero “no con su valor simbólico, esotérico. Introducirlo abiertamente es, digamos, una coquetería. A mí me interesan los números como elementos de composición determinantes. Y me interesa la geometría. Es la matriz de toda composición. En este libro [*En los labios del agua*] me atreví a mencionar el antiguo ‘cuadrado védico’, que tiene nueve unidades por lado. Es un instrumento de los artesanos zelijeros (azulejeros) de Marruecos. Desde la novela anterior [*Los nombres del aire*], el número nueve es múltiplo que, personalmente, me sirve para construir gráficamente mis unidades narrativas o poéticas. En esta novela, el protagonista cree que cada parte de su vida pertenece a una geometría y se da cuenta de que pertenece a otra, y después a otra y otra –como en las fuentes de azulejos árabes, donde cada fragmento forma parte de geometrías diferentes, y eso hace que la atención se desplace-. Y, en cada fase, el que ve cree. Como los hombres que creen en sus fantasmas del deseo y cuando los pierden los reconstruyen en un instante engañándose de nuevo. La necesidad poligámica es una geometría de este tipo. Quise ver en los libros que tengo sobre artesanías de Marruecos en qué principio geométrico está basado el diseño de los zelijes, y me encontré entonces con la traza del cuadrado védico. En la novela [*En los labios del agua*], he querido seguir ese esquema. Tiene que ver con la historia que cuento pero más con la parte artesanal de la creación. Con la forma para decirla”. Véase Ángel Gurría Quintana: "La geometría del deseo: *En los labios del agua*. Entrevista a Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/> [29 de enero de 2008]

El siguiente peldaño de la escalera de caracol del “Ciclo de Mogador” es *De cómo llegó a Mogador la melancolía* (1999), un relato de mediana extensión –64 páginas en edición bilingüe, francés y español- que narra la curiosa leyenda de un chino decidido a obtener la inmortalidad en la ciudad de Mogador.

Dos años después presenta *Los jardines secretos de Mogador* (2001) que, dentro del ciclo, simboliza el tercer elemento del deseo: la tierra. Para Julio Ortega es el “libro más característico, más feliz de prosa y poesía, y más fluido de géneros y formas”, de Ruy Sánchez.⁷⁶¹

Esta obra, deudora de *Las Mil y una noches*, relata la historia de una pareja en la que la mujer condiciona a su compañero: “No me volverás a tocar si no vienes a describirme cada noche uno de los jardines de Mogador”.⁷⁶² El narrador protagonista, Juan Isidro Labra, se convierte así en una especie de Scherezada. Obligado a cumplir el deseo de su amante, cada noche llegará con la descripción de jardines localizados en sitios extravagantes como la tienda de especias, la palma de la mano, el interior de una caja de cedro, las prendas con bordados florales, el palmar hecho de plantas y helechos y un jardín que nunca llegó a plantarse. También detalla la existencia de jardines de cactus, de flores que cambian de color, de bonsáis, de piedras de río, de agua, de saltamontes, de plantas caníbales y de raíces altamente inflamables. En total reseña 18 jardines y 9 bonsáis. Sobre este extraordinario catálogo de posibilidades, Ruy Sánchez aclara:

Para escribir este libro me fue necesario, además, buscar por el mundo esos lugares excepcionales donde la naturaleza se mezcla con la imaginación sensual, con frecuencia extravagante, de algunos apasionados. Todos los jardines que de manera directa o indirecta están

⁷⁶¹ Julio Ortega: "Nota de lectura. *Los jardines secretos de Mogador*", <http://www.albertoruysanchez.com/> [31 de enero de 2008].

⁷⁶² Alberto Ruy Sánchez: *Los jardines secretos de Mogador*, op. cit., p. 74.

en este libro son el producto de alguna pasión real, aunque fuera delirante. Ninguno es inventado por mí. Yo los cuento, otros los han puesto en el mundo. Visité más de quinientos jardines interesantes y leí acerca de otros cien aproximadamente. No todos aparecen aquí pero todos alimentan estas páginas.⁷⁶³

Por este motivo, la escritora mexicana Verónica Murguía no duda en remarcar la similitud de la obra con los *rawdyyat* o libros de los jardines de tradición árabe, en los que los jardines “se comportan como personas y las personas florecen o se marchitan, los bosques son selvas de pasiones y los besos se dan a flores”.⁷⁶⁴

En la estructura de *Los jardines secretos de Mogador* el 9 es el denominador común. Sus cuatro secciones o “espirales” constan de 9 capítulos. La primera aborda la historia de amor que vive el protagonista Juan Isidro Labra con Jassiba; la segunda describe los “Jardines a flor de piel”; la tercera los “Jardines del instante”, y la cuarta los “Jardines íntimos y mínimos”.

Como había mencionado, las obras que componen el “Ciclo de Mogador” presentan obvias relaciones intertextuales, en las que la ciudad marroquí resulta el elemento más evidente. Pero *En los jardines secretos de Mogador* son perceptibles otros. Así, descubrimos que Jassiba es nieta de Juan Amado –narrador de *En los labios del agua*- y de una amiga íntima de Hawa –la amante más preciada de Aziz Al Gazali-. Asimismo, páginas adelante nos sorprendemos al enterarnos de que la abuela de Jassiba es autora de *En los labios del agua*, pero presenta el libro “como si hubiera sido el abuelo quien contaba su paso de una ilusión a otra. De una certeza deseante a otra”.⁷⁶⁵ Jassiba también recuerda la historia de Fatma –personaje de *Los nombres del aire*-,

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 177-178.

⁷⁶⁴ Verónica Murguía: “Alberto Ruy Sánchez, jardinero”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [31 de enero de 2008]

⁷⁶⁵ Alberto Ruy Sánchez: *Los jardines secretos de Mogador*, op. cit., p. 56.

quien al dejar Mogador le confía a una amiga su planta más preciada.⁷⁶⁶ Finalmente, también cita a Aisha, lectora de cartas y abuela de Fatma.

Rhonda Dahl Buchanan califica la novela como “una celebración de muchos aspectos de la cultura árabe [...] tales como la poesía sufí, las leyendas islámicas, la música ritual, el atuendo de las mujeres y sus tatuajes, la arquitectura laberíntica, las especias aromáticas de la comida, las artesanías y los tejidos, las plantas y las flores indígenas”.⁷⁶⁷

En *La huella del grito* (2002), el escritor recupera las figuras de Aziz Al Gazali y su amante Hawa, en una historia plena de erotismo cuyo marco es Mogador. Este pequeño volumen de 50 páginas, del que sólo se imprimieron 100 ejemplares, presenta el relato fragmentado ilustrado con veinte fotografías eróticas del autor con una modelo. Sobre este cuento, el autor explica que “pretendía entrar en el tiempo diminuto de un grito erótico y explorar la sensación de tiempo dentro del tiempo, de porción de eternidad ganada en un instante”.⁷⁶⁸

En *Nueve veces el asombro* (2005), Mogador deja de ser el escenario representativo del deseo y adquiere estatus protagónico, pues este libro detalla varios de los aspectos que hacen singular a la ciudad. Jassiba es la encargada de contarles a su amante y al lector las cosas que sabe del puerto que la vio nacer. Así, aborda el origen de la ciudad, explica los misterios escondidos detrás de las murallas –la relevancia de la espiral, la forma de sentir y vivir el tiempo, la percepción de la luz, cómo se escribe la Historia- y detalla la función de los tatuajes, las bibliotecas, la música y los órganos sexuales del cuerpo:

⁷⁶⁶ “La amiga cuidó esa planta lo mejor que pudo pero nada ni nadie pudo evitar que se fuera volviendo lenta, triste, descolorida y finalmente muriera. La Impaciencia [nombre de la planta] no podía vivir sin Fatma, su jardinera desaparecida, y dejando de existir había encontrado una manera de irse tras ella”. *Ibid.*, p. 63.

⁷⁶⁷ Rhonda Dahl Buchanan: “Las semillas del deseo en *Los jardines secretos de Mogador: Voces de la tierra*, de Alberto Ruy Sánchez”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [31 de enero de 2008]

⁷⁶⁸ Alberto Ruy Sánchez: *La mano del fuego*, op. cit., p. 135.

Juntas, estas nueve por nueve cosas inciertas que se dicen de Mogador (y algunas otras) nos muestran, tal vez, un tipo de verdad: explican cómo y cuánto ha crecido en los sueños y en la vigilia de quienes la conocen o la intuyen esa realidad sonámbula, conocida como “la ciudad del deseo”, sólidamente afincada ya en más de un cuerpo.⁷⁶⁹

De esta manera, *Nueve veces el asombro* puede mirarse como el palimpsesto de las obras del ciclo. Sus 81 fragmentos –nueve secciones de nueve fragmentos cada una– operan como pies de páginas, paréntesis o digresiones de las historias mogadorianas porque amplían o refuerzan el significado de muchos motivos, símbolos y conductas de los protagonistas. Cada fragmento construye un mundo excepcional en donde, por ejemplo, las parejas nunca pelean, el sol se desacelera, impera la espiral, se cuenta de nueve en nueve y la luz se convierte en aire. Entre otras cosas, Mogador es una ciudad en la que todos sus habitantes nacen con la piel tatuada, los fundamentalismos no imponen restricciones, la música está por todos lados y la boca se considera el órgano sexual “más obscuro, poderoso y radical”.⁷⁷⁰ En resumen, estos fragmentos o prosas de intensidades representan la materialización más clara de un universo concebido por Ruy Sánchez y que, a la vez, lo ha hecho a él. En la medida en que Ruy Sánchez, a lo largo de los años, ha construido y aumentado las particularidades de este mítico espacio, también fue creciendo su estilo y cosmovisión como escritor. Por esto acepta que Mogador es la realidad que le “ha permitido a lo largo de los años ir ejerciendo una actividad literaria maniática, obsesiva, artesanal, perversa”.⁷⁷¹

La más reciente obra del ciclo, *La mano del fuego* (2007), representa el proyecto más ambicioso, complejo y extenso emprendido por el autor desde *Los nombres del*

⁷⁶⁹ Alberto Ruy Sánchez: *Nueve veces el asombro*, op. cit., p. 20.

⁷⁷⁰ *Ibíd.*, p. 129.

⁷⁷¹ Patricio de Icaza: "La espiral narrativa de Mogador. Entrevista con Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/> [16 de agosto de 2007].

aire. Esta novela, de más de 360 páginas, resume buena parte de sus obsesiones temáticas y estructurales, mezcla una gran variedad de formas literarias (ensayo, cuento, novela, informe, leyenda, crónica de viaje, epístola, tratado, poesía, anécdota, autobiografía, crítica), y emplea múltiples perspectivas y voces narrativas. Además, como en libros anteriores, integra historias y personajes de otras novelas del ciclo.

Esta obra cierra una parte importante del conjunto:

La mano del fuego completa una tetralogía que explora diferentes dimensiones y existencias del deseo. Y diferentes maneras de decirlo. Hay otros textos mogadorianos que han surgido como satélites alrededor de este eje en el que cada libro es independiente de los otros y al mismo tiempo forman un solo libro. O la estructura principal de un libro de libros de Mogador. Desde *Los nombres del aire* hasta éste (pasando por *En los labios del agua* y *Los jardines secretos de Mogador: voces de la tierra*) se dibuja una espiral que se va abriendo y va incluyendo a los libros y a los narradores de los anteriores.⁷⁷²

Mantiene el deseo como eje temático, aunque en esta ocasión lo aborda a través de las vidas de Ignacio Labrador Zaydún –editor de la revista erótica *El jardín perfumado*, que se propone escribir un ensayo sobre los Kama Sutas árabes-, Tarik Razaali –un alfarero obsesivo dispuesto a crear un jarrón con las cenizas de dos amantes marcados por un destino fatal- e Ibn al-Jasharat –un *halaiquí* o contador de historias de la plaza de Mogador-.

En la primera parte, Juan Ignacio Labrador Zaydún relata varias facetas de su vida profesional y emocional donde las mujeres, el erotismo, la literatura, la cultura árabe, el baile, sus antepasados, el tacto y las flores exóticas figuran como manifestaciones y objetos de deseo. En la segunda, Ibn al-Jasharat amplía la

⁷⁷² Alberto Ruy Sánchez: *La mano del fuego*, op. cit., p. 364.

información biográfica de Zaydún. El *halaiquí* hace una destacada reflexión sobre el poder del tacto. Al enumerar momentos determinantes en la vida infantil y estudiantil de Zaydún, revela que nació con una sensibilidad extrema, que lo hacía capaz de acariciar a las personas sin tener contacto con ellas.

De esta manera, la biografía compuesta por Zaydún e Ibn al-Jasharat descubre muchos puntos relativos a la propia vida de Ruy Sánchez. Tanto el personaje como el escritor son descendientes de familias de las zonas desérticas del norte de México, estudiantes en Francia, extranjeros en Marruecos, apasionados de la cultura árabe, bailarines confesos, editores y autores de libros con los mismos títulos. Labrador Zaydún puede mirarse como *alter ego* de Ruy Sánchez, de ahí que *La mano del fuego* sea la obra más autobiográfica del ciclo.

Por su parte, la estructura resulta bastante intrincada por la combinación de historias y voces narrativas. De hecho, el autor aclara que este libro no es novela sino Jamsa, un libro que “se dispara en cinco direcciones simbólicas como cinco dedos. Y después se cierra como si una tela o una historia envolviera el puño”.⁷⁷³ De esta forma, “puede ser leído por capítulos aislados, como si fuera un libro de cuentos, o de ensayos narrativos, pero también puede ser leído de corrido o alterando el orden de los capítulos”.⁷⁷⁴

De lo anterior se deduce que el 5 rige la organización del libro. Este número, al igual que el 9, posee un significado especial para la cultura árabe, que Ruy Sánchez aprovecha para representar una forma de contar alejada de la lineal y realista. Lo incorpora para componer un texto fragmentado, en el que la discontinuidad y la simultaneidad favorecen múltiples posibilidades de lectura. Es una obra que se asemeja

⁷⁷³ *Ibíd.*, p. 361.

⁷⁷⁴ *Ibíd.*, p. 362.

al texto ideal imaginado por su maestro Roland Barthes en *S/Z*, y a las novelas *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio Fernández y *Rayuela*, de Julio Cortázar.

El repaso bibliográfico de Ruy Sánchez muestra que los pilares de su particular estilo –escritura, temas, motivos y forma– están tan imbricados que resultan indisociables. Su prosa de intensidades, si bien denota una extrema preocupación por el lenguaje y la elaboración de imágenes, también connota una forma específica de mirar el mundo y asumir la literatura como un ritual.⁷⁷⁵ El deseo, en sus diferentes manifestaciones, es el motor de toda su literatura, como ha dicho él mismo, o la “arcilla de la narración misma”, según Alberto Manguel.⁷⁷⁶ La fijación en la cultura árabe no es simple exotismo; más bien, resulta el medio para resaltar la importancia de nuestro pasado hispano-arábigo y el motivo a partir del cual surge su teoría del “orientalismo horizontal”, que pretende romper con la visión vertical de la tradición occidental. A través de esta mirada, busca comprender el universo del deseo femenino y construir un nuevo orientalismo a caballo entre México y Marruecos.

Otra muestra de la indisociabilidad de sus obsesiones sobresale al revisar cómo la arquitectura o la artesanía marroquí han inspirado la organización de sus novelas:

Así, la geometría de las fuentes de Marruecos, [...] me sirve para construir una estructura narrativa afín a la travesía del deseo de mi personaje principal en la novela *En los labios del agua*. Una estructura dramática hecha a la medida del deseo y sus movimientos de creación de la certeza y rompimiento de ella. Una estructura también de heterogeneidad, donde la poesía y la prosa narrativa en sus múltiples transformaciones pueden convivir armónicamente en la misma obra. Por otra parte, los baños públicos árabes, el *Hammam*, con su maravillosa

⁷⁷⁵ Adela Salinas: *Dios y los escritores mexicanos*, Ciudad de México, Patria / Nueva Imagen, 1997, p. 198.

⁷⁷⁶ Alberto Manguel: "Una geografía erótica: la literatura de Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruy Sanchez.com/> [7 de febrero de 2008].

arquitectura de iniciación al deseo, se vuelven imagen de la iniciación de Fatma en *Los nombres del aire*. Los jardines árabes, y todos los jardines posibles a partir de ellos, se vuelven imagen del cuerpo femenino convertido en paraíso en *Los jardines secretos de Mogador*. Pero ya la ciudad misma de Essaouira, en la costa atlántica de Marruecos, con sus murallas al mar vuelve a ser en estas novelas la Mogador imaginaria donde la dimensión del deseo es más visible y uno puede observar cómo cada quien entra en los sueños amorosos de los demás.⁷⁷⁷

Hemos visto que, desde su primer trabajo narrativo, Ruy Sánchez ha demostrado gran preocupación por el sentido simbólico de la forma. *Los demonios de la lengua* asemeja la estructura a una *matrushka*; *Los nombres del aire* a la espiral; *En los labios del agua* a los azulejos árabes; *Los jardines secretos de Mogador* a los *rawdyyat* o libros de jardines y, finalmente, *La mano del fuego* al Jamsa. Sea cual sea el símbolo que inspira la estructura de sus obras, en todas es constante la hibridez genérica, la fragmentación, la diversidad, la discontinuidad y la simultaneidad. Sorprende conocer por el propio autor que estos recursos tan característicos de la narrativa contemporánea estaban presentes en el tradicional *adab* árabe:

El *adab* es una mezcla [...] más grande que una suma de géneros y que incluía una variedad de “registros narrativos” es decir, de maneras distintas de contar. El *adab* cultiva un ritmo de viajes rigurosos dentro de la obra, pero al mismo tiempo se preocupa por ir un poco a la deriva como en el ensayo literario o en el jazz, yendo al presente y al pasado, haciendo asociaciones sorprendidas. Una pluralidad externa que enfatice una continuidad interna: la unidad del que cuenta, adivinada, entrevista, supuesta a través del hilo discontinuo de su relato.⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ Alberto Ruy Sánchez: "Escribir en las fronteras del cuerpo. Por un orientalismo horizontal", <http://www.albertoruysanchez.com/> [8 de febrero de 2008]

⁷⁷⁸ Alberto Ruy Sánchez: *La mano del fuego*, op. cit., p. 329.

Lo anterior expone la capacidad del narrador para conjugar recursos narrativos clásicos, modernos y posmodernos, con manifestaciones culturales propias y foráneas. Por este motivo, no es gratuito que el francés Claude Michel Cluny califique la realización de este “raro clasicismo” como una proeza.⁷⁷⁹

V.3 IMPLICACIONES GENÉRICAS DE *CUENTOS DE MOGADOR*

A estas alturas resulta evidente que la mayoría de las colecciones de relatos integrados conllevan un dilema genérico. En general, la crítica y los lectores las califican como libro de cuentos o novela y, como veremos, *Cuentos de Mogador* no es una excepción. Sin embargo, este volumen añade otro debate de la misma naturaleza que es imposible eludir y nos sirve para ratificar la elección del término “relato” en lugar de “cuento”. De acuerdo al título del libro y dadas las características estructurales, es preciso abordar estos dos asuntos considerando, por un lado, la parte –el cuento o relato integrado- y, por otro, el conjunto.

Al igual que las obras constitutivas del ciclo, *Cuentos de Mogador* muestra a Ruy Sánchez como un narrador despreocupado por las etiquetas y proclive a romper fronteras genéricas. Sobre este asunto tiene una postura clara:

Como quiera que sea, yo primero escribo lo que necesito escribir y la clasificación dependerá de quien lo lea. Hay quien ha querido clasificar mis libros como poesía. Y hay quien los ha querido clasificar como novela. Y son las dos cosas. [...]. Para mí, mis novelas tienen más que ver con la labor del poeta. Se mete mi vida personal, de diferentes maneras y con diferentes códigos, y mis libros van nutriéndose de mi vida, y nunca terminan realmente: son libros de poeta, aunque se

⁷⁷⁹ Claude Michel Cluny: "La coreografía del deseo", <http://www.albertoruysanchez.com/> [10 de febrero de 2008]

presenten como novelas, en los cuales estoy yo y están los instantes de lo que yo veo y de lo que estoy viviendo. Están llenos de instantes con los cuales yo después hago una composición que puede ser considerada una novela. Pero yo no me considero escritor de libros aislados. Para mí la vida es eso, ir construyendo una obra general que tiene sus canales secretos, que tiene sus maneras perversas de vincularse con mi vida. Y en eso soy mucho más poeta que novelista.⁷⁸⁰

Esta tendencia estética lo ha llevado a calificar de tiránica la postura del mercado editorial anglosajón, tendiente a encasillar la literatura en tres rubros –“ficción”, “no ficción” y “poesía”-, ya que desconoce la riqueza de muchos libros que, como los suyos, navegan entre la novela y la poesía. En cambio, pondera la cultura literaria francesa e hispanoamericana, que asimilan con mayor facilidad este tipo de manifestaciones.

Lo anterior en parte ayuda a comprender la perplejidad que la lectura de *Cuentos de Mogador* despierta en los críticos. Así, Russell M. Cluff advierte que la obra de Ruy Sánchez “siempre es difícil de ubicar en cuanto a géneros”.⁷⁸¹ Lauro Zavala, al destacar en los textos de Ruy Sánchez la hibridez, la fragmentación y la fusión con géneros literarios y extraliterarios, se pregunta dónde ubicarlos.⁷⁸² Efrén Ortiz Domínguez parte de *Cuentos de Mogador* para revisar casos en los que el cuento o el libro de cuentos se confunden con la novela, el ensayo o la prosa poética. Afirma no comprender la intención de titularlos “cuentos”, porque “si nos atenemos a las características estructurales, ninguno de los textos de Alberto corresponde a la categoría cuento”.⁷⁸³ En esta línea, Héctor Perea asegura que “en sentido estricto es una antología de imágenes

⁷⁸⁰ Felipe Varela y Alberto Castellanos: "La dimensión estética como política y como poética", <http://www.albertoruysanchez.com/> [12 de febrero de 2008]

⁷⁸¹ Russell M. Cluff: *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 49.

⁷⁸² Lauro Zavala: *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 18

⁷⁸³ Efrén Ortiz Domínguez: "Las paradojas de la escritura cuentística", en Alfredo Pavón: *Contigo, cuento y cebolla*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA, 2000, 13-24, p. 19.

visuales y táctiles, una gráfica de temperaturas y sensaciones corporales más que una colección de historias con un principio y un final definido”.⁷⁸⁴

Estas posiciones apuntan hacia el primer problema genérico implícito en el volumen: sus textos pueden o no ser considerados cuentos. Mientras el título anuncia una colección de cuentos, la crítica parece no estar de acuerdo. Sin embargo, se debe valorar que Ruy Sánchez recurre al sentido laxo del término, que lo define simplemente como relación de sucesos, y a su ingrediente de oralidad. El propio autor ha explicado que “así se les dice a los relatos inventados o verídicos (chismes, noticias del día o leyendas tradicionales) que se narran en las plazas de Mogador”.⁷⁸⁵

Para aclarar este asunto, recorro al libro *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, de Martha Elena Munguía Zatarain, que mantiene que la oralidad es un “factor determinante para la conformación del género”.⁷⁸⁶ Además, agrega que no debe olvidarse que “para reconstruir la historia del cuento [hispanoamericano] es necesario [...] revisar las relaciones con otras formas discursivas con las que ha convivido en difícil y fértil intercambio”.⁷⁸⁷ Para la investigadora la lírica, el artículo de costumbres, la leyenda y la crónica son las formas con las que el cuento ha coexistido; de ahí que, en muchos casos, la demarcación de lindes entre ellas sea problemática.

Otra de las objeciones de la crítica radica en que los diez relatos que integran *Cuentos de Mogador* fueron extraídos en parte o totalmente de capítulos de otras obras como *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, *De cómo llegó a Mogador la melancolía* y *ARS de cuerpo entero*. Por esta circunstancia, vale la pena recordar el

⁷⁸⁴ Héctor Perea: "Presentación", en Alberto Ruy Sánchez: *Cuentos de Mogador*, Ciudad de México, CNCA, 1994, 9-12, p. 10.

⁷⁸⁵ Citado por Efrén Ortiz Domínguez: "Las paradojas de la escritura cuentística", en Alfredo Pavón: *Contigo, cuento y cebolla*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA, 2000, 13-24, p. 19.

⁷⁸⁶ Martha Elena Munguía Zatarain: *Elementos de poética histórica: El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2002, p. 11.

⁷⁸⁷ *Ibíd.*, p. 135.

itinerario editorial de algunos de ellos. El que abre el volumen, “Mogador la inaccesible”, compuesto por 12 partes,⁷⁸⁸ resulta paradigmático, ya que ha sido publicado en diferentes oportunidades como prosa poética –*La inaccesible*–, cuento –*Cuentos de Mogador*– y capítulo de novela –*En los labios del agua*–. “Voces, navegaciones, tormentas” es un fragmento del capítulo “Un ave muy fugaz” de *En los labios del agua*. En la misma situación se encuentran “Un secreto en el viento”, “Los tatuajes emigrantes”, “Luna en el agua”, “Una oleada de sangre muy diluida en el viento”, “Los peces bola” y “Fijeza y fugacidad” extractos o capítulos de *Los nombres del aire*.

De ahí que los “cuentos” del volumen de Ruy Sánchez cumplan con la condición mínima de contar una historia y poseer una relativa autonomía, aunque no se caracterizan por contener una intriga clara y un final cerrado. Lo mencionado hasta ahora me da más razones para seguir utilizando el término relato en lugar de cuento.

Una vez aclarada la pertenencia genérica de la parte, conviene abordar la del conjunto. Para Efrén Ortiz Domínguez los *Cuentos de Mogador* bien podrían considerarse como una *nouvelle* o noveleta, pues “si el cuento abre demasiadas expectativas, si no cierra en sí mismo, expande eso que Jorge von Ziegler llama ‘nervios narrativos’ (que no son más que las diferentes alternativas para ramificar la diégesis)”.⁷⁸⁹ Por otra parte, agrega que *Cuentos de Canterbury*, *El Decamerón* y *Las mil y una noches* podrían ser “el paradigma invocado por Ruy Sánchez”,⁷⁹⁰ conjunto de

⁷⁸⁸ “En tu ciudad y laberinto”, “En la luz, un hueco”, “Un mar en el viento”, “Un eco antes del ruido”, “Lengua fugaz”, “De un tiempo roto”, “Alas de la calle”, “Vida de las piedras”, “Más allá de la orilla”, “Furia quieta”, “Conversación de dudas” y “La inaccesible”.

⁷⁸⁹ Efrén Ortiz Domínguez: *op. cit.*, p. 20.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

influencias que el narrador reconocería más tarde en *Los jardines secretos de Mogador*.⁷⁹¹

Lo señalado por Ortiz Domínguez pone de manifiesto las tensiones inherentes en las colecciones de relatos integrados, entre apertura y clausura, cohesión y desintegración, percibidas por Rolf Lundén, ya reseñadas en el primer capítulo del presente trabajo.

En *Cuentos de Mogador* el elemento más importante de cohesión está anunciado en el título. La ciudad de Mogador y su entorno desértico cumplen a veces un papel protagónico, como sucede en “Mogador la inaccesible”; en otras, su ambiente es el que determina muchas de las acciones. Fatma es otro factor de integración en cinco de los diez relatos, ya que de personaje protagónico en “Un secreto en el viento”, “Luna en el agua” y “Una oleada de sangre muy diluida en el viento”, pasa a ser secundario en “Fijeza y fugacidad” y después figurante en “El jardín del tiempo” y “Los peces bola”. En menor medida Kadiya, protagonista en “Fijeza y fugacidad” y secundaria en “Luna en el agua”, cumple una función similar. Finalmente, habría que admitir que el erotismo y el lenguaje también favorecen la integración.

La mayoría de los relatos poseen una relativa autonomía y su final, aunque abierto, afirma su clausura. Sin embargo, en los concernientes a Fatma no sucede lo mismo, ya que los finales, lejos de aclarar las intrigas, las ramifican, como bien apunta Ortiz Domínguez. Así, en “Un secreto en el viento” resulta imposible reconocer qué provoca la extraña conducta de Fatma. En “Luna en el agua” casi todo el relato prepara un encuentro entre Fatma y Kadiya que sólo se sugiere. Por último, “Una oleada de sangre muy diluida en el viento” continúa la escena de Fatma dentro del *hammam* pero

⁷⁹¹ “Y las historias que a él le gusta contar sobre cada jaula, sobre cómo atrapó o logró incubar cada insecto, sobre la vida y las costumbres de sus bichos, podrían llenar de entusiasmo a quien tenga la suerte de escucharlas, como si *Los cuentos de Canterbury*, los del *Decamerón* o los de *Las mil y una noches* se hubieran originado en un jardín de grillos”. Alberto Ruy Sánchez: *Los jardines secretos de Mogador*, *op. cit.*, p. 152.

no concreta el encuentro con Kadiya; en su lugar, ahonda en la extraña influencia que el ambiente del baño público ejerce sobre las mujeres.

En los relatos del volumen convergen múltiples formas de escritura como el poema en prosa, la leyenda, la epístola, la autobiografía y la crónica. Si en todos prevalece un lenguaje poético, en “La inaccesible Mogador” resulta determinante. Este relato es la materialización del poema en prosa, está dividido en 12 fragmentos muy breves y la anécdota prácticamente desaparece ya que, como sugiere Baudelaire, la prosa poética no ata la voluntad del lector “al hilo ininterrumpido de una intriga superflua”.⁷⁹² “El séptimo sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” recupera la leyenda para explicar la esencia melancólica de los habitantes de la ciudad. La palabra “leyenda” aparece repetidas veces⁷⁹³ así como expresiones relativas al pasado: “años atrás” (p. 26), “muchos años antes” (p. 26), “los primeros pobladores” (p. 28), “desde épocas muy lejanas” (p. 30), “la experiencia más antigua” (P. 31), “desde hace algunos años” (p. 33). Este trasfondo del relato no es casual ya que, como señala Munguía Zatarain, lo legendario resulta “un motivo para construir mundos abstractos”.⁷⁹⁴ “Voces, navegaciones, tormentas” está constituido por cuatro cartas que un hombre le envía a una mujer con el fin de contarle sus experiencias durante su viaje a Mogador. Finalmente, “El jardín del tiempo” puede leerse como ensayo autobiográfico, crónica de viajes y manifiesto poético. Ruy Sánchez resume al final del relato su experiencia:

Mogador se convirtió en una realidad paralela, en una especie de locura permanente. Algo que me acompaña siempre y que tengo que defender y

⁷⁹² Charles Baudelaire: *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, op. cit., p. 31.

⁷⁹³ “Esto último sin duda es una leyenda, porque no ha habido aún esqueleto que resista a la voracidad de estas dunas pirata.”; “Otra leyenda dice que muchos años antes un príncipe chino”; “Los que no lo han olvidado y cuentan todavía su leyenda”. Alberto Ruy Sánchez: *Cuentos de Mogador*, op. cit., pp. 26 y 28. En adelante citaré la página de esta edición en el cuerpo del texto.

⁷⁹⁴ Martha Elena Munguía Zatarain: *Elementos de poética histórica...*, op. cit., p. 155.

alimentar continuamente. Mi jardín del tiempo, donde los mejores instantes viven y toman una forma visible para convertirse en literatura; en ese poema extenso que es la prosa de intensidades (p. 92).

Los efectos de retrospección en la lectura de *Cuentos de Mogador* son un recurso que cuestiona la forma novelesca atribuida por Ortiz Domínguez. A diferencia de la novela, que se caracteriza por proyectar la imaginación del lector hacia delante, este volumen tiende más a hacerla retroceder. Varios relatos provocan esta impresión retrospectiva. En “Voces, navegaciones, tormentas” un comentario del narrador –“después contaré mi asombro al entrar en esta ciudad amurallada, mágica e inaccesible como tú” (p. 45)- nos remonta al primer relato de la colección. En “Luna de agua” Kadiya resulta una voz, un ser etéreo, y posteriormente, al asumir un papel protagónico, en “Fijeza y fugacidad”, se materializa en una prostituta. En “El jardín del tiempo” la relación de hechos obliga al lector a retroceder mentalmente. Así, Ruy Sánchez al relatar su viaje por el desierto y la ciudad marroquí de Essaouira menciona la génesis de relatos como “La inaccesible Mogador”⁷⁹⁵ y de personajes como Fatma.⁷⁹⁶

Hasta ahora se ha visto que las obras de Ruy Sánchez destacan entre otras cosas, por su exquisito cuidado con la estructura y *Cuentos de Mogador* no es la excepción. El orden de los relatos no es caótico ni azaroso pese a que se trata de una selección de escritos creados expresamente para otros libros. Muestra de lo anterior son “La inaccesible Mogador” y “El jardín del tiempo”, que sirven de marco al abrir y cerrar respectivamente el volumen.

El primero propone el modo de llegar hasta Mogador. En un fragmento leemos que son “necesarias las pausas del mar para ir reteniendo en los ojos la piedra blanca de

⁷⁹⁵ “La escena de la llegada a Mogador forma ahora parte de un texto titulado ‘La inaccesible’, donde se describe la entrada a una ciudad que es a la vez una mujer” (p. 91).

⁷⁹⁶ “En una ventana frente a la muralla vi a una mujer tan hermosa y tan llena de melancolía, que se convirtió en imán imaginario de muchos rasgos de otras mujeres que he conocido. El misterio y la belleza de sus gestos eran una sola cosa. Ésa fue sin duda una de las semillas de donde surgiría Fatma” (p. 90).

los muros que la rodean” (p. 14), pausas que, sin duda, están marcadas por las doce partes que componen esta prosa poética. Por su parte, “El jardín del tiempo” cumple tangencialmente la función de un epílogo pues, como señala Julia Kristeva, sirve “para demostrar que se trata justamente de una construcción verbal dominada por el sujeto que habla”.⁷⁹⁷ En el texto, el escritor aborda la ciudad de Mogador desde una perspectiva más realista y menos poética, informa sobre su referente real –Essaouira-, evoca aspectos de su infancia y refiere los motivos que le inspiraron algunos relatos y la creación de personajes como Fatma. Ruy Sánchez así recapitula toda su experiencia personal, emocional y artística para presentar una poética y una postura filosófica. Esta poética pretende proporcionarle a la prosa la intensidad del poema para así “acercarse a la sensación vivida” (p. 83), mientras que su postura filosófica se apoya en la idea de que el “paraíso es algo que llevamos dentro: un momento privilegiado de nuestras vidas o una suma de esos momentos” (p. 81).

El segundo y tercer relato anuncian dos temas que dominan la atmósfera de la colección. “El séptimo sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” explica el por qué de la conducta melancólica de los habitantes –definitiva, sobre todo, en Fatma- y “Voces, navegaciones, tormentas” sugiere que el deseo es el motor de la vida. A continuación, un quinteto de relatos tiene como nexo el triángulo formado por Fatma, Kadiya y Amjrús. Los tres personajes, como vimos, se caracterizan por desear a personas que no les corresponden en la misma medida. La melancólica Fatma no encuentra a Kadiya, el vendedor de pescado Amjrús es rechazado por Fatma y la

⁷⁹⁷ Citado por Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de narratología*, trad. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 76.

prostituta Kadiya reconoce que su felicidad con un amante de turno –“el inocente enamorado de la primera sonrisa que alegró su cuerpo” (p. 74)- es fugaz.⁷⁹⁸

A su vez, los relatos de *Cuentos de Mogador* están acomodados de tal forma que revelan una dialéctica del afuera y el adentro. Los tres primeros suceden en el exterior de Mogador, con lo que aplazan el ingreso del lector a la ciudad. En “La inaccesible Mogador”, un maravillado narrador describe su proceso de entrada que, advierte, sólo debe ser por mar; en “El séptimo sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” un príncipe chino sacrifica su vida y la de sus súbditos por acceder por tierra a la ciudad, y en “Voces, navegaciones, tormentas” un hombre le cuenta a su amada la serie de incomodidades que tuvo que soportar antes de pisar el puerto. Las acciones de los relatos siguientes se desarrollan dentro de sus murallas. A través de Fatma, Amjrús y Kadiya nos adentramos en calles y sitios emblemáticos como el *hammam* y la Plaza Pública. Finalmente, en “El jardín del tiempo”, colofón del volumen, salimos de la ciudad y, definitivamente, del terreno de la ficción.

V.4 “TODO EL PESO DEL SOL DEPOSITADO EN CADA GRANO DE SUS PIEDRAS”

Mogador configura la mayor parte de la obra narrativa de Ruy Sánchez. Sin embargo, como hemos visto, este espacio supera la función típica del marco para las acciones. A través de sus novelas, cuentarios y relatos la ha dotado de un simbolismo específico. En ella convergen valores temáticos e ideológicos como la sensualidad –mezcla de deseo y erotismo-, la cultura árabe, la identidad y el “orientalismo horizontal”.

Mogador, como otras ciudades imaginarias, es producto de diversas relaciones extratextuales, intertextuales e intratextuales que, en este caso, resultan difíciles de

⁷⁹⁸ En *Los nombres del aire*, la relación entre estos tres personajes es más explícita. Fatma se encuentra con Kadiya en el *hammam* y Amjrús, decepcionado por el rechazo de Fatma, va al prostíbulo flotante para mantener relaciones con Kadiya.

precisar porque Ruy Sánchez no pretende reproducir de manera realista la historia, la arquitectura o las particularidades religiosas y culturales de Essaouira, su referente real, sino transcribir las sensaciones y emociones que le despiertan. Esta relación del escritor con la ciudad y el poder de subjetivación ejercido sobre ella lo manifiesta claramente un fragmento donde recuerda la primera vez que visitó el puerto de Essaouira. Cuenta que la belleza de la ciudad, las murallas blancas y la fuerza del viento embriagaron sus sentidos a tal punto que decidió transformarlas en imágenes literarias. Desde entonces dice “me fue obsesionando la idea de que en esa ciudad el aire te toca y te trae en secreto el nombre de la persona amada”.⁷⁹⁹

Por este motivo, la crítica ha reconocido que entre la Mogador de Ruy Sánchez y la Essaouira real media una frontera confusa. Así, Gabriel Iaculli, traductor francés, señala que Ruy Sánchez “reencuentra y recrea esta ciudad que, como decía Verlaine, hablando de la mujer de sus sueños, no es nunca ni del todo la misma ni del todo otra”.⁸⁰⁰ En la misma línea, Oumama Aouad considera que “al ser una ciudad real, gemela de Essaouira, es también una ciudad ficticia y simbólica”.⁸⁰¹ Por su parte, Ruy Sánchez habla de “una realidad paralela, [o de] una especie de locura permanente” (p. 92). De acuerdo a Luz Aurora Pimentel, esto resulta característico de la ciudad ficcional, ya que siempre mira “en dos direcciones simultáneamente”: hacia el referente real y hacia sí misma.⁸⁰²

La literatura árabe-andalusí ha sido otro componente valioso para la escritura y el desarrollo del Mogador de Ruy Sánchez. Su obra, sin duda, es deudora de libros como *Las mil y una noches*, *El jardín perfumado*, de Muhamed Al-Nefzawi, *Tratado*

⁷⁹⁹ Alberto Ruy Sánchez: “Essaouira y la imaginación material”, *op. cit.*

⁸⁰⁰ Gabriel Iaculli: “Leer a Alberto Ruy Sánchez para traducirlo”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [23 de febrero de 2008]

⁸⁰¹ Oumama Aouad Lahrech: “Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico”, <http://www.albertoruysanchez.com/> [23 de febrero de 2008]

⁸⁰² Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, *op. cit.*, p. 47.

del amor y *El intérprete de los deseos*, de Ibn Arabí, *La guía del amante alerta*, de Ibn Foulaita y, especialmente, *El collar de la paloma*, de Ibn Hazam.

Ahora, debemos considerar que el propio Ruy Sánchez rechaza la posibilidad de reducir racionalmente lo que es Mogador, ya que representa muchas cosas a la vez:

Mogador es una mujer deseable descrita como ciudad. Es una ciudad imaginaria inspirada en un puerto amurallado que existe en el norte de África. Es un lugar de mestizaje fecundo donde el deseo vive una situación privilegiada. Es un eco fiel y alborotado de las pasiones que viven los personajes de mis novelas. Es el nombre de una dimensión de la vida que está a la vez muy adentro y muy afuera de nosotros: el hilo vivo del deseo que nos obliga a explorar nuestra interioridad profunda cuando más deseamos a alguien o a algo que está un poco más allá de nuestro alcance. Por todo esto, Mogador es esa realidad que me ha permitido a lo largo de los años ir ejerciendo una actividad literaria maniática, obsesiva, artesanal, perversa.⁸⁰³

Lo anterior refleja cómo Alberto Ruy Sánchez se acerca y aleja arbitrariamente de su referente real o, en otros casos, vierte en él aspectos y situaciones de otras latitudes o fuentes bibliográficas, facultad que es posible gracias a su propósito de crear una ciudad. Prueba de esto último es el fragmento “Vida de las piedras” de “La inaccesible Mogador” que describe calles hechas con fósiles animales, una peculiaridad que no corresponde a Essaouira sino a otro pueblo del desierto que Ruy Sánchez encontró a las faldas de las montañas nevadas del Atlas. Cuenta que la calle principal de esta población estaba adoquinada y como “no era un lugar de muchas rocas [...] daba la impresión de proeza. Al caminar en esa calle me di cuenta que algunos de los adoquines

⁸⁰³ Patricio de Icaza: "La espiral narrativa de Mogador. Entrevista con Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/> [16 de agosto de 2007]

tenían ojos porque eran en realidad fósiles. Pescados y otros animales prehistóricos del tiempo en que aquello era mar” (p. 92).

V.4.1 Tolerancia, sensualidad y arquitectura

Cierto es que, como se mencionó, resulta complicado deslindar hasta qué punto Ruy Sánchez describe la realidad de Essaouira o transcribe sus emociones. Sin embargo, es posible reconocer al menos tres aspectos de la ciudad marroquí que el propio escritor ha destacado como motivos de inspiración. Tal es el caso del ambiente de tolerancia, la velada sensualidad de sus mujeres y el encanto arquitectónico.

Al puerto de Mogador desde hace medio siglo se le conoce con el nombre de Essaouira –“la bien trazada”, “la de las murallas pequeñas” o “la ciudad del deseo”- aunque se le sigue llamando indistintamente con los dos nombres. Ruy Sánchez explica que esta “tolerancia extrema hasta con su nombre muestra ya el carácter de la ciudad: cruce vivo de múltiples pueblos, religiones y culturas, albergue simbólico de sueños muy diversos”.⁸⁰⁴

Ubicada en las costas del atlántico africano, desde los fenicios ha sido un punto estratégico militar, político, religioso y comercial. Ahí se han establecido cartagineses, romanos, judíos, portugueses, españoles, franceses y piratas, así como musulmanes, cristianos y judíos. A lo largo de los siglos ha sido llamada Tassourt, Amogdul, Migdol, Mogdul y Mogdura.⁸⁰⁵ Gran parte de la traza actual y de la muralla que rodea la ciudad, y fascina a turistas y artistas, fue mandada a construir por el sultán Mohamed Ben Abdallah en el siglo XVII. De acuerdo a Ruy Sánchez:

⁸⁰⁴ Alberto Ruy Sánchez: "Mogador: el puerto de los secretos", <http://www.albertoruysanchez.com/> [23 de febrero de 2008]

⁸⁰⁵ Para conocer más sobre la historia de la ciudad consúltese: Hamsa Ben Driss Ottmani: *Une cité sous les Alizés: Mogador des origines à 1939*, Rabat, Editions La Porte, 1997 y Hammad Berrada: *Essaouira de Bab en Bab*, Casablanca, PM éditions, 2002.

La antigua Mogador fue elegida por él en contra de los puertos vecinos de Añadir, al sur, y El Jedida, al norte, (la Mazagán recién liberada de los portugueses) para ser reconstruida, fundada de nuevo y convertirse en punta de lanza de un sueño de modernización comercial, poder económico y político. Varios arquitectos bajo el plan maestro de un prisionero francés, Théodore Cornut, le dieron a la ciudad el contorno que ahora tiene. Siguiendo la escuela del arquitecto militar francés Vauban y con Saint Maló en la mente dotaron a la ciudad de un sistema inexpugnable de defensa con ocho bastiones en mar y tierra. También trazaron algunas líneas rectas dentro de la ciudad desenredando laberintos en apariencia pero en realidad haciéndolos sutiles. Por eso la arquitectura de Essaouira es distinta, como de otro país.

El sultán exigió que las potencias europeas construyeran consulados en Mogador y dio enormes facilidades a comerciantes judíos para que establecieran en la nueva ciudad un centro de operaciones que vinculara activamente a Marruecos con los principales mercados europeos y asiáticos por mar y subsaharianos por tierra. Y les otorgó el título protector de “Negociantes del Rey”.⁸⁰⁶

Durante el siglo XX fue polo de atracción para distintas personalidades de la cultura, el arte y la contracultura. Orson Wells filmó ahí *Othello* (1947) y Ridley Scott, *Kingdom of Heaven* (2005) con Liam Neeson. De hecho, dicen que sus murallas han vivido más películas que batallas. En la década de los sesenta se convirtió en enclave predilecto de la cultura hippie. Por sus calles caminaron músicos y escritores como Jimi Hendrix, Frank Zappa, Bob Marley, Cat Stevens, Leonard Cohen y Tenesse Williams. De esta manera, como dice Ruy Sánchez, “el sueño cosmopolita del sultán Mohamed Ben Abdallah se sigue realizando de otra manera”.⁸⁰⁷

⁸⁰⁶ Alberto Ruy Sánchez: "Bajo el poder del viento en Essaouira", <http://www.albertoruy Sanchez.com/> [24 de febrero de 2008]

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

En “El jardín del tiempo”, relato donde narra sus experiencias en Essaouira, resalta la atmósfera de sensualidad que se respira en la ciudad a pesar de las prohibiciones religiosas:

La mirada de una mujer árabe cubierta con un velo sobre la boca puede ser tan agresiva y clara como la mano de un hombre. O mucho más. La sutileza y las limitaciones dan fuerza e intensidad a su expresión. Un hombre puede sentirse literalmente desvestido y manoseado por esas miradas sobre un velo. Uno entiende de golpe la importancia y el ímpetu que tiene la vida clandestina en una sociedad. El amor como aventura oculta a la mirada de los otros. Pero la sensualidad está también en la arquitectura, en la comida, en las fuentes y, por supuesto, en los baños públicos, el Hammam [...] (pp. 90-91).

Este ambiente se manifiesta de diversas formas en los *Cuentos de Mogador*. Desde el principio del volumen, en “La inaccesible Mogador”, Ruy Sánchez equipara la ciudad con una mujer por lo que, en los doce fragmentos que lo constituyen, persisten imágenes llenas de sensualidad como “Guardo en la lengua un último recuerdo: el sabor del mar en la más baja marea de tu aliento” (p. 13), “Alguna de esas voces parecían tocarme y la humedad que brotó en mí era sin duda parte de una cálida conversación demorada” (p. 17) o “Me acercaba a ti sin saberlo. Antes de la medianoche ya habría visitado tu más profunda ciudad y laberinto” (p. 24).

La sensualidad como condena destaca en “Los tatuajes emigrantes” en el que Ahmed Al-labí, víctima de un peculiar embrujo, sufre una inquebrantable erección durante sesenta días por “haber extendido tan lejos el abuso de sus deseos” (p. 50). Por otra parte, en “Luna en el agua” y en “Una oleada de sangre muy diluida en el viento” recurre a la imagen poética. En el primero, cuenta que a los marinos que regresan de noche al puerto “los asalta en el sueño la extraña imagen de una ciudad desnuda, como

una amante esperando” (p. 53) y en el segundo, habla del “falso atardecer”, un momento del mediodía que enciende la sexualidad de sus habitantes. Mientras en “Los peces bola” alcanza la procacidad cuando Amjrus intenta masturbarse con dos pescados que “puestos uno al lado del otro lo hacían pensar, según dijo, en nalgas de niña apenas más grandes que sus manos” (p. 70). Estos casos sólo representan lo que es definitivo en *Cuentos de Mogador*. De hecho, como apunta Alberto Manguel, “esta asumida responsabilidad de contar lo erótico, define su obra”.⁸⁰⁸

Por otra parte, Ruy Sánchez a través de la arquitectura de Essaouira refrenda el carácter milenario, mítico, mágico y sensual de Mogador, al tiempo que la convierte en un espacio único. En este sentido, concibe que “la ciudad es un regalo del cielo, que los primeros habitantes eran semidioses capaces de moldear las materias divinas y que en Mogador estaba la única escalera –la espiral de luz- que unía al cielo con la tierra” (p. 20) porque las murallas, torres, templos y casas fueron construidas con piedras de un inmenso aerolito. Además, especula que en dicha muralla se inspiraron los chinos para construir la suya y proteger al Imperio “del caos que existe en las tierras extrañas y en sus habitantes malignos” (p. 30) y que para los marinos es una especie de faro que pueden ver y escuchar, ya que “brilla en la noche” y un coro de dragones amplifica “los ruidos de la ciudad” (p. 53).

En otros casos el diseño interior de los edificios explicita la condición sensual y vital de la ciudad. Tal es el caso de las pinturas, de una de las veinticinco salas del *Hammam*, que “agitan la imaginación deseosa” porque configuran una especie de kamasutra⁸⁰⁹ o de los muros que al “paso de los años han ido absorbiendo las formas obscenas que pasan por las mentes de quienes frecuentan el Hammam” (p. 66).

⁸⁰⁸ Alberto Manguel: "Una geografía erótica: la literatura de Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/> [7 de febrero de 2008]

⁸⁰⁹ “En otra sala las pinturas no eran sólo llamarada, se pretendía iniciación al fuego. Ilustraban a los paseantes sobre las mil maneras de acariciar con los labios el glande, de contonear el clítoris con la

V.4.2 Otros espacios y peculiaridades de Mogador

Los elementos que amplían el campo semántico de Mogador derivan de sus partes (el *hammam*, el mar y el desierto) y peculiaridades (su condición de casi isla y la sonoridad de sus calles) pues, como bien destaca Luz Aurora Pimentel, “la sola redundancia descriptiva añade particularidades, individualizando cada vez más el espacio construido, e insiste, con su repetida presencia, en la realidad y materialidad del espacio descrito”.⁸¹⁰

El hammam

Coincido con Oumama Aouad Lahrech cuando ubica al *hammam* como corazón, temático y geográfico, de la ciudad pues es “punto culminante del deseo, del éxtasis erótico”.⁸¹¹ Varias páginas de *Cuentos de Mogador* están dedicadas a describir el aspecto y la atmósfera de este inmueble. Sin embargo, también es pertinente mirarlo como un espacio para la tolerancia. Hemos visto que tiene sus propias leyes y ninguna religión puede entrar; socialmente, favorece la práctica de actividades contrastantes y la convivencia de personas de diferentes condiciones físicas y estratos sociales. Ahí se realiza el “ritual del renacimiento del cuerpo” pero también las “ceremonias a los muertos” (p. 28). En él conviven las mujeres (en las mañanas), los hombres (en las tardes), y “los *sexos intermedios*” (el subrayado es mío, p. 57), mañana y tarde. Lo anterior es sugerido con las relaciones lésbicas establecidas entre Fatma y Kadiya y dos

lengua, de absorber y levantar y morder y acariciar sucesivamente o al mismo tiempo; de caer de la cama y levantarse sin tener que separarse; de sacudir las rigideces obsesivas y ahuyentar las blanduras prematuras; de volver a beber en los pozos secos y de resecar los que escurren hasta las rodillas” (p. 60).

⁸¹⁰ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción*, op. cit., p. 54.

⁸¹¹ Oumama Aouad Lahrech: "Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

mujeres que mientras se besan “gozan una de la otra en el fondo de una noche sin memoria” (p. 68).⁸¹² A su vez existen habitaciones reservadas para los poderosos, los enfermos de la piel, los eunucos, los obesos, los extranjeros, los que se “niegan a vender sus caricias” (p. 60) y los hidrofóbicos.

Cada una de sus 25 salas sirve a diversos propósitos. La primera es un vestíbulo “con una hilera de ganchos a la altura de la cabeza, donde las mujeres dejaban todas sus telas” (p. 57); la segunda es una habitación con los muros “cubiertos de mosaicos pintados con grecas” (p. 58); en las tres siguientes la temperatura del agua aumenta paulatinamente “hasta llegar a la habitación central, donde una gran fuente en medio del cuarto hacia brotar agua hirviendo” (p. 58). Hay salas con jardines, espejos de agua y fuentes y otras donde dan masajes o tiñen el cabello y la palma de la mano. Entre ellas destaca la de las serpientes donde “treinta cobras perfectamente desdentadas y excesivamente aceitadas se escurrían entre cientos de pequeños cojines de cuero y entre los cuerpos desnudos de quienes, mañana y tarde, gustaran de sus privilegios” (p. 63).

Por lo visto, resulta claro que Ruy Sánchez poco a poco nos adentra en el universo del baño público; utilizando una serie de pausas o rodeos similares a los que había utilizado para introducirnos en Mogador. Recordemos que desde el primer relato aclaraba que “eran necesarias las pausas” (p. 14) y también que los dos siguientes –“El séptimo sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” y “Voces, navegaciones, tormentas”- se desarrollaban fuera de la ciudad.

De la misma forma, en “Luna en el agua” Fatma junto con el lector se acercan lentamente al *hammam*. El narrador en principio generaliza varias de las funciones del

⁸¹² Sobre este aspecto conviene agregar que en la novela *Los nombres del aire* también se sugiere una relación homosexual entre Amjrús y Mohamed, dos pretendientes de Fatma: “Viendo que las posibles ganancias del pescador eran más delgadas que su vientre joven y musculoso, el gordo Amjrús desvió su interés del dinero a las carnes duras de Mohamed. Sintió que las caderas anchas del pescador algo tenían que ver con las de Fatma, y se lo fue llevando hacia los cuartos de alfombras mullidas al fondo del *hammam*”, *op. cit.*, p. 98.

baño, luego nos sitúa frente a la sugestiva inscripción de la entrada⁸¹³ y, posteriormente, recorre parte de sus salas hasta llegar a la habitación central donde hierve el agua. Enseguida, en “Una oleada de sangre muy diluida en el viento”, Fatma reposa en “uno de los más tranquilos jardines del Hammam” (p. 65) para después acercarse a una de las terrazas desde donde mira a “dos mujeres aisladas del mundo por la intensidad de su abandono” (p. 67).

Por la recurrencia advertida en los casos mencionados, lo anterior conforma una serie descriptiva que normalmente va de lo general a lo particular y del exterior al interior. De acuerdo a Luz Aurora Pimentel, esta manera sistemática de describir adquiere la categoría de patrón semántico.⁸¹⁴

El mar

El mar que baña las costas de Mogador aparece deliberadamente en “La inaccesible Mogador”, “El séptimo sueño o de cómo llegó a Mogador la melancolía”, “Voces, navegaciones, tormentas”, “Luna en el agua”, “Los peces bola”, “Fijeza y fugacidad” y “El jardín del tiempo”, siete de los diez relatos de *Cuentos de Mogador* ya que, además de ser el medio más recurrente para entrar en la ciudad, en esencia degrada o purifica material y espiritualmente a los personajes.

Este hecho se basa en una experiencia vivida por Ruy Sánchez. Cuenta que un marino le recomendó que “era mejor acercarse a la ciudad y a su muralla brillante,

⁸¹³ “Entra. Ésta es la casa del cuerpo como vino al mundo. La del fuego que era agua, la del agua que era fuego. Entra. Cae como la lluvia, enciéndete como la paja. Que tu virtud sea la alegre ofrenda en la fuente de los sentidos. Entra” (p. 57).

⁸¹⁴ “Dicho de otro modo, y atendiendo al medio narrativo en el que operan estas configuraciones descriptivas, puede decirse que en el curso de la lectura de un texto narrativo, el lector percibe en una secuencia descriptiva el modo en que están dispuestas ciertas partes o detalles de una secuencia descriptiva. Más tarde, en la descripción de algún otro objeto, reconoce el mismo arreglo semántico, a pesar de la diferencia en los objetos descritos. Al abstraer de la diversidad lingüística y temática los mismos rasgos semánticos ordenados e interrelacionados de la misma manera, se construye un patrón semántico abstracto que subyace y conecta secuencias descriptivas textualmente discontinuas, organizadas en torno a temas descriptivos diferentes”. Véase Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción*, op. cit., p. 73.

cubierta de cristales de sal, obedeciendo el ritmo del mar. Y en efecto, no era lo mismo acercarse de golpe que ir llenando los ojos de esa belleza arrebatada de sol y sal” (p. 91). Por mar llegan a Mogador el ser deseante en busca de su amante, la melancolía, la alucinación y la prostitución; el mar también motiva la imaginación del poeta, reta el poder de los hombres y calma o estimula los deseos sexuales.

Así, el vaivén marítimo permite observar cómo del horizonte surgen las murallas para después apreciar “todo el peso del sol depositado en cada grano de sus piedras, como si la luz que ciega y su intermitencia le fueran imponiendo al que llega el tiempo y la manera de acercarse” (p. 14). El príncipe chino de “El sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” sacrifica su vida y la de su corte –mil y un hombres- en su intento de entrar por tierra, en lugar de hacerlo por agua. El amante de “Voces, navegaciones, tormentas” enfrenta una tormenta antes de tocar puerto; durante la travesía no pudo “dormir, ni calentarse, ni dejar de oler o de oír los estruendos de las bocas que remedaban al mar” (p. 42). La mirada adolescente y melancólica de Fatma, “una mujer en su ventana” (p. 53), encuentra refugio en la inmensidad azul; Amjrus intenta satisfacer su apetito sexual con dos peces y Kadiya es arrebatada del desierto para cada noche ser vendida en el barco de los faroles rojos.

En el centro del *hammam*, un túnel conectado al mar sirve para purificar las almas de los muertos:

Todas las almas que vienen con el mar han pasado por el túnel que les permite regresar purificadas a ocupar de una manera más sutil y delicada el vacío que dejaban con su muerte. Pero las otras almas, las que no han sido mejoradas por el túnel son odiadas y temidas. Vienen también con el viento pero por el lado de la ciudad donde el mar no moja las murallas. Ellas producen entre los vivos los peores padecimientos del alma: los de

la melancolía. Ésos son los muertos insepultos, los que no conocen las virtudes del agua, y todo Mogador les huye (p. 29).

Además, en el mar es depositada la “gente sin esquinas” (p. 43), aquellas personas que no coincidían con la lógica trazada de las calles: “Los habitantes de los puertos comenzaron a hablar entonces de un barco que conocían burdamente como ‘La nave de los locos’” (p. 43).

El desierto

En los *Cuentos de Mogador* el desierto no aparece con frecuencia ni determina la conducta o las acciones de los personajes, como sucede con el *hammam* y el mar. Sin embargo, en “El jardín del tiempo” descubrimos que en un nivel extradiegético sí es significativo no sólo porque el mismo autor ha comentado que al conocerlo “comenzaba una búsqueda que daría sentido a gran parte de lo que he escrito desde entonces” (p. 82) y “si algo valía la pena ser escrito en esta vida era eso, la intensidad desnuda” (p. 82). El desierto africano es un lugar relevante porque a través de él Ruy Sánchez revalora una parte de su pasado que, desde la perspectiva cronotópica de Bajtin, alcanza niveles idílicos. Ahondar sobre este aspecto implica distinguir otra función capital del espacio en su narrativa.

De acuerdo a Mijaíl Bajtin, los cronotopos idílicos –del amor, del trabajo agrícola, del trabajo artesanal y el familiar- fijan “la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar”, se limitan a mencionar “algunas realidades fundamentales de la vida” y combinan “la vida humana con la naturaleza”.⁸¹⁵ Más adelante el crítico ruso especifica que en el caso del idilio familiar y generacional:

⁸¹⁵ Mijaíl Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, op. cit., pp. 376-377.

La acción de la novela conduce al héroe principal (o a los héroes) del gran mundo –aunque ajeno- de las casualidades, al microuniverso natal –pequeño pero seguro y sólido-, de la familia, en el que no existe nada ajeno, casual, incomprensible; donde se restablecen las relaciones auténticamente humanas; donde se reanudan, sobre la base familiar, las antiguas vecindades: el amor, el matrimonio, la procreación, la vejez tranquila de los padres reencontrados, las comidas familiares. Ese microuniverso idílico, estrechado y empobrecido, constituye el hilo conductor y el acorde final de la novela.⁸¹⁶

Cuando Ruy Sánchez visita Marruecos recupera una parte de su vida, casi perdida. En “El jardín del tiempo”, explica que sólo “recorriendo aquel paisaje lejano había entrado en una zona distante de mi infancia, recordando escenas de mi llegada al desierto de la Baja California, con mis padres y mi hermano. Escenas que yo mismo no podía saber que había olvidado” (p. 81).

De aquel tiempo recuerda especialmente cómo disfrutaba la naturaleza, los días de cacería con su padre, los animales fosilizados, las peleas de alacranes, el sonido de las serpientes de cascabel y las historias del desierto donde aparecen animales astutos y hombres “algo torpes” (p. 86). En general, presenta una imagen positiva –a pesar de las adversidades propias de este tipo de ecosistemas-, ya que estando con sus padres se sentía protegido: “Su afecto seguro siempre ha sido una especie de firmamento amigable para mí y para mis hermanos. Un oasis entre los afectos tantas veces contrariados del mundo” (p. 87). Por lo anterior, no duda en calificar de mágica esa época que, por el contrario, para sus padres fue difícil.⁸¹⁷

⁸¹⁶ *Ibíd.*, p. 383.

⁸¹⁷ “Preocupada por el rápido desgaste de la vista de mi padre, mi madre lo había animado a dejar su trabajo de ilustrador y dibujante, para probar fortuna en otro lado aceptando una oferta peculiar en el norte: abrir un restaurante cerca de una estación despepitadora en Baja California. Las dificultades resultaron enormes, haciendo honor a la descripción irónica que luego mi padre, riéndose, haría de su aventura: ‘nos fuimos a abrir un restaurante en el desierto’. Tan sólo un ejemplo: para conseguir carne fresca, mi padre tenía que levantarse a las cuatro de la mañana y buscar en el pueblo más cercano, a algunos kilómetros del restaurante, qué casa tenía la luz prendida. Porque era muy probable que donde

El lugar, la naturaleza y las escenas rememoradas vienen acompañadas por el recuerdo de sus familiares como el abuelo –“un hombre tan seguro de que hay un premio después de la muerte para quienes supieran ejercer su vida con armonía y bondad” (p. 81)-, la abuela que le leía cuentos infantiles, la madre quien le “había enseñado a leer” (p. 86), el padre con el que aprendió a seguir la pista de los animales, pelar tunas, extraer agua de los cactus, orinar al viento u orientarse con el sol y las estrellas, el hermano con quien jugaba y sus hijos que disfrutaban de la colección Clásicos Infantiles que entonces él leía.

En ese microuniverso, como dice Bajtin, no hay nada casual, ajeno o incomprendible. Desde esta óptica, de la austeridad en la que vivía con su familia aprendió a “saber disfrutar plenamente lo que se tiene, sea lo que sea. Riqueza elemental de la felicidad” (p. 87); del abuelo comprendió que “el paraíso es algo que llevamos dentro” (p. 81); y por su padre supo disfrutar de la naturaleza “con verdadero goce” (p. 87).

Para Ruy Sánchez entrar en el territorio de la memoria significó ingresar en un “tiempo fuera del tiempo” (p. 81) y el sitio que mejor representaría este hecho es el oasis pues para las culturas del desierto es la imagen del paraíso, un lugar excepcional. En este sentido, dice que al llegar al oasis de Zagora “tenía la sensación de estar de verdad fuera del tiempo, en un lugar tal vez imaginado o soñado por nuestro deseo de salir de nosotros mismos, de viajar hacia lo que nos era desconocido” (p. 81). Es así como la irrupción del pasado le resulta paradisiaca y, por lo tanto, idílica.

hubiera luz estuvieran matando. Conseguía kilos suficientes y los llevaba a cuestras, caminando al lado de la carretera hacia el restaurante” (p. 87).

Una isla

En un sentido estricto, Mogador no es isla porque no está rodeada enteramente de agua. Pero en *Cuentos de Mogador* ocasionalmente es considerada una “casi isla” por estar rodeada por el agua del mar, la arena del desierto y una blanca muralla. Así, este conjunto de circunstancias dificultan su acceso pero, sobre todo, acentúan su aislamiento e incomunicación, situación manifiesta –en distintos grados y por diversos motivos- en conocidas ciudades imaginarias.

Desde esta perspectiva, para Fernando Aínsa Macondo “es el universo como síntesis, donde se da una particular concentración de la visión narrativa que se traduce en modos de intensificación sutilmente diversificados. Sus pobladores sienten que, gracias a la incomunicación en que viven, protegen las notas más específicas de su identidad”.⁸¹⁸ En la misma línea, el puerto de Santa María es una metáfora del desamparo⁸¹⁹ y Comala un “infierno sin remisión” marcado por “la irreversibilidad de un tiempo infausto”.⁸²⁰

En “La inaccesible Mogador” se le califica como una “ciudad temida” (p. 18) y “oculta tras su leyenda impronunciable y su ejército de temores ahuyentando al mundo” (p. 21). En “El séptimo sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” los chinos describen a Mogador como “una isla misteriosa y lejana habitada” (p. 30) y señalan que “es isla no por estar en medio del mar sino rodeada de la ‘masa confusa’ del caos” (p. 32). Más adelante, para el narrador de “Voces, navegaciones, tormentas” es

⁸¹⁸ Fernando Aínsa: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX...*, op. cit., p. 58.

⁸¹⁹ Para Hugo Verani: “El santuario de Brausen, fraguado como paraíso perdido, se convierte en un microcosmos que multiplica la sordidez de una sociedad envilecida, que corroe todo ideal y desmantela los sueños”. Véase: “Prólogo”, en *Juan Carlos Onetti. Novelas y relatos*, Caracas, Ayacucho, 1989, p. XIX.

⁸²⁰ De acuerdo a Luz Aurora Pimentel, los espacios en *Pedro Páramo* “no son mero ornamento, marco o tela de fondo de la acción; el espacio diegético en *Pedro Páramo* es depositario de la visión que informa al mundo construido. Es por ello que, al analizar los modos de proyección del espacio diegético, nuestra interpretación ha activado, como una de las lecturas posibles de este relato, la visión desoladora de un infierno sin remisión”. Véase: *El espacio en la ficción*, op. cit., pp. 162-163.

una ciudad “amurallada, mágica e inaccesible” (p. 45). Y en “Luna de agua” leemos que “La muralla blanca que encierra a la isla de Mogador brilla en la noche” (p. 53).

Aunado a lo anterior, la mayoría de los relatos se desarrollan en épocas inmemoriales⁸²¹ o imposibles de determinar⁸²² ya que Ruy Sánchez deliberadamente omite información específica para deducirlas. En estos casos las acciones “pueden haber sucedido mucho tiempo atrás, pero sin embargo pudieron haber ocurrido en Marruecos el año pasado”.⁸²³ Por lo mencionado, puede inferirse que los *Cuentos de Mogador* no tocan problemas políticos o sociales de la realidad nacional o internacional.

Los adjetivos “oculta”, “temida”, “misteriosa”, “amurallada”, “inaccesible” e “isla”, la intemporalidad de los relatos y la distancia marcada con la realidad actual simplemente particularizan el espacio y refrendan su autonomía. Pero por este motivo también han considerado erróneamente que Ruy Sánchez es un escritor sin compromiso social o político.⁸²⁴ Por el contrario, Oumama Aouad resalta que Ruy Sánchez:

Al descubrir a Marruecos y al escribir sobre Mogador, una realidad aparentemente alejada geográfica y culturalmente de su país, [...] se ha revelado a sí mismo, ha descubierto las profundidades subterráneas de su identidad en cuanto que mexicano. El contacto con la cultura y el paisaje marroquíes, hace resurgir reminiscencias de su pasado personal, recuerdos de su infancia y una faceta del pasado mexicano enterrado en la profusión de raíces y culturas.⁸²⁵

⁸²¹ Cfr. “El séptimo sueño de Jazán o de cómo llegó a Mogador la melancolía” y “Los tatuajes emigrantes”.

⁸²² Cfr. “Un secreto en el viento”, “Luna en el agua”, “Una oleada de sangre muy diluida en el viento”, “Los peces bola” y “Fijeza y fugacidad”.

⁸²³ Vicente Francisco Torres: “Alberto Ruy Sánchez: entre el demonio y el exotismo”, en *Esta narrativa mexicana*, Ciudad de México, UAM Azcapotzalco, 1991, p. 242.

⁸²⁴ Sobre este aspecto, el periodista Alberto Castellanos cuestionó a Ruy Sánchez: “Aparte de tu obra literaria, tu presencia en círculos franceses tan politizados contrasta mucho con lo que haces actualmente. No sé si esté en lo correcto pero me parece observar un cierto denostamiento de la acción política”. Véase Felipe Varela y Alberto Castellanos: “La dimensión estética como política y como poética”, <http://www.albertoruysanchez.com/>, [12 de febrero de 2008].

⁸²⁵ Oumama Aouad Lahrech: “Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico”, <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

Cierto es que el escritor revalora y recupera su identidad personal y nacional a través de Mogador pero no debemos olvidar que la principal preocupación de Ruy Sánchez es puramente estética y de esta dimensión se derivan otras. Para él la dimensión estética de la vida supone “una afirmación política”.⁸²⁶ Muestra de lo anterior prevalece en su obra, en su idea de “orientalismo horizontal” y en la revista que dirige, *Artes de México*.

Los sonidos de Mogador

You ain't heard nothing yet.⁸²⁷
The Jazz Singer

Voces, ruidos y expresiones relacionadas con este campo semántico son otra propiedad notable en Mogador y, de hecho, en el estilo narrativo de Ruy Sánchez. En el caso de *Cuentos de Mogador*, llama la atención sobremanera las persistentes referencias auditivas empleadas por el narrador. Para destacar esta fijación conviene citar que un periodista percibió a Essaouira como un “oasis de tranquilidad. Ni un ruido. La ciudad vive en un mundo aparte, dulcemente ensimismado, lejano del caótico bullicio marroquí”.⁸²⁸

Mientras el periodista no escucha ni un ruido en Essaouira, el poeta concibe a Mogador como “una ciudad de voces que resuenan, y sus murallas son como labios que amplifican y modulan su canto” (p. 53). Esta sensibilidad acústica es patente a través de innumerables metáforas auditivas e imágenes sonoras, la mención de sonidos producidos por la naturaleza y la referencia a los contadores de historias.

⁸²⁶ Felipe Varela y Alberto Castellanos: "La dimensión estética como política y como poética", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [12 de febrero de 2008].

⁸²⁷ “Ustedes no han escuchado nada todavía” [La traducción es mía].

⁸²⁸ Bernardo Gutiérrez: "Essaouira (Marruecos). Tras los pasos de Hendrix", www.elmundo.es/motor/2001/MV182/MV182-18b.html, [12 de febrero de 2008].

El título del relato “Voces, navegaciones, tormentas” anuncia esta peculiaridad y una frase del primer relato marca su significativa función, ya que el narrador llega a Mogador guiado por los “hilos de tu voz” (p. 13). De esta manera, Ruy Sánchez se descubre como un escritor atento a las diferentes manifestaciones del sonido como la voz,⁸²⁹ la risa,⁸³⁰ el viento,⁸³¹ el mar,⁸³² la lluvia,⁸³³ los animales,⁸³⁴ el eco,⁸³⁵ o la música.⁸³⁶

Asimismo, resulta interesante reconocer en los sonidos una función en la trama ya que anticipan el devenir de las acciones o la presencia de personas y cosas; de tal forma que antes de verse primero se escuchan. Ya vimos que el narrador de “Mogador la inaccesible” arriba a la ciudad dirigido por el sonido de una voz. De forma similar Fatma escucha la voz de Kadiya antes de encontrarse con ella:

Era una voz de mujer, la de Kadiya, escondida entre todos los ruidos de la ciudad, la que ahora obligaba a Fatma a oír con detenimiento el quejido de todas las cosas. Y el caracol vacío de su oído, como el de su sexo, se le abría para recibir las palpitaciones, los murmullos inquietos de la piel del aire (p. 54).

⁸²⁹ “Las voces dispersas en la voz del viento” (p. 23), “Comenzamos a mojar palabras en un café-bar del puerto” (p. 37), “La voz de Kadiya iba enhebrando ese silencio de la noche que al retirarse lo envolvía con un largo hilo de seda” (p. 73) o “Sus voces árabes, un poco roncas, me parecían decir, entre risa y risa, tan sólo palabras mágicas” (p. 90).

⁸³⁰ “Aquí en Mogador cuentan que el mundo fue creado a carcajadas” (p. 38).

⁸³¹ “El viento del mar trae a la costa una madeja de ruidos por los que sabemos que ya viene pasando cerca” (p. 45), “Fatma oía desde su ventana el viento de los arrecifes” (p. 47) o “Pensó que a ella también el viento cargado de voces se le había metido entre las piernas” (p. 54).

⁸³² “Ya me rodeaba más que el mar su ruido” (p. 15) o “La voz del agua levantada hacia el cielo cantaba en su oído” (p. 25).

⁸³³ “La lluvia rompe de pronto la calma seca de la tarde. Sus mil voces que se persiguen y se alternan ahogan minuciosamente todas las conversaciones” (p. 35).

⁸³⁴ “Recuerdo claramente el sonido del cascabel que siempre agitábamos de una sola manera, con un solo ritmo, imitando, según nosotros, a la serpiente” (p. 85).

⁸³⁵ “Encontraría en tu luz un hueco, un mar en el viento, un eco antes del ruido” (p. 24) o “En el horizonte responde un eco” (p. 28).

⁸³⁶ “Ibn Jazán decía haberla visto surgir en el horizonte emanando una música punzante y monótona” (p. 43), “La tarde se hizo música confusa” (p. 36) o “Fatma pretendía no escuchar la música que comenzaba a tocarse en su cuerpo” (p. 66).

Otro pasaje que confirma esta función aparece en “Voces, navegaciones, tormentas”. Durante la travesía del puerto de Séte a Mogador, el barco donde viaja el protagonista se cruza con una especie de barco fantasma –conocido como “La nave de los locos” (p. 43)- del que emanan voces. Llegando al puerto una mujer le platica sobre dicha nave:

Aquí, antes de ver al barco que usted dice lo oímos. El viento del mar trae a la costa una madeja de ruidos por los que sabemos que ya viene pasando cerca. Quienes lo oyen por primera vez se asustan, los otros corren para subirse a la torre del fuerte para oír mejor o van hasta la punta del muelle. Y cuando allá a lo lejos se comienza a ver un puntito, la gente que tiene buena vista dice que en ese barco traen la boca abierta, que vienen contando a gritos cada uno su vida, sus pesares (p. 45).

En este contexto, es importante mencionar que la tradición oral ocupa un lugar especial en la narrativa y la vida de Ruy Sánchez. En *Cuentos de Mogador* declara que le fascina y entusiasma (p. 86); en *Los jardines secretos de Mogador* explica que en sus novelas “están las historias, pasiones y pulsiones que varias mujeres me han contado”⁸³⁷ y en *La mano del fuego* agradece a las personas que “me convirtieron desde hace tiempo y continúan volviéndome contador de historias [...]. El acto de contar historias en público puede ser un acto ritual y así lo he entendido”.⁸³⁸

En los *Cuentos de Mogador* este modo de comunicación y transmisión se desvela como el germen de algunos relatos. Así, a Jazán una voz clara “parecía dictarle con grandes pausas lo que iba escribiendo” (p. 25); al protagonista de “Voces, navegaciones, tormentas” mucha gente le cuenta sobre la llamada “nave de los locos”: “A la menor incitación comenzaban a contar lo que sabían de ella, así que anoté y armé luego cada una de las historias que siguen” (p. 45); en “Fijeza y fugacidad” la triste

⁸³⁷ Alberto Ruy Sánchez: *Los jardines secretos de Mogador*, op. cit., p. 177.

⁸³⁸ Alberto Ruy Sánchez: *La mano del fuego*, op. cit., pp. 361-362.

historia de Kadiya “comenzó a circular por los portales de Mogador y a ser contada en la plaza por los viejos que todo lo sabían y que diariamente cobraban al que pasara por decirles las cosas” (p. 74) y en “El jardín del tiempo” el escritor nos dice que durante su infancia pensaba que “si la gente en aquel desierto se sentaba a tomarse con otros una cerveza era tan sólo para contarse cuentos” (p. 86).

A Ruy Sánchez le fascina la tradición oral porque, en primer lugar, representa un oasis de historias para contar y, en segundo, por su evidente dinamismo. A decir de María Elena Munguía Zatarain la oralidad resulta una especie de memoria que se “vive como constante actualidad susceptible de ser recreada, ajustada, transformada”.⁸³⁹ Ruy Sánchez lo sabe y por esto utiliza expresiones como: “Yo no sé si entendí lo que decía o lo que yo prefería entender. Lo cierto es que yo metía en sus imágenes las mías” (p. 43); “a final de cuentas cada uno oye el cuento que puede” (p. 45); “De muchas bocas se forma una leyenda, y cada quien la completa a la medida de su lengua y la conserva o la olvida a la medida de su apetito” (p. 73) y “Todo me fascinaba en las historias del desierto, muchas de las cuales nos contaba mi padre, mezclándolas con elementos tomados de la realidad que día a día descubríamos” (p. 86).

V.5 CULTURA ÁRABE E IDENTIDAD

La presencia de la cultura árabe no es un fenómeno privativo en la narrativa de Ruy Sánchez.⁸⁴⁰ Otros ensayistas y escritores hispanoamericanos también han reconocido esta influencia en muchas manifestaciones de nuestra cultura o lo han abordado como

⁸³⁹ María Elena Munguía Zatarain: *Elementos de poética histórica...*, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁴⁰ De acuerdo a Oumama Aouad, Ruy Sánchez “no es el primer escritor latinoamericano que convoca el legado cultural árabe y musulmán de los países iberoamericanos marcados por un profundo y múltiple mestizaje. Se sitúa en la línea de los grandes pensadores y escritores quienes, desde José Martí hasta Jorge Luis Borges, pasando por José Lezama Lima, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis o sus compatriotas Leopoldo Zea, Octavio Paz y Carlos Fuentes, han emprendido la busca de sus raíces árabes y judías”. Véase: "Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

tema literario. Para los ensayistas, esta influencia es reconocible en ámbitos tan distintos como el científico, el social, el lingüístico y el literario.

En este sentido, para Pedro Henríquez Ureña en *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947)⁸⁴¹ la cultura árabe se filtra a través de los españoles. Esta aparente obviedad histórica marca el camino de estudios caracterizados por determinar que la influencia árabe en la cultura hispanoamericana es indirecta: el desarrollo cultural y científico de los musulmanes llegó a nuestro continente por intermediación de los conquistadores españoles. Esta perspectiva ayuda a comprender que otros investigadores, como Antonio Houaiss y George Robert Coulthard, omitan el factor árabe al enumerar las influencias directas, lingüísticas y culturales, de América Latina.⁸⁴²

En la línea de Henríquez Ureña, Carlos Fuentes consideró que si había algo que celebrar con motivo del V Centenario del “descubrimiento de América” era definitivamente nuestra rica herencia cultural que incluye evidentemente los avances árabes.⁸⁴³ Al respecto, explica que:

La España musulmana inventó el álgebra, así como el concepto de cero. Los numerales árabes reemplazaron el sistema romano, el papel fue introducido en Europa, así como el algodón, el arroz, la caña de azúcar y la palmera. Y si Córdoba asimiló la filosofía griega, el derecho romano y el arte de Bizancio y Persia, exigió también respeto para las teologías del

⁸⁴¹ Pedro Henríquez Ureña: *Historia de la cultura en la América hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1947, pp. 23-33.

⁸⁴² Cfr.: Antonio Houaiss: "La pluralidad lingüística", en César Fernández Moreno: *América Latina en su literatura*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNESCO, 1996, pp. 41-52 y George Robert Coulthard: "La pluralidad cultural", en César Fernández Moreno: *América Latina en su literatura*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNESCO, 1996, pp. 53-72.

⁸⁴³ “Esa tradición que se extiende de las piedras de Chichen Itzá y Machu Picchu a las modernas influencias indígenas en la pintura y la arquitectura. Del barroco de la era colonial a la literatura contemporánea de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez. Y de la múltiple presencia europea en el hemisferio –ibérica, y a través de Iberia, mediterránea, romana, griega y también árabe y judía- a la singular y sufriente presencia negra africana”. Véase: Carlos Fuentes: *El espejo enterrado*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 11.

judaísmo y de la cristiandad, así como para sus portadores, quienes eran considerados, junto con el Islam, “los pueblos del libro”.⁸⁴⁴

Asimismo, Fuentes en *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993) vuelve a tocar este asunto pero ahora desde una perspectiva simbólica. Para Linda Egan, “este libro de ficciones sobre las raíces culturales”⁸⁴⁵ presenta al naranjo como elemento integrador de los relatos y, a su vez, de la diversidad cultural de México.⁸⁴⁶

Por su parte, Antonio Alatorre en *Los 1001 años de la lengua española* (1979) resalta el hecho de que en el castellano existen alrededor de cuatro mil arabismos, los cuales enriquecen el vocabulario de la jardinería, la horticultura, la agricultura, la economía, el comercio, la arquitectura, el mobiliario, la vestimenta, la música y el “arte militar”.⁸⁴⁷ Añade que:

El numeroso vocabulario español de origen árabe procede sobre todo de la gran época de expansión y florecimiento, de los largos siglos en que todas las grandes ciudades cristianas –Tarragona, Zaragoza, Toledo, Mérida, Córdova, Sevilla-, ricas y populosas desde los tiempos romanos, vivieron, cada vez más ricas y populosas, bajo el dominio islámico.⁸⁴⁸

Sobre este punto, resulta apropiado señalar que estos vocablos sobrevivieron pese a que Antonio Nebrija quiso eliminarlos. De acuerdo a Ruy Sánchez, “Nebrija expulsó de la lengua todas las palabras que fueran de origen árabe siempre y cuando tuvieran un

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, p. 57.

⁸⁴⁵ Linda Egan: “El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes”, en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006. 313-346, p. 338.

⁸⁴⁶ De acuerdo a Egan, “Insistentemente, el naranjo –primero árabe, luego grecorromano, luego celtíbero y ahora americano- representa lo más fragante y permanente de una cultura flexible que es capaz de adaptarse para trascender cualquier trance histórico. El árbol reparte su influencia entre una rama cultural enraizada, la castellana, y otras que germinan en América: la criolla [...] y la mestiza”. Véase: “El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes”, *op. cit.*, p. 337.

⁸⁴⁷ Antonio Alatorre: *Los 1001 años de la lengua española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989. [1979], pp. 80-82.

⁸⁴⁸ *Ibíd.*, p. 76.

equivalente de origen latino” pues “odiaba a los árabes y adoraba una imagen idílica que se hacía del mundo romano como único civilizador”.⁸⁴⁹

En la literatura también es observable la impronta de la cultura árabe. En este sentido, Francisco Marcos Marín defiende la hipótesis de que la poesía Al Ándalus influyó en la epopeya castellana: “De una forma más hipotética podemos llegar a afirmar que esta narrativa andalusí fue por una parte árabe y por otra mozárabe, es decir, la épica romanceada”.⁸⁵⁰ Octavio Paz, en la misma dirección, afirma que sin la erótica árabe no pueden entenderse el “amor cortés” y, por lo tanto, los llamados “galanteos de palacio”, surgidos a finales del siglo XVII en las capitales de los virreinos de México y Perú.⁸⁵¹ Además, descubre que la inversión de la relación entre el amante y su dama, propia de los emires musulmanes, resulta otro préstamo de mayor significación no sólo para la poesía provenzal sino que además afectó las costumbres y las creencias del español peninsular:

El eje de la sociedad feudal era el vínculo vertical, a un tiempo jurídico y sagrado, entre el señor y el vasallo. En la España musulmana los emires y los grandes señores se habían declarado sirvientes y esclavos de sus amadas. Los poetas provenzales adoptan la costumbre árabe, invierten la relación tradicional de los sexos, llaman a la dama se señora y se confiesan sus sirvientes. En una sociedad mucho más abierta que la hispano-musulmana y en la que las mujeres gozaban de libertades impensables bajo el Islam, este cambio fue una verdadera revolución. Trastocó las imágenes del hombre y la mujer consagradas por la tradición, afectó las costumbres, alcanzó al vocabulario y, a través del lenguaje, a la visión del mundo.⁸⁵²

⁸⁴⁹ Alberto Ruy Sánchez: *La mano del fuego*, op. cit., p. 109.

⁸⁵⁰ Francisco Marcos Marín: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 166-167.

⁸⁵¹ Octavio Paz: *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 120.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 81.

La cultura árabe y el Islam como motivos literarios resultan escasos en la literatura hispanoamericana. El caso más reconocido es Jorge Luis Borges quien a través de relatos, poemas y ensayos trató el tema. Tal es el caso de “Un doble de Mahoma”, de *Historia Universal de la infamia* (1935); “El acercamiento a Almotásim”, de *Historia de la eternidad* (1936); “La busca de Averroes” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, de *El Aleph* (1949); “Ariosto y los árabes”, de *El hacedor* (1960); “Alhambra”, de *Historia de la noche* (1975); “Las mil y una noches”, de *Siete noches* (1980); y “El simurgh y el águila”, de *Nueve ensayos dantescos* (1982).

En la literatura mexicana se encuentra el poemario *Las visitantes* (1989), Myriam Moscona⁸⁵³ y las novelas *El secreto de Dios* (1992)⁸⁵⁴ y *El espíritu de Córdoba* (1994),⁸⁵⁵ de Ikram Antaki (1948-2000), escritora mexicana de origen sirio. En esta última novela presenta una discusión ficticia entre dos filósofos: el árabe Averroes y el judío Maimónides.⁸⁵⁶

Por último, en la exigua lista bibliográfica debemos considerar las obras constitutivas del Ciclo de Mogador. Para Fatiha Benlabbah, traductora al árabe de Ruy Sánchez, la realidad marroquí es omnipresente en la obra del escritor, hecho manifiesto por la constante alusión a los ritos y las costumbres, la sensibilidad de la gente, la tradición literaria y la mística árabe.⁸⁵⁷ Por su parte, Oumama Aouad se pregunta cómo explicar la fascinación que Mogador ejerce sobre el autor a lo que responde que,

⁸⁵³ Myriam Moscona: *Las visitantes*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1989.

⁸⁵⁴ Ikram Antaki: *El secreto de Dios*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1992.

⁸⁵⁵ Ikram Antaki: *El espíritu de Córdoba*, Ciudad de México, Planeta, 1994.

⁸⁵⁶ Carlos Fuentes señala que “el judío Maimónides, era doctor, escritor del árabe, conciliador de la filosofía de los helénicos y la del judaísmo, y recapitulador del Talmud. El otro, Averroes el árabe, fue el filósofo que reintrodujo a Aristóteles en Europa y que se atrevió a pensar en una doble verdad, esto es, una verdad religiosamente revelada, y la otra, científicamente comprobada. Esta distinción se convertiría en uno de los sellos del pensamiento moderno”. Véase: *El espejo enterrado*, op. cit., p. 60.

⁸⁵⁷ Fatiha Benlabbah: "ARS o el viaje de regreso", <http://www.angelfire.com/ar2/libros/ARS.Fatiha.html>, [2 de abril de 2008].

“Mogador, en particular, y Marruecos, en general, le revelan a Ruy Sánchez las raíces árabes y musulmanas de su propia identidad”.⁸⁵⁸

Como se ha visto en los trabajos de los ensayistas citados la influencia y la importancia de la cultura árabe es un hecho histórico. Para Ikram Antaki es como “si esta civilización se hubiera agostado hasta sus propias raíces”.⁸⁵⁹ Actualmente poco se sabe de los árabes y lo que se conoce es deplorable. En 1988, Antaki precisaba que en el caso específico de México:

La lejanía real, la falta de interés de unos estados por otros, la falta absoluta de información –prensa, libros- o su manipuleo, la mala fe y la ignorancia, hacían de los árabes algo parecido a los marcianos. Por otra parte, una comunidad árabe *sui generis*, en su mayoría libanesa maronita, venida a principios de este siglo por necesidad material y que hizo fortuna a partir del comercio, sin ninguna relación con su cultura materna, daba de sus orígenes una imagen absolutamente irreal y falseada. En cuanto a los mexicanos, que por su ubicación política se sentían impulsados a interesarse por los árabes, su actitud variaba entre el desprecio a los “turcos ignorantes y antisemitas” [...] y un proarabismo que empezaba por el apoyo romántico a la causa palestina y acababa en un flirteo oportunista con los representantes de los poderes árabes más reaccionarios.⁸⁶⁰

En este contexto, *Cuentos de Mogador*, el mismo ciclo que conforman sus obras y el llamado “orientalismo horizontal” de Ruy Sánchez representan una interesante tentativa para renovar y revivir las relaciones culturales de México con los árabes y, específicamente, con Marruecos porque, a decir del escritor, los dos países son nietos de la cultura arábigo andaluza. Con su narrativa y su propuesta teórica parcialmente recusa

⁸⁵⁸ Oumama Aouad Lahrech: "Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

⁸⁵⁹ Ikram Antaki: *La cultura de los árabes*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1989, p. 13.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

la postura de Antaki; resalto que sólo es parcial porque su cometido es estético y está lejos de definir la complejidad de la cultura árabe. Sin embargo, esta visión expande la concepción histórica, pasatista, de los ensayistas revisados en párrafos anteriores. Coincido con Oumama Aouad cuando precisa que Ruy Sánchez “se distingue de sus predecesores por el deseo de establecer puentes vivos entre nuestros países y construir auténticos vínculos para el porvenir”.⁸⁶¹

En el ensayo “Escribir en las fronteras del cuerpo. Por un orientalismo horizontal”, Ruy Sánchez condensa en gran medida este deseo de construir puentes vivos y romper las fronteras culturales entre México y Marruecos. Son muchos los elementos en los que basa su teoría.

Ambos países están situados en la misma altura del planeta por lo que comparten una geografía, un clima y una aridez similar. Mexicanos y marroquíes tienen un parecido racial e idiosincrático asombroso. De hecho, para Ruy Sánchez “el lenguaje gestual, la actitud y la mentalidad cultural del mexicano mestizo medio tiene tal vez más en común con un maghrebí que con un castellano o un indígena mexicano”.⁸⁶² La tradicional Talavera de Puebla, los textiles del sureste de México y el uso de la lana revelan un origen andaluz o las huellas de la cultura maghrebí. Desde esta perspectiva, Ruy Sánchez construye un “orientalismo que además de ser ahora claramente horizontal sea de doble sentido. Porque en la nueva globalización del mundo, dando la vuelta al revés, México, con su diversidad cultural y creatividad artística, se va convirtiendo a su vez en una especie de atractivo Oriente del viejo Oriente”.⁸⁶³

Apoyado en la permisible base de la ficción Ruy Sánchez aumenta las formas de relación entre México y Marruecos. Si *Los nombres del aire* la fascinación del autor

⁸⁶¹ Oumama Aouad Lahrech: "Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

⁸⁶² Alberto Ruy Sánchez: "Escribir en las fronteras del cuerpo. Por un orientalismo horizontal", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [8 de febrero de 2008].

⁸⁶³ *Ibidem*.

gira en torno a Mogador en *En los labios del agua* establece lazos de sangre. El protagonista Juan Amado –nieto de Jamal Al Goosaibi, nativo del norte de África– reconoce su pasado árabe andaluz.⁸⁶⁴ En *Los jardines secretos de Mogador* une sentimental y sexualmente a un mexicano con una mogadoriana. En *Nueve veces el asombro* señala que el órgano es un árbol sahariano pariente lejano del huizache y del mezquite de los desiertos mexicanos. Finalmente, en *La mano del fuego* esboza un árbol genealógico que alcanza a muchos de los personajes del Ciclo de Mogador e intermitentemente ubica a sus miembros en México o Marruecos.

En los *Cuentos de Mogador* mantiene la tónica del reconocimiento de la cultura árabe y la idea de que ésta constituye un ingrediente básico para afirmar su identidad personal y nacional. Muestra de ello es Mogador, nombre propio y síntesis descriptiva, que se convierte en espejo del mundo de Ruy Sánchez. Su sola mención basta para activar los valores estéticos, semánticos e ideológicos depositados arbitrariamente por el autor.

El significado de Mogador es amplio e irreductible. Ubicada en las costas de Marruecos la acarician las olas del mar, una muralla blanca la rodea y los vientos Alíseos refrescan su ambiente, como a muchas ciudades de mediterráneo. Pero “Mogador la inaccesible” también es la ciudad de la melancolía, de la tolerancia, del deseo y de las voces; en ella conviven musulmanes, católicos y judíos; el *hammam*, su principal centro de convivencia social y estimulación sexual, permite a las mujeres “tejer los hilos delgados de sus complicidades” (p. 56) y quedar “fuera del círculo de obligaciones de cualquier religión” (p. 67); asimismo, en el *hammam* las mujeres pueden masajear su cuerpo, teñirse el pelo, delinearse los ojos y tatuarse la palma de la

⁸⁶⁴ “En la familia siempre hemos sabido que pertenecemos a una tradición de minorías en la que lo árabe andaluz llega a México muy escondido en nuestros ancestros, negando públicamente su nombre, seguramente perseguido, pero siempre hirviendo en la sangre de los hombres que vinieron de Andalucía y más al sur”. Alberto Ruy Sánchez: *En los labios del agua*, op. cit., p. 38.

mano con *rássul* y *kójol*; y los *halaiquís* con su voz llenan el espacio de su plaza central y con sus historias entretienen a cientos de personas.

En otro nivel, Mogador resume las aspiraciones estéticas y los presupuestos de identidad de Ruy Sánchez. Como vimos su visita a Mogador representó una epifanía ya que, desde ese momento, el desierto y Essaouira se convirtieron en una obsesión artística. Por otra parte, las condiciones geográficas y atmosféricas primero lo impulsaron a recordar su infancia. Después, la arquitectura, el carácter de la gente y la historia de la zona lo llevaron a reconsiderar el legado de los árabes en México, luego a revisar las similitudes raciales, culturales y artesanales entre estas latitudes para, finalmente, proponer un modelo de relación horizontal.

V.6 LA GESTACIÓN DE LA PROSA DE INTENSIDADES

La prosa de intensidades, término acuñado por Ruy Sánchez, sintetiza fehacientemente el estilo narrativo de *Cuentos de Mogador* y, a su vez, lo inscribe en la rica tradición de la prosa poética. Comenta que “el proceso de creación de esa escritura duró mucho tiempo; no fue una revelación sino una gestación. Fue una búsqueda naturalmente accidentada” (p. 84).

Los poetas románticos franceses fueron los primeros en crear la brecha que fundía prosa y poesía. Octavio Paz considera que la oposición contra la rima y el metro tradicional fundamentó tal ejercicio.⁸⁶⁵ Así, la prosa que los franceses enriquecieron con

⁸⁶⁵ Para Paz “la irrupción de expresiones prosaicas en el verso —que se inicia con Victor Hugo y Baudelaire— y la adopción del verso libre y el poema en prosa, fueron recursos contra la versificación silábica y contra la poesía concebida como discurso rimado. Contra el metro, contra el lenguaje analítico: tentativa por volver al ritmo, llave de la analogía o correspondencia universal”. Véase: *El arco y la lira*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986. [1956], p. 76.

el ritmo, la imagen y el sentido de la poesía,⁸⁶⁶ tendría especial acogida en la literatura hispanoamericana.

Sin embargo, nuestros escritores románticos no se atrevieron a subordinar el discurso a favor de la imagen. Por conocidas razones históricas y políticas, la literatura debía promover mensajes independentistas, nacionalistas e identitarios y, además, debía hacerlo llegar al público de forma clara.⁸⁶⁷ Los modernistas fueron quienes, años más tarde, al acoger la influencia francesa, ensayaron con dicha corriente. De ahí que Paz considere que el modernismo definitivamente abrió “la vía de la interpenetración entre prosa y verso”.⁸⁶⁸

En la literatura mexicana esta exploración del lenguaje alcanzaría su cima a comienzos del XX con obras de los “Contemporáneos” y los “Estridentistas”. Tal es el caso de *Novela como nube* (1926), de Gilberto Owen; *Margarita de niebla* (1927) y *La educación sentimental* (1930), de Jaime Torres Bodet; *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia; *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela, y *La rueda de aire* (1930), de José Martínez Sotomayor.

En este contexto resulta posible inscribir a Ruy Sánchez en una nómina que incluye a Charles Baudelaire, Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Amado Nervo, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Arqueles Vela. Estos escritores forjaron una tradición que Ruy Sánchez llega a calificar como “terriblemente difícil” e ingrata, por la dificultad de construir imágenes y por el poco valor que la crítica, los editores y los lectores le han dado. Comúnmente tienden:

⁸⁶⁶ Paz señala que “ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso”. Véase: *El arco y la lira*, op. cit., p. 70.

⁸⁶⁷ Para Pedro Henríquez Ureña en este periodo, la literatura “demostró su utilidad para la vida pública durante las guerras de independencia. Con frecuencia tomó forma de periodismo u oratoria, o de ensayo político [...] otras veces era el drama patriótico, la oda clásica que se leía en público, el himno que se ponía en música”. Véase: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 118.

⁸⁶⁸ Octavio Paz: *El arco y la lira*, op. cit., p. 95.

a juzgar la prosa de intensidades con los mismos criterios con los que juzgan a la prosa novelesca [...] El resultado es que se considere la prosa de intensidades como ‘narración deficiente’ porque a simple vista carece de elementos dramáticos que, de hecho, no deberían estar en ella.⁸⁶⁹

Esta lista de notables literatos manifiesta una diferencia básica con respecto a Ruy Sánchez: la mayoría son reconocidos principalmente por su obra poética, no tanto por su narrativa. Al respecto, el escritor destaca que la prosa de intensidades “es casi siempre prosa escrita por poetas” y que, de hecho, “hay pocos casos de autores dedicados a la prosa de intensidades que no tengan al lado una obra poética”.⁸⁷⁰ Al pequeño grupo de prosistas sin obra “poética” pertenecen José Martínez Sotomayor y Ruy Sánchez. Por este motivo, no resulta extraño que éste último utilizara el prólogo de *Trama de vientos* –obra que reúne las obras completas de Martínez Sotomayor–, para definir la llamada prosa de intensidades.

En “El jardín del tiempo” simplemente dice que rebautizó el género “por pura necesidad” pues para él era nuevo lo ya existente.⁸⁷¹ No obstante, se intuye que, con este concepto, pretende restarle protagonismo a la conocida fórmula (prosa + poesía = prosa poética) para, en su lugar, resaltar la intensidad de la experiencia poética. Además, agrega que con esta denominación quería nombrar el instante poético que otros escritores han identificado como “la aparición del centauro” –Pier Paolo Passolini–, “epifanías” o “apariciones de lo sagrado” –James Joyce–, “grado cero de la escritura” o “lo neutro” –Roland Barthes–, “la intransitividad” o “la exterioridad absoluta” –

⁸⁶⁹ Alberto Ruy Sánchez: "Prólogo" en José Martínez Sotomayor: *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, Ciudad de México, EOSA, 1987, p. 24.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷¹ “Así fue creciendo en mis cuadernos de viaje una prosa medida, una narración más cercana al poema extenso que a la novela: una forma intermedia que llamé (por pura necesidad de bautizar las cosas ya existentes pero que en mí eran nuevas): prosa de intensidades” (p. 83).

Maurice Blanchot- y “nuestra ración de eternidad” o “nuestro mediodía” –Octavio Paz- (pp. 82-83).

Ruy Sánchez utiliza la noción de “intensidad” de Pierre Klossowski para definir esta forma de expresión:

[D]ice Klossowski que para hacerse comunicables, las intensidades tienen que tomarse a sí mismas como objeto de expresión: hacen un movimiento circular continuo al volver sobre sí mismas, incesante como las olas de mar. Es decir, la intensidad tiene que volverse imagen para poder ser comunicada: una imagen de sí misma, no un concepto. Lo mismo sucede con la prosa de intensidades que avanza más por medio de imágenes que surgen y se suceden como en un oleaje y no como ideas o anécdotas que se encadenen a lo largo de la historia que leemos.

Hay otra característica de la intensidad señalada por Klossowski y que podemos aplicar a la prosa de intensidades. “La intensidad no tiene, por sí sola, un significado de ser pura intensidad”. Eso implica que la prosa de intensidades requiere ser interpretada de una manera radicalmente diferente a la prosa discursiva, ya que no son significados o contenidos lo que se obtiene de ella, sino imágenes.

La materialización de la prosa de intensidades empareja la paciencia con el cuidado esmerado del lenguaje. Por este motivo, para Ruy Sánchez la tarea representa una “experiencia terriblemente envolvente y apasionada” pues requiere “escribir una novela –o un relato, o un cuento- templando cada frase, dando el ritmo justo a la respiración de las palabras, invocando y encontrando imágenes, cientos de imágenes implacables que le cobrarán al autor el precio de su existencia”.⁸⁷²

Muestra clara del lirismo narrativo de *Cuentos de Mogador* son las metáforas que describen lugares o personajes a través de sensaciones; es decir, evitando

⁸⁷² Alberto Ruy Sánchez: “Prólogo”, *op. cit.*, p. 24.

descripciones que de manera realista u “objetiva” dan cuenta de las características y los atributos físicos como el tamaño, la complexión, el color del pelo, los ojos, la piel, etc. Así, leemos que desde el agua es posible ver en la muralla “todo el peso del sol depositado en cada grano de sus piedras, como si la luz que ciega y su intermitencia le fueran imponiendo al que llega el tiempo y la manera de acercarse” (p. 15) y que el *hammam* es “un torbellino secreto” (p. 55).

Por otra parte, Fatma es una niña a punto de entrar en la adolescencia pues “su recién abandonado universo de niña ya comenzaba a ser lejano” (p. 67) y “su cuerpo se había poblado de necesidades” (p. 70); y que Kadiya es “una voz de mujer [...] escondida entre todos los ruidos de la ciudad” (p. 54); su sonrisa “es un resplandor que viaja en el aire” (p. 55) y su nombre es “un secreto guardado con resonancia” (p. 55).

Por lo anterior, críticos como Luce López Baralt,⁸⁷³ Rhonda Dahl Buchanan⁸⁷⁴ y Manuel Medina⁸⁷⁵ han destacado el carácter plástico de la narrativa de Ruy Sánchez. Mientras que Héctor Perea considera que *Cuentos de Mogador* es una “antología de imágenes visuales y táctiles, una gráfica de temperaturas y sensaciones corporales más que una colección de historias con un principio y un final definido”.⁸⁷⁶

⁸⁷³ Luce López Baralt menciona que Ruy Sánchez “es uno de esos pocos escritores latinoamericanos cuyo arte debe tanto a la pintura como a las letras. Su alquimia verbal lo hace un pintor de sueños: que logra fundir la sensualidad más acendrada con la espiritualidad más transparente”. Véase: “El *Simurg* de Alberto Ruy Sánchez”, en *Vuelta*, 1988, No. 135, pp. 58-61, p. 59.

⁸⁷⁴ Para Rhonda Dahl Buchanan la narrativa de Ruy Sánchez “debe mucho a la poesía, la música, las artes plásticas, la arquitectura y el diseño gráfico”. Véase: “Alberto Ruy Sánchez: Arquitecto del deseo”, en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [19 de abril de 2008].

⁸⁷⁵ Manuel Medina observa que “las narraciones se asemejan a descripciones de pinturas o exponen el deseo del narrador de pintar un cuadro a través de las palabras”. Véase: “El objeto y el sujeto del deseo: La prosa de intensidades como estrategia narrativa en *Los nombres del aire*, de Alberto Ruy Sánchez”, en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [19 de abril de 2008].

⁸⁷⁶ Héctor Perea: “Presentación” en Alberto Ruy Sánchez: *Cuentos de Mogador*, Ciudad de México, CNCA, 1994, p. 10.

Finalmente, comparto con Héctor Perea la idea de que *Cuentos de Mogador* constituye “un universo a escala”.⁸⁷⁷ Según hemos visto en este capítulo esto resulta innegable. Este pequeño volumen condensa gran parte de las cualidades presentes en la narrativa de Ruy Sánchez como son los aspectos físicos, culturales, históricos y mágicos con los que ha dotado a Mogador; la forma de estructurar los relatos y la plasticidad y el dominio del lenguaje.

⁸⁷⁷ *Ibíd.*, p. 12.

CAPÍTULO VI

LOS CUENTOS DE UN NOVELISTA: *HISTORIAS DEL LONTANANZA*, DE DAVID TOSCANA

VI.1 DE LA INGENIERÍA A LA LITERATURA

Ingeniero de profesión y escritor por vocación, David Toscana es de los narradores más destacados de las distintas generaciones a las que la academia y la crítica han señalado que pertenece por estilo literario, fecha y lugar de nacimiento.⁸⁷⁸ Si consideramos que su primer libro fue publicado cuando tenía 31 años, podemos afirmar que en poco tiempo ha logrado crear una obra sólida y atractiva para lectores y crítica.⁸⁷⁹ Por su

⁸⁷⁸ La crítica lo ha ubicado indistintamente como parte de la generación de los “Enterradores”, “posposmodernistas” y en la “Narrativa del Norte” o de la “Frontera”. Véase Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2000; Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002; y Humberto Félix Berumen: “Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos” en Alfredo Pavón: *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2003, pp. 23-55.

⁸⁷⁹ La crítica ha comentado que su obra es “Un divertimento perverso con las convenciones del género novelesco, un ácido ajuste de cuentas con la tradición literaria”, *Babelia, El País* (España); “Una escritura perversa, rigurosa, desnuda hasta tal extremo que está llena de sugerencias. Es una escritura que encanta en cualquiera de las acepciones de la palabra”, *La Vanguardia* (España); “Su obra ocupa un lugar aparte del resto de trabajos novelísticos de América Latina”, *The New York Times*; “Puede ingresar en el templo de los grandes escritores latinoamericanos”, *The Houston Chronicle*; “El equilibrio de Toscana entre la razón y el desquiciamiento da un resultado admirable”, *San Francisco Chronicle*; “David Toscana es el narrador más original y disfrutable de su generación”, *El Observador* (Uruguay); “Es uno de los más sutiles y sagaces narradores”, *La Jornada* (México). Véase: <http://cultura.iteso.mx/aula/06b/aula3.html>, [28 de abril de 2008].

compromiso literario, lo han calificado como un escritor “independiente, individual y solitario”, que “desdeña el poder con tal de construir una obra”.⁸⁸⁰

David Toscana Videgaray nace el 7 de noviembre de 1961 en Monterrey, Nuevo León, donde vive actualmente. Realiza sus estudios básicos en el Instituto Americano de Monterrey. Durante muchos años su núcleo familiar lo conformaron la madre, el hermano, la abuela y el abuelo, quien representó una figura importante en su educación.⁸⁸¹ Su padre falleció meses antes de que David naciera.

Por este tiempo frecuenta dos sitios que más tarde serán determinantes en su obra:

Mi infancia la pasé en casa de mis abuelos. Vivíamos muy cerca de dos lugares que marcaron toda mi vida: uno fue el cementerio, vivíamos muy cerca de ahí, un sitio donde solíamos ir a jugar mi hermano y yo; el otro, que estaba muy cerca, era el “Obispado”, un edificio donde se peleó la batalla decisiva de la guerra de México contra Estados Unidos, que por desgracia perdimos. Estos dos lugares para mí representaban mucho: era la guerra perdida, por un lado, y la muerte, por el otro.⁸⁸²

Posteriormente se gradúa como ingeniero en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Durante más de una década ejerce sin ánimo su profesión. Trabaja en distintas empresas hasta que empieza a interesarse por la

⁸⁸⁰ Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2003, pp. 172 y 178.

⁸⁸¹ Para el escritor, su abuelo “era el que tenía muchas historias, el que respetaba porque sabía que había sido uno de estos hombres duros de la revolución. Sabía que se había armado, montado en caballo y recorrido todo el país; había sido alcalde de mi ciudad y gobernador. En la casa siempre se decía con orgullo: ‘tu abuelo nunca se robó un peso’. Y yo decía: ‘híjole, pues si todos los parientes de gobernadores son millonarios’. Existía este orgullo pero también desaliento por no ser de las familias pudientes que habían tenido un gobernador. El abuelo había sido además torero. Tenía todas las características para considerarlo el único personaje de la familia, el único que podía tomarlo y meterlo en una novela”. Véase Ivonne Sánchez: “David Toscana, la narración iluminada” en www.rfi.fr/actues/articles/081/article_2267.asp [28 de abril de 2008].

⁸⁸² *Ibidem*.

literatura. Por esta razón, se impone la tarea de encontrar un trabajo donde tuviera tiempo para escribir. En una entrevista realizada por Ivonne Sánchez para Radio France Internationale, Toscana rememora aquella época con un pasaje lleno de picardía:

Tenía un empleo donde me podía encerrar en la oficina. Le sacaba copias a los libros para que si pasaba mi jefe pareciera que estaba leyendo un reporte de producción o algo parecido. Yo les decía a mis colegas y a la gente que tenía a mi cargo: “Yo lo que quiero es ser escritor. Entonces, ustedes por favor ayúdenme, vamos a hacer el trabajo de tal modo que yo haga lo menos posible y que se den los resultados”. Ellos lo comprendieron perfectamente bien, tuve buenos compañeros.⁸⁸³

Paralelamente se inscribe en la Escuela de Escritores de la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México). Después consigue una beca del Centro de Escritores de Nuevo León (1990-1991), con lo que inicia su fructífera carrera como novelista.

David Toscana ha obtenido los premios José Fuentes Mares (2004), Nacional de Narrativa Colima (2005),⁸⁸⁴ Antonin Artaud (2005) y José María Arguedas de Casa de las Américas (2008). Su obra se ha traducido al inglés, portugués, alemán, árabe, eslovaco, griego, serbio y sueco. Ha formado parte del International Writers Program (1994) de la Universidad de Iowa, y del Berliner Künstlerprogramm (2003-2004). Además, se ha dedicado a impartir talleres y seminarios en instituciones públicas y

⁸⁸³ *Ibidem*.

⁸⁸⁴ El autor rechazó el premio porque su novela *El último lector*, enviada al concurso por la editorial Random House Mondadori, salía de la fecha límite estipulada por la convocatoria. El autor explicó que el “libro se pasó por un mes. Si la novela premiada es la que se publica en un lapso de 12 meses, el jurado premió una novela publicada en los últimos 13 meses. Agradezco la distinción, pero no podía aceptar el premio. Se trató de un error y agradezco a la editorial Random House Mondadori que haya enviado la novela al concurso. Me siento contento que el jurado se haya fijado en *El último lector*”. Véase Jorge Luis Espinosa: "Las buenas noticias también son noticia", en <http://fox.presidencia.gob.mx/buenasnoticias/>, [28 de abril de 2008].

privadas⁸⁸⁵ y a corregir guiones y traducir películas de Disney. Actualmente es becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

A principios de la década de los noventa forma el grupo “El panteón” con algunos escritores regiomontanos de su generación. Ningún dato revela quién tuvo la idea de bautizar de este modo al grupo, pero se supone que fue el mismo David Toscana, sobre todo si recordamos la fascinación que desde la infancia le despertaba el cementerio y si reconocemos el papel protagónico de la muerte en varias de sus novelas. La dinámica de “El panteón” era sencilla: se reunían todos los miércoles para tomar cerveza, leer, criticar y sugerir sobre lo que escribían Eduardo Antonio Parra, Hugo Valdés, Rubén Soto, Ramón López, Antonio Ramos y Felipe Montes.⁸⁸⁶

Otro aspecto destacable en la biografía de Toscana es el hecho que haya nacido en el norte del país y que, a pesar del éxito obtenido, continúe radicando allí. Resalta porque la distancia geográfica con respecto a la Ciudad de México, por décadas considerada la única catapulta literaria del país, lo ha alejado de los círculos literarios y restado protagonismo en el medio. Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana consideran esta especie de resistencia un suicidio literario:

La ubicación geográfica en un país tan extremadamente centralista como el nuestro posee una profunda carga destinal [sic] y optar por la aceptación de una ubicación distinta al centro cuando no se es oriundo de la capital puede suponer un suicidio. El gran porcentaje de los narradores nacidos en la década de los sesenta en el mal llamado “interior de la

⁸⁸⁵ Coordinador del Taller de Creación Literaria del Centro Regional de Información, Promoción e Investigación de la Literatura del Noreste (CRIPIL) y del Taller de Novela (2006- 2007) en Oaxaca; ha impartido seminarios y talleres literarios en la Ciudad de México y en la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS).

⁸⁸⁶ Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1965) autor de *El río, el pozo y otras fronteras* (1994), *Los límites de la noche* (1996), *Tierra de nadie* (1999), *Nadie los vio salir* (2001), *El Cristo de sanbuenaventura y otros relatos* (2003), *Las leyes de la sangre y otros relatos* (2005) y *Parábolas del silencio* (2006); Hugo Valdés ha escrito *Monterrey News* (1990), *Días de nadie* (1992), *El crimen de la calle Aramberry* (1994) y *La vocación insular* (1999) y Ramón López *El sol sea con nosotros* (1996) y *El salmo del milenio* (1998).

república” pudo hacer poco por revertir la fuerza centrípeta de la ciudad de México y acabó desplazándose hacia ella [...]. David Toscana, sin embargo, sorprende precisamente por invertir la fórmula colectiva. Decide permanecer en su ciudad natal, Monterrey, y con ello asume las desventajas que esto le supone como presencia y como voz, acostumbrándose a ser omitido de las listas, de los micrófonos, de las “oportunidades”, de los foros nacionales.⁸⁸⁷

El propio Toscana es consciente de los inconvenientes de vivir “fuera”.⁸⁸⁸ Incluso comenta que es tratado como extranjero cuando visita la capital: “me pagan dos días de hotel, me hacen entrevistas rápido, me dan una patada y me regresan”.⁸⁸⁹ Esta situación no lo inquieta pues está seguro que los buenos libros siempre encontrarán una editorial, aunque reconoce que es indudable que “a los escritores del DF les publican más libros, y a los del norte sólo les publican los buenos libros”.⁸⁹⁰

Este arraigo físico y emocional de Toscana por su tierra también compromete a sus novelas, caracterizadas por explorar espacios, temas y tópicos de carácter regional poco frecuentes en las obras de la mayoría cosmopolita de su generación. Sobre este aspecto señala:

Hablo de esta provincia, de este desierto, de este norte de México, porque es lo que conozco. No hablo de él en un sentido localista. A pesar de que a veces los lugares tienen nombre, una ubicación precisa, mi intención no es explorarlos geográficamente ni históricamente. Simplemente funcionan como el escenario de la historia que quiero contar. Si hay hechos históricos, están “de fondo”; si hay geografía, también está “de

⁸⁸⁷ Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores II...*, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁸⁸ El escritor explica: “Los que nos quejamos de la centralización es porque no nos hemos tomado la molestia en venir, buscar a la gente, las puertas es cosa de empujarlas tantito y están abiertas. El que se queja es porque quiere que alguien vaya y lo descubra allá”. Véase Luis Enrique Ramírez: “Entrevista con David Toscana”, en *Fronteras*, Año 1, vol. 1, núm. 2, pp. VIII-IX.

⁸⁸⁹ Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, Ciudad de México, Lectorum, 2001, p. 58.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

fondo”, porque cualquier personaje necesita un ambiente en donde moverse [...]. Algunos de mi generación escriben en español cosas que supuestamente se dijeron en inglés o alemán. A mí me costaría mucho tener un personaje gringo, un personaje que no fuera mexicano, porque lo que yo entiendo es lo mexicano. Nunca he sido un gran viajante ni un cosmopolita ni nada por el estilo. He sido un provinciano y mis historias van a ser provincianas.⁸⁹¹

Entre las influencias literarias reconoce como determinantes las mentiras deliberadas del narrador de *El Quijote*,⁸⁹² el tema del fracaso manejado por Juan Carlos Onetti⁸⁹³ y la novela *Casa de campo*, de José Donoso.⁸⁹⁴ Asimismo se ha sentido identificado con clásicos como Franz Kafka, Fiodor Dostoievski y Samuel Beckett.

La crítica ha encontrado afinidades estilísticas entre él y Jorge Ibarguengoitia, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. Al respecto, Toscana reconoce una sensibilidad similar a la de Ibarguengoitia aunque no es un gran admirador de su obra; argumenta que siempre eludió el realismo mágico y que, al abordar el campo mexicano, resulta inevitable su comparación con Rulfo.⁸⁹⁵

Otra regla de su prosa consiste en evitar las referencias cinematográficas:

Me disgusta la moda actual de que el cine aporte a la literatura. Hace 10 años que no veo una película porque quiero ser un abanderado de esa defensa de la autonomía del lenguaje literario. La literatura tiene otro lenguaje, maneja otros códigos diferentes al cine y a la imagen. El cine es

⁸⁹¹ *Ibíd.*, pp. 58-59.

⁸⁹² Comenta que después de releer *El Quijote*, “me di cuenta de que deliberadamente el narrador mentía en algunas cosas. Entonces me dije: ‘Vamos a hacer una novela [*Estación Tula*] donde deliberadamente haya mentiras’”. *Ibíd.*, p. 62.

⁸⁹³ El cuento “Bienvenido a casa”, de *Historias del Lontananza*, y la novela *Santa María del Circo* evocan al “Bienvenido, Bob” y al Santa María de Onetti. Es un escritor que le encanta; de hecho, “el primer cuento de *Historias de Lontananza* estaba dedicado a Onetti. Después, cuando muere Onetti, se me hizo así como muy comercialote dedicarle el cuento. Así que al final borré la dedicatoria”. *Ibíd.*, p. 67.

⁸⁹⁴ Esta novela del escritor chileno fue importante a la hora de escribir *Santa María del circo*: “Tienen cosas similares: en *Casa de campo* los adultos se van y dejan la casa a los niños y adolescentes que arman un desmadre; en mi novela, se van los jefes del circo y se arma un desmadre”. *Ibíd.*, p. 71.

⁸⁹⁵ *Ibíd.*, p. 72.

hoy como Dios y me alegro de que ni Kafka ni Dostoievski fueran al cine.⁸⁹⁶

Al escritor regiomontano también le son indiferentes las casillas o los grupos en los que la crítica lo ha inscrito. Sin embargo, por el lugar de nacimiento, su nombre aparece en la nómina de la llamada “Narrativa del norte”⁸⁹⁷ a la que pertenecen escritores como Cristina Rivera Garza y Patricia Laurent Kullick (Tamaulipas); Luis Humberto Crosthwaite, Federico Campbell y Heriberto Yepes (Baja California); Elmer Mendoza (Sinaloa); Hugo Valdés (Nuevo León) y Eduardo Antonio Parra (León), entre otros. Sobre esta etiqueta, Toscana se muestra enfático al señalar que “ningún escritor del norte se considera norteño, salvo por un accidente geográfico. Son los críticos los que se dedican a agrupar, los que hablan de generaciones, temas, géneros, regiones y sexos. Es también una invención del centro, que traza una raya y se asombra de que más allá de la capital haya burros que tocan la flauta”.⁸⁹⁸

Por el año de nacimiento, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana lo incorporan en la denominada “Generación de los enterradores”. A decir de Chávez Castañeda:

Es una generación muy profesional en el peor y en el mejor sentido. Muy profesional porque se toma en serio la literatura y porque tiene una metodología para la creación y unas reglas muy claras de qué es crear, qué es la literatura y qué es el escritor. Eso la vuelve una generación muy

⁸⁹⁶ Jorge Smith: "David Toscana: estoy contra el cine en la literatura", en www.prensalatina.com.mx/article.asp?ID=%7BFEE9F9AB-9795-48DB-A169-2198F72A2B02%7D&language=ES, [1 de mayo de 2008].

⁸⁹⁷ Véase Miguel G. Rodríguez Lozano: "La otra experiencia del norte: la narrativa de David Toscana", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1999, 4, 10, pp. 57-66; Eduardo Antonio Parra: "Notas sobre la nueva narrativa del norte", en <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>, [28 de mayo de 2008] y Humberto Félix Berumen: "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos" *op. cit.*, pp. 23-55.

⁸⁹⁸ Elena Méndez: "El hombre que cambió la ingeniería por la literatura", en www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm, [23 de enero de 2007].

fría, muy sólida, en el buen y en el mal sentido. Es poco flexible, poco lúdica, poco gozosa, pero es bien fuerte porque se la cree, porque es muy disciplinada, leída y preparada. No se distrae. Incluso valores como el de la bohemia en nuestra generación ya no existen [...]. El otro motivo por el que se ha hecho muy fuerte esta generación es que ha tenido apoyos, becas, publicaciones. El 70% de cualquier persona nacida entre el 60 y el 69 ha ganado alguna beca o un apoyo [...]. Esta generación está cambiando el rostro de la literatura mexicana por muchas razones: porque están cambiando las ecuaciones de movilidad; ya no respeta jerarquías ni reglas. El que muchos hayan optado salirse del medio literario mexicano para probar fortuna fuera de México es un esbozo de las maneras en que se está escribiendo y pensando la literatura [...].⁸⁹⁹

Por editar fuera de México y recibir importantes premios nacionales e internacionales, entre los miembros más sobresalientes de esta generación se encuentran Ana García Bergua (1960), Rosa Beltrán (1960), Mario Bellatín (1960), David Toscana (1961), Jordi Soler (1963), Mario González Suárez (1964), Cristina Rivera Garza (1964), Pablo Soler Frost (1965), Pedro Ángel Palou (1966), Vicente F. Herrasti (1967), Ignacio Padilla (1968), Álvaro Enrigue (1969) y Jorge Volpi (1969), entre una lista de más de cien creadores.⁹⁰⁰

Finalmente, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez identifican la narrativa de David Toscana como “pos-posmoderna”, en la que incluyen la del colombiano Philip Potdevin (1955), el argentino Rodrigo Fresán (1963), el chileno Alberto Fuguet (1964), el boliviano Edmundo Paz Roldán (1967) y los mexicanos Juan Villoro (1956) y Jorge Volpi. En el caso de la obra de Toscana advierten que sigue el modelo de la estética del póster, pues el narrador “intercala señales visuales que interrumpen y guían al lector a lo

⁸⁹⁹ Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena... op. cit.*, p. 76.

⁹⁰⁰ Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores...op. cit.*, pp. 179-185.

largo de la narración exactamente igual que un póster interrumpe una ‘lectura’ lineal de un muro o una calle”.⁹⁰¹

Con este breve repaso biográfico, es posible reconocer a David Toscana como un escritor regionalista de alcance universal, de los más destacados de su generación, capaz de rechazar un premio literario, resistir la tentación de ocupar cargos públicos y crear siete obras de indiscutible calidad.

VI.2 EL NORTE DE MÉXICO SEGÚN LA NARRATIVA DE DAVID TOSCANA

*La materia prima de la literatura no es la felicidad
sino la infelicidad humana, y los escritores,
como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña.*
Mario Vargas Llosa⁹⁰²

La lectura de la bibliografía de David Toscana permite vislumbrar la sombra de Miguel de Cervantes e identificar una serie de marcas características en su prosa. En las siete novelas y dos volúmenes de cuentos publicados hasta ahora, son recurrentes los escenarios desérticos y las poblaciones del norte de México; la recreación de la vida provinciana; la muerte y los cementerios como núcleos argumentales; la desmitificación de la historia oficial, especialmente la relativa a la guerra contra Estados Unidos; la recreación de situaciones absurdas, límites y frustrantes filtradas con humor; el sobresaliente manejo de la sorpresa y la intriga y, por último, la implicación de varios protagonistas en las historias.

⁹⁰¹ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México...*, op. cit., p. 88.

⁹⁰² Mario Vargas Llosa: *Historia secreta de un novela*, Barcelona, Tusquets, 2001 [1971], p. 50.

En *Las bicicletas* (1992), su primera novela, Julián, un joven en duelo por la muerte de su padre, descubre dos terribles verdades: su padre estaba castrado, “algo o alguien le cercenó su hombría [cuenta la afligida madre]. Por eso celaba tanto su desnudez, por eso orinaba sentado. Por eso se casó conmigo”.⁹⁰³ En consecuencia, la siguiente pregunta obvia del hijo conlleva la incómoda respuesta de la madre: “¿Nunca has notado lo mucho que te pareces al padre Agostino?”.⁹⁰⁴ Así, entre el funeral del papá castrado y el ansia de venganza de Julián se desarrollan las historias de una chica que pretende emigrar a la capital en busca de una mejor vida, de una solterona decidida a abandonar su soledad y de los habitantes del pueblo, que discuten la pertinencia de permitir o no la apertura de una cantina.

De acuerdo a Toscana, la idea de esta novela surgió con la canción “Bohemian Rhapsody” del grupo inglés Queen:

No recuerdo bien la conexión, solamente me acuerdo de la frase que dice: “Mamá, maté a un hombre”; yo la cambié a: “Mi mamá mató a un hombre”. Lo que quedó de esa idea original es cuando esta mujer le pega al cura en la cabeza y cree que lo mata. Es lo único que quedó de Queen.⁹⁰⁵

Las bicicletas esboza gran parte de las características en la narrativa de Toscana aunque al escritor le gusta poco referirse a ella, pues “no forma parte del derrotero literario, de los presupuestos estéticos que asumí después”.⁹⁰⁶ Sin embargo, al hacer una lectura atenta, la evidencia parece contradecirlo. Desde mi perspectiva, podemos ver a *Las bicicletas* como la génesis del estilo considerado definitivo en posteriores obras.

⁹⁰³ David Toscana: *Las bicicletas*, Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro / CNCA, 1992, p. 34.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena... op. cit.*, p. 61.

⁹⁰⁶ Jorge Smith: "David Toscana: estoy contra el cine en la literatura", <http://www.prensalatina.com.mx>, *op., cit.*

La acción se desarrolla en Villaltenco –un pueblo imaginario ubicado en la sierra de Coahuila- un 31 de octubre, día de muertos. Sobre un difunto, el supuesto papá de Julián, gravita buena parte de la trama. Para comprobar la mutilación del que fuera su padre, Julián va al cementerio para exhumar su cadáver. La mayoría de los personajes, con tal de alcanzar sus objetivos, realizan una serie de actividades que rayan en lo patético. Asimismo, los 37 apartados de la novela mantienen la intriga y anuncian enigmas que serán desvelados posteriormente.

La utilización de frases presentadas como palabras –que recuerdan mucho al estilo de la literatura “de la onda”- es una particularidad de *Las bicicletas* que Toscana no volverá a utilizar en ulteriores novelas. Tal es el caso de “quieroperonomedán”, “tepagoparaquemedés”, “lechopatofaisancarnero” y “amiquemeimporta”.⁹⁰⁷

Estación Tula (1995), obra compleja que retoma muchas de las propiedades observadas al inicio de este apartado, narra el amor imposible de un hombre por una mujer y la vida de un escritor que deja una novela inconclusa para desaparecer sin dejar rastro. Como telón de fondo, desarrolla la historia de un pueblo tamaulipeco y el proceso de escritura de la novela misma.

Acorde a su derrotero narrativo, una historia transcurre en Tula, Tamaulipas, pequeña población norteha durante el siglo XIX, y la otra en la ciudad de Monterrey en la época actual. El escritor escogió Tula por recomendación de Emmanuel Carballo:

Él me empezó a platicar muchas cosas que me di cuenta que ya eran parte de la leyenda. Fui al pueblo. Como novelista me gustó la geografía, los cerros, las casas antiguas, los pianos [...]. También me gustó el hecho de que era un pueblo importante que vino a menos; prácticamente no le han hecho falta construcciones nuevas: todos viven como en un museo. Se me hicieron literariamente muy ricas todas esas historias que me

⁹⁰⁷ David Toscana: *Las bicicletas...*, *op. cit.*, pp. 56, 60, 75, 97 y 110.

contaron. De ahí tomé mi personaje [Juan Capistrán] y compuse su versión de los hechos.⁹⁰⁸

La novela está narrada por Juan Capistrán y Froylán Gómez. El primero se dice tatarabuelo de Froylán y lo busca para que escriba su biografía. Por su parte, Froylán acepta la petición porque quiere escribir una novela. De esta forma, los capítulos alternan el pasado de Juan en Tula con el presente de Froylán en Monterrey.

Toscana ha dicho que la mentira moldea la trama de *Estación Tula*.⁹⁰⁹ El primer engaño lo reconocemos al principio, pues resulta imposible que Juan Capistrán, una persona nacida a mediados del siglo XIX, se presente como tatarabuelo de un cuarentón de finales del XX. ¡Tendría más de cien años! Sin embargo, Froylán Gómez consiente tal disparate porque en esta empresa vislumbra la posibilidad de encontrar un argumento para su novela.

Los dos protagonistas establecen un velado pacto de complicidad. Por una parte, Capistrán miente constantemente sobre su vida aunque se molesta cuando Gómez se refiere a su biografía como si fuera una novela. Es imposible saber hasta qué punto los recuerdos de Capistrán son reflejo de la realidad, un ejercicio de la imaginación o una tentativa para que “las cosas sucedan de otro modo”.⁹¹⁰ Por otra Gómez, al vivir una crisis matrimonial, evade la realidad y opta por sumergirse en el mar de la imaginación, construir otra personalidad, enamorarse de una mujer que parece de ficción y desaparecer en medio de un huracán. Así, mientras el anciano camina de la realidad a la ficción para cambiar su pasado, el adulto utiliza la ficción para alterar su presente.

⁹⁰⁸ Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena... op. cit.*, p. 64.

⁹⁰⁹ El escritor explica que *Estación Tula* es un juego “sobre el proceso de escritura, sobre hasta qué punto puede creerle el lector al narrador. Casi siempre damos por hecho la verdad de lo que nos dice el narrador [...]. En *Estación Tula* algunas se revelan como mentiras y otras no. A fin de cuentas el lector es el que tiene que decidir qué creer. La historia del viejo se contrapone con la de Froylán. Nos cuentan algo y más adelante descubrimos que era mentira. Es parte de este juego”. Véase Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena... op. cit.*, p. 62.

⁹¹⁰ David Toscana: *Estación Tula*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1995, p. 237.

Por lo anterior, en varios comentarios los protagonistas sitúan a la mentira como la gran protagonista: “Froylán podría leer su propio diario y sus textos como algo ajeno, como una ficción que, [...] lo hará darse cuenta de que vive envuelto en un mentira”; “tus cuentos podrán ser bonitos pero están llenos de mentiras, de cosas que no sucedieron”; “nos inventamos nuestras historias”; “¿Me aseguras que has sido fiel a todo lo que te he contado?”; “A mí se me hace que inventaste muchas cosas más”; “Patricia es simplemente una mujer engañada como muchas”; “Ella misma rechazó al Juanito Capistrán y luego se ilusionó con un hombre de mentiras; que sigue siendo de mentiras”; “Si no confiara tanto en ti pensaría que me engañas”; “–Entiende –le dije todo esto es una mentira”; “A veces veo a Patricia como la única mujer a quien podré regresar cuando se desmorone toda la ficción en que se ha convertido mi vida” y “¿A quien quieres engañar con semejante estupidez?”⁹¹¹

En un plano extraliterario, David Toscana confiesa que este juego les disgustó a los pobladores de Tula:

Cuando me invitaron a presentar la novela, fui a visitar a la historiadora del lugar (con ella había platicado cuando iba a comenzar a escribirla) y me echó de su casa. Tula, por supuesto, no tiene librerías, pero para cuando llegué ya mucha gente conocía la novela. En la presentación, la reacción era decir: “Este tipo contó puras mentiras”. Y es cierto. Con *Estación Tula* otra de mis intenciones era ir por el proceso por el que se crean las leyendas. Casi todo está basado en hechos reales, pero hay un anciano que los platica muchos años después, así que su memoria, sus filtros, le restan objetividad; además, se lo platica a un escritor, que a su vez lo escribe a su manera.⁹¹²

⁹¹¹ David Toscana: *Estación Tula...*, *op. cit.*, pp. 10, 29, 165, 176, 189, 204, 211, 223, 228, 240 y 250.

⁹¹² Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena...* *op. cit.*, p. 64.

Otro aspecto destacable de *Estación Tula* es que David Toscana aparece como personaje, circunstancia que repetirá en “Princesas y luchadores” de *Brindis por un fracaso*. Al comienzo de *Estación Tula* explica que la mujer de Froylán Gómez le encargó la tarea de corregir y ordenar la biografía de Capistrán y el diario de su amigo “de modo que pudieran publicarse como novela”.⁹¹³ Para Criseida Santos Guevara, este recurso abre un interesante juego sobre la identidad de los personajes y la veracidad de lo narrado:

Así, la historia de Toscana no es más que una interpretación de la de Froylán que, a su vez, interpretó la de Capistrán. Esto nos explica de algún modo por qué los personajes no tienen una frontera definida. El mismo autor nos advierte sobre la apropiación de la historia y sobre su intervención en ella, mostrando claramente que el oficio literario trata de una serie de omisiones e inclusiones que se han dado por la voluntad del autor. Entonces, lo que vemos en los distintos planos narrativos es la misma historia reinterpretada por cada personaje en ciclos recurrentes. En este sentido es posible decir que cada personaje, en su respectivo tiempo, está resignificando y apreciando de otras manera un mismo hecho.⁹¹⁴

Santos Guevara agrega que Toscana aparece como Velázquez en *Las meninas*. Sin embargo, la influencia de *El Quijote* resuena de manera más clara ya que, de la misma forma, Miguel de Cervantes se presenta como traductor, editor y personaje de la historia escrita por Cide Hamete Benengeli, un autor ficticio. Además, la influencia de *El Quijote* también se reconoce cuando el joven Juan Capistrán se interna en la Cueva del Cascabel para demostrarle su hombría a su amada lo que evoca el episodio de la Cueva de Montesinos.

⁹¹³ David Toscana: *Estación Tula...*, *op. cit.*, p. 9.

⁹¹⁴ Criseida Santos Guevara: "La narrativa de David Toscana en *Estación Tula*", en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2003, v. 15, pp. 121-128, p. 126.

Asimismo, *Estación Tula* confirma a la muerte como una de las obsesiones de su autor. El escritor Froylán Gómez desaparece después de que un huracán azota Monterrey y nunca recuperan su cadáver. Juan Capistrán muere al terminar de contar su propia vida y Fernanda, su mamá, corre la misma suerte al poco tiempo de que él nace. Froylán Gómez frecuenta la calle de los panteones y Juan Capistrán cuenta que en Tula había cuatro cementerios.

En 1997 Toscana publica *Historias del Lontananza*,⁹¹⁵ su primer volumen de cuentos. Integrado por nueve relatos, este ejemplar lo editaría como novela seis años más tarde simplificando el título –*Lontananza* (2003)-,⁹¹⁶ suprimiendo los títulos de los relatos, quitando el relato “La verdadera historia de don Manuel” y agregando otro. Posteriormente publica *Brindis por una fracaso* (2006),⁹¹⁷ pequeña antología conformada por tres relatos de *Historias del Lontananza* –“El cacomixtle”, “La brocha gorda” y “Verónica”-, uno de *Lontananza* –“El nuevo”- y otros dos inéditos: “El error de la memoria” y “Princesas y luchadores”.

Llama la atención que el regiomontano acepta no ser “muy lector de cuentos, ni muy escritor de cuentos” ni interesarle “tanto como género”.⁹¹⁸ En este sentido, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana opinan que la falta de interés y la poca calidad de los cuentos es una marca de la Generación de los Enterradores. Son tajantes cuando afirman que de esta generación sólo once cuentarios⁹¹⁹ y quince narradores,⁹²⁰ entre los que contemplan a David Toscana, rescatan al cuento mexicano:

⁹¹⁵David Toscana: *Historias del Lontananza*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997.

⁹¹⁶David Toscana: *Lontananza*, Ciudad de México, Sudamericana, 2003.

⁹¹⁷David Toscana: *Brindis por un fracaso*, Ciudad de México, Editorial Aldus / CNCA, 2006.

⁹¹⁸Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena... op. cit.*, p. 66.

⁹¹⁹*El festín de las esfinges* (inédito), de Ricardo Bernal; *Tierra de nadie* (1999) y *Los límites de la noche* (1996), de Eduardo Antonio Parra; *El imaginador* (1996), de Ana García Bergua; *El libro de las pasiones* (1999), de Mario González Suárez; *El topógrafo y la tarántula* (1996), de Patricia Laurent Kullick; *La perfecta espiral* (1999), de Héctor de Mauleón; *Escuchando a Gershwin frente al hotel de México* (1999), de Paola Jaufred Gorostiza; *Tríptico* (1998), de Gerardo Kleinburg; *Nadie se muere en la víspera* (1991), de Gabriel Mendoza y *Estrella de la calle sexta* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite.

Los más de quince cuentistas significativos se han inclinado por la que podría denominarse ruta de la tradición. Esto es, dominar al género en su estricta y difícil preceptiva. Autores como Eduardo Antonio Parra, Mario González Suárez, Héctor de Mauleón, Gerardo Kleinburg, David Toscana, Gabriel Mendoza, Álvaro Enrígue y Mauricio Montiel se desplazan con soltura en la estructura dramática, en el manejo de la sutileza y el silencio, en la creación de la dupla de historias que es todo cuento, en la voluntad de síntesis, etcétera.

Por el contrario, autores como Ricardo Bernal, Ana García Bergua, Patricia Laurent Kullick, Paola Jaufred Gorostiza, Luis Humberto Crosthwaite y Guillermo Fadanelli se han dedicado a probar el género indagando en alguno de sus rasgos esenciales, extremándolos, proponiendo nuevas formas de entender y acercarse al cuento. Esto es, recorren la ruta de la originalidad, y entonces sus cuentos suelen desacomodarnos con mayor o menor fortuna a fuerza de secuencias anecdóticas inéditas y chocantes efectos dramáticos.⁹²¹

Por otra parte, la percepción de Seymour Menton no difiere, pues afirma no haber “podido encontrar entre los cuentistas nacidos en los años sesenta y setenta nuevas manifestaciones”.⁹²² De los pocos cuentos que ha leído de esta generación, destaca a Toscana “como el mejor cuentista de su generación”.⁹²³

Con *Santa María del Circo* (1998), el escritor alcanzaría el reconocimiento internacional. En una de las novelas más atractivas de su producción, nos acerca a la vida de un grupo de cirqueros fracasados que recaen en un pueblo minero abandonado

⁹²⁰ Ricardo Bernal, Eduardo Antonio Parra; Ana García Bergua, Mario González Suárez, Patricia Laurent Kullick, Héctor de Mauleón, Paola Jaufred Gorostiza, Gerardo Kleinburg, Gabriel Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Álvaro Enrígue, Guillermo Fadanelli, Mauricio Montiel y David Toscana.

⁹²¹ Véase Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores II...*, *op. cit.*, p. 222.

⁹²² Seymour Menton: "El cuento mexicano, 1994-2004: ¿tres lustros de deslustre?" en Alfredo Pavón: *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / UAM / BUAP / University of California- Santa Barbara / Brigham Young University, 2006, 11-18, p. 11.

⁹²³ *Ibid.*, p. 13.

en medio del desierto. En un desesperado intento por sobrevivir, sin la tutela y autoridad del dueño del circo, deciden refundar la población con el nombre de Santa María del Circo y, literalmente, distribuirse una serie de oficios “importantes” para vivir en comunidad: “Cada quien habló de sus planes, sin el menor interés de escuchar a los demás, mientras adivinaban entre las sombras cuál sería su futura casa”.⁹²⁴

Así, construyen una disparatada sociedad donde el enano debe ser sacerdote; la mujer barbuda, doctora; la trapecista, periodista; el mago, campesino; el contorsionista, esclavo negro; el hombre fuerte, prostituta; la mujer atractiva, afiladora, y el hombre bala, militar. Esto refrenda la predisposición del autor por falsificar las identidades de sus personajes, como vimos también en los personajes de *Estación Tula*. Cada uno de los fenómenos acepta con reticencias su nuevo rol, sobre todo el hombre fuerte, pero terminan por asumirlo para disfrutar de la cotidianidad. El enano oficia misa, confiesa y condena a los pecadores; la mujer barbuda intenta curar las heridas del contorsionista esclavo con la cera de una vela; el hombre fuerte se prostituye y el hombre bala pretende imponer el orden y proteger a la población con su cañón.

Conforme avanza la historia vemos cómo la utopía de los cirqueros poco a poco va convirtiéndose en cruel distopía; fracasan en su deseo de negar lo que son, en afincarse para transformarse en personas sedentarias y en mantener su independencia.

Por otra parte, si Toscana en obras anteriores había recreado situaciones absurdas, en *Santa María del Circo* las convierte en médula del argumento. De acuerdo a Irving Ramírez, esta obra es “una especie de refundación del mundo desde el absurdo, en una guiñolesca y buñuelesca cadena de roces y actos esperpénticos que por medio de la ironía dan una vuelta a la génesis de las civilizaciones”.⁹²⁵ A su vez, al absurdo le

⁹²⁴ David Toscana: *Santa María del Circo*, Ciudad de México, Debolsillo, 2004 [1998], p. 50.

⁹²⁵ Irving Ramírez: "Narrativa joven de México o las trampas de la sed", en *Ovaciones*, Ciudad de México, 14 de noviembre de 1999, p. 5.

agrega una dosis extrema de humor negro, como muestra la escena en la que el enano cuenta cómo perdió un ojo:

Mi padre se encabronó conmigo y tomó el cucharón de los frijoles para darme una tunda, y yo de imbécil, por querer ver cómo me pegaba, dejé los ojos bien abiertos hasta que el cucharón se me incrustó en el izquierdo. Me lo tajó como si fuera un huevo duro. Buscamos por todas partes mi pedazo de ojo, y sólo nos dimos por vencidos cuando en la cena mi padre preguntó si los frijoles tenían tocino. Como mi madre le contesto que no, él se fue a escupir al fregadero.⁹²⁶

Las 57 secciones que componen la estructura de la novela alternan desde diferentes perspectivas las peripecias de los cirqueros, acciones simultáneas hasta pasajes biográficos de cada uno de ellos. De ahí que los personajes, en mayor o menor medida, compartan un rol estelar.

En *Duelo por Miguel Pruneda* (2002) la obsesión de Toscana por el fracaso y la muerte alcanza su mayor expresión, en detrimento de su calidad narrativa. A decir del autor, la novela resulta una especie de autobiografía emocional:

Mi personaje vive en la casa donde yo viví, mi personaje se mueve en el mismo barrio donde yo me movía, entre el cementerio y el Obispado [...]. Miguel Pruneda no es David Toscana pero Miguel Pruneda se mueve por estos mismos entornos. Se cuestiona muchas cosas que yo me cuestiono y emocionalmente tenemos un enlace.⁹²⁷

⁹²⁶ David Toscana: *Santa María del Circo...*, *op. cit.*, p. 5.

⁹²⁷ Ivonne Sánchez: "David Toscana, la narración iluminada", en www.rfi.fr/actues/articles/081/article_2267.asp, [28 de abril de 2008].

En este caso Miguel Pruneda,⁹²⁸ un burócrata a punto del retiro, cansado de su vida matrimonial y reacio a participar en el homenaje por sus treinta años de servicio, escapa de su mediocre existencia cuando finge su propia muerte, encuentra muerto a su vecino e investiga la desaparición de una niña, el asesinato de un estadounidense y de un político famoso.

En este sombrío contexto, Miguel Pruneda vive en la esquina formada por las calles Degollado y Matamoros; una de sus principales distracciones es visitar el cementerio y conoce a su esposa en un hospital porque los papás de ambos mueren en el mismo accidente automovilístico. Pruneda es una persona obcecada por cuestiones necrológicas: de ahí que sus principales reflexiones versen sobre este tema: “Habrá que quitarnos la costumbre de cerrarle los ojos a los cadáveres, ¿para qué simular que duermen?”, “¿quién tenía los huevos para meterse en una tumba en medio de la noche? ¿Y quién la sangre fría para dormirse dentro?”, “Ayer estuve pensando mucho en la muerte, dijo Miguel, tal vez la invoqué”, “los sepelios de más llanto son los de la gente asesinada”, “En esta ciudad mueren alrededor de ciento cincuenta personas al día”, “Sigues pensando en mi homenaje y ni siquiera sospechas que voy a morir antes”.⁹²⁹

En la obra de Toscana los personajes muertos o desaparecidos adquieren un papel protagónico, pues a pesar de su ausencia continúan afectando la vida de los vivos. Tal es el caso del papá de Julián en *Las bicicletas*, o del escritor Froylán Gómez de *Estación Tula*. En *Duelo por Miguel Pruneda* sucede lo mismo, pues el protagonista se obsesiona con la muerte de su vecino en detrimento de su propia vida. El mismo día que la empresa le informa sobre el homenaje que le rendirá descubre el cuerpo del vecino,

⁹²⁸ Cabe mencionar que en *Las bicicletas* también aparece un Miguel Pruneda que no tiene ninguna relación espacial ni familiar con éste; son simplemente homónimos. En su primera novela, Miguel Pruneda, uno de los mejores amigos de Julián, es un “joven no tan tonto como pregonaba su aspecto, pero que se negaba a aceptar sus veintipocos años y por mero gusto permanecía en un estado de infancia perenne”. Véase David Toscana: *Las bicicletas...*, *op. cit.*, p. 19.

⁹²⁹ David Toscana: *Duelo por Miguel Pruneda*, Ciudad de México, Plaza y Janés Editores, 2002, pp. 23, 25, 32, 107, 117 y 124.

cuya última voluntad fue no ser enterrado para quedarse en su departamento. Así el vecino, el homenaje y la jubilación en puertas provocan que Miguel Pruneda cuestione sus 30 años de servicio y se comporte de manera excéntrica, al punto de interesarse más por los muertos que por los vivos. Inventa las biografías del vecino, de la niña, del estadounidense y el político famoso y especula sobre las causas de sus respectivos fallecimientos.

David Toscana explica que este lúgubre empeño se remonta a la infancia: “Cuando tenía entre diez y doce años, le tenía miedo a la muerte. Cada evento trágico, cada esquila en el periódico me dejaba sin dormir. Y cada noche de insomnio era reflexionar sobre la muerte y convivir con ella. Tal vez eso esté regresando en forma de historias, de palabras”.⁹³⁰

Por otra parte, la ciudad de Monterrey es centro de duras críticas por su pasado histórico. Para Miguel Pruneda, “premia la acumulación, no las agallas”. Clara muestra de esto son las estatuas de los dos grandes hombres de Monterrey: “uno que sólo acumuló dinero; otro que sólo acumuló páginas, sin que ninguno arriesgara la vida por una causa”.⁹³¹ Más adelante, otro personaje hace un férreo reclamo a la actitud tomada por los regiomontanos durante la invasión de Estados Unidos:

La orgullosa Monterrey, ni tres días resistió. Los gringos llegaron a la capital y también vencieron, pero les hizo falta esforzarse mucho más; y aun después de firmada la derrota, no podían los güeritos salir a las calles de la Ciudad de México sin que los insultaran, los apedrearan o los acuchillaran; en cambio en Monterrey les servimos de comer, les dimos nuestras hijas en matrimonio, aprendimos su idioma y, encima, cuando

⁹³⁰ Elena Méndez: "El hombre que cambió la ingeniería por la literatura", en www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm, [23 de enero de 2007].

⁹³¹ David Toscana: *Duelo por Miguel Pruneda...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

acabó la ocupación, les cantamos las golondrinas, como al amigo que se va.⁹³²

En *El último lector* (2004), la literatura y la muerte se erigen como centros temáticos. El escritor regio utiliza la lógica extravagante de Lucio, un bibliotecario intransigente, y decenas de referencias de novelas ficticias para mantener la intriga sobre la muerte de una niña, enumerar los preceptos típicos de una buena novela, confundir realidad y ficción y confrontar las convenciones del lector con el texto. En síntesis, para Toscana es “una reflexión sobre los libros y el proceso de lectura”.⁹³³

Dividida en 39 partes, la novela se inicia cuando Remigio descubre el cadáver de una niña en el fondo del pozo de agua de su casa. Por miedo a verse acusado acude a Lucio, su padre, para que le aconseje qué hacer. Conforme avanza la novela, Lucio relata la vida y los motivos de la muerte de la niña y busca un culpable sin otra evidencia que lo leído en novelas.

En Icamole, un pequeño pueblo agobiado por la sequía del desierto,⁹³⁴ Lucio abre su biblioteca, ya que, “así como el agua hace más falta en el desierto y la medicina en la enfermedad, los libros son indispensables donde nadie lee”.⁹³⁵ Sin embargo, nadie la visita, pues su lógica no convence a los pobladores. Para uno de ellos, “las novelas cuentan cosas que no existen, son mentiras. Si acerco las manos al fuego, le dijo un hombre, me quemo; si me encajo un cuchillo, sangro; si bebo tequila, me emborracho;

⁹³² *Ibíd.*, p. 59.

⁹³³ Ivonne Sánchez: "David Toscana, la narración iluminada", en http://www.rfi.fr/actues/articles/081/article_2267.asp, [28 de abril de 2008].

⁹³⁴ El escritor explica que Icamole está como a 50 kilómetros de Monterrey, “es un caserío apenas en medio de un desierto muy interesante. Está rodeado de cerros y tapizado de una arena casi como del fondo del mar de la que surgen unas plantas delgadas y altas que dan idea de plantas marinas. No se necesita escarbar mucho para recoger fósiles marinos de este lugar. Véase Ivonne Sánchez: "David Toscana, la narración iluminada", en http://www.rfi.fr/actues/articles/081/article_2267.asp, [28 de abril de 2008].

⁹³⁵ David Toscana: *El último lector*, Ciudad de México, Mondadori, 2004, p. 36.

pero un libro no me hace nada, salvo que me lo arrojes a la cara”.⁹³⁶ No obstante, Lucio persiste en su proyecto y en interpretar la realidad con pasajes de novelas. Por este motivo, le recomienda a su hijo que entierre a la niña junto a un árbol de aguacate e inculpa a una persona del crimen, pues así sucede en una obra que leyó.

El bibliotecario, un provinciano acomplejado y lector agudo, conserva los libros buenos en el librero y los malos los avienta a un cuarto de su biblioteca lleno de cucarachas para que se consuman lentamente en este particular infierno. A Lucio le gustan las novelas que omiten detalles de la comida, escenas de películas o marcas de productos, presentan a un personaje con el pene pequeño; encadenan las frases de manera natural, dejan cosas sobreentendidas y tienen un buen final.

En cambio, condena a los escritores que canalizan frustraciones sexuales propias en los personajes, a los que abusan de los paréntesis, guiones y adjetivos, a los autores de tragicomedias de enanos y mujeres barbudas⁹³⁷ y le enervan los libros que se leen al derecho y al revés pero que son igual de aburridos en ambos caminos. Asimismo, critica a los gringos que escriben melodramas sobre papás viciosos, hijos afectados e historias de amoríos con alumnas; a los europeos que asocian el cielo gris con la tristeza y a los rusos que incorporan mujeres lloronas dispuestas a prostituirse para salvar del hambre a su papá. Todas estas novelas tienen un destino definido en su infierno literario:

Los bichos han de regurgitar premios, logros y, sobre todo, elogios farsantes, como contundente prosa, una de las más grandes obras, muestra de la enorme calidad literaria, un lugar privilegiado en las letras, puede ingresar en el templo de los grandes autores, su obra ocupa un

⁹³⁶ *Ibíd.*, p. 35.

⁹³⁷ Esto es una clara parodia a su novela *Santa María del Circo*. Páginas adelante, el autor retoma este juego autorreferencial al burlarse de las frases que la crítica utilizó para referirse a su obra.

lugar aparte y tantos otros intentos por empujar libros sin motor propio.⁹³⁸

En ocasiones, la perspectiva del bibliotecario evoca a la de don Quijote de la Mancha por la forma en que la literatura afecta su realidad. En este sentido, Rafael Lemus destaca que un contradictorio juego distingue a *El último lector*, pues “el realista acude al metatexto para develar los lugares comunes de su propio realismo. El costumbrista indaga en otros libros para reconocerse, triste, inexorablemente, un estereotipo”.⁹³⁹

El saldo de esta serie de principios narrativos descubre que David Toscana, valiéndose de la voz de Lucio, concibe lo que Norma Angélica Cuevas Velasco denomina como “espacio poético”. Este concepto, inspirado en el llamado “espacio literario” de Maurice Blanchot:

Se refiere al conjunto de comentarios, reflexiones o digresiones de carácter teórico literario enunciados en la textura ficcional y en consonancia con ella, de tal modo que la configuración discursiva de una obra determinada resulta ser clara expresión de ese pensamiento literario que se despliega en el acto de la escritura.⁹⁴⁰

En *El ejército iluminado* (2006), su más reciente novela, un maratonista y profesor de historia, obsesionado por recuperar una medalla olímpica y el territorio mexicano en manos de los gringos, junto con seis niños con retraso mental, forman un “ejército” con el fin de invadir los Estados Unidos y vengar pretéritas afrentas.

⁹³⁸ *Ibid.*, pp. 45 y 46.

⁹³⁹ Rafael Lemus: "Autenticidad literaria", en *Letras Libres*, 2004, Noviembre, 86-87, p. 87.

⁹⁴⁰ Norma Angélica Cuevas Velasco: *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, p. 21.

Por dos razones resulta adecuado saber que la idea de esta historia nació en su infancia, durante las clases de historia de México.⁹⁴¹ Por un lado porque es factible considerar a *El ejército iluminado* como el medio por el cual Toscana exorciza estos hechos históricos, muestra su inconformidad ante la apatía de los políticos actuales y revaloriza el patriotismo, el heroísmo y la conciencia nacional aprendidos en aquellos años. En otro sentido, dicha confesión descubre que su pueril propuesta yace anclada en los libros de educación básica destinados a mantener una historia oficial, legitimar un sistema político y exaltar el nacionalismo; como él mismo afirma, “ese heroísmo devaluado del libro de texto es finalmente el más auténtico, aunque ahora nos burlemos un poco de esto”.⁹⁴² Una herencia priísta que, cabe decirlo, Toscana comparte con la mayoría de los mexicanos.

No resulta casual que Ignacio Matus cultive un profundo sentimiento antiyanqui por cuestiones personales y conocidos hechos históricos. El capitán de este patriótico disparate cree merecer la medalla de bronce ganada por un gringo en la prueba de maratón de las Olimpiadas de París en 1924. Incluso envía una carta al medallista en la que expone las razones de su demanda: “El hecho de que mi gobierno no tuviera interés en pagar mi boleto a París no hace que yo desmerezca el reconocimiento que me corresponde, pues yo lo vencí a usted en velocidad, aunque usted me haya derrotado en dólares. Por lo mismo le solicito que me haga llegar la medalla de bronce a la dirección que abajo le señalo”.⁹⁴³ Históricamente, le avergüenza la invasión norteamericana (1847) y el territorio que Antonio López de Santa Anna vendió a los gringos en 1854

⁹⁴¹ El escritor cuenta que fue su primer proyecto aunque no pudo realizarlo hasta entonces. Cuando en la primaria se enteró de que México había perdido casi la mitad de su territorio le afectó profundamente: “No encontraba cómo formar este ejército, porque no podía sostener un ejército ‘normal’, porque era una locura ir a recuperar Texas. Así que me detuve en el ‘quién’, hasta que lo resolví con estos personajes iluminados”. Véase Juan Carrillo Armenta: “Arrebató Texas a los gringos. Entrevista a David Toscana”, en *La Gaceta. Universidad de Guadalajara*, 2006, 15 de mayo de 2006, p. 7.

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ David Toscana: *El ejército iluminado*, Ciudad de México, Tusquets, 2006, p. 119.

por 15 millones de dólares. Para Matus, “debe ser humillante que en tu ciudad mande un ejército invasor”.⁹⁴⁴

Por otra parte, sí llama la atención el poder de convencimiento de este patriota irredento. Su reducido círculo de amistades consiente sus ilusorias luchas. Los amigos lo consideran héroe nacional y auténtico medallista; los niños se creen próceres de la patria; la mamá de uno de estos soldados entrega su hijo a esta causa perdida y la esposa del maratonista gringo termina por entregarle la medalla 44 años después.

Por último, es pertinente citar que la crítica ha encontrado resonancias quijotescas en el protagonista de *El ejército iluminado*. Para Juan José Reyes, Ignacio Matus es una especie de Quijote norteco que se mueve:

No por el rencor (a pesar de que un gringo le habría birlado la medalla merecida en la justa parisina) sino por el puro amor patrio, por la justicia, es decir, por una utopía que incluye el entusiasmo, la renacida juventud, la impaciencia, el liderazgo no distante de los yerros.⁹⁴⁵

En esta línea, Brenda Lozano destaca que uno de los referentes literarios de Matus es don Quijote, pues mientras uno balea gringos imaginarios, el otro pelea con molinos.⁹⁴⁶

La biografía explica y la obra señala la importancia que para Toscana tienen los personajes, los escenarios y la Historia. Normalmente presenta personajes fracasados – Julián, Froylán Gómez, Miguel Pruneda, Lucio, Ignacio Matus- enfrentados a la adversidad pero aferrados a ideales imposibles o absurdos; además, son seres propensos a asumir otra identidad y obsesionados con la muerte. Los espacios –Villaltenco, Tula, Santa María del Circo, Icamole- están pintados como parajes desolados y rústicos, habitados por pocas personas y donde el tiempo es estático. Por su parte, a Monterrey la

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁴⁵ Juan José Reyes: "La historia, la utopía, la ironía", en *Letras Libres*, 2007, Enero, 80-81, p. 81.

⁹⁴⁶ Brenda Lozano: "Después del final y antes de imaginar", en *Nexos*, 2006, no. 347, noviembre, pp. 34-35.

presenta como una sociedad industrial de provincia, para nada cosmopolita, con un pasado reprochable. Por último, la referencia y la crítica de pasajes relacionados con la historia de México son constantes en la mayoría de las novelas, especialmente el referente a la contienda con Estados Unidos.

En este contexto, el bar y los clientes de *Historias de Lontananza* ocupan un lugar importante, pues mantienen en esencia estas fijaciones.

VI.3 TEXTOS MUTANTES: COLECCIÓN DE RELATOS INTEGRADOS, NOVELA Y ANTOLOGÍA

El primer indicio de la condición mutante, en cuanto al género literario al que pertenecen las *Historias del Lontananza*, lo encontramos en la información proporcionada por la misma editorial Joaquín Mortiz en el volumen. En la colección “Serie del volador” lo clasifica como libro de relatos⁹⁴⁷ y la contraportada lo presenta como “una serie de relatos que tiene como eje central la cantina Lontananza”. Sin embargo, en la misma contraportada, en el resumen biográfico del autor, destaca que se trata de “su primer libro de cuentos”. Al respecto, Scott M. Benett observa que pareciera que la editorial “no tenía firme si el libro constaba de ‘relatos’ o ‘cuentos’ o si existía una diferencia”.⁹⁴⁸

Asimismo, la estructura de *Historias del Lontananza* proyecta otro tipo de confusiones genéricas. Quizá Ignacio Trejo Fuentes fue el primero en advertir esta situación cuando al reseñar el libro sugería que “si el autor quisiera, podría hacer pasar

⁹⁴⁷ En esta colección la editorial Joaquín Mortiz siempre resalta el género al que pertenece la obra. Otras opciones que utiliza son novela, cuento, ensayo, poesía y teatro.

⁹⁴⁸ Scott M. Benett: "Relatando *Historias del Lontananza* (Traducción, transculturación y lectura)" en Alfredo Pavón: *Púshale un cuento al piano*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2003. 111-133, p. 118.

este volumen de cuentos como una novela: hay unidad, coherencia y firmeza”.⁹⁴⁹ Para Mauricio Carrera y Betina Keizman, el libro está “pensado como unidad” porque “todas las historias transcurren o tienen que ver con la cantina *Lontananza*” y “los personajes recorren distintos matices del fracaso”.⁹⁵⁰ De acuerdo a Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez el espacio, los temas y los personajes son los “hilos” que unen los cuentos.⁹⁵¹ En la misma línea, Scott M. Benett lo considera un volumen de cuentos aunque con “rasgos novelísticos [...], una versión híbrida con cuentos que se pueden leer como autónomos o como conjunto de relatos que tienen un eje común”;⁹⁵² característica también observada por Elsa Levy, para quien *Historias del Lontananza* posee “ciertos aires de novela”.⁹⁵³ Por el contrario, Miguel G. Rodríguez Lozano advierte que, si bien los relatos se ubican en un mismo espacio, “las historias son diversas y temáticamente plantean diferentes cuestiones”.⁹⁵⁴

En “Los límites del narrar: primeras propuestas cuentísticas de David Toscana y Eduardo Antonio Parra” (2002), Pablo Brescia ubica definitivamente el volumen dentro del espectro de los “cuentos integrados” por la reiteración espacial –Monterrey y, específicamente, la cantina-, temática –fracaso, soledad, mediocridad- y formal –el componente oral-. Así, concluye Brescia, “el bar, ubicado ‘allá lejos’, funciona como archivo de relatos que serpentean y se pierden y Toscana busca en las huellas del cuento oral su propia fisonomía cuentística”.⁹⁵⁵

⁹⁴⁹ Ignacio Trejo Fuentes: "David Toscana: Historias desde el bar", en www.m3w3.com.mx/SIEMPRE/2307/cultura/Cultura2.html, [28 de mayo de 2008].

⁹⁵⁰ Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos...*, op. cit., p. 65.

⁹⁵¹ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México...*, op. cit., p. 134.

⁹⁵² Scott M. Benett: "Relatando *Historias del Lontananza* (Traducción, transculturación y lectura)"..., op. cit., p. 118.

⁹⁵³ Elsa Levy: "El fracaso y la esperanza fallida. La cantina como ambiente terapéutico en *Lontananza* de David Toscana", en http://www.destiempos.com/n13/elsalevy_13.htm, [27 de mayo de 2008].

⁹⁵⁴ Miguel G. Rodríguez Lozano: "La otra experiencia del norte: la narrativa de David Toscana", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1999, 4, 10, 57-66, p. 60

⁹⁵⁵ Pablo Brescia: "Los límites del narrar: primeras propuestas cuentísticas de David Toscana y Eduardo Antonio Parra" en Alfredo Pavón: *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2002, 151-174, p. 173. Véase también del mismo autor: "¿Dónde (des)integrarse?"

El autor igualmente ha contribuido a alimentar la discusión genológica respecto a *Historias del Lontananza*. En principio, declara que nunca intentó escribir un libro de cuentos; más bien, dice, se trató de una acumulación de relatos escritos entre la redacción de una novela.⁹⁵⁶ Posteriormente, como vimos, en 2003 la editorial Sudamericana reedita el volumen con importantes cambios: simplifica el título por el de *Lontananza*; suprime los títulos de todos los relatos; agrega el relato “El nuevo” y elimina “La verdadera historia de don Manuel” y el epígrafe de la canción “Piano Man” de Billy Joel.⁹⁵⁷ El escritor expone qué lo motivó a realizar tales modificaciones:

No sé por qué incluso a la gente educada se le complica decir *Historias del Lontananza*. Casi siempre en reseñas de periódico o revistas aparece mal citado. Le cambié el nombre para simplificarlo, y para señalar que el segundo libro no era igual al primero.

Quité un relato que con el tiempo dejó de gustarme y agregué otro que me gustaba más. Además, quité los títulos para que se leyera como algo más parecido a una novela, y porque ¿para qué sirven los títulos de los cuentos? Sirven para nombrar, no para leerlos.⁹⁵⁸

Por su parte, Scott M. Benett ahonda en otro tipo de implicaciones:

La nueva versión del libro incluye cambios para darle más coherencia como “novela”. Por ejemplo, en el relato “El nuevo” el autor ha incluido referencias a la cantina Lontananza para que el cuento sea parte de la “novela”. Toscana también incluye el nombre de personajes que no aparecieron antes; por ejemplo, el Güero aparece donde antes solamente era el “ayudante” de Odilón. El nombre del cantinero “Odilón” aparece

Las respuestas de David Toscana y de Eduardo Antonio Parra" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 511-538.

⁹⁵⁶ Cfr. Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos...*, op. cit., p. 66.

⁹⁵⁷ “Yes they’re sharing a drink they call loneliness / But is better than drinking alone”.

⁹⁵⁸ Elena Méndez: “El hombre que cambió la ingeniería por la literatura”, en http://www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm, [23 de enero de 2007].

en casi todos los fragmentos de la nueva versión [...]. Lo que he notado hasta ahora tiene que ver con una observación que se debe hacer: la prosa de Toscana tiende a ser una prosa novelística; y como el mismo autor ha demostrado con estos cambios, hay un interés muy fuerte por la novela.⁹⁵⁹

La vida editorial de los relatos no termina con las obras referidas. Recientemente, la editorial Aldus y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en su colección “La Centena”, publicaron *Brindis por un fracaso*, pequeño volumen antológico que incluye cuatro extraídos de *Historias del Lontananza* y *Lontananza*.

Brindis por un fracaso también anuncia en el título una forma de integración, más implícita que explícita, ya que el patrón de unidad se traslada de la famosa cantina al tema del fracaso, presente en todos los relatos. Al respecto, Sandro Cohen afirma que “aun cuando sus protagonistas sean –todos ellos- perdedores, no podemos verlos como extraños, a punto de perder la cordura o definitivamente locos”.⁹⁶⁰ Por su parte, Elena Méndez apunta que el tedio de los personajes es el detonante que los orilla a emprender acciones que “desembocan, sin remedio, en el fracaso más abyecto”.⁹⁶¹

En este contexto, debemos agregar que varios de estos cuentos han sido integrados en importantes antologías –*McOndo* (1996),⁹⁶² *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (1997) y *Dispersión*

⁹⁵⁹ Scott M. Benett: "Relatando *Historias del Lontananza* (Traducción, transculturación y lectura)" ..., *op. cit.*, p. 120-121.

⁹⁶⁰ Sandro Cohen: "David Toscana desmiente la muerte del cuento", en <http://www.milenio.com/suplementos/laberinto/nota.asp?id=591279>, [27 de mayo de 2008].

⁹⁶¹ Elena Méndez: "Brindis por un fracaso, David Toscana", en <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/88/88-mendez.pdf>, [27 de mayo de 2008].

⁹⁶² David Toscana comenta que el cuento “La noche de una vida difícil”, incluido en la antología *McOndo*, “fue un experimento del momento, incluso fue un cuento que no pensaba publicar hasta que vi que se ajustaba a ese perfil de *McOndo*. Pero yo lo había dejado como experimento, después lo archivé. Y mi busca va más bien por otro lado. Creo que se relaciona más con elementos tradicionales que con los de la cultura *pop*. En *McOndo* me rechazaron todos mis cuentos de *Lontananza* porque no eran macondianos y fue cuando saqué éste que tú mencionas. Pero fue debut y despedida en este tipo de tema”. Véase Pablo Brescia y Scott M. Bennett: "¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 2002, 18.2, 351-362, p. 352.

multitudinaria: Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio (1997)-⁹⁶³ y las revistas *The Iowa Review* (2001) y *Letras Libres* (2005).⁹⁶⁴

A diferencia de colecciones de relatos integrados como *Fata Morgana* y *Cuentos de Mogador*, en las que la clausura de los relatos resulta discutible, en *Historias de Lontananza* no queda duda de ello. Los nueve relatos del volumen cierran la intriga o resuelven el dilema al que se enfrentan sus protagonistas, normalmente de manera adversa. De esta forma, el empleado recién despedido de “Bienvenido a casa” agota gran parte de su liquidación festejando en la cantina con sus compañeros; el narrador que reúne a dos amigos para contarles “La verdadera historia de don Manuel”, al final descubre que ellos ya la conocían; el cantinero de “El cacomixtle” acepta su incapacidad para tratar con clientes problemáticos y ser “lo suficientemente original como para evitar conversaciones acerca del clima o la salud”;⁹⁶⁵ el escritor recién egresado del Colegio de Escritores de “Un poeta local” fracasa en su intento por buscar en la cantina historias para escribir; en “La Brocha Gordá”, el dueño de una tlapalería en quiebra lamenta no tener un negocio como el Lontananza; el ansiado golpe de suerte en la lotería se le escapa de las manos a un desempleado en “Millonarios”; al protagonista de “Derrumbes”, el escepticismo de su amigo le frustra los deseos de reiniciar sus estudios universitario: “Se van a burlar de ti, del pinche ruco. Ahí tú serás el fracasado, entre puros muchachos que piensan que a tu edad serán dueños del mundo” (p. 115); el mesero de “El heredero” vive esperando el día en que Lontananza sea suya y, por

⁹⁶³ David Toscana: “La noche de una vida difícil” en Alberto Fuguet y Sergio Gómez: *McOndo*, Barcelona, Grijalbo / Mondadori, 1996, pp. 201-213; “La brocha gordá” en Julio Ortega: *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1997, pp. 189-197 y “El nuevo” en Leonardo da Jandra y Roberto Max: *Dispersión multitudinaria: Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997, pp. 329-339.

⁹⁶⁴ David Toscana: “The New Guy”, trad. de Leland H. Chambers, en *The Iowa Review*, 2001, vol. 31, núm. 1, pp. 16-24 y “Princesas y luchadores”, en *Letras Libres*, 2005, enero, pp. 48-50.

⁹⁶⁵ David Toscana: *Historias del Lontananza*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 45. En adelante citaré de esta edición y pondré entre paréntesis el número de página a renglón seguido.

último, los personajes de “Verónica” encuentran desolación en lugar de la prosperidad característica del antiguo bar.

Los títulos mencionados –*Historias del Lontananza, Lontananza y Brindis por un fracaso*- y los relatos antologados –“La noche de una vida difícil”, “La brocha gorda”, “El nuevo” y “Princesas y luchadores”- descubren la dialéctica entre concentración y dispersión propia de las colecciones de relatos integrados. Para comprender cabalmente la dinámica de la estructura del conjunto, resulta necesario explorar el orden de los relatos y los paradigmas de relación existentes entre ellos.

Por la recurrencia espacial, la cantina adquiere un papel protagónico y, por lo tanto, determinante en la estructura del conjunto. En este sentido la ordenación de los relatos dibuja, casi cronológicamente, una trayectoria que va del auge a la decadencia. Desde esta perspectiva, los cinco primeros relatos vendrían a certificar el primer estado. En “Bienvenido a casa” el empleado recién despedido de la fábrica para la cual trabajó 20 años, considera que dentro del Lontananza “estaba la vida” (p. 16) y lo califica de “paraíso donde el fracaso no existe” (p. 17). Para el grupo de amigos de “La verdadera historia de don Manuel” el tiempo no pasa por ella: “la cantina está igualita” (p. 22), es “la misma de aquellos días” (p. 22). En “El cacomixtle” Odilón, propietario y cantinero del Lontananza, se ufana de no perder clientes a pesar de servir no más de diez variedades de bebidas. En “Un poeta local”, Hildebrando no duda en frecuentar la cantina para buscar historias que escribirá después, ya que “ahí se escuchaban más confesiones que en la iglesia” (p. 59); además, sabía que cuando los parroquianos estuvieran lo suficientemente borrachos, se acercarían a él para “verter su alma en el papel” (p. 60). Finalmente, en “La brocha Gorda” el dueño de una tlapalería en quiebra envidia el lugar porque “es un negocio próspero con clientes a cualquier hora y con la

libertad de vender las marcas que quisiera. Además, todos los que entraban por esa puerta aceptaban sin remilgos cualquier trueque” (p. 78).

El declive del negocio lo anticipa “Millonarios” ya que, para uno de los personajes, “el ambiente dentro del Lontananza comenzaba a asfixiarle” (p. 93). En “Derrumbes”, el deterioro es obvio por un ventilador inservible y una sinfonola descompuesta, que “desde hacía dos semanas [...] sólo tocaba el disco de la posición A1” (p. 106); por esto un cliente comenta: “No sé por qué seguimos viniendo aquí” (p. 106). El título “El heredero” presagia un cambio en la propiedad de la cantina debido a la avanzada edad y enfermedad de Odilón, el dueño, la escasez de clientes y la ambición del mesero, quien se asume como el beneficiario directo: “Odilón no iba a creer que tanta lealtad, tanto sacrificio era por el sueldo de cada semana” (p. 129). El último, “Verónica”, presenta otro propietario –podría suponerse que se trata del mesero pero los datos son insuficientes para confirmarlo- y las perspectivas comerciales son desalentadoras: “El local estaba vacío, sólo un par de hombres junto a la barra [...]. Bastó ver la actitud del cantinero para darse cuenta de que el negocio andaba mal” (p. 139); los nuevos dueños, un matrimonio, “sabían que estaban al borde de la quiebra” (p. 143).

Asimismo, la decadencia del lugar camina a la par de la del propio dueño. Esto es evidente en “El cacomixtle” cuando Odilón, al comprar un manual para cantineros, sufre crisis vocacional –“qué podía saber un viejo que ni siquiera dominaba su oficio de tantos años” (p. 47)-, emocional –“le vino un sentimiento de desolación” (p. 50)- y existencial –“uno es necesariamente viejo cuando piensa en su padre y viene la imagen de un hombre más joven” (p. 51)-. Él ya no es objeto de envidia como en “La Brocha Gorda” sus mejores años quedaron atrás; por el contrario, ahora ambiciona la juventud de su mesero: “Si pudiera comprar tus años, muchacho. Pero a mi edad uno sólo puede

aspirar a un buen morir” (p. 124). Finalmente, en “Verónica” el nuevo dueño del Lontananza le explica a un cliente: “–Odilón ya no está- dijo. Y en su boca, no estar era sinónimo de haberse muerto” (p. 140).

En *Historias del Lontananza* la integración de los relatos resulta más estática que dinámica. Como vimos, los relatos son plenamente autónomos y sus argumentos no afectan a otros. No hay efectos retrospectivos que obliguen al lector a regresar física o mentalmente, ni una variedad de perspectivas sobre un mismo hecho, propiedades observadas en colecciones de relatos como *Fata Morgana* y *Cuentos de Mogador*. Sólo el espacio, un personaje y un tema se convierten en elementos constitutivos del conjunto.

VI.4 UN LUGAR TRANSPORTABLE

*Nomás una y nos vamos, porque
se nos calienta el hocico y pa` qué le buscamos.
Dicho mexicano*

Para David Toscana la cantina es un elemento recurrente en su colección de relatos integrados, pero también aparece en novelas como *Estación Tula* y *El ejército iluminado*. Cuenta que, en efecto, el lugar existe:

Lontananza es el bar más antiguo de Monterrey. Allí hay una tradición de bebedores y, además, me llama la atención que Lontananza quiere decir “allá en la lejanía”. El bar se llamaba Lontananza porque estaba en las afueras de la ciudad, estaba a lo lejos. Ahora Monterrey ha crecido mucho y el bar fue quedando en la esquina que divide

norte/sur/oriente/poniente. Es el eje cardinal de mi ciudad y por eso me vino este gusto por un nombre tan extraño para un bar. Era sugerente para mi libro.⁹⁶⁶

Como sucede en muchos espacios literarios con referente real, el autor realiza un claro ejercicio de apropiación y subjetivación del espacio. En primer lugar, al revisar los títulos mencionados notamos que al bar lo distingue su indefinición espacial y temporal. A veces aparece a cientos de kilómetros, en un pequeño pueblo sin nombre cercano a la capital de Nuevo León o en la propia ciudad de Monterrey ya sea en el siglo XIX, a principios del XX o en la época contemporánea. De tal forma, resulta imposible precisar dónde y desde cuándo existe.⁹⁶⁷ En segundo lugar, aparece como un lugar arquetípico “donde uno asiste para beberse sus miserias”.⁹⁶⁸ Los clientes normalmente son seres que intentan escapar de una realidad angustiosa, ya sea emocional, profesional o económica.

VI.4.1 El Lontananza de las novelas

La primera referencia a la cantina la encontramos en *Estación Tula* (1995). Recordemos que Toscana dijo haber escrito las *Historias del Lontananza* (1997) a la par de una novela, sin especificar cuál pero por los años de publicación de ambas y la mención de la cantina podemos suponer que se refiere a *Estación Tula*.

El autor le resta importancia a la aparición de dicho espacio en sus novelas porque dice se trata de un “capricho”;⁹⁶⁹ sin embargo, en *Estación Tula* el Lontananza

⁹⁶⁶ Pablo Brescia y Scott M. Bennett: “¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 2002, 18.2, 351-362, p. 360.

⁹⁶⁷ David Toscana explica que “leyendo el libro uno nunca llega a entender bien dónde está el bar, a veces parece estar en un pueblito, a veces en una ciudad, etc. Y ocurre que por la región donde vivo, y por la popularidad de este bar, se empezaron a ver en los pueblos de los alrededores varios bares Lontananzas. Lo mismo pasa en mi libro, uno nunca sabe dónde está el bar”. Véase: “¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana”..., *op. cit.*, pp. 360-361.

⁹⁶⁸ José Garza: “La cantina, sitio arquetípico donde se beben las miserias: Toscana”, en *La Jornada*, México, 5 de julio de 1997, p. 26.

⁹⁶⁹ Pablo Brescia y Scott M. Bennett: “¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana”..., *op. cit.*, p. 360.

empieza a constituirse como un refugio idóneo para aliviar las penas de los personajes. En *Estación Tula* la cantina está ubicada en la pequeña población de Tula, Tamaulipas, a finales del XIX. El protagonista, Juan Capistrán se hace cliente asiduo para olvidar un amor imposible. Siendo menor de edad, “empezó a sentir la necesidad de beberse un trago cada vez que pensaba en Carmen”.⁹⁷⁰ Posteriormente se le ve en el mismo lugar, acompañado de su padrino por los mismos motivos. Además de Juan Capistrán, también alivian su fracaso en la barra un músico, cuyo sueño era convertir Tula en semillero de pianistas con fama mundial,⁹⁷¹ y un militar peruano sin actividad.⁹⁷² De hecho, casi al final de la novela se anuncia la cancelación del proyecto de tender una vía ferroviaria; por este motivo, mientras la mayoría de los pobladores abandonan Tula ante la inminencia de un sombrío porvenir, estos tres hombres beben dentro de la cantina.

En *El ejército iluminado* difiere la ubicación, no así el motivo que convoca a sus clientes. En este caso, la cantina está en el Monterrey de principios del siglo XX. El protagonista, Ignacio Matus, se presenta en el Lontananza después de correr 42 kilómetros para demostrar que, de haber asistido a las Olimpiadas de París 1924, podría haber ganado la primera medalla para México. En la cantina comprueba junto con sus amigos que mejoró por 24 segundos el tiempo del tercer lugar, en propiedad de un gringo. Una imagen resume su lamentable estado físico y emocional después de la maratónica hazaña:

En la frente y las patillas de Matus se aprecia una sustancia blanquecina, seguramente la sal del sudor, lo cual indica que no se había siquiera

⁹⁷⁰ David Toscana: *Estación Tula*, *op. cit.*, p. 94.

⁹⁷¹ “Eran muchos años dedicados a crear concertistas, muchos años idos al desagüe porque luego de la euforia inicial para los tultecos el piano pasó a ser un pasatiempo, un mueble más, un quehacer para que las niñas no ocuparan su mente en ocios o, peor aún, en la lectura de novelas, y una actividad para que los muchachos pensarán en otra cosa además del sexo”. Véase: *Estación Tula...*, *op. cit.*, p. 213.

⁹⁷² “En la mesa de enfrente Pisco también se emborrachaba y aseguraba que a la mañana siguiente no se iría sin antes disparar su viejo cañón de a ocho contra el reloj de la iglesia”. Véase: *Estación Tula...*, *op. cit.*, p. 269.

enjuagado la cara tras la carrera. Hay en su expresión una mezcla de tristeza y ebriedad. Nadie más aparece en la imagen, y el efecto de soledad se agudiza por tanta botella en la mesa, por el cenicero repleto. Es, sin lugar a dudas, la imagen de un hombre derrotado.⁹⁷³

Después nos enteramos de que, efectivamente, mejora el tiempo del gringo sin embargo, sabe que su triunfo nunca va a ser reconocido, pues “la delegación mexicana que participó en las olimpiadas de 1924 regresó con las manos vacías [...], ningún Matus compitió por México y [...] el tercer sitio de esa prueba lo obtuvo el estadounidense Clarence DeMar”.⁹⁷⁴

VI.4.2 El Lontananza en la colección de relatos integrados

En las *Historias del Lontananza* el sitio de la cantina se caracteriza por la ambigüedad. En los relatos “Bienvenido a casa”, “La verdadera historia de don Manuel”, “Un poeta local” y “Verónica” se menciona un pueblo –sin especificar su nombre- industrial y maquilador, en el que la gente tiene pocas posibilidades para mejorar sus condiciones de vida.

En “Bienvenido a casa”, la mayoría de la población emigra a la “ciudad” para terminar los estudios, ganar más dinero o poner su propio negocio (p. 12). Los menos trabajan en la “fábrica”, “una trampa disfrazada de un empleo apenas suficiente para adormecer los sueños” (p. 17). Por este motivo, a los que se marchan los califican de “apestosos”, “traidores”, “desgraciados” y “cobardes” (p. 17). En “La verdadera historia de don Manuel”, se describe este lugar como “apenas un villorrio dedicado a elaborar piloncillo; ni soñar que a las afueras nos pusieran un parque industrial con una refinería,

⁹⁷³ David Toscana: *El ejército iluminado...*, op. cit., p. 109.

⁹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 214.

una fábrica de camiones y dos maquilas de gringos” (p. 21). El aspirante a narrador de “Un poeta local” tiene que dirigirse a la capital del estado para estudiar dos años en el Colegio de Escritores “con dineros del municipio” (p. 55). El grupo de amigos de “Verónica” mide el tamaño del pueblo, situado a dos horas de Monterrey, por las calles pavimentadas: “Unas cuantas nada más. Hidalgo, Morelos, Allende, Madero, Carranza, los héroes de siempre. En cosa de media hora vimos cinco veces todo lo que había por conocer” (p. 133).

En “La Brocha Gorda”, “Millonarios” y “El heredero” no hay referencias específicas sobre el “pueblo” pero puede suponerse que se trata del mismo, o uno parecido, ya que los personajes de los tres relatos se mueven siempre a pie, sin medios de transporte motorizados. El propietario de la tlapalería de “La Brocha Gorda” siempre camina de la casa al negocio y de éste a la cantina: “decidió sentarse un rato en el borde de las banquetas” (p. 81); “luego de dos cuabras escuchó voces en una casa” (p. 82); “caminó hasta la siguiente cuadra” (p. 83) y “faltaban varias cuabras para llegar a su casa” (p. 84). En “Millonarios”, un desempleado sale corriendo del Lontananza a la sucursal de la Lotería Nacional, “a unas diez cuabras del Lontananza”, en busca de un billete de lotería mientras una lluvia leve “lo mojó igual que un aguacero” (p. 97). Por último, en “El heredero” el mesero acostumbra a llevar caminando a su patrón hasta su casa: “Cristóbal accedía, resignado, a servirle de muleta, a tomar un rumbo opuesto al suyo con una lentitud que le hastiaba” (p. 126).

“El cacomixtle” y “Derrumbes” son los únicos relatos que, al transcurrir sus historias exclusivamente dentro del Lontananza, no dan pormenores sobre la ubicación.

Para Marta Gallo el Lontananza representa el “aquí”, y el pueblo o “el espectro de un pueblo”, un “afuera”, de tal forma que:

Por ese afuera desolado, por las calles apenas iluminadas con el débil resplandor amarillento de los faroles o la tenue luz del amanecer, se deslizan uno que otro hombre o mujer, como sombras algo espectrales. Alguna voz de alguien cuya presencia se supone dentro de las casas que bordean las calles, o un susurro que parece el fantasma de una voz, o el paso silencioso de un auto, interrumpen, o hacen más intensa, la desolación del espacio que rodea al Lontananza.⁹⁷⁵

Sobre el aspecto del interior se informa poco. Además, ninguno de los breves apuntes descriptivos resalta alguna característica que no sea común en cualquier cantina de pueblo en México. Sobre este punto, Luz Aurora Pimentel precisa que ciertos temas descriptivos –como la ciudad o, en este caso, la cantina-, tienen “un alto grado de previsibilidad léxica [...], ya que hay implícito en él todo un sistema de contigüidades obligadas”.⁹⁷⁶

Desde esta perspectiva no resultan extrañas las “paredes de sillar” y el “techo de lámina” (p. 16), la “barra recién barnizada”, los “ventiladores en el techo”, el letrero que con letras rojas prohíbe la entrada a menores de edad (p. 22) ni que de 8 a 9 de la noche se promocióne la hora del dos por uno en bebidas nacionales (p.33). Queda claro que no se trata de un bar de “primer mundo”, sólo uno en el que sirven menos de diez variedades de bebidas (p. 45); sin embargo, “los clientes no cuestionaban precios ni revisaban las notas a conciencia” (p. 78), no les “importaba que todo fuera blanco o negro o azul” (p. 78), que su techo de lamina se caliente “como pavimento de mediodía” (p. 105) ni que posea un “televisor sobre una repisa en la pared” (p. 141).

Otro asunto relevante del Lontananza radica en el hecho de que ninguno de los relatos menciona una mujer como cliente. Todos son hombres que desde este lugar

⁹⁷⁵ Marta Gallo: "El des-concierto en el imaginario de David Toscana" en Alfredo Pavón: *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / UAM / BUAP / University of California- Santa Barbara / Brigham Young University, 2006. 281-287, p. 283.

⁹⁷⁶ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción...*, op. cit., p. 44.

hablan de sus esposas, “las mujeres cada vez más amplias y tediosas que dejaron en casa” (p. 17). En “Verónica” aparece una mujer dentro de este espacio reservado para los hombres, pero se trata de la esposa del propietario, “una mujer joven y bonita [...] Demasiado bonita [...] como para andar sonriendo tras la barra de una cantina vacía un sábado por la noche” (p. 142).

En cambio, sí desconcierta al lector y conmueve al personaje que, para el final del volumen, los nuevos dueños sirvan de comer crepas con cajeta: “No sé si querían agradecer nuestra presencia con las crepas o si suponían que sirviendo crepas el lugar se les iba a llenar de gente” (p. 143).

En “El heredero” la rusticidad del lugar motiva la ambición y excita la imaginación del Güero; sin embargo, los cambios planteados por el mesero resultan igual de previsibles:

Colocaría una televisión en cada esquina para ver el box y el fútbol, una buena mano de pintura, mesas de billar, otras marcas de cerveza –la gente se estaba cansando de tomar pura Corona-, aire acondicionado y, sobre todo, un cambio de nombre. Compraría un anuncio luminoso que prendiera y apagara toda la noche: Bar el Güero. La palabra cantina era del pasado (p. 125).

Por lo anterior, considero que la individualidad del Lontananza como espacio diegético no surge tanto de su fisonomía sino de sus valores ideológicos y temáticos; es decir, de la reiterada sensación de fracaso, soledad y envidia que embarga a la mayoría de sus clientes.

VI.5 FRACASO, ANHELO Y ENVIDIA: LA HISTORIA DE UNA COLECTIVIDAD

Para David Toscana, el “espíritu de derrota” vivido por los mexicanos los últimos días de 1994, “cuando el ‘error de diciembre’, determinó el surgimiento de los relatos.”⁹⁷⁷ A finales de noviembre de este año Carlos Salinas de Gortari dejaba la presidencia de México y, para principios de diciembre, una de las peores crisis financieras en la historia del país. En el interior se reconoció a esta etapa como el “error de diciembre” y en el exterior “el efecto tequila”. Por esta razón, Toscana no duda en designar al fracaso como motor de todas las historias. Además, afirma que el interés por este tema también nace por su experiencia laboral y la influencia de Juan Carlos Onetti:

Creo que es un tema bastante importante en Monterrey, sobre todo en esa vida que tenía de ingeniero. Me di cuenta que había pasado por el diseño de una vida sin muchas opciones y que ya estaba encarrilado en algo que en realidad no me agradaba. Pensé en el tema del éxito y del fracaso, que está en todos lados pero que en Monterrey es básico [...] empecé a estar muy atento a quién le iba mal y a quién le iba bien, y cómo se sufría. Toda esta vida de oficinista se convirtió en mi laboratorio de antropología, en donde sabía que todo el mundo estaba sin vocación, dedicado a algo. Esa sería la parte de experiencia; la parte literaria viene de Onetti, uno de los escritores que me encanta.⁹⁷⁸

Si bien es clara la coincidencia temática entre Toscana y Onetti, en cuanto a la vida literaria de ambos no hay comparación; es más, media una diferencia enorme. Mientras el primero pronto ha llamado la atención de los lectores y ha sido recompensado con becas, premios, ediciones y traducciones, la historia de Onetti, dice Hugo Verani, estuvo

⁹⁷⁷ José Garza: "La cantina, sitio arquetípico donde se beben las miserias: Toscana", en *La Jornada*, México, 5 de julio de 1997, p. 26.

⁹⁷⁸ Mauricio Carrera y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena...*, *op. cit.*, p. 67.

marcada por la falta de reconocimiento, la encarcelación y el exilio obligado.⁹⁷⁹ De ahí que, en líneas generales, para el mexicano el fracaso de la persona dependa de la no realización profesional y laboral; en cambio, para el uruguayo sea producto de la no superación de la crisis existencial.

De acuerdo a Carole Hyatt y Linda Gottlieb, el común denominador de cualquier forma de fracaso es el sentimiento de pérdida: “Las pérdidas pueden ser de tres clases: 1) de autoestima; 2) de dinero; 3) de posición social [...]. La pérdida del trabajo generalmente entraña las tres, mientras que fracasar en un negocio determinado sólo significa pérdida de dinero”.⁹⁸⁰ Páginas más adelante agregan que normalmente el fracaso se caracteriza por “la súbita y brutal destrucción de la autoestima”.⁹⁸¹

Desde esta perspectiva, observaremos cómo el fracaso laboral, comercial o intelectual de los personajes de *Historias del Lontananza* alimenta la nostalgia y la imaginación, al tiempo que acentúa su soledad y el deseo de cambiar la propia situación por la de otras personas. En este sentido, el Lontananza se convierte en refugio efímero pero idóneo para paliar desencantos y ambiciones frustradas.

Cabe apuntar que gran parte de los personajes superan los cuarenta años de edad, una etapa de vida proclive a cuestionar el desarrollo personal: Amaro es despedido después de trabajar veinte años para la misma fábrica; el narrador de “La verdadera historia de don Manuel” se lamenta del “cabello escaso, de las cinturas cuarenta o cuarentaidós” de sus amigos, a quienes conoce desde hace cuarenta años; Rubén trabajó

⁹⁷⁹ “Sus novelas y cuentos reciben alguna mención en concursos de narrativa o quedan finalistas, postergaciones reiteradas durante más de cuatro décadas frente a libros que van quedando al margen. Hasta mediados de los sesenta fue un escritor de cenáculos literarios, familiar sólo a un grupo reducido de admiradores montevidianos [...]. La lectura de sus novelas y cuentos era un privilegio para iniciados: dispersos en editoriales rioplatenses y acompañados de escasa actividad crítica, sus libros no se vendían ni se reeditaban [...]. Hay que esperar hasta 1970, con la edición mexicana de las *Obras completas*, para que su narrativa trascienda fronteras locales y logre amplia difusión en el mundo hispano”. Véase Hugo Verani: “Prólogo” en *Juan Carlos Onetti. Novelas y relatos*, Caracas, Ayacucho, 1989, IX-XL, p. IX.

⁹⁸⁰ Carole Hyatt y Linda Gottlieb: *Qué hace una persona inteligente cuando fracasa*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1988, p. 26.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

en una fábrica de refrigeradores “mucho tiempo atrás” (p. 76); Carlos, a sus 53 años, piensa que no volverá a encontrar trabajo, pues “quién quiere contratar a un viejo como yo” (p. 91); Héctor tiene “cuarentaipico de años” (p. 114); Odilón rebasa los ochenta; y Amílcar dejó el pueblo hace veinte.

VI.5.1 ¿Un paraíso donde el fracaso no existe?

De acuerdo a Daniel Noemi Voinmaa, el fracaso es una idea recurrente en la literatura hispanoamericana actual, ya que los escritores del post-boom abordan el tema “como alternativa ante los discursos triunfalistas de la globalización y el neoliberalismo”;⁹⁸² contexto y tendencia en la que, sin duda, se inscriben los relatos de David Toscana.

El llamado error de diciembre en México fue la primera manifestación negativa del agresivo modelo neoliberal implementado por el presidente Carlos Salinas de Gortari durante su mandato (1988-1994). El saldo de dicha política fue el aumento desmedido del desempleo y la pobreza, la quiebra de miles de pequeñas y medianas empresas, el declive de la clase media y la inestabilidad política.

De acuerdo a Mauricio Carrera, esta crisis también influyó definitivamente en los escritores:

México, en lo que a literatura concierne, manifestó esta inconformidad social hacia esa realidad atroz y limitante, marcada por una economía largamente depauperada y una esfera política corrupta e ineficiente, mediante dos vertientes claramente definidas, dos vertientes que, a su vez, dan cuenta de la manera como los escritores reaccionaron ante un país en constante crisis: una es la de quienes al escribirlo/describirlo en

⁹⁸² Daniel Noemi Voinmaa: "Realismo virtual, violencia y política: las posibilidades del fracaso en la literatura latinoamericana contemporánea", en http://www.corporacionbabilonia.org/ponencias/realismo_virtual_daniel_voinmaa.pdf, [8 de junio de 2008].

sus textos lo critican y, la otra, la de aquellos que al negar a México en sus escritos lo cuestionan.⁹⁸³

Desde esta perspectiva, resulta fácil observar los relatos de *Historias de Lontananza* desde la primera de las vertientes mencionadas por Carrera. En entrevistas, el escritor regiomontano ha criticado que durante esta época, “de pronto, un imbécil hacía números en el gobierno y a la mañana siguiente te decían que habías perdido tu casa o que habías perdido tu empleo y tú perdías todo sin ser responsable de esta pérdida [...]. México era un sitio onettiano”.⁹⁸⁴

La mayoría de los relatos recrean, en mayor o menor medida, las funestas consecuencias del salinismo. En “Bienvenido a casa”, Amaro es despedido, sin precisar los motivos, de la empresa en la que trabajó veinte años. Cuando llega a casa decide no tratar el asunto con su mujer porque “quería pasar una noche a gusto, sin reclamos, sin necesidad de hacer nuevos planes ni andar pidiendo favores ni de veras ponerse a imaginar su situación del mes o del año entrante” (p. 13). En la noche sale hacia el Lontananza para platicarle a sus compañeros los pormenores de su despido y criticar la injusta liquidación que le entregaron. No le preocupa otra cosa que atraer la atención de sus compañeros y ocupar “la cabecera de una ristra de mesas que habían unido para la ocasión” (p. 16). Amaro pierde la autoestima; termina borracho, tumbado sobre el lodo, orinado en los pantalones y “palpando el volumen mínimo de billetes en el bolsillo” (p. 18).

De manera similar, en “Millonarios” Carlos pierde su empleo luego del cierre de la ensambladora de televisores donde trabajaba como ingeniero:

⁹⁸³ Mauricio Carrera: "Una literatura del desamparo y el desencanto" en Alfredo Pavón: *Cuento bueno, hijo ajeno*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2002. 39-62, pp. 41-42.

⁹⁸⁴ Pablo Brescia y Scott M. Bennett: "¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana"..., *op. cit.*, p. 359.

Desde entonces estaba sin empleo. Para los cientos de obreros despedidos la situación no fue grave: ganaban el salario mínimo y ese lo consiguieron en cualquier otro empleo. Carlos, en cambio, era ingeniero y no le resultaba fácil obtener un sueldo como el que tenía en la ensambladora (p. 91).

Durante un año busca ocuparse; trabaja en una zapatería pero renuncia por parecerle vergonzoso poner y quitar zapatos; rechaza vender enciclopedias porque “Nomás los limosneros tocan de puerta en puerta” (p. 95). Entrega varias solicitudes de empleo, lo mantiene el salario de su esposa y piensa que “toda la vida he tenido mala suerte” (p. 94) mientras el presidente de México presenta un nuevo plan “para controlar la inflación” (p. 100).

Asimismo, los propietarios de comercios como La Brocha Gorda y el Lontananza padecen los efectos de la crisis económica. Esto resulta obvio en la tlapalería de Rubén por la ausencia tanto de productos como de clientes, factores que conforman un triste círculo vicioso. En La Brocha Gorda:

Por ningún lado se veían cubetas de pintura, si acaso un anaquel con latas de medio litro. En la pared, un anuncio de lámina rezaba pinta tu éxito con brochas éxito; y del exhibidor sólo pendían dos brochas del número tres. Las pocas lijas ya se habían pandeado por la humedad y el piso mostraba una capa de polvo de al menos dos semanas sin barrer (p. 75).

De esta forma, la situación de Rubén se torna absurda. Como no tiene nada que vender, si llega un cliente sólo desea que se marche, “que lo dejara solo, que no le anduviera preguntando estupideces sobre precios y colores de pintura” (p. 78). Incluso cada noche, al cerrar el negocio, se pregunta “si tendría ánimos para volver al día siguiente” (p. 81).

Antes de llegar a casa decide pasar al Lontananza, pues “Nada le sería tan reconfortante como gastar el último dinero en un trago” (p. 84).

En el caso del Lontananza la crisis comercial empieza a notarse en “El heredero”, como lo prueba una conversación entre Odilón y Cristóbal, el Güero:

–Hoy vendimos muy poco.

–Es que todos andan muy amolados –Cristóbal sintió la necesidad de dar una excusa.

–En mi época, cuanto más jodido se estaba, más eran las ganas de un trago.

–Son otros tiempos, señor.

–¿Y qué podemos hacer para que sea como antes?

–No sé, señor (p. 125).

Finalmente, en “Verónica” atestiguamos los últimos días de vida del Lontananza. El local está casi vacío, bastaba “ver la actitud del cantinero para darse cuenta de que el negocio andaba mal” (p. 139), al “borde de la quiebra” (p. 143).

En “Un poeta local”, el tema del “error de diciembre” es abordado de manera indirecta. En este caso Hildebrando, un poeta dedicado a enaltecer los símbolos patrios,⁹⁸⁵ descubre en la Escuela de Escritores que “la poesía ya no era rimada” (p. 58) por lo que decide convertirse en narrador. En la misma escuela aprende las principales técnicas narrativas pero carece de inspiración. Por esta razón, determina instalarse en el Lontananza “para hacerse de temas” (p. 59). Después de colocar un letrero –con la leyenda “Escritor titulado por la escuela de escritores busca historias para escribir cuentos”-, se acerca un hombre para contarle una historia que Hildebrando rechaza

⁹⁸⁵ “Su repertorio abarcaba el primero, cinco y diez de mayo; el dieciséis de septiembre, el veinte de noviembre, el doce de octubre y las navidades. También tenía loas para prohombres como Cuauhtémoc, Hidalgo, Guerrero, Zapata, Villa, Madero y el padre Pro” (p. 56).

porque alude claramente al asesinato de un candidato a la presidencia durante el sexenio salinista.⁹⁸⁶ Esta historia:

Es sobre un candidato a primer ministro de una isla imaginaria. Un candidato muy popular que seguramente hubiera ganado las elecciones si no es porque alguien lo asesina en la última etapa de su campaña. La gente lo llora y siente que con él también se van a la tumba los sueños de progreso económico, justicia social, empleo digno, democracia, soberanía nacional, auge comercial, desarrollo cultural...” (p. 61).

Por otra parte, al fracasar en su intento por realizarse como narrador, Hildebrando retira el letrero y renueva su interés “por las palabras, tal como lo sentía antes de que le informaran que la rima estaba muerta y sepultada [...]. Aún le quedaban algunos héroes sin versificar” (p. 67). Por lo anterior, coincido con Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez cuando afirman que “el fracaso del individuo puede ser interpretado como una metáfora del fracaso nacional”.⁹⁸⁷

Como hemos visto, la mayoría de los relatos reflejan el estado anímico de las personas durante la mencionada crisis económica. No obstante, el relato “La verdadera historia de don Manuel” permanece al margen de dicha problemática aunque persiste la sensación de fracaso, ya que el personaje no logra cumplir con el objetivo de ser protagonista dentro de su círculo de amigos.

En “La verdadera historia de don Manuel” el narrador reúne a tres de sus amigos de la infancia para revelarles un secreto del recién fallecido don Manuel, un zapatero que años atrás defendió su entrada al Lontananza cuando aún eran menores de edad. Les cuenta la ocasión en que don Manuel, vestido de militar, consiguió burlar el poder del

⁹⁸⁶ Aunque no se especifica el nombre del político, todo parece apuntar que se trata de Luis Donaldo Colosio, candidato priísta a la presidencia de México para el sexenio 1994-2000, asesinado el 23 de marzo de 1994 en la ciudad de Tijuana, Baja California.

⁹⁸⁷ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México...*, *op. cit.*, p. 135.

alcalde de San Andrés, un político corrupto, autoritario y déspota “con muy pocas letras para ocupar un puesto del tamaño del suyo” (p. 25). Don Manuel, haciéndose pasar por militar, le ordena a la escolta del alcalde que arresten al propio alcalde por orden del presidente. La intimidada escolta cumple la orden sin cuestionar las palabras del supuesto jefe militar. Durante la mayor parte del relato mantiene la expectativa sin embargo, hacia el final la sensación de ser el centro de atención se esfuma cuando sus amigos le reclaman que “esa historia sobre don Manuel se la sabe todo el mundo” y, además, no la contó “tal como sucedió” (p. 35).

VI.5.2 Recordar los años de la esperanza e imaginar el futuro

*¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?
¿a hacerte rico en loterías con un millón?
[...]
¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?
Deja el tesoro que Cuauhtémoc fue a enterrar.
Salvador (Chava) Flores*

En *Historias del Lontananza* casi todos los personajes recurren a la cantina para desahogar sus penas y convertirse en momentáneos protagonistas de la noche, pero también resulta interesante saber que este lugar les permite canalizar sus frustraciones recordando momentos de juventud, imaginando un mejor porvenir o soñando con un cambio de suerte en sus vidas.

En “Bienvenido a casa”, Amaro rememora los llamados “años de esperanza”, cuando sus juveniles propósitos se confundían con los sueños. Todo parecía fácil: a su esposa le platicaba que trabajaría seis meses como auxiliar de contador en la fábrica del pueblo; después “se irían a la ciudad, donde él terminaría sus estudios, podría ganar más

y eventualmente montaría su propio negocio” (p. 12). Para Amaro, la ciudad “era un resplandor en el horizonte que [...] sentía demasiado cercano como para no alcanzarlo” (p. 15). Su mujer también se refiere a aquel tiempo “con frases como ‘cuando éramos felices’” (p. 14). En “El cacomixtle”, Odilón que atraviesa una crisis vocacional, evoca una regla de oro que su padre le aconsejó no romper cuando heredó el Lontananza: “Nunca te sientes a beber con nadie porque te perderán el respeto” (p. 48). Por este motivo, cuando platica con un cliente piensa que su padre se avergonzaría de él y “le vino a la mente un recuerdo difuso, como en Polaroid, de un hombre más joven que él, recriminándolo con la mirada” (p. 50). En “Derrumbes”, Héctor le pregunta a Parra⁹⁸⁸ “qué hubiera pasado si en vez de meternos a trabajar hubiéramos terminado la carrera” (p. 114). Héctor planea retomar la carrera de leyes para corregir el rumbo de su vida, tener despacho, secretaria y andar de corbata (p. 117) como Robledo, su excompañero de la universidad.

Por otra parte, en “Un poeta local” Hildebrando proyecta escribir una ambiciosa novela “con varias voces encontradas, narradores omniscientes, equicientes [sic] y deficientes; y narradores omniscientes que se hacen los deficientes; personajes claves que aparecen en una página y desaparecen a la siguiente” (p. 66), o un libro que abre un sugestivo juego metaficcional “titulado *Historias del Lontananza*, en el que el primer cuento narraría las andanzas de un escritor que entra a un bar y cuelga un letrero en busca de temas” (p. 63).

En “La Brocha Gorda”, Rubén vive con la esperanza de recibir la llamada telefónica que solucionaría todos sus problemas. Alguien podría hablarle para solicitarle

⁹⁸⁸ De acuerdo a Scott M. Bennet, muchos nombres de los personajes de *Historias de Lontananza* corresponden a amigos de David Toscana: “Los que pude reconocer por mi cuenta son Hugo (Hugo Valdés Manríquez), Toño (Antonio Ramos), Rubén (Rubén Soto), Héctor (Héctor Alvarado), Parra (Eduardo Antonio Parra) y Felipe (Felipe Montes). Aunque no se puede comprobar totalmente esta observación, parece que Toscana incluye a algunos de sus conocidos para ofrecerles un tipo de homenaje o reconocimiento”. Véase: “Relatando *Historias del Lontananza* de David Toscana (Traducción, transculturación y lectura)”..., *op. cit.*, p. 116.

“un pedido millonario, un contrato para pintar mil casas o la raya central de una nueva carretera que atravesaría el país, una gran fábrica de muebles en busca de laca, el departamento de tránsito que había decidido pintar de amarillo todas las áreas de no estacionarse” (p. 71). En “El heredero” vimos como Cristóbal, el Güero, ante el pésimo estado de salud de Odilón, su patrón, planea cambios esenciales para el Lontananza tales como instalar una televisión, aire acondicionado y mesas de billar, servir más variedades de cerveza, cambiar el color de las paredes y, sobre todo, renovar el nombre, pues la “palabra cantina era del pasado” (p. 125).

En “Millonarios” a Carlos, un desempleado en un pueblo con pocas oportunidades para profesionales, le gusta soñar con ser dueño de un “rancho de cientos de hectáreas lleno de ganado calidad de exportación y una casa de tres pisos y un escritorio de caoba desde donde pudiera dar órdenes” (p. 92).

Es evidente que este conjunto de personajes, ante las frustraciones de la vida, se amparan en épocas pasadas como es el caso de Amaro, Odilón y Héctor; en la ilusión del golpe de suerte que resolverá sus problemas como lo demuestran Hildebrando, Rubén y Cristóbal; o, definitivamente, en el terreno de la fantasía, a donde acude Carlos después de un año sin empleo. Estas aspiraciones, tengan o no fundamento en la realidad, son significativas en la medida que desvelan lo más profundo de la intimidad de los personajes. Un caso emblemático es Amaro, ya que frente a sus amigos aparenta ser capaz de reírse de su situación aunque en el fondo añora aquellos años en los que todo parecía claro.

VI.5.3 Apestosos que huyeron de la ciudad

Otra expresión del fracaso en las *Historias del Lontananza*, que la crítica ha pasado por alto, es la tendencia de ciertos personajes a desear lo que no tienen o querer realizar actividades de otras personas.

Para María José Díaz Aguado esto se llama envidia, y la define como un sentimiento complejo capaz de agrupar emociones tan contradictorias como “el deseo de tener lo que otro tiene, la admiración por lo que otro ha conseguido, el dolor por no tenerlo, la indignación por considerar injusta la diferencia que se observa o la incertidumbre por no entender a qué se deben las diferencias que producen la envidia”.⁹⁸⁹

El envidioso pocas veces expresa abiertamente su deseo; por el contrario, lo oculta o busca la complicidad y aprobación de los amigos para liberarlo. Al respecto, Carlos Castillo del Pino sostiene que la envidia “se disfraza o se oculta” por razones de orden psicológico, social y moral. El envidioso disimula su conducta para no revelar su inferioridad respecto del envidiado, ya que “al descubrirse, los demás notarían de inmediato la carencia del envidioso, visible en el bien que el envidiado posee”.⁹⁹⁰ En resumen, para Castillo del Pino el envidioso “trata inútilmente de no ser el que es, de ser de otro modo a como es, de ser, en realidad, el otro, el envidiado”.⁹⁹¹ Acciones que, si recordamos, es una constante en la mayor parte de las obras de David Toscana.

A continuación, se comprobará cómo ninguno de los personajes envidiosos de *Historias del Lontananza* admite dicha conducta, salvo dos casos plenamente justificados. La envidia se hace explícita por las intromisiones del narrador omnisciente o por las propias reflexiones introspectivas del narrador protagonista. Así, Amaro al

⁹⁸⁹ María José Díaz Aguado: *La envidia*, Madrid, Aguilar, 1997, p. 13.

⁹⁹⁰ Carlos Castillo del Pino: "La envidia, una forma de interacción. La relación envidiado/envidioso" en Carlos Castillo del Pino (comp.): *La envidia*, Madrid, Alianza, 1994. 19-44. p. 26.

⁹⁹¹ *Ibíd.*, p. 37.

perder su empleo se dirige al Lontananza para despotricar con sus amigos –aquellos que como él nunca pudieron abandonar el pueblo-, “de los traidores, de los apestosos que huyeron a la ciudad y vuelven acaso un fin de semana a su casa de siempre que ahora llaman *casa de campo*” (p. 17). Como habíamos visto, el plan de Amaro en su juventud consistía en trasladarse a la ciudad para terminar sus estudios, ganar más dinero y montar su propio negocio, quizá como muchos de sus compañeros. Este caso es singular ya que la envidia, al apoderarse de una colectividad incapaz de concretar su proyecto de emigrar, decide expresarse sin remordimientos.

El narrador de “La verdadera historia de don Manuel” odia a muerte a Toño, su amigo de la infancia, porque tiene título universitario y es “gerente en la refinería, la que mejor paga y la que da un montón de prestaciones” (p. 26) mientras él sólo trabaja como supervisor en la fábrica de camiones. Intelectualmente se siente superior a Toño; sin embargo, siempre guarda su rencor. Sólo en la intimidad de su pensamiento sabemos que le dice “señorito de la universidad” (p. 32); le da “rabia que Toño pretendiera erigirse como nuestro benefactor” (p. 33) y paga su consumo, pues “no permitiría la humillación de que Toño pagara lo mío” (p. 37). Al final, cuando el narrador se entera de la muerte de Anselmo, otro de sus amigos, expresa que mejor “hubiera preferido enterrar a Toño; la presencia de Anselmo no le hacía mal a nadie” (p. 37). Tal como apunta Castillo del Pino, comúnmente “el envidioso busca la destrucción del envidiado”.⁹⁹²

El caso de Odilón en “El cacomixtle” carece de la brutalidad del anterior; más bien llega a resultar comprensible su conducta en una persona de su edad. A sus ochenta años, simplemente “quería ser otro, un muchacho, aunque fuera un muchacho a punto de morir” (p. 51). En “El heredero”, Odilón insiste otra vez en el ansia de juventud

⁹⁹² *Ibíd.*, p. 42.

cuando le confiesa a Cristóbal que le gustaría tener su edad: “Si pudiera comprar tus años, muchacho” (p. 124). Tal deseo materializa otra faceta de la envidia que podríamos calificar como positiva, en el sentido de que lo suyo es “algo digno de ser deseado o apetecido”.⁹⁹³

Rubén en “La Brocha Gorda” desea ser otra persona y tener otro negocio. En primer lugar, quiere “de todo corazón poder marcharse igual que Mundo” (p. 73), su empleado que, ante la falta de pago, decide renunciar; en segundo, pretende administrar algo como el Lontananza, “un negocio próspero con clientes a cualquier hora y con la libertad de vender las marcas que quisiera” (p. 78). En “Millonarios”, Alberto envidia a su amigo Carlos por tener una esposa como Adelina, guapa, trabajadora y veinte años menor. Por último, en “El heredero” Cristóbal espera el día en que el Lontananza sea suyo para transformarlo en un videobar y casarse con Consuelo. Esta posibilidad, por supuesto, lleva implícita el anhelo de que Odilón muera pronto.

Los casos citados sitúan *Historias del Lontananza* como una obra paradigmática en el desarrollo de temas como el fracaso y la envidia. Son clara muestra de la sensibilidad y la capacidad narrativa del autor para crear personajes que responden a conductas universales desde un contexto local. David Toscana explica que su literatura es regional, pero que a través de lo local “se puede acceder a lo universal [...] cuando lo tratas con emociones universales”.⁹⁹⁴ De ahí que sea lícito reconocer que sus relatos enriquecen las perspectivas sociales y psicológicas sobre las consecuencias del “error de diciembre” mexicano, la sensación de fracaso y el sentimiento de envidia.

⁹⁹³ Véase el *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2001.

⁹⁹⁴ Karla Avilés: “David Toscana: La literatura no tiene que ver con la geografía”, en *Metapolítica*, 2008, vol. 12, núm. 58, 100-101, p. 100.

VI.6 OFRECÍA DE TOMAR Y CONTABA SUS HISTORIAS: REGISTROS DE ORALIDAD

David Toscana ha destacado como elementos fundamentales de su estilo narrativo la intensidad, la adjetivación, el ritmo, la reflexión, la razón, la emoción, la inteligencia y la sensibilidad. Afirma que todo lo anterior no sería posible sin un adecuado uso de la palabra:

Hay que tratar las palabras como nuestro objeto de arte. Pues las palabras no sólo son la herramienta para contar una historia, sino lo que forma y hace que una novela sea bella o un fracaso [...]. Las palabras tienen que estar ahí, latiendo, tiene que haber juegos con las palabras, que éstas sean intensas. La adjetivación, el ritmo, todo lo que hace que las palabras sean más que una herramienta.⁹⁹⁵

Sin duda, estos elementos persisten en los relatos que lo han consolidado como uno de los mejores cuentistas de su generación. Pese a que en conjunto su producción supera apenas la decena de títulos, ha sido suficiente para reconocer entre sus atributos más caros la claridad narrativa, el interés por contar historias atractivas para el lector, la dedicación por encontrar la frase y la imagen precisa, la utilización del narrador omnisciente o heterodiegético, la creación de estructuras lineales, la incorporación de constantes analepsis y el manejo de registros orales. Su concepción del cuento comparte muchos rasgos clásicos del género, cuya principal finalidad es contar historias.⁹⁹⁶

⁹⁹⁵ Karla Avilés: "David Toscana: La literatura no tiene que ver con la geografía", en *Metapolítica*, op. cit., p. 101.

⁹⁹⁶ De acuerdo a Lauro Zavala, el cuento clásico "es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la representación de una realidad narrativa". Véase: "El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)" en Alfredo Pavón: *Cuento y figura (la ficción en México*, Tlaxcala, UAT, 1999. 51-61, p. 57.

Así, siete de los nueve relatos de *Historias del Lontananza* están narrados en tercera persona,⁹⁹⁷ mientras el resto lo hacen en primera.⁹⁹⁸ Llama la atención que estos dos últimos nunca revelan el nombre del narrador. Además, los cuentos cumplen linealmente, en mayor o menor grado, con los cuatro momentos propios del género: planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace.

Si bien todas las historias se desarrollan linealmente, también existen constantes referencias al pasado de los personajes. Esto, me parece, tiene como propósito contrastar la estabilidad laboral y emocional, real o virtual, que los personajes alguna vez vivieron en su juventud con la frustración del presente y la incertidumbre del porvenir que los embarga como adultos. De alguna forma, los personajes se afianzan a los recuerdos para evadir su realidad actual.

El pasado siempre es evocado de manera positiva porque entonces los personajes tenían un proyecto de vida, soñaban con un futuro promisorio o, sencillamente, tenían más energía para afrontar y resolver problemas. Esto explica que en el pasado se ubiquen “los años de esperanza” (p. 14) o los días “cuando éramos felices” (p. 14); que surja una ilusión “de niños que aún nos dura” (p. 33), se haya cobrado “el último sueldo” (p. 76) y que “Carlos entonces sabía reír” (p. 89). La nostalgia también invade al empleado “cuando era estudiante de leyes” (p. 110), al cantinero que asegura que en su “época, cuanto más jodido se estaba, más eran las ganas de un trago” (p. 125) y al adulto que repite frases como “te acuerdas de, o te acuerdas cuando” (p. 134). De igual forma, resulta significativo el caso de Hildebrando, quien halla en el pasado una inagotable fuente de inspiración, con cientos de hechos y personajes de la historia de México.

⁹⁹⁷ “Bienvenido a casa”, “El cacomixtle”, “Un poeta local”, “La brocha gorda”, “Millonarios”, “Derrumbes” y “El heredero”.

⁹⁹⁸ “La verdadera historia de don Manuel” y “Verónica”.

Por otra parte, la crítica ha visto que en los cuentos de Toscana la oralidad y el acto de contar son uno de los recursos definitorios de su estilo. De acuerdo a Brescia, “la mayor parte de los relatos de *Historias del Lontananza* hallan su meollo en las idas y vueltas del diálogo, principio y límite del narrar”, de tal forma que “parece combinar la fórmula del cuento ‘tradicional’ con la sofisticación narrativa del cuento ‘moderno’”.⁹⁹⁹ De manera similar, Williams y Rodríguez concluyen que el acto de contar es una forma de escape a la que recurren la mayoría de los personajes del volumen, ya sea para desahogar sus problemas o llamar la atención de sus amigos:

Como Onetti o Vargas Llosa, Toscana parece ser un narrador nato que siempre involucra a sus lectores en una trama bien desarrollada. Pero como otros escritores de actitudes posmodernas, Toscana no muestra ninguna creencia o fe en lo trascendental del acto de contar. Al contrario, contar historias es sencillamente otro escape temporal (como el alcohol y el chiste) del aburrimiento y de la nada.¹⁰⁰⁰

El título del volumen y del relato “La verdadera historia de don Manuel” corroboran estas ideas. Además, en este contexto, resulta pertinente acotar que la cantina socialmente ha sido reconocida como el lugar propicio para conversar y, en el caso específico del volumen que nos ocupa, constituye el refugio idóneo de los personajes para confesar sus frustraciones. De acuerdo a Elsa Levy, la cantina viene a ser un espacio terapéutico:

Espacio de refugio, de espera, lugar de huida, de ilusión, de angustia, de alegría, de amistad y de muchas otras cosas más, es una entidad social que juega un papel definido en la zona socioeconómica en la que está enclavada.

⁹⁹⁹ Pablo Brescia: “¿Dónde (des)integrarse? Las respuestas de David Toscana y de Eduardo Antonio Parra” ..., *op. cit.*, p. 526.

¹⁰⁰⁰ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México...*, *op. cit.*, p. 136.

Es también un jardín heterogéneo donde florece la interrelación humana al calor de la camaradería que manifiesta un deseo grato de que todo problema humano, sea político, social o religioso, se resuelva con facilidad y prontitud. Significa sociabilidad, calor humano, conversación amena, distante de todo problema que aqueja a la humanidad. Es lugar donde se acrisola la voluntad en el uso o abuso del libre albedrío. Las cantinas son lugares para bebedores, no para enfermos alcohólicos.¹⁰⁰¹

Muestra de esta concepción son los casos de Amaro en “Bienvenido a casa” y de Hildebrando en “Un poeta local”. El primero prefiere “relatar los pormenores de su despido” (p. 17) en compañía de sus amigos del Lontananza antes que hacerlo con su esposa; Hildebrando, por su parte, en su intento de convertirse en narrador se instala en la cantina, porque “ahí se escuchaban más confesiones que en la iglesia” (p. 59). Desde esta perspectiva, el volumen como espacio poético y la cantina como espacio topológico comparten la doble propiedad de ser receptores y emisores de las historias.

En los relatos son recurrentes los personajes dispuestos a contar algo con tal de atraer la atención de un interlocutor o un auditorio. Estos seres solitarios conversan sobre un despido injustificado, revelan un secreto celosamente guardado por décadas, reflexionan sobre la buena y la mala suerte, expresan su deseo de retomar los estudios universitarios o reviven momentos de la infancia. Así, como afirman Brescia, Williams y Rodríguez, a lo largo del volumen van apareciendo incontables expresiones –hablar, relatar, contar, preguntar, escuchar, revelar, conversar, charlar, confesar- y recursos ligados a la oralidad –representación fonética del habla y el diálogo, principalmente-.

En “La verdadera historia de don Manuel”, el narrador convoca a sus amigos en el Lontananza para contarles un secreto sobre don Manuel que guardó “con paciencia hasta el día de su muerte” (p. 22). A lo largo del texto, va narrando cómo el finado se

¹⁰⁰¹ Elsa Levy: "El fracaso y la esperanza fallida. La cantina como ambiente terapéutico en *Lontananza* de David Toscana", en http://www.destiempos.com/n13/elsalevy_13.htm, [27 de mayo de 2008].

mofó del alcalde de una población vecina. En los párrafos finales, el narrador descubre que el suceso que hasta ese momento creía desconocido no sólo lo “sabe todo el mundo” (p. 34), sino que incluso “me revelaron cosas que yo no sabía” (pp. 34-35). Este desenlace resulta una fina ironía, pues queda claro que no existe una “verdadera historia” sino distintas versiones de la misma.

En el mismo cuento, don Manuel a su vez es recordado como una persona a la que le gustaba contar historias. Los amigos mencionan que cuando aún eran menores de edad, don Manuel en una ocasión consintió su entrada. A partir de entonces:

Empezamos a ir todas las tardes después de la escuela. Él nos ofrecía de tomar un poco y *nos contaba sus historias* [el subrayado es mío] de cuando anduvo en la Revolución. “No le crean –nos gritaban los señores de otras mesas-, son puras mentiras.” Aseguraban que a don Manuel le había dado por esconderse en el tapanco de su negocio cada vez que se acercaban los federales o los revolucionarios y ni chistó cuando en dos o tres ocasiones se metieron a robarle sus cosas.

A nosotros nos preocupaba muy poco si las historias eran verdaderas o inventadas. Lo importante era que nos divertíamos y, sobre todo, que gracias a ellas entrábamos tarde tras tarde al Lontananza (p. 23).

Buena parte de este pasaje refrenda un rasgo central del libro sobre el que venimos hablando. A Don Manuel, un “héroe” desconocido de la Revolución Mexicana, le gusta hablar de su vida o inventar hazañas. Durante muchos años se le conoció como el zapatero del pueblo y, como vimos, pocas personas toman en serio sus anécdotas: inclusive lo tildan de mentiroso y cobarde. Esta situación genera en él un sentimiento de frustración. Sin embargo, encuentra un acicate a su triste existencia en el reducido y

juvenil auditorio que, sin reserva alguna, está dispuesto a escuchar y divertirse con sus historias.

Por este motivo, Pablo Brescia sostiene que entre el narrador y don Manuel “hay una duplicación”,¹⁰⁰² pues ambos personajes destacan por contar historias y ser desacreditados por una parte de su audiencia: el narrador por contar un hecho conocido y el viejo por mentir.

En “Un poeta local”, Hildebrando llega al Lontananza con el fin de encontrar historias dignas para narrar, aunque se muestra como un interlocutor crítico e insatisfecho a diferencia del grupo de amigos de “La verdadera historia de don Manuel”, a quienes les daba lo mismo si las historias que escuchaban eran verídicas o no. Después de colgar un letrero en el que solicita “historias para escribir cuentos”, se acercan dos personas. La primera, como vimos, intenta convencer a Hildebrando de escribir sobre el atentado contra un candidato a la presidencia, tal como sucede en la realidad política del país. Hildebrando, al percatarse de la similitud que guarda la historia con este hecho, le espeta a su interlocutor: “-¿Me viste la cara de pendejo?-" mientras agrega que “la alusión es tan evidente que hasta un niño la pesca” (p. 62). Más adelante regresa este mismo personaje con otra historia:

–Trata de un sacristán que accidentalmente se da cuenta de que el párroco se roba las limosnas. El sacristán no tiene pruebas y comienza a investigar un poco por su cuenta...

[...]. El sacristán se entera de que el párroco está confabulado con el alcalde en estos negocios; y como se corre el chisme de que anduvo haciendo preguntas y enterándose de cosas que no debía, una noche lo machetean en la central de autobuses (p. 65).

¹⁰⁰² Pablo Brescia: “¿Dónde (des)integrarse? Las respuestas de David Toscana y de Eduardo Antonio Parra” ..., *op. cit.*, p. 527.

A Hildebrando al principio le entusiasma la trama, incluso piensa cómo estructurarla, hasta que se pregunta “¿qué hacer con una novela donde el protagonista está muerto y los demás personajes son antagonistas?” (p. 66), pues un caso así no se lo habían enseñado en la escuela de escritores. Por su parte, el segundo personaje quiere contarle la verdadera identidad de un famoso luchador enmascarado mexicano. Sin embargo, Hildebrando desecha la posibilidad de escribir sobre este personaje.

Por último, “Millonarios” y “Derrumbes” sobresalen por el hecho de que ambos están estructurados básicamente en diálogos. Pablo Brescia considera que en esta forma del discurso se encuentra el “principio y límite del narrar para Toscana”.¹⁰⁰³

En “Millonarios”, Alberto y Carlos se encuentran en el Lontananza para hablar de sus desilusiones y anhelos. A través de la charla que sostienen, sabemos que Alberto es un vendedor de enciclopedias que desea a la mujer de Carlos y que éste hace un año perdió su empleo y desde entonces ha estado en busca de este sin éxito. En “Derrumbes”, Parra y Héctor hablan sobre series de televisión, bellas modelos, sueños y su trunca carrera universitaria.

En apariencia, los dos relatos aportan poca información relacionada con el desarrollo de la trama, pero en el fondo es posible reconocer que las trivialidades tratadas por los interlocutores son reflejo de su realidad. Marta Gallo ha hecho notar que los diálogos en *Historias del Lontananza* enfatizan la oquedad de la existencia:

[S]e repiten frases porque el otro no escuchó o se cuentan las mismas cosas varias veces, o uno lee en voz alta la etiqueta de una botella, como si eso fuera todo lo que se tiene que comunicar a su interlocutor. Y si alguien llega a decir algo, se trata de un lugar común o [...] terminan “hablando de lo mismo que siempre hablamos” [...]; a veces en esos diálogos se intercambian comentarios sobre programas y personajes de

¹⁰⁰³ *Ibíd.*, p. 526.

TV y, naturalmente, sobre fútbol: programas y comentarios que ponen en evidencia un colmo de vacío en la vida de los interlocutores.¹⁰⁰⁴

El análisis de las particularidades estilísticas y temáticas relativas al espacio en *Historias del Lontananza* nos permite deducir que el norte mexicano no es un elemento definitivo, sino sólo el umbral del universo narrativo de Toscana. Esto es claro en el lenguaje empleado por la notable ausencia de regionalismos nortños. Además, como hemos visto, el autor aborda problemas como el desempleo, sentimientos como la frustración y conductas como la envidia, comunes en la mayoría de las personas.

El Lontananza, como centro aglutinador de dichas situaciones y emociones, se distingue de otras cantinas mexicanas por contravenir la acostumbrada noción de que se va a la cantina para curar las penas de amor.¹⁰⁰⁵ En las *Historias del Lontananza* ninguno de los protagonistas llega a la cantina por haber sufrido alguna decepción amorosa, sino laboral.

Finalmente, habría que añadir que la dinámica del Lontananza revela una interesante dialéctica del adentro y el afuera. Desde dentro, para los parroquianos significa el paraíso y el refugio donde atenuar su particular desilusión; sin embargo, desde afuera el Lontananza es visto como el símbolo del fracaso de un modelo económico impuesto en México de manera irresponsable.

¹⁰⁰⁴ Marta Gallo: "El des-concierto en el imaginario de David Toscana" ..., *op. cit.*, p. 284.

¹⁰⁰⁵ En México el caso más representativo de esta concepción mexicana de la cantina son las canciones del popular compositor José Alfredo Jiménez, en las que el alcohol y los brindis con desconocidos se dan la mano por el amor no correspondido de una mujer. Tal es el caso de "El último trago", "Ella" y "Que se me acabe la vida".

CONCLUSIONES

Dos líneas fundamentales marcaron el desarrollo de la investigación. La primera fue la de las colecciones de relatos integrados en el contexto de la literatura hispanoamericana; la segunda, la función del espacio en las colecciones *Fata Morgana*, de Bruno Estañol; *Cuentos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez, e *Historias del Lontananza*, de David Toscana.

En principio se revisó prácticamente todo lo publicado, hasta el momento, sobre la teoría y la crítica de las colecciones de relatos integrados. De este corpus bibliográfico destacué las propuestas de teóricos anglosajones como Forrest L. Ingram, J. Gerald Kennedy, Robert M. Luscher, Susan Garland Mann, Maggie Dunn, Ann Morris y Rolf Lundén, e hispanoamericanos como Enrique Anderson Imbert, Gabriela Mora, Russell M. Cluff y Miguel Gomes, que permitieron establecer el marco para definir el carácter de esta modalidad literaria.

Por sus características, inscribí a la colección de relatos integrados dentro del campo de la literatura fragmentada, cuyo origen se encuentra en los volúmenes conformados por el cuadro de costumbres, el poema en prosa, la crónica literaria, el

ensayo y en la llamada miscelánea; su consolidación se sitúa en la novela vanguardista, y llega hasta nuestros días como hipertexto. Estas formas narrativas permiten variar el orden de lectura, exigen la participación activa del lector, rompen la linealidad narrativa y presentan múltiples perspectivas.

En este entorno, la colección de relatos integrados resulta una de las formas más acabadas de la fragmentación, pues refuta la poética aristotélica de totalidad, responde a los conceptos de “texto ideal” –Roland Barthes- y “rizoma” –Gilles Deleuze- y prefigura el de “hipertexto” –Theodor Nelson-. En otras palabras, permite múltiples entradas, elude la noción de final y centro, se le pueden añadir o suprimir partes sin alterar el sentido de la totalidad y sus múltiples conexiones favorecen la bifurcación. Por otra parte, materializa fehacientemente los conflictos de sociedades, como las hispanoamericanas, atrapadas entre la unidad y la pluralidad, la clausura y la apertura, el centro y la periferia, y la jerarquía y la anarquía.

Para registrar las decenas de colecciones de relatos integrados comentadas en esta investigación, definí la colección de relatos integrados como una modalidad en la que el autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotáctica o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o salteado.

Dada la sorprendente cantidad de obras y de recursos de integración existentes resultó pertinente establecer una tipología capaz de aglutinar en tres rubros dicha diversidad. Para lograr tal propósito, se atendió básicamente a la forma de integración de los textos –técnica, implícita y explícita- más que a los recursos. Así, las colecciones de integración técnica destacan por emplear estrategias formales como el marco, la anáfora discursiva y géneros o modalidades narrativas específicas (biografía, crónica, lipograma, minificción, epístola, etc.); la implícita se caracteriza por incorporar

reiteradamente un símbolo, un motivo o por configurar un personaje colectivo; la explícita es la más común y cercana a la novela, por la intratextualidad y la repetición de elementos como personajes, acciones, espacios o tiempos. En esta última, son distinguibles dos tipos de desarrollo: uno diacrónico y otro sincrónico, según sea o no evidente un avance temporal en la historia.

En esta propuesta descansa una de las aportaciones más novedosas de la presente investigación, pues amplía el concepto y el corpus bibliográfico de las colecciones de relatos integrados al considerar recursos de integración que hasta ahora habían pasado desapercibidos a la crítica y permite valorar un conjunto de recursos sin privilegiar ninguno, como hasta ahora venía sucediendo.

En Hispanoamérica el corpus bibliográfico de este tipo de volúmenes resulta sobresaliente y comparable al de Estados Unidos. En este sentido, también resulta interesante destacar el hecho de que en nuestra literatura aparecen los primeros casos modernos de colecciones de relatos integrados, anticipándose varias décadas a los consignados por la crítica norteamericana. Así lo demuestran *Sub terra* (1904), de Baldomero Lillo; *Las fuerzas extrañas* (1905), de Leopoldo Lugones y *Cuentos de Pago Chico* (1908), de Manuel J. Payró. Esto sin considerar, por ejemplo, el volumen *Noche al raso* (1870), de José María Roa Bárcena, porque su estructura repite la técnica de enmarcación de cuentos, recurrente en obras como *El Decamerón*, *Las mil y una noches* y *Los cuentos de Canterbury*. Frente a estos tempranos títulos, para la academia norteamericana sus paradigmas de estudio son *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, y *Dublinenses* (1914), de James Joyce.

Estos textos sirvieron para reconocer que en el siglo XIX los antecedentes de esta modalidad están directamente relacionados con la consolidación del periódico como medio de expresión literaria, y con la práctica de formas breves como el cuadro de

costumbres, las tradiciones y las leyendas que, posteriormente, al ser reunidos en un libro, revelarían recursos de integración entre los mismos.

Cabe resaltar que, de las más de cien colecciones de relatos integrados citadas en esta investigación, más de la mitad pertenecen a la literatura mexicana. Esto es explicable porque, como mencionaba Russell M. Cluff, México representa una de las vetas más ricas del tema en Hispanoamérica. Sin embargo, esta nómina aumentaría considerablemente al escudriñar la producción de cada una de las literaturas nacionales de nuestro continente, lo que vislumbra un fructífero panorama para investigaciones ulteriores.

Como ya se mencionó, en las colecciones de relatos integrados la participación del lector resulta fundamental, pues en última instancia éste decide la adscripción genológica y define la cohesión del volumen, este hecho se da sobre todo en las colecciones de integración implícita, cuyo(s) elemento(s) o motivo(s) podrían pasar desapercibidos sin prestarles la debida atención. Un punto en el que se insistió fue en la facultad del lector para alterar el orden de lectura del índice sin afectar en esencia el sentido de la obra, ya que la colección de relatos integrados, a diferencia de la novela, no genera expectativas o intrigas sobre lo que acontecerá y porque la relación entre relatos es paratáctica. De esta forma, defiende la necesidad de lectores ideales como el “salteado”, de Macedonio Fernández, o el activo, de Julio Cortázar.

En la autonomía de las partes, la recurrencia y la repetición de recursos subyacen dos tipos de fuerzas opuestas. Rolf Lundén las identificó acertadamente como centrífugas y centrípetas por tensionar la dinámica del volumen hacia la integración o la desintegración, la clausura o la apertura. La fuerza centrípeta tiende a integrar las partes por la intratextualidad y los efectos retrospectivos en la lectura. La centrífuga, manifiesta en la independencia de los relatos, es perceptible por la discontinuidad –

rechazo de la noción de principio, final, trama, evolución y causalidad- y la multiplicidad –de tiempos, lugares, acciones, narradores, temas y finales-.

Se consideró a la colección de relatos integrados como una modalidad subsidiaria del libro de cuentos y no como un género porque su esencia descansa en una estrategia –muchas veces la invención lúdica- del autor. En otras palabras, cuando se planea interrelacionar una serie de relatos, cada uno de ellos es escrito con autonomía, pudiendo ser leído sin afectar el sentido del conjunto o ser extraído para antologarlo en otra colección. En general el escritor, durante el proceso de creación de una obra de esta naturaleza, tiende más a pensar en un género narrativo breve comúnmente llamado cuento no en una modalidad hasta hace poco no advertida por la crítica y que ha recibido nominaciones tan diversas como ciclo de cuentos, secuencia cuentística, cuentos compuestos, novela compuesta o colección de relatos integrados. De hecho, ninguno de los escritores ha calificado su obra con las denominaciones mencionadas aunque son conscientes de la conjunción de sus textos. Un caso ejemplar de este hecho lo constituyen las colecciones integradas *La frontera de cristal* y *Agua quemada*, que Carlos Fuentes definió como “Una novela en nueve cuentos” y como “Cuarteto narrativo”, respectivamente.

Durante el proceso de investigación surgieron diversas líneas de trabajo que fue imposible seguir en su momento para no desbordar los límites de la tesis. De ahí que aproveche este espacio para apuntar algunas de ellas.

En un sentido diacrónico, sería pertinente elaborar una historia de las colecciones de relatos integrados hispanoamericanas que incluya obras precursoras, los primeros casos de la modalidad hasta sus últimas manifestaciones. Dada la dificultad para localizar muchos volúmenes, podría pensarse esta labor atendiendo a la producción

nacional. Otro tema de interés sería analizar volúmenes de cuadros de costumbres, estampas y leyendas decimonónicas como proto-colecciones.

Desde una perspectiva sincrónica podrían abordarse las colecciones de un autor –casos paradigmáticos son los de Manuel Mujica Lainez, Carlos Fuentes y Beatriz Espejo, por la frecuencia de esta modalidad en su bibliografía-, de una generación –pienso en el “boom”, por ejemplo-, de acuerdo a una de las tres tipologías aquí propuestas –técnica, implícita o explícita-, según un recurso de integración –tiempo, personaje, espacio-, o por la variedad espacial –casas, ciudades, pueblos, fronteras, exilios-. Las combinaciones son limitadas, pero aún quedan múltiples áreas por explorar.

A partir de este corpus de colecciones se pudo colegir que, implícita o explícitamente, el espacio es uno de los elementos de integración más frecuentes. Su función es explícita cuando el lugar es nombrado en la mayoría de los relatos, e implícita cuando la presencia del espacio sólo puede ser deducida por una serie de características físicas, ambientales o atmosféricas. De cualquier forma, su influencia siempre es decisiva en las acciones y conductas de los personajes.

Los ocho tipos de espacios más recurrentes en las colecciones de relatos integrados –cerrados, provincias, capitales, fronteras, exilios, imaginarios, simbólicos y con historia- están vinculados a la noción de identidad nacional, regional o individual. La historia del espacio o la necesidad de escribirla, el arraigo o desarraigo, el esplendor o la decadencia marcan definitivamente el devenir de los personajes y, por consiguiente, revelan muchas de las preocupaciones del escritor. Incluso en la singularidad del espacio imaginario, sin referente real evidente como Santa María de la Victoria, Mogador y Lontananza, los valores y las posturas ideológicas tienen ecos de la realidad nacional o regional en la que está inmerso el autor.

Los volúmenes *Fata Morgana*, de Bruno Estañol; *Cuentos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez, e *Historias del Lontananza*, de David Toscana, ofrecen un panorama amplio y variado de México y su literatura. En principio, las obras revelan la variedad cultural del país al ubicarse en zonas geográficas distintas a la capital; por su parte, los autores representan tres generaciones distintas de escritores y cuentan con reconocidas trayectorias que incluyen prestigiosos premios nacionales e internacionales.

Así, vimos cómo estas colecciones revelan claros nexos con la identidad regional e individual de sus autores. Fue importante reconocer que, en general, éstos no tratan de afirmar una identidad nacional homogénea. Por el contrario, Santa María de la Victoria y el bar Lontananza se ubican fuera del centro político, económico, social y cultural de México. En cuanto a Mogador, aunque geográfica y culturalmente se localiza en las costas africanas, Ruy Sánchez desvela extraordinarias analogías topográficas, climáticas y culturales con el norte mexicano e insiste en la semejanza de influencias entre ambos lugares.

Cada uno de estos lugares recusa la hegemonía de la capital, pondera la validez de una realidad periférica –trátase del sur o el norte de México- y manifiesta una heterogeneidad cultural negada durante decenios. Santa María de la Victoria, desde su regionalismo, se erige como cimiento de la nación. Su pasado milenario resulta seminal en la historia de México: primero fue habitada por mayas y después por los conquistadores españoles que fundaron la primera ciudad hispana en el continente. Allí libraron su primera batalla por la conquista, bautizaron a los primeros indígenas y Hernán Cortés conoció a la Malinche. Por su parte, Mogador representa un puente entre la cultura árabe y la mexicana, poco transitado en la historia de México, pues recupera el invaluable legado hispano-arábigo. Así, Ruy Sánchez insiste que la pequeña

población portuaria marroquí y México son semejantes porque ambos territorios han sido cruce de diversos pueblos, religiones y culturas.

En otro nivel, advertí que estos tres ámbitos definen en buena medida la identidad individual de los autores, a tal grado que, literariamente, son convertidos en espacios idílicos. En Santa María de la Victoria, hoy Frontera, nació Bruno Estañol; David Toscana se ha negado a dejar su Monterrey natal a pesar de su éxito editorial, y Alberto Ruy Sánchez visitó el desierto magrebí para revivir una etapa de su infancia que creía olvidada.

Otra muestra de la relevancia de estos espacios se descubre al revisar las trayectorias literarias de estos autores. Estañol comenzó a escribir al evocar a Santa María de la Victoria-Frontera lo que provocó la aparición de cuentos del volumen *Ni el reino de este mundo* y los libros *Fata Morgana*, *La barca de oro* y *Passiflora Incarnata*; para Alberto Ruy Sánchez, el desierto marroquí y la ciudad de Essaouira supusieron una especie de revelación presente en la totalidad de su obra a través de la mítica Mogador; finalmente, David Toscana, que se ha definido insistentemente como escritor regionalista que desecha cualquier exploración cosmopolita, ha registrado la presencia del Lontananza en *Historias del Lontananza* y en las novelas *Estación Tula* y *El ejército iluminado*.

Tales espacios presentan en común su condición de lugares imaginarios con un referente real reconocible: Santa María de la Victoria es el antiguo nombre de la población de Frontera, Tabasco; Mogador es actualmente Essaouira y Lontananza remite a un viejo bar ubicado en el centro de Monterrey. Sin embargo, consiguen distinguirse del referente real por un proceso de resemantización y subjetivación del mismo. Así, Santa María de la Victoria, una ciudad tropical milenaria situada estratégicamente en la ribera del río Grijalva, resulta una topofilia particularizada por

las constantes alusiones históricas y por el destacado protagonismo de jóvenes enfrentados a dilemas sociales y sexuales que marcan el rumbo de sus futuras vidas. Otra singularidad resulta de los cronotopos del encuentro –el Cine-teatro Unión, el Club Rotario, la botica y el cabaret-, detonantes de las iniciaciones de los personajes. Por último, también es significativa la repetida presencia de personajes femeninos que contravienen la provinciana imagen de la mujer abnegada o sumisa, la constante alusión de referentes musicales y las escenas relativas al baile.

Mogador, en principio, supone un caso singular dentro del panorama de la literatura mexicana, pues son escasas las obras que se desarrollan en regiones árabes. Más allá de esta peculiaridad, la ciudad representa la tolerancia, el mestizaje, la sensualidad y el deseo. A través de una magnífica prosa poética, Ruy Sánchez nos acerca y aleja de la ciudad y sus sitios representativos –el *hammam*, la muralla, el puerto, el mar- para reconocer las peculiaridades de la cultura árabe y las múltiples conexiones que ésta mantiene con México. El escritor, al enriquecer el marco cultural e identitario de México y revivir una influencia que se consideraba muerta, reafirma su orfandad artística. Mogador revela así las raíces de su propia identidad y, en consecuencia, la de sus lectores.

La significación del bar Lontananza debe entenderse a partir de dos contextos específicos: uno es el ambiente económico, político y social derivado de la crisis financiera por la que atravesó México a mediados de la década de los noventa; el otro tiene que ver con la cultura empresarial característica de la ciudad de Monterrey, considerada desde la década de los cincuenta como paradigma de la Modernidad, el progreso y la industrialización. En este entorno, el autor cita en el bar a personajes que directa o indirectamente sufrieron económica y emocionalmente los efectos de dicha crisis, en una zona donde la posición social, la realización profesional y el éxito

económico resultan valores incuestionables. Por este motivo, los fracasos y las soledades de los personajes de *Historias del Lontananza* constituyen un catálogo de los efectos de la crisis y simboliza el desencanto de toda la nación.

Finalmente, es posible advertir en los tres casos que, aunque se ahonde a partir de una realidad imaginaria, prevalece en todos ellos una preocupación por la problemática del país y la respectiva identidad individual. En estos casos, el espacio asocia memoria e imaginación para fundar, como advierte Gaston Bachelard, “una comunidad del recuerdo y la imagen”.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁶ Gaston Bachelard: *op. cit.*, p. 35.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Bruno Estañol

Cuento

Fata Morgana, México, Joaquín Mortiz, 1989.

Ni el reino de otro mundo, México, CONACULTA/INBA/Joaquín Mortiz, 1991.

La esposa de Martin Butchell, Ciudad de México, UNAM, 1997.

Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos, selección y prólogo de Russell M. Cluff, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Passiflora incarnata, México, Cal y Arena, 2003.

Novela

El féretro de cristal, México, Cal y arena, 1992.

La barca de oro/ Fata Morgana, México, Cal y Arena, 1998. [1998/1989].

La conjetura de Euler, Ciudad de México, Cal y Arena, 2005.

Ensayo

La invención del método anatomoclínico, Ciudad de México, UNAM, 1995.

La vocación condenada, Ciudad de México, UNAM, 1999.

Aforismo

Antítesis, Ciudad de México, Editorial Elektrokomp, 1986.

En co-autoría con Eduardo Césarman:

El telar encantado, Ciudad de México, Porrúa, 1994.

Los motivos de Sísifo, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 1995.

Como perro bailarín, Ciudad de México, Porrúa, 1997.

El laberinto y la ilusión, Ciudad de México, Porrúa, 2000.

Artículos

"Cada cuento tiene sus propias reglas", en Alfredo Pavón: *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/CNCA/ITC, 2001, 225-231.

La mente del escritor, [Texto cedido por el autor, ver Anexo 2], 2007.

Traducciones

Bruno Estañol: The Collected Fiction, trad. de Eduardo Jiménez, California, Floricanto Press, 2003.

Sobre Bruno Estañol:

Cluff, Russell M.: "Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol", en Alfredo Pavón: *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/CANCA/ITC, 2001, 63-79.

Cluff, Russell M.: "Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol", en *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003, 109-125.

González, Enrique Héctor: "La pertinencia y la pertenencia. Bella dama nocturna sin piedad, de Bruno Estañol", <http://www.jornada.unam.mx/2003/03/09/sem-libro.html> [23 de agosto de 2007]

Güemes, César: "He sido un prosista con ánimo explorador: Bruno Estañol", www.jornada.unam.mx/2003/01/19/05an1cul.php?printver=1 [23 de agosto de 2007]

Güemes, César: "Reseña de *Bella dama nocturna sin piedad*", en *La Jornada*, México, 19 de enero de 2003.

Jiménez, Eduardo: "El humor en la ficción de Bruno Estañol. El carácter terapéutico de la risa", en *La Prensa de San Antonio*, San Antonio, 25 de junio de 2006, 6-A.

Jiménez, Eduardo: "Los humanos y otras bestias. *La conjetura de Euler*, de Bruno Estañol", <http://flan.utsa.edu/labrapalabra/no3/resena.html> [4 de septiembre de 2007]

Jiménez, Eduardo: "El humor en la ficción de Bruno Estañol. Los fundamentos teóricos", en *La Prensa de San Antonio*, San Antonio, 9 de julio de 2006, 7-A.

Jiménez, Eduardo: *Entre la liberación y la subversión. La ficción de Bruno Estañol*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad San Pablo CEU, 2004.

Mendoza, Eduardo: "El cuento es un género intelectual", en *El Universal en la Cultura*, suplemento de *El Universal*, 5 de julio de 1989, pp. 1-4.

Pérez Gay, José María: "El libro de los ciegos. *La conjetura de Euler*, de Bruno Estañol", <http://www.nexos.com.mx/spip.php?article1253> [4 de septiembre de 2007]

Trejo Fuentes, Ignacio: "De la inutilidad" en *Sábado*, suplemento de *UnoMásUno*, 27 de agosto de 1991, p.12.

Vega, Guillermo: "Imaginación vs. evidencia empírica: Reseña de *La esposa de Martin Butchell*", en *La Jornada Semanal*, México, 24 de junio de 2001.

Bibliografía Alberto Ruy Sánchez

Cuento

Cuentos de Mogador, México, CNCA, 1994.

De cómo llegó a Mogador la melancolía (edición bilingüe), París, Editions du Rocher, 1999.

La huella del grito, Ciudad de México, Solar Editores, 2002.

Prosa poética

La inaccesible, Michoacán, Taller Martín Pescador, 1990.

Novela

Los demonios de la lengua, Ciudad de México, EOSA, 1987.

Los nombres del aire, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1996. [1987].

En los labios del agua, Ciudad de México, Alfaguara, 1996.

Los jardines secretos de Mogador, Ciudad de México, Alfaguara, 2001.

Nueve veces el asombro, Ciudad de México, Alfaguara, 2005.

La mano del fuego, Ciudad de México, Alfaguara, 2007.

Ensayo

Mitología de un cine en crisis, Ciudad de México, Premiá, 1981.

Al filo de las hojas, Ciudad de México, SEP /Plaza y Valdés, 1988.

Una introducción a Octavio Paz, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1990.

Tristeza de la verdad: André Gide regresa de Rusia, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991.

ARS de cuerpo entero, Ciudad de México, UNAM / Ediciones Corunda, 1992.

Con la literatura en el cuerpo, Barcelona, Emecé, 2003. [1995].

Cuatro escritores rituales, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.

Diálogos con mis fantasmas, Ciudad de México, UNAM, 1997.

Aventuras de la mirada, Ciudad de México, ISSSTE, 1999.

Artículos

"Prólogo" en José Martínez Sotomayor: *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, Ciudad de México, EOSA, 1987. 9-29.

"La prosa de intensidades", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de agosto de 2007].

"Dos círculos del tiempo", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [15 de enero de 2008].

"Poesía y sorpresa en el camino", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [19 de enero de 2008].

"Essaouira y la imaginación material", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [22 de enero de 2008].

"Escribir en las fronteras del cuerpo. Por un orientalismo horizontal", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [8 de febrero de 2008].

"Mogador: el puerto de los secretos", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

"Bajo el poder del viento en Essaouira", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [24 de febrero de 2008].

Sobre Alberto Ruy Sánchez

Aouad Lahrech, Oumama: "Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

Ávila, Olinka, Cecilia Carranza, *et. al.*: "Busco la metáfora del erotismo en el mundo", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [31 de enero de 2008].

Benlabbah, Fatiha: "ARS o el viaje de regreso", en <http://www.angelfire.com/ar2/libros/ARS.Fatiha.html>, [2 de abril de 2008].

Buchanan, Rhonda Dahl: "Alberto Ruy Sánchez: Arquitecto del deseo", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [19 de abril de 2008].

-----: "Las semillas del deseo en *Los jardines secretos de Mogador: Voces de la tierra*, de Alberto Ruy Sánchez", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [31 de enero de 2008].

Cluny, Claude Michel: "La coreografía del deseo", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [10 de febrero de 2008].

Delaye, Bruno: "Semblanza de Alberto Ruy Sánchez", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [16 de enero de 2008].

Gurría Quintana, Ángel: "La geometría del deseo: *En los labios del agua*. Entrevista a Alberto Ruy Sánchez", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [29 de enero de 2008].

Iaculli, Gabriel: "Leer a Alberto Ruy Sánchez para traducirlo", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [23 de febrero de 2008].

Icaza, Patricio de: "La espiral narrativa de Mogador. Entrevista con Alberto Ruy Sánchez", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [16 de agosto de 2007].

López Baralt, Luce: "El *Simurg* de Alberto Ruy Sánchez", en *Vuelta*, 1988, No. 135, pp. 58-61.

Manguel, Alberto: "Una geografía erótica: la literatura de Alberto Ruy Sánchez", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [7 de febrero de 2008].

Manguel, Alberto y Gianni Guadalupi: *Breve guía de los lugares imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Medina, Manuel: "El objeto y el sujeto del deseo: La prosa de intensidades como estrategia narrativa en *Los nombres del aire*, de Alberto Ruy Sánchez", en <http://www.albertoruysanchez.com/>, [19 de abril de 2008].

Monges Nicolau, Graciela: *Hacia una hermenéutica del deseo: Lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2004.

Murguía, Verónica: "Alberto Ruy Sánchez, jardinero", <http://www.albertoruysanchez.com/>, [31 de enero de 2008].

Ortega, Julio: "Nota de lectura. *Los jardines secretos de Mogador*", en <http://www.albertoruy Sanchez.com/>, [31 de enero de 2008].

Ortiz Domínguez, Efrén: "Las paradojas de la escritura cuentística" en Alfredo Pavón: *Contigo, cuento y cebolla*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA, 2000, pp. 13-24.

Paz, Octavio: "La verdad contra el compromiso" en *Tristeza de la verdad. André Gide regresa de Rusia*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991, pp. 11-19.

Perea, Héctor: "Presentación" en Alberto Ruy Sánchez: *Cuentos de Mogador*, Ciudad de México, CNCA, 1994, pp. 9-12.

Salinas, Adela: *Dios y los escritores mexicanos*, Ciudad de México, Patria / Nueva Imagen, 1997.

Sarduy, Severo: "La emigración de los tatuajes", en <http://www.albertoruy Sanchez.com/>, [25 de enero de 2008].

Torres, Vicente Francisco: "Alberto Ruy Sánchez: entre el demonio y el exotismo" en *Esta narrativa mexicana*, Ciudad de México, UAM Azcapotzalco, 1991, pp. 235-246.

Varela, Felipe y Alberto Castellanos: "La dimensión estética como política y como poética", en <http://www.albertoruy Sanchez.com/>, [12 de febrero de 2008].

Bibliografía David Toscana

Cuento

Historias del Lontananza, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997.

Lontananza, Ciudad de México, Sudamericana, 2003.

Brindis por un fracaso, Ciudad de México, Editorial Aldus / CNCA, 2006.

"Princesas y luchadores", en *Letras Libres*, 2005, enero, pp. 48-50.

Novela

Las bicicletas, Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro / CNCA, 1992.

Estación Tula, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1995.

Estación Tula, Barcelona, Sudamericana, 2001. [1995].

Santa María del Circo, Ciudad de México, Debolsillo, 2004. [1998].

Duelo por Miguel Pruneda, Ciudad de México, Plaza y Janés Editores, 2002.

El último lector, Ciudad de México, Mondadori, 2004.

El ejército iluminado, Ciudad de México, Tusquets, 2006.

Antologías

"La noche de una vida difícil" en Alberto Fuguet y Sergio Gómez: *McOndo*, Barcelona, Grijalbo / Mondadori, 1996, pp. 201-213.

"La brocha gorda" en Julio Ortega: *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1997, pp. 189-197.

Toscana, David: "El nuevo" en Leonardo da Jandra y Roberto Max: *Dispersión multitudinaria: Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1997, pp. 329-339.

Traducciones

Tula station: a novel, trad. de Patricia J. Duncan, New York, St. Martin's Press, 2000.

Our lady of the circus, trad. de Patricia J. Duncan, New York, Thomas Dunne Books, 2001.

"The New Guy", trad. de Leland H. Chambers, en *The Iowa Review*, 2001, vol. 31, núm. 1, pp. 16-24.

Sobre David Toscana

Avilés, Karla: "David Toscana: La literatura no tiene que ver con la geografía", en *Metapolítica*, 2008, vol. 12, núm. 58, pp. 100-101.

Benett, Scott M.: "Relatando *Historias del Lontananza* (Traducción, transculturación y lectura)" en Alfredo Pavón: *Púshale un cuento al piano*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2003, pp. 111-133.

Berumen, Humberto Félix: "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos" en Alfredo Pavón: *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2003, pp. 23-55.

Brescia, Pablo y Scott M. Bennett: "¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 2002, 18.2, pp. 351-362.

Brescia, Pablo: "Los límites del narrar: primeras propuestas cuentísticas de David Toscana y Eduardo Antonio Parra" en Alfredo Pavón: *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2002, pp. 151-174.

-----: "¿Dónde (des)integrarse? Las respuestas de David Toscana y de Eduardo Antonio Parra" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 511-538.

Carrera, Mauricio y Betina Keizman: "David Toscana: He sido un provinciano y mis historias son provincianas" en *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, Ciudad de México, Lectorum, 2001, pp. 57-74.

Carrillo Armenta, Juan: "Arrebatat Texas a los gringos. Entrevista a David Toscana", en *La Gaceta. Universidad de Guadalajara*, 2006, 15 de mayo de 2006, p. 7.

Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana: "David Toscana y el ejercicio de la masedumbre" en *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2003, pp. 169-178.

Cohen, Sandro: "David Toscana desmiente la muerte del cuento", en <http://www.milenio.com/suplementos/laberinto/nota.asp?id=591279>, [27 de mayo de 2008].

Espinosa, Jorge Luis: "Las buenas noticias también son noticia", en <http://fox.presidencia.gob.mx/buenasnoticias/?contenido=21261&pagina=183>, [28 de abril de 2008].

Gallo, Marta: "El des-concierto en el imaginario de David Toscana" en Alfredo Pavón: *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / UAM / BUAP / University of California- Santa Barbara / Brigham Young University, 2006, pp. 281-287.

Garza, José: "La cantina, sitio arquetípico donde se beben las miserias: Toscana", en *La Jornada*, México, 5 de julio de 1997, p. 26.

Lemus, Rafael: "Autenticidad literaria", en *Letras Libres*, 2004, noviembre, pp. 86-87.

Levy, Elsa: "El fracaso y la esperanza fallida. La cantina como ambiente terapéutico en *Lontananza* de David Toscana", en http://www.destiempos.com/n13/elsalevy_13.htm, [27 de mayo de 2008].

Lozano, Brenda: "Después del final y antes de imaginar", en *Nexos*, 2006, no. 347, noviembre, pp. 34-35.

Méndez, Elena: "El hombre que cambió la ingeniería por la literatura", en http://www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm, [23 de enero de 2007].

-----: "Brindis por un fracaso, David Toscana", en <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/88/88-mendez.pdf>, [27 de mayo de 2008].

Menton, Seymour: "El cuento mexicano, 1994-2004: ¿tres lustros de deslustre?" en Alfredo Pavón: *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / UAM / BUAP / University of California-Santa Barbara / Brigham Young University, 2006, pp. 11-18.

Ramírez, Luis Enrique: "Entrevista con David Toscana", en *Fronteras*, Año 1, vol. 1, núm. 2, VIII-IX.

-----: "Narrativa joven de México o las trampas de la sed", en *Ovaciones*, Ciudad de México, 14 de noviembre de 1999, p. 5.

Reyes, Juan José: "La historia, la utopía, la ironía", en *Letras Libres*, 2007, enero, pp. 80-81.

Rodríguez Lozano, Miguel G.: "La otra experiencia del norte: la narrativa de David Toscana", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1999, vol. 4, No. 10, pp. 57-66.

Sánchez, Ivonne: "David Toscana, la narración iluminada", en http://www.rfi.fr/actues/articles/081/article_2267.asp, [28 de abril de 2008].

Santos Guevara, Criseida: "La narrativa de David Toscana en *Estación Tula*", en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2003, no. 15, pp. 121-128.

Smith, Jorge: "David Toscana: estoy contra el cine en la literatura", en <http://www.prensalatina.com.mx/article.asp?ID=%7BFEE9F9AB-9795-48DB-A169-2198F72A2B02%7D&language=ES>, [1 de mayo de 2008].

Trejo Fuentes, Ignacio: "David Toscana: Historias desde el bar", en www.m3w3.com.mx/SIEMPRE/2307/cultura/Cultura2.html, [28 de mayo de 2008].

Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez: "La joven narrativa posmoderna: ficción breve de Juan Villoro y David Toscana" en *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, pp. 133-141.

Sobre literatura mexicana

Berumen, Humberto Félix: "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos" en Alfredo Pavón: *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2003, pp. 23-55.

Blanco, María Luisa: "Carlos Fuentes: decir la violencia", en <http://www.elnuevodiario.com.ni/2006/02/24/cultural/30803>, [3 de enero de 2007].

Campos, Marco Antonio y Alejandro Toledo: *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1986.

Carrera, Mauricio: "Una literatura del desamparo y el desencanto" en Alfredo Pavón: *Cuento bueno, hijo ajeno*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2002, pp. 39-62.

Carrera, Mauricio y Betina Keizman: *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, Ciudad de México, Lectorum, 2001.

Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2000.

-----: *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2003.

Cluff, Russell M.: "Colonizados y colonizadores en Zitilchén: la secuencia cuentística de Hernán Lara Zavala" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, El Paso, University of Texas at El Paso/Grupo Editorial Eón, 1996, pp. 56-66.

-----: *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.

-----: "Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol" en Alfredo Pavón: *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/CANCA/ITC, 2001, pp. 63-79.
Cluff, Russell M.: *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003.

-----: "Historia de una tradición: el cuento enlazado en México" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 185-226.

D'Lugo, Carol Clark: *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*, Texas, University of Texas Press, 1997.

Domínguez Michael, Christopher: "Hipotermia, de Álvaro Enrigue", en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11061>, [21 de noviembre de 2006].

Egan, Linda: "El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 313-346.

García, Mara L.: "Metaficción y espacialidad en Elena Garro" en Alfredo Pavón: *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT, 1998, pp. 29-39.

Gil Iriarte, María Luisa: *Testamento de Hécuba: mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

Leal, Luis: "El nuevo cuento mexicano" en Enrique Puppo-Walker: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 280-295.

-----: *Breve historia del cuento mexicano*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1990 [1956].

-----: "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad" en Alfredo Pavón: *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/UAP/INBA/CNCA, 2001. 29-44.

-----: "El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006. 143-162.

Lorenzano, Sandra: "Sencillamente tibia (La ciudad de México como protagonista)" en Alfredo Pavón: *Ni cuento que los aguante*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 187-208.

M. Koch, Dolores: "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Aviles Fabila", en *Hispanamérica*, 1981, 30, pp. 123-130.

Menton, Seymour: "El cuento mexicano, 1994-2004: ¿tres lustros de deslustre?" en Alfredo Pavón: *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT /

UAM / BUAP / University of California- Santa Barbara / Brigham Young University, 2006, pp. 11-18.

Parra, Eduardo Antonio: "Notas sobre la nueva narrativa del norte", en <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>, [28 de mayo de 2008].

Pavón, Alfredo: *Al final, recuento. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*, Ciudad de México, UAM/BUAP, 2004.

Ramírez, Irving: "Narrativa joven de México o las trampas de la sed", en *Ovaciones*, Ciudad de México, 14 de noviembre de 1999, 5.

Rodríguez Lozano, Miguel G.: "De cuentos y cuentistas: 1988-1990" en Alfredo Pavón: *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/INBA/ITC, 2004, pp. 311-330.

Rudoy, Myriam: "De la literatura, el realismo y la verosimilitud. Viaje por la narrativa de Hernán Lara Zavala" en Oscar Mata: *En torno a la literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1989, pp. 178-190.

Trejo Fuentes, Ignacio: "El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?" en Alfredo Pavón: *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/UAP/INBA, 1990, pp. 181-189.

Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.

Zavala, Lauro: *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2004.

Crítica y teoría literaria

Aínsa, Fernando: "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del 'estar' en el mundo" en Jacqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997. 33-41.

-----: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

Alonso, Silvia: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros, 2002.

Álvarez Borland, Isabel: *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Gaithersburgh, Hispamérica, 1982.

Álvarez Méndez, Natalia: *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002.

Anaya, José Vicente: *Los poetas que cayeron del cielo. La generación beat comentada y en su propia voz*, Ciudad de México, Casa Juan Pablos / Instituto de Cultura de Baja California, 2001.

- Anderson Imbert, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996 [1992].
- Antonaya Núñez Castelo, María Luisa: "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2000, pp. 16, 433-478.
- Argullol, Rafael: "Escritura transversal: literatura y pensamiento", en *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 1995, 253, pp. 33-38.
- Aristóteles: *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005. [1957].
- Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989. [1975].
- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 2001.
- Baquero Goyanes, Mariano: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- Barthes, Roland: *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001.
- Bataillon, Claude: "Les représentations de l'espace échappent-elles à l'histoire? (exemples latino-américains)" en Jacqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997. 43-48.
- Blanchot, Maurice: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992. [1955].
- Bosch, Juan: "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos" en Luis Barrera Linares: *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993. [1967], pp. 363-370.
- Brescia, Pablo (ed.): *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006.
- Brito García, Luis: "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea" en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Brushwood, John S.: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*, trad. de Raymond L. Williams, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984 [1975].
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona, Península, 1987 [1974].
- Cañas, Dionisio: *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

- Casas, Arturo: *La descripción literaria*, Valencia, Ediciones Epiteme, 1999.
- Chang, Leiling: "Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier" en Silvia Alonso: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco libros, 2002, pp. 149-186.
- Corral, Wilfrido H.: "La ciudad como ciclo integrador en la cuentística de Javier Vásquez y de Leonardo Valencia" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 479-510.
- Cortázar, Julio: "Algunos aspectos del cuento" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004 [1963], pp. 238-249.
- : "Del cuento breve y sus alrededores" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004 [1969], pp. 250-258.
- Cueto, Alonso: "Los cuentos de Juan Carlos Onetti" en Enrique Puppo Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 285-309.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica: *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Dunn, Maggie y Ann Morris: *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995.
- Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*, trad. de José Esteban Calderón, Ciudad de México, FCE, 1998.
- Epple, Juan Armando: "Novela fragmentada y micro-relato", en www.cuentoenred.org, [primavera 2000, No. 1].
- : "La minificción y la crítica" en Francisca Noguero: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 15-24.
- Fernández Ferrer, Antonio: "Contar & descontar" en Francisca Noguero: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 25-34.
- Fernández, Jesse: *El poema en prosa en Hispanoamérica*, Madrid, Hiperión, 1994.
- Fish, Stanley: "La literatura en el lector: estilística afectiva" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 [1979], pp. 111-131.
- Fokkema, Douwe W.: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1984.
- Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, int. trad., y ed. de Miguel Morey, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.

Fowler, Alastair: "Género y canon literario" en Miguel A. Garrido Gallardo: *Teoría de los géneros literario*, Madrid, Arco Libros, 1988 [1979], pp. 95-128.

Frances Vidal, Sorkunde: *La narrativa de Mujica Láinez*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986.

Franco, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1999.

Frank, Joseph: *The Idea Of Spatial Form*, United States of America, Rutgers University Press, 1991.

Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Gálvez, Marina: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.

Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

Genette, Gérard: *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972.

Gomes, Miguel: *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e historia*, Navarra, Universidad de Navarra, 1999.

-----: "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2000, 16, 3, pp. 557-583.

Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

Hamon, Philippe: "La descripción" en Enric Sullá: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996 [1972], pp. 137-140.

Henriquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

Hernández Quezada, Javier: *Lo mexicano en Paradiso*, Tijuana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

Hutcheon, Linda: *Narcissitic Narrative. The Metafictional Paradox*, London, Methuen, 1985 [1980].

Ingarden, Roman: "Concreción y reconstrucción" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 [1979], pp. 35-53.

Ingram, Forrest L.: *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a Literary Genre*, The Hague/Paris, Mouton, 1971.

Iser, Wolfgang: *El acto de leer*, trad. de J.A. Gimbernar del alemán y Manuel Barbeito del inglés, Madrid, Taurus, 1987 [1976].

-----: "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 [1979], pp. 133-148.

-----: "El proceso de lectura" en Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 [1979], pp. 149-164.

Kennedy, J. Gerald: "Introduction: The American Short Story Sequence-Definitions and Implications" en J. Gerald Kennedy (ed.): *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. VII-.

Kieniewicz, Jan: "Dimensiones espaciales en los primeros relatos del descubrimiento" en Jaqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 259-264.

Landow, George P.: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, trad. de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 1995 [1992].

Leal, Luis: *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971. [1966].

Llarena, Alicia: *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Gran Canaria, Hispamérica/Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

Lotman, Iuri M.: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, trad. de Desiderio Navarro, Valencia, Universidad de Valencia, 1996.

Lundén, Rolf: *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

Luscher, Robert M.: "The Short Story Sequence: An Open Book" en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey: *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167.

M. Koch, Dolores: "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones", en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_koch.pdf, [12 de diciembre de 2006].

-----: "¿Microrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?" en Francisca Noguero: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 45-51.

Mann, Susan Garland: *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, NY/Connecticut/London, Greenwood Press, 1989.

Martínez Fernández, José Enrique: *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León, 1996.

Marcos Marín, Francisco: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*, Madrid, Gredos, 1971.

Mata Gil, Milagro: "El diosario de Dios: Memoria, paraíso y eternidad" en Milagro Mata Gil: *El osario de Dios*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 7-13.

Mendieta Alatorre, Ángeles: *El paisaje en la novela de América*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1949.

Menton, Seymour: *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [1964].

-----: "La identidad nacional panameña: las búsquedas de Pedro Rivera, Rosa María Britton y Gloria Guardia" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 163-184.

Merlo Morat, Philippe: "El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2000, 16, pp. 607-624.

Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative" en Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany (eds.): *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981, pp. 63-78.

Miranda, Julio E.: "Si yo escribiera una ponencia en serio" en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*, Venezuela, Casa Ramos Sucre / CONAC, 1987. 53-60.

Mora, Gabriela: *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Albero-Vergara, 1993.

Moreiro, Julián: *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*, Madrid, Editorial EDAF, 2000.

Munguía Zatarain, Martha Elena: *Elementos de poética histórica: El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2002.

Muñoz Millanes, José: *Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pretextos, 1998.

Noemi Voinmaa, Daniel: "Realismo virtual, violencia y política: las posibilidades del fracaso en la literatura latinoamericana contemporánea", en http://www.corporacionbabilonia.org/ponencias/realismo_virtual_daniel_voinmaa.pdf, [8 de junio de 2008].

Noguerol, Francisca: "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", en www.cuentoenred.org, [primavera 2000, No. 1].

-----: "Fronteras umbrías" en Francisca Noguerol (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2004, pp. 241-252.

-----: "Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 389-412.

----- (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2004.

O'Brien, Justin: *The Novel of Adolescence in France. The Study of a Literary Theme*, Nueva York, Columbia University Press, 1937.

Omil, Alba y Raúl A. Piérola: "El cuento y sus vecinos" en Luis Barrera Linares: *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997 [1960], pp. 147-164.

Ortiz Domínguez, Efrén: "Las paradojas de la escritura cuentística" en Alfredo Pavón: *Contigo, cuento y cebolla*, Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA, 2000, pp. 13-24.

Pacheco, Carlos: "Criterios para una conceptualización del cuento" en Luis Barrera Linares: *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997. 13-28.

Pérez Parejo, Ramón: "Simbolismo, ideología y desvío ficcional en los escenarios y paisajes literarios: el caso especial del renacimiento", en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2004, XXVII, pp. 259-274.

Peyrègne, Françoise: "Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás" en Jacqueline Covo: *Historia, espacio e imaginario*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 71-77.

Piglia, Ricardo: "Tesis sobre el cuento" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 547-550.

Pimentel, Luz Aurora: *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNAM, 2001.

Pino, José María del: *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam /Atlanta, Radopi, 1995.

Pollastri, Laura: "Desordenar la biblioteca: microrelato y ciclo cuentístico" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 79-114.

Pouillon, Jean: *Tiempo y novela*, trad. de Irene Cousien, Buenos Aires, Paidós, 1970 [1946].

Pozuelo, José María y Francisco Vicente Gómez: *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Murcia, Universidad, 1994.

Propp, Vladimir: *Las raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1998.

Pulgarín, Amalia: *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

Quiroga, Horacio: "La retórica del cuento" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, [1928], pp. 60-62.

Raible, Wolfgang: "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual" en Miguel A. Garrido Gallardo: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1989 [1980], pp. 303-342.

Romano, Evelia: "Los géneros y el lector en el museo: los cuentos de Cristina Peri Rossi" en Pablo Brescia y Evelia Romano: *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 453-478.

Ruiz Barrionuevo, Carmen: *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

Sánchez Valencia, Alejandra: "Fronteras cercanas, encuentros lejanos: la identidad en territorio extranjero", en www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_28_33.pdf, [9 de agosto de 2007].

Schaeffer, Jean Marie: "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" en Miguel A. Garrido Gallardo: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1989 [1983], pp. 155-182.

Shaw, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1988.

Solotarevsky, Myrna: "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", en *Hispanamérica*, 1996, 75, pp. 17-35.

Spang, Kurt: *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

Stanzel, Franz: *Narrative Situations In The Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1971.

Sullá, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

Todorov, Tzvetan: *Poética estructuralista*, trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Losada, 2004 [1968].

Tomassini, Graciela: "La frontera móvil: las series de cuentos 'que se leen como novelas'", en www.cuentoenred.org, [primavera 2004].

Utrera Torremocha, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

Valcárcel, Eva: "*Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez. Reflexión en torno a la experiencia del viaje" en Eva Valcárcel: *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1997, pp. 367-394.

Vázquez Medel, Manuel Ángel: "Del escenario espacial al emplazamiento" en Concepción Pérez: *Creación espacial y narración literaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 36-49.

Verani, Hugo: *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Ciudad de México, UNAM, 1996.

Yurkievich, Saúl: *A través de la trama. Sobre las vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid, Muchnik, 1984.

Zavala, Lauro: "El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)" en Alfredo Pavón: *Cuento y figura (la ficción en México)*, Tlaxcala, UAT, 1999, pp. 51-61.

-----: "Acerca del arte y la técnica de elaborar antologías" en Jorge Abascal Andrade: *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla (1990-2000)*, Puebla, BUAP, 2003, pp. 5-9.

-----: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

Zubiaurre, María Teresa: *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Ciudad de México, FCE, 2000.

Zum Felde, Alberto: *La narrativa hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1964.

Secundaria

Abascal Andrade, Jorge: *De Fátima y otros cuentos*, Puebla, BUAP/Lunarena, 2000.

Alatorre, Antonio: *Los 1001 años de la lengua española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989 [1979].

Allende, Isabel: *Cuentos de Eva Luna*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

Anderson, Sherwood: *Winesburg, Ohio*, trad. de A. Ros, Madrid, Cátedra, 1990. [1919].

Anónimo: *Las mil y una noches*, trad. int. y notas de Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2001.

Antaki, Ikram: *La cultura de los árabes*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1989.

Antaki, Ikram: *El secreto de Dios*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1992.

Antaki, Ikram: *El espíritu de Córdoba*, Ciudad de México, Planeta, 1994.

- Armas Alfonzo, Alfredo: *El osario de Dios*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991. [1969].
- Arreola, Juan José: *Arreola. Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997.
- Asturias, Miguel Ángel: *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1968. [1930].
- Augé, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Barthes, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 2005. [1977].
- Baudelaire, Charles: *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, trad. int. y notas de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza, 1999.
- Baudrillard, Jean: "El éxtasis de la comunicación" en Hal Foster: *La posmodernidad*, Ciudad de México, Colofón, 1988, pp. 187-198.
- Bellatin, Mario: *El jardín de la señora Murakami*, Ciudad de México, Tusquets, 2000.
- Benedetti, Mario: *Esta mañana. Montevideanos*, Madrid, Alfaguara, 1984 [1959].
- Berrada, Hammad: *Essaouira de Bab en Bab*, Casablanca, PM éditions, 2002.
- Boccaccio, Giovanni: *Decamerón*, trad. pról., y notas de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Siruela, 1990.
- Bolaño, Roberto: *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix-Barral, 1996.
- Borges, Jorge Luis: "El jardín de los senderos que se bifurcan" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991. [1941], 328-329.
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas I*, Barcelona, RBA/ Instituto Cervantes, 2005.
- Bosch, Juan: "La mujer" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991. 306-309.
- Brugger, Walter: *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 2000.
- Bryce Echenique, Alfredo: *Huerto cerrado*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990 [1968].
- : *Guía triste de París*, Madrid, Punto de lectura, 2001 [1999].
- Cabrera Infante, Guillermo: *Vista del amanecer en el trópico*, Madrid, Mondadori, 1987 [1974].
- : *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- : *Mi música extremada*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, trad. de Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1994. [1987].
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, trad. de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991. [1987].
- Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1988 [1988].
- Cassirer, Ernst: *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Castellanos, Rosario: *Ciudad real*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1960.
- Castillo del Pino, Carlos: "La envidia, una forma de interacción. La relación envidiado/envidioso" en Carlos Castillo del Pino (comp.): *La envidia*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 19-44.
- Centeno, Israel: *Iniciaciones*, Cáceres, Periférica, 2006.
- Chaucer, Geoffrey: *Cuentos de Canterbury*, Ciudad de México, Editorial Óptima, 2002.
- Cisneros, Sandra: *Una casa en Mango Street*, trad. de Enrique de Hériz, Barcelona, Ediciones B, 1992.
- Congrains Martín, Enrique: "El niño de junto al cielo" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 531-544.
- Cortázar, Julio: *Historias de cronopios y famas*, Barcelona, EDHASA, 1970.
- Coulthard, George Robert: "La pluralidad cultural" en César Fernández Moreno: *América Latina en su literatura*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNESCO, 1996, pp. 53-72.
- Deleuze, Gilles y Felix Guatari: *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Barral, 1973 [1972].
- Derbez, Alain: *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*, México, Alebrije/UAS/UAZ, 1987.
- Devoto, Daniel: *Paso del unicornio*, Valencia, Castalia, 1956.
- Diccionario literario Bompiani*, Barcelona, Hora, 2006.
- Díaz Aguado, María José: *La envidia*, Madrid, Aguilar, 1997.
- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, índice y prólogo de Carmelo Saénz de Santa María edición, Madrid, Alianza, 1989.

- Díaz, María Eugenia: "Introducción" en *Winesburg, Ohio*, Madrid, Cátedra, 1990 [1919].
- Díaz Rodríguez, Manuel: *Cuentos de color*, Caracas, J. M. Herrera Irigoyen, 1899.
- Dollfus, Olivier: *El espacio geográfico*, trad. de Damiá de Bas, Barcelona, Oikos Tau, 1976.
- Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1988.
- Dorsch, Friedrich: *Diccionario de psicología*, Barcelona, Heder, 1994.
- Enrique, Álvaro: *Virtudes capitales*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1998.
- : *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Espejo, Beatriz: *Muros de azogue*, México, Diógenes, 1979.
- : *El cantar del pecador*, México, Siglo XXI, 1993.
- : *Cómo mataron a mi abuelo el español*, México, ISSSTE, 1999.
- : "Rosario Castellanos: entre la utilidad y la estética" en Alfredo Pavón: *Cuento y figura (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT, 1999, pp. 81-97.
- : *Cuentos reunidos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- Etxebarria, Lucía: *Una historia de amor como otra cualquiera*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2004 [2003].
- Fernández de Lizardi, José Joaquín: "Ridentem dicere verum ¿quit vetat?" en Alfredo Pavón: *Al final, recuento. Lo orígenes del cuento mexicano 1814-1837*, Ciudad de México, UAM/ BUAP, 2004 [1814], pp. 305-320.
- : "Los paseos de la Verdad" en Alfredo Pavón: *Al final, recuento. Los orígenes del cuento mexicano 1814-1837*, Ciudad de México, UAM/ BUAP, 2004 [1815], pp. 321-353.
- Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982 [1967].
- Ferreira, Ramón: "Cita a las nueve" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1941], pp. 356-366.
- Fresán, Rodrigo: *Historia Argentina*, Barcelona, Anagrama, 1993 [1991].

Fuentes, Carlos: *Agua quemada*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

-----: *El espejo enterrado*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

-----: *El naranjo o los círculos del tiempo*, México, Alfaguara, 1993.

-----: *La frontera de cristal*, Ciudad de México, Alfaguara, 1994.

-----: *El mal del tiempo*, Ciudad de México, Alfaguara, 1994.

-----: *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*, México, D.F., Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1995.

-----: *Agua quemada*, Ciudad de México, Punto de Lectura, 2000 [1981].

-----: *Inquieta compañía*, Madrid, Alfaguara, 2004.

Fuentes, Norberto: *Condenados de condado*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.

-----: *Condenados de condado*, Barcelona, Seix Barral, 2000 [1968].

-----: "Mis libros", en <http://www.norbertofuentes.com/misLibros.asp>, [7 de agosto de 2007].

García Fernández, Emilio: *La cultura de la imagen*, Madrid, Fragua, 2006.

García Márquez, Gabriel: *Los funerales de la Mamá Grande*, Madrid, Mondadori, 1987 [1962].

-----: *Ojos de perro azul*, Barcelona, Mondadori, 1987 [1974].

-----: *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, 1992.

-----: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Madrid, Mondadori, 1995 [1972].

García Saldaña, Parménides: *El rey criollo*, México, Joaquín Mortiz, 2003. [1970].

Garro, Elena: *Andamos huyendo Lola*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1980.

Garro, Elena: *La semana de colores*, Ciudad de México, Grijalbo, 1989 [1961].

Gennep, Arnold van: *Los ritos de paso*, trad. de Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1986.

Gil López, Ernesto: *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*, Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1991.

Giner, Salvador, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres: *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza, 1998.

Gobierno de México: "Enciclopedia de los municipios de México. Estado de Tabasco. Centla." en <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/tabasco/mpios/27003a.htm>, [12 de septiembre de 2007].

González de Gambier, Emma: *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002.

Gorodischer, Angélica: *Trafalgar*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979.

Gutiérrez Nájera, Manuel: "Después de las carreras" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [1883], pp. 165-171.

Guzmán, Martín Luis: "La fiesta de las balas" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1928], pp. 227-241.

Habermas, Jürgen: "La modernidad, un proyecto incompleto" en Hal Foster: *La posmodernidad*, Ciudad de México, Colofón, 1988 [1981], pp. 19-36.

Henderson, Joseph L.: "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1981, pp. 103-156.

Henríquez Ureña, Pedro: *Historia de la cultura en la América hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Hernández, Jorge: *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Hillmann, Karl Heinz: *Diccionario enciclopédico de sociología*, Barcelona, Herder, 2001.

Houaiss, Antonio: "La pluralidad lingüística" en César Fernández Moreno: *América Latina en su literatura*, Ciudad de México, Siglo XXI / UNESCO, 1996, pp. 41-52.

Hyatt, Carole y Linda Gottlieb: *Qué hace una persona inteligente cuando fracasa*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1988.

Instituto Nacional de Bellas Artes: "Diccionario biobibliográfico de escritores de México", en <http://www.literaturainba.com/escritores.htm>, [3 de octubre de 2007].

Joyce, James: *Dublineses*, Madrid, El Mundo, 1999 [1914].

Juan Manuel, don: *El conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988.

Jung, Carl Gustave: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1981.

Lara Zavala, Hernán: *De Zitelchén*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

- : *Antología personal*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.
- : *De Zitilchén*, México, CNCA, 1994 [1981].
- : "Introducción" en *Los mejores cuentos mexicanos 1999*, México, Joaquín Mortiz, 1999, pp. 7-12.
- : *Cuentos jóvenes*, México, UNAM, 2004.
- : *El mismo cielo*, México, Punto de Lectura, 2005 [1987].
- Lavou Zoungbo, Victorien: *Mujeres e indios, voces del silencio*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Luis Leal: "Prólogo" en Ramón Rubín: *Las cinco palabras*, México, FCE, 1996.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*, trad. de Amalia Raggio, Ciudad de México, UNAM, 1960.
- Lillo, Baldomero: *Sub-terra*, La Habana, Casa de las Américas, 1972 [1904].
- Loeza, Guadalupe: *Primero las damas*, México, D.F., Cal y Arena, 1990.
- López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México*, prólogo y cronología de Jorge Gurría Lacroix, Caracas, Ayacucho, 1979.
- López García, Pedro Ignacio (sel. y comentarios bibliográficos): *Cuentos de música*, Madrid, Libros Clan, 2004.
- Lugones, Leopoldo: *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Ediciones del dragón, 1987. [1905].
- Lyon, David: *Postmodernidad*, trad. de Belén Urrutia, Madrid, Alianza, 1996. [1994].
- Liotard, Jean-François: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, trad. de Mariano Antolin Rato, Madrid, Cátedra, 1984.
- : *La posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 2003. [1986].
- Magdaleno, Mauricio: *El ardiente verano*, Ciudad de México, SEP, 1984 [1954].
- Manguel, Alberto y Gianni Guadalupi: *Breve guía de los lugares imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987.
- Monterroso, Augusto: *Lo demás es silencio*, edición e introducción de Jorge Ruffinelli, Madrid, Cátedra, 1986.
- Moscona, Myriam: *Las visitantes*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1989.

- Mujica Láinez, Manuel: *Misteriosa Buenos Aires*, Barcelona, Seix Barral, 1988. [1950].
- : *Cuentos completos I y II*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- Müller, Max y Alois Halder: *Breve diccionario de filosofía*, trad. de Alejandro Esteban Lator Ros, Barcelona, Herder, 1976.
- Muñoz, Rafael F.: *Relatos de la revolución*, Ciudad de México, Grijalbo, 1985.
- Onetti, Juan Carlos: "Un sueño realizado" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1951], pp. 451-469.
- Onetti, Juan Carlos: *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1993 [1976].
- Ottmani, Hamsa Ben Driss: *Une cité sous les Alizés: Mogador des origines á 1939*, Rabat, Editions La Porte, 1997.
- Oviedo, José Miguel: *Antología crítica del cuento hispanoamericano. 1830-1920*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- : "Ricardo Palma: un arte de contar" en Enrique Puppó-Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 133-154.
- : *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- : *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- : *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- : *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1920-1980) Fundadores e innovadores*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- : "Reflexiones sobre una niña mala", en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11369>, [26 de agosto de 2006].
- Paleta, Viviana y Javier Sáez Ibarra: *Molto Vivace. Cuentos de música*, pról. de Hipólito G. Navarro, Madrid, Páginas de Espuma, 2002.
- Payno, Manuel: "Amor secreto" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1941], pp. 37-44.

Payró, Roberto J.: *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html]. Edición digital basada en la de Buenos Aires, Editorial Losada, 1938, 2001 [1908].

Paz, Octavio: *El arco y la lira*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1956].

-----: *¿Águila o sol?*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1951].

-----: "La verdad contra el compromiso" en *Tristeza de la verdad. André Gide regresa de Rusia*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991, pp. 11-19.

-----: *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Peri Rossi, Cristina: "El efecto de la luz sobre los peces" en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 77-81.

Pinsón Ovejero, David: "Jacob Gade (1869-1963), el desconocido creador de "Celos"", en www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/jgade_creador_celos.asp, [13 de noviembre de 2007].

Pitol, Sergio: "Viajes y creación" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 301-310.

Poniatowska, Elena: *Los cuentos de Lilus Kikus*, México, Era, 1985 [1954].

Puga, María Luisa: *Las posibilidades del odio*, Ciudad de México, Siglo XXI / SEP, 1985 [1978].

Puppo-Walker, Enrique: "El cuento hispanoamericano" en Enrique Puppo-Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 11-53.

Quiroga, Horacio: *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Castalia, 1990 [1926].

-----: "El manual del perfecto cuentista" en Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004 [1925], pp. 52-55.

RAE: *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2001.

Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de narratología*, trad. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.

Roa Bárcena, José María: *Relatos*, Ciudad de México, UNAM, 1993.

Rössner, Michael: *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana, 2000.

Rubert de Ventós, Xavier: *El laberinto de la hispanidad*, Barcelona, Planeta, 1987.

- Rueda, Ana: "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual" en Enrique Puppó Walker: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 551-570.
- Rulfo, Juan: *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Rulfo, Juan: *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1991 [1953].
- Salinas, Adela: *Dios y los escritores mexicanos*, Ciudad de México, Patria / Nueva Imagen, 1997.
- Samperio, Guillermo: *Gente de ciudad*, Ciudad de México, FCE, 1986.
- : "Ella habitaba un cuento" en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 116-126.
- (ant.): *La mano junto al muro: veinte cuentos latinoamericanos*, México, Alfaguara, 2003.
- Sánchez Biosca, Vicente: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.
- Sánchez, Enriquillo: "El mismo rostro (flor de los sepulcros)" en Fernando Burgos: *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. T. III*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 128-134.
- Sánchez, Luis Rafael: *La guaracha del macho Camacho*, edición e introducción de Arcadio Díaz Quiñones, Madrid, Cátedra, 2000.
- Shua, Ana María: *Temporada de fantasmas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.
- Soto, Pedro Juan: *Spiks*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 2001 [1956].
- Stacey, Manuel (ed.): *Relatos célebres sobre la música*, Barcelona, Áltera, 2002.
- Ulmer, Gregory L.: "El objeto de la poscrítica" en Hal Foster: *La posmodernidad*, Ciudad de México, Colofón, 1988. 125-163.
- Uña Juárez, Octavio y Alfredo Hernández Sánchez: *Diccionario de sociología*, Madrid, ESIC, 2004.
- Valdés, Zoé: *Traficantes de belleza*, Barcelona, Planeta, 1998.
- Valenzuela, Luisa: *Simetrías*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997 [1993].
- Valle Arizpe, Antonio de: *Cuando había virreyes*, Ciudad de México, Patria, 1956.
- Vargas Llosa, Mario: *Historia secreta de un novela*, Barcelona, Tusquets, 2001 [1971].
- : *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006.

Vargas Pardo, Xavier: *Céfero*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

Vega, Ángel: "Historia del faquir Ali Ben Hurr de la vieja Villahermosa (1913)", en www.tabascohoy.com/nota.php?id_nota=117718, [17 de septiembre de 2007].

Verani, Hugo: "Prólogo" en *Juan Carlos Onetti. Novelas y relatos*, Caracas, Ayacucho, 1989, pp. IX-XL.

Viana, Javier de: "Los amores de Bentos Guerra" en Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1896], pp. 118-136.

Villegas, Patricia: *El otro lado del fragmento*, Ciudad de México, Primero Editores, 2002.

Villoro, Juan: *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Zavala, Lauro (comp.): *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000.

Anexo 1

Correo electrónico de Bruno Estañol recibido el 4 de septiembre de 2007

Maestro José Sánchez Carbó:

Me dio mucho gusto recibir su carta y saber que *Fata Morgana* es un libro que ha despertado su interés. También le agradezco que escriba sobre *Fata Morgana* dentro de su tesis doctoral. A todos los escritores nos interesa saber que otros escritores encuentren su obra interesante. Dentro de los libros de narrativa que he escrito sólo le falta un libro: *LA CONJETURA DE EULER*. Con mucho gusto se lo mando a España por lo que le ruego me envíe su dirección a la brevedad posible. *La Conjetura* representa un cambio en mi narrativa ya que habla del siglo dieciocho en Francia, Alemania y Rusia. Está escrito en primera persona y su narrador es Denis Diderot. En segundo lugar le estoy enviando un texto que leeré en la Brigham Young University el día 13 de septiembre. El texto se llama “LA MENTE DEL ESCRITOR” y es un texto que habla sobre la creación literaria en general y en particular sobre la creación de los textos de ficción. He tenido interés en los mecanismos de la creatividad desde hace tiempo. En este texto encontrará la respuesta a algunas de las preguntas que me ha formulado; sobre todo a las preguntas que tienen que ver con mi profesión de neurólogo y neurofisiólogo. También encontrará una serie de hipótesis sobre la creación narrativa. Con respecto a mi vida en Tabasco le diré rápidamente algunas cosas. Viví en Frontera Tabasco hasta los 15 años de edad. Allí terminé la educación primaria y la secundaria. Recibí clases de inglés de un maestro cubano que vivía en Frontera. En mi casa existía una biblioteca de unos ciento cincuenta libros. Hice el bachillerato en la escuela nacional preparatoria de la UNAM. Mis intereses en la preparatoria tenían dos vertientes: las matemáticas y la física y la literatura. Mi madre siempre quiso que yo fuera ingeniero o que escogiera cualquiera otra profesión con la que pudiera yo sobrevivir. Siempre me decía que esa era la única herencia que me iba a dejar. Empecé mis lecturas sobre el siglo de oro español en la secundaria y también leí a Rubén Darío. A los 16 años leí a Borges por primera vez. A los veinte años escribí varios cuentos y gané una mención honorífica en el concurso que promovió la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales. Estaba en el tercer año de la carrera de Medicina. Entré a la Facultad de Medicina y el primer año fue de una franca depresión porque todo

consistía en aprender de memoria la anatomía. Quería salirme pero lo sentía como un terrible fracaso. Después terminé mi carrera de médico a los 24 años y me fui a los Estados Unidos. Allí estuve hasta los 30 años. En Estados Unidos escribí varios artículos científicos y cuando regresé a México me convertí en clínico y en investigador. Me había olvidado completamente de mi vocación de narrador y sólo pensaba en ganarme la vida e investigar algunas cosas. A los 37 años escribí los cuentos de *Ni el reino de otro mundo* e inmediatamente después escribí *Fata Morgana*. La escribí como si alguien me la fuese dictando. He escrito libros de ensayo: *La vocación condenada* y *La invención del método anatomoclínico* y tres libros con el finado filósofo, científico y médico Eduardo Césarman, estos libros no se encuentran por ningún lado y son: *El telar Encantado*, *Como Perro Bailarín* y *El Laberinto y la Ilusión*. Estos libros hablan de la relación entre el cerebro y la mente y la relación del cerebro con la cultura. También son una declaración de mi desencanto con la ciencia.

Le mando un abrazo y el texto de LA MENTE DEL ESCRITOR.

Nuevamente gracias por su carta y me gustará mucho recibir sus comentarios sobre La mente del escritor.

Bruno

P.D. Trataré de contestar su cuestionario aunque no se lo garantizo

Anexo 2

“La mente del escritor”

Conferencia de Bruno Estañol leída el 13 de septiembre de 2007 en la Brigham Young University en Provo, Utah, Estados Unidos.

La escritura de ficción no sólo es una vocación sino una forma de vivir

Para los antiguos filósofos griegos la filosofía no sólo era una reflexión sobre el universo y la naturaleza humana sino una forma de vivir. Sócrates lo dijo admirablemente: una vida no examinada no vale la pena de vivirse. La literatura no es sólo una profesión o una vocación libremente elegida entre todas, sino, y sobre todo, una manera de vivir. Una forma muy especial de vivir. El escritor de ficción vive para contar sus historias y cuenta sus historias para vivir. El escritor tiene la esperanza de que exista un arte de vivir, así como existe un arte de escribir. A veces quiere vivir más intensamente que otros con el afán, quizá, de ganar experiencias para poderlas contar. Tal es el caso de Hemingway, Antoine de Saint Exupery, André Malraux, y Malcolm Lowry. Estos escritores aventureros y viajeros preferían vivir intensamente para tener historias intensas que contar; ya que como dijo Hemingway es mejor que se “melle la pluma” y no carecer de algo interesante qué contar. Homero dijo: “Los dioses tejen desdichas para que a los seres humanos no les falte algo que contar”. Hay aventureros sedentarios como Borges y Alfonso Reyes cuyas únicas aventuras hayan sido acaso extraños encuentros con extraños libros. Son los aventureros intelectuales o aventureros del espíritu, como Denis Diderot, editor de la Enciclopedia en Francia en el siglo dieciocho. Para Borges la teología es una forma apasionante de la literatura fantástica.

Todos los escritores de ficción son, en fin, aventureros con una curiosidad desmesurada. No obstante la aventura real e imaginaria tiene que tener un fin: todos los escritores, en algún momento, tienen que sentarse ante el papel en blanco y pergeñar una historia. En ese acto decisivo e irreversible de sus vidas están completamente solos. Largas horas de soledad en la lectura y la escritura son el pago del escritor a la vida. Con frecuencia esto implica el sacrificio de la vida familiar y social y, a veces, de otros placeres. Este sacrificio está presente también en otras ramas de la ciencia y del arte.

Esta visión de la escritura como una forma de vivir contrasta con la visión del escritor como un testigo de su tiempo o como un espejo de su tiempo. Esta visión fue encarnada por Stendhal quien dijo que el novelista era un hombre que caminaba por el mundo cargando un espejo sobre su cabeza. Esta aparente objetividad del escritor es probablemente un mito. El escritor no es un testigo imparcial de su tiempo. La visión de la escritura como una forma de vivir la vida también contrasta con la idea de que el escritor de ficción deba ser un educador o incluso un luchador. Puede serlo, pero su primera obligación es con su arte y consigo mismo.

La concepción del arte como una forma de escapar de la realidad intolerable del mundo ha sido expresada en varias ocasiones por diversos autores. Pienso que tiene mucho de cierto y que valdría la pena explorar la historia de esta idea. El pintor mexicano Leonardo Nierman la ha expresado así: la pintura no es completamente inútil, ni completamente necesaria, el pintor se entretuvo más en pintarla que el resto de los hombres en verla. Algunos seres humanos gozan viendo una pintura y esto les alivia sus penas. Lo mismo se puede decir de la danza, de la música y desde luego de la literatura.

He sentido varias veces que la literatura es una de las pocas verdaderas vocaciones. Ser un escritor profesional sólo significa que uno le ha dedicado a la escritura una parte muy importante del tiempo que le tocó vivir.

Al asumir la escritura se asume una forma de vida; tal vez ni mejor ni peor que otras. El escritor acepta la escritura como una forma de estar en el mundo, como diría Heidegger.

El cerebro del escritor de ficción es un cerebro especializado

La creación literaria es un misterio. Queremos entender este misterio sólo con nuestra inteligencia y no también con nuestros sentimientos y emociones. No sé si exista una mente de escritor o una mente literaria como lo ha propuesto Mark Turner. Este es un concepto platónico. Existen, sin duda, diversas mentes que corresponden a los diversos escritores. No sé si comparten características universales. Tal vez las mentes de los escritores son singulares e irrepetibles. Hablo aquí de la mente del escritor de ficción. La palabra ficción viene del latín FICTIO, de FINGERE, fingir y los diccionarios la definen como creación de la imaginación. El diccionario de la lengua española tiene dos acepciones: 1) acción y efecto de fingir; 2) invención, cosa fingida. El narrador es así definido escuetamente como un mentiroso. Es posible. El narrador mexicano Federico Campbell ha dicho que la paradoja del narrador es que dice más verdades con sus mentiras que las verdades que leemos habitualmente en los periódicos.

Las siguientes propuestas reflexionan sobre la mente narrativa. Algunas propuestas vienen de la psicología cognitiva y de la neurofisiología y otras vienen de cómo he vivido mi propia vida de narrador.

Mi primer supuesto es que el escritor de ficción tiene un cerebro especializado y que esta especialización la ha adquirido a través de varios años de arduo trabajo con la

ayuda de ciertas cualidades innatas. El músico, el matemático, el ajedrecista, el pintor, la bailarina de ballet, el deportista profesional, tienen un cerebro especializado que ha tomado, de acuerdo con ciertos autores, en promedio unos diez años de cotidiana práctica. El violinista y el pianista, y para el caso todo tipo de músico, tienen una especialización cerebral que se ha iniciado desde la infancia temprana. El caso opuesto de la especialización cerebral podría ser ejemplificado por aquellos sujetos que han sido capaces de ser creativos en diversos dominios de la ciencia y el arte como en la música, los idiomas, las matemáticas, la danza, el ajedrez, etcétera. Ejemplos de estos individuos incluyen a Leonardo Da Vinci, científico, ingeniero y artista, Ludwig Wittgenstein, matemático, músico, filósofo, ingeniero aeronáutico, arquitecto, Emmanuel Lasker, campeón mundial de ajedrez por veintiocho años, filósofo y matemático, Blaise Pascal, matemático, filósofo, ensayista, pensador religioso. Varios ejemplos se pueden aducir de físicos y matemáticos que también eran músicos.

Es concebible la hipótesis de que un cerebro especializado en un único dominio se haría a expensas de otras funciones cerebrales; mientras que en la mayoría de los individuos y en las personas con talentos múltiples, existiría una relativa menor especialización de las diversas áreas cerebrales, que así se tendrían que repartir entre numerosos dominios. De esta manera la súper especialización podría ser un inconveniente para la creatividad en otros dominios que no sean aquél en que el cerebro se ha especializado. Un ejemplo puede ser el caso de mnemonista ruso Shereshevsky estudiado por Luria a quien su prodigiosa memoria no le confirió ninguna ventaja adaptativa. Fue incapaz de vivir como violinista y también como periodista y al final de su vida tuvo que trabajar en los circos desplegando su memoria para asombro de los asistentes.

La opinión de que el cerebro especializado es el que tiene mayores posibilidades de ser creativo ha sido expresado por diversos autores. El matemático de Cambridge, G. H. Hardy fue quien expresó esta idea en su mayor contundencia en su libro *A Mathematician's apology*. En este texto declara que el cerebro de la mayoría de las personas creativas sólo es creativo en un solo dominio y que la mayoría de las personas no tienen ningún talento. Leáse, la mayoría de las personas no tienen ninguna especialización cerebral. La idea de Hardy sólo puede ser apreciada cuando aprendemos que él mismo toda su vida fue un matemático profesional con un cerebro especializado. Él descubrió a un matemático excepcional de la India: Ramanujan. El mismo no supo si el talento de Ramanujan era adquirido o innato.

Sin embargo resulta congruente el hecho que la edad de inicio de aprendizaje es fundamental para un mejor desarrollo de capacidades cerebrales ya que el cerebro de los niños es más plástico y existe probablemente, de acuerdo con Lenneberg, un “período crítico de aprendizaje del lenguaje en la infancia” que termina posiblemente alrededor de los 7 años. A los adultos que no han aprendido a leer y a escribir de niños les es extraordinariamente difícil aprender estas destrezas. Los concertistas de piano y violín inician sus estudios musicales antes de los 7 años de edad para poder obtener un oído absoluto (el pianista chileno Claudio Arrau inició sus estudios de piano antes de los 4 años de edad y aprendió a leer música antes que a leer palabras). Sin embargo el aprendizaje de la música y de las matemáticas tiene muy probablemente un periodo crítico mayor que el del lenguaje. Lo mismo se puede decir de las bailarinas de ballet. Así la especialización cerebral es temprana y empieza en los primeros años de la infancia. Otro ejemplo de especialización temprana que se puede aducir son los sordomudos, quienes son mudos de manera secundaria a su sordera y tienen que aprender a leer los labios o el lenguaje de signos para acceder a la estructura simbólica

del lenguaje; lo mismo se puede decir de los ciegos quienes tienen hipertrofiado los sentidos del tacto y de la audición lo que les permite “sustituir” de alguna manera el sentido perdido de la vista. Para consuelo de muchos, la especialización que se ha adquirido con tanto esfuerzo durante la infancia y la adolescencia, persiste a lo largo de la vida. Es probable que un individuo creativo lo sea durante toda su vida y los llamados en inglés “late bloomers” probablemente pertenezcan a la misma categoría sólo que la han expresado más tarde.

Los niños menores de 7 años de edad son los que pueden aprender un idioma extranjero con el acento original y quienes han ganado el premio Nobel de Física o su equivalente en matemáticas (la medalla Fields), lo han logrado con una teoría pensada antes de los 25 años de edad (ej. Albert Einstein). Otros individuos que requieren una especialización cerebral temprana, además de los músicos y matemáticos, incluyen a las bailarinas de ballet, los ajedrecistas (José Raúl Capablanca empezó a jugar ajedrez a los cuatro años de edad) y los poetas (casi todos los poetas empiezan tempranamente su aprendizaje y su producción artística). Los jugadores de ajedrez han sido los más intensamente estudiados y de ellos hemos aprendido más sobre la mente experta.

La hipótesis alterna es que la superespecialización del cerebro pueda dotar al individuo de una actividad creativa mayor no sólo en su dominio sino en otros dominios. Un ejemplo que se puede aducir en este sentido es precisamente la sinestesia, tan común en los cerebros especializados, ya que ésta es un ejemplo de cómo otras áreas cerebrales pueden ser estimuladas por un sentido distinto.

Los cerebros especializados tienen una gran memoria en su dominio, como en los ejemplos de Mozart y Mendelsohn, pero parece poco probable que los cerebros muy especializados tengan una gran memoria en todos los dominios. Un ajedrecista puede reconstruir una jugada en otro tablero con sólo una ojeada. Sin embargo si las piezas

están distribuidas al azar y no forman un patrón no son mejores que otras personas sin entrenamiento en el ajedrez. La memoria visuo espacial de un ajedrecista “grand master” no es mejor que la de un inexperto en el ajedrez. Un músico no puede reproducir ruido o notas dispuestas al azar. La memoria de Mozart, quien pudo escribir El Miserere de Gregorio Allegri, habiéndolo escuchado una sola vez en el Vaticano, a la edad de catorce años, con todas las voces, ha sido motivo de asombro. Sin embargo la memoria de los grandes virtuosos, que tocan de memoria varios conciertos, no es mejor que la de otras personas en diferentes áreas del conocimiento, como la memoria visual y numérica. Esta memoria “contextual”, que se aplica en un solo dominio, es la que es importante para el narrador como veremos.

Si un cerebro especializado aplica su talento en otros dominios podría deberse a la gran disciplina que se impone al individuo con un cerebro especializado desde pequeño y a que diversas estrategias que se aplican en un dominio pueden ser utilizadas en otros. Sin embargo verificar esta hipótesis requiere de más estudios.

Es importante hacer énfasis en que el cerebro de todos los hombres modernos, en cierto sentido, es especializado porque si bien todos los hombres son capaces de hablar (lo cual en sí ya constituye un gran enigma) la mayoría son también capaces de leer y una minoría de escribir bien; esto último constituye ya un metalenguaje para el cual el cerebro humano no estaba preparado evolutivamente. Existen áreas visuales para decodificar los códigos escritos (ideográficos y fonéticos) en todas las lenguas y la escritura es un metalenguaje que no sólo ha servido para guardar memoria de nuestra historia sino que ha hecho posible el almacenamiento de la información cultural fuera del cuerpo: la información extrabiológica. Así la relación dialéctica mente-cerebro se trastoca por la relación también dialéctica biología-cultura o si se quiere cerebro-cultura. *Nature and Nurture* son las dos caras de Jano de la naturaleza humana; pero si

queremos avanzar en el perfeccionamiento de las ciencias y las artes y de nuestra condición humana tendremos que dar el mayor número de oportunidades a nuestros niños, sea para que logren una especialización temprana, sea para que su cerebro tenga acceso al mayor número de estímulos y pueda desenvolverse en diversos dominios.

El escritor de ficción empieza como todos los seres humanos a aprender a leer y a escribir desde los primeros años de vida. En cierto sentido todos los seres humanos tenemos un cerebro diferente al cerebro del resto de los animales. Sin embargo el ser humano sólo ha leído y escrito por escasos cinco mil años. Es muy posible que antes de eso tiempo pudiera hablar o articular algunas frases pero no sabemos desde cuando lo hizo. No sabemos qué forma de lenguaje oral tenía ni su alcance; probablemente muy escaso, en términos de vocabulario. La escritura, en particular, es un metalenguaje muy reciente en la historia del hombre. No obstante, debe existir una diferencia entre los escritores de ficción y otros seres humanos y probablemente sea el grado de especialización en los escritores.

Esta especialización tiene dos vertientes. La primera tiene que ver con los aspectos formales del lenguaje; el eje semántico y el eje sintáctico, y también con la prosodia o entonación y con la ortografía y el uso de los signos de puntuación. En los afásicos el eje semántico, el eje sintáctico y la prosodia pueden ser disociados, así que cada uno de estos ejes esté a cargo de diferentes partes del cerebro. La entonación del lenguaje, la prosodia, que tiene mucho que ver con los sentimientos y probablemente con la poesía y con la prosa lírica, se afecta principalmente con las lesiones del hemisferio derecho.

La competencia en el lenguaje por el escritor en ciernes se ha debido iniciar muy temprano y se fue perfeccionando con el paso de los años, probablemente con la escritura de diversos ensayos escolares y con las variadas lecturas. De tal suerte que en

la juventud temprana el escritor potencial domina ya varios aspectos técnicos básicos de la escritura y a partir de los cuales puede innovar.

La segunda vertiente de la mente especializada del escritor tiene que ver con las historias que cuenta. El escritor de ficción se encuentra acaso de manera fortuita y aleatoria con diversas historias y cuentos. Acaso también se encuentre y crezca dentro de una familia que considere importante la lectura de cuentos e historias desde edades muy tempranas o tenga familiares que les guste contar historias. La experiencia de los *comics* y del cine es crucial para muchos niños, como lo fue para mí, por ejemplo. Si un futuro escritor de ficción se encuentra con una biblioteca familiar más o menos rica, esto puede ser determinante para escoger la carrera de narrador de historias. Las historias que son más interesantes para ese posible escritor pueden ser las que adquieran más peso a lo largo de los años. En general serán aquellas historias que le deparen más placer. Cuando el escritor joven o adulto escoja, invente o descubra las historias que le gusta contar, éstas tendrán una cierta afinidad con las historias que le gustaron de niño.

Borges es quizá el mejor ejemplo del escritor de ficción con un cerebro especializado. Habló dos idiomas desde pequeño. Tuvo acceso, de niño, a una vasta biblioteca y encontró allí a los grandes autores y a los grandes contadores de historias. Además tuvo la motivación extrínseca, es decir la aprobación del padre, quien siempre lo apoyó para que se convirtiera en escritor de ficción. El cerebro del escritor de ficción es comparable al cerebro de un virtuoso en la música. Es un virtuoso no sólo en los aspectos formales de la lengua, que no son pocos, sino en el aspecto más misterioso que es la invención, el encuentro o la re-creación de las historias.

Se ha escrito bastante sobre la memoria musical, la memoria matemática y la memoria de los jugadores de ajedrez, pero sabemos muy poco sobre la memoria del narrador. El narrador debe tener también una memoria selectiva. Al igual que los

músicos y ajedrecistas su memoria está probablemente confinada a su oficio y sea una memoria contextual y en *patrones*. La memoria en patrones le permite guardar información en grandes pedazos. El narrador, como el poeta, puede tener una gran memoria de palabras y frases y seguramente puede citar grandes párrafos de textos y poemas. El filósofo o el ensayista tienen una memoria de ideas y conceptos y pueden citar párrafos y palabras claves de su oficio. El escritor tiene una memoria sobre la narración en patrones y no en estructuras atómicas. Frases que le han conmovido, palabras que han sido claves, giros sintácticos y prosódicos, capacidad para retratar el habla popular, palabras en otros idiomas, nombres de personas, países, ciudades y toda la minucia que se requiere para armar una narración: los nombres de las calles, de las personas, de los licores, de la ropa, de la arquitectura, etc. Seguramente la memoria del narrador abreva en muchas otras artes y ciencias porque el narrador es un sujeto que lee sobre variadas cosas de artes y ciencias. La adquisición del oficio de narrador toma muchos años y no es de extrañar que los narradores sean mucho más tardíos que los poetas. Miguel de Cervantes escribió la segunda parte del Quijote cuando ya tenía sesenta años.

Por otro lado la memoria del narrador está saturada con historias: anécdotas que ha escuchado en su familia y de sus amigos, historias que ha modificado, cuentos que ha leído, historias dentro de otras historias, patrones para iniciar un cuento, patrones para terminar un relato, patrones de sorpresa, cuentos del doble, cuentos policíacos, etc.

Sabemos muy poco todavía de la mente del narrador pero es probable que aprendamos algo por estos caminos.

El escritor se encuentra con sus historias: ¿invención, encuentro, revelación, descubrimiento, re-creación, catarsis?

Algunos escritores inventan *de novo* sus historias. Estos quizá sean los menos y se cree que son los más imaginativos. Inventar una historia nueva, creo yo, es algo casi inconcebible. La novedad las más de las veces se encuentra en la forma de contarla. Ciertos narradores las encuentran durante su vida en los relatos familiares o en los de sus comunidades. Así, muchos escritores relatan historias que han oído o vivido en relación a sus familias o a sus pequeñas comunidades o pueblos. Me pregunto si las historias de las pequeñas ciudades o pueblos son más numerosas que las de las grandes ciudades. La Biblia es quizá el mejor ejemplo de este tipo de historias. Tal vez porque en las pequeñas ciudades todos se conocen y además se conocen las historias de los abuelos y bisabuelos. Abundan los escritores que han escrito sobre sus familias y sobre sus pequeñas comunidades: William Faulkner, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo son evocados con facilidad por la memoria. Ciertos escritores continúan narrando durante toda su vida estas experiencias cruciales de la infancia.

Algunos descubren historias en situaciones en que la mayoría de las personas no habrían visto nada de interés. Uno de estos grandes escritores fue el ruso Antón Chekov. El descubrimiento de una historia en una situación aparentemente anodina es una característica del cerebro del narrador. James Joyce llamó al descubrimiento de una historia una epifanía, una revelación de Dios al hombre. Esta revelación o epifanía es algo, que de alguna u otra manera, han sentido todos los escritores en algún momento y es precisamente la tesis de la musa.

Probablemente influya en el descubrimiento de la historia el estar pensando en ella durante un largo tiempo. Este sea probablemente el mecanismo más común de la creación de una historia y, paradójicamente, uno de los menos estudiados. Quizás porque muchos escritores quieren tener un elemento sobrenatural o inexplicable en la creación. Algunos narradores piensan que las historias lo eligen a uno. Es posible pero

improbable; creo que la elección conciente y deliberada de una historia es poco probable. En la escritura de la historia interviene mucho el oficio y la inteligencia, pero no así en la elección o invención de la historia. La demasiado famosa historia del té y la madeleine de Marcel Proust probablemente revela que la elección de la historia es un fenómeno inconciente. Esta se nos muestra de manera fortuita e incidental y no buscada. A este fenómeno Proust lo llamó memoria involuntaria y hay quienes han pensado que es la base de la ficción. Así el elemento fortuito aparece en la literatura como en la ciencia. A pesar de todas estas conocidas hipótesis, no se debe descartar que la aparición de la historia en la mente del narrador pueda ser el resultado de una búsqueda intensa, como ocurre con algunos descubrimientos científicos.

La re-creación es el otro gran mecanismo de la mente del escritor de ficción. Un gran grupo de escritores encuentra sus historias en las narraciones de otros escritores. Así, las historias del doble han sido contadas por casi todos los narradores con menores variantes. Las historias de amor, de celos, de deseo, de venganza, de desamor, de traición, de muerte, han sido y seguirán siendo los temas de los narradores. Esto permite sugerir que hay un mecanismo universal en la elección de los temas narrativos que comparten, de alguna manera, la mayoría de los narradores y quizás de los seres humanos.

Y tal vez la invención de la historia puede implicar un proceso catártico. Quizás quien ha escrito mejor sobre este proceso es Julio Cortázar. Cuando se encuentra o se inventa la anécdota del cuento, ya sea por una experiencia, por una lectura, por el sueño o por la pura imaginación, se convierte en una obsesión. Para quitarse esta obsesión se tiene que sentar a escribirla y abandonar todo lo demás. Es como "quitarse una alimaña de la cabeza". El cuento aparece como algo independiente del autor, como un fenómeno autónomo, como una autarquía. El cuento viene en forma involuntaria a la mente del

narrador que no puede sino echarlo hacia afuera. Esta tesis es semejante a la tesis de Proust de la memoria involuntaria como base de la narración. También invoca a la pesadilla como en el caso de Kafka y Edgar Allan Poe. Esta tesis se emparenta con la teoría de la epifanía Joyceana y es también la idea de la inspiración y de la musa y tiene que ver con la tesis psicoanalítica de la simbolización y la condensación en la génesis de los sueños.

Es obvio que para muchos escritores la génesis de un verdadero cuento tiene que ver con los conflictos internos del escritor que se resuelven por complejos mecanismos de simbolización inconciente que a su vez hablan al inconciente del lector. Esto revela que el inconciente del autor y del lector dialogan en un lugar oscuro y quizás con lo que no se dice. Pertenecen al proceso primario, atemporal y atópico. Es necesario reconocer que estas alimañas que rondan a la mente del narrador no podrían convertirse en cuentos, o en narrativa, si no fuese por la capacidad del escritor de darles forma a través de un oficio o de un proceso secundario racional y lingüístico.

La tesis de que el proceso racional crea el cuento únicamente a través de un proceso puramente intelectual es menos satisfactoria. Los cuentos demasiado intelectuales son, tal vez, menos interesantes. La tesis de Poe de la unidad de efecto se refiere, pienso, sólo al aspecto técnico de la escritura del cuento y no al fenómeno de cómo se impone el tema al narrador.

En otras palabras la imaginación, el sueño, la inspiración, la asociación libre, la distorsión deliberada de la memoria, es posible que generen el tema o la anécdota del cuento pero no puede ser usada para la escritura del mismo. La escritura solo la puede dar el oficio. Los temas de Poe son ciertamente terribles y es dudoso que los hubiera escogido por un proceso conciente. Un cuento bien escrito o incluso escrito con brillantez si no contiene una verdad oculta no vale gran cosa. No se trata de catarsis o de

un mecanismo neurótico sino de algo que surge y nos sirve para vivir. No en balde muchos cuentos no son sino elaboraciones de pesadillas que a muchos seres humanos nos rondan. Pienso que los cuentos tienen una función más allá de la estética. Nos ponen en contacto con lo más profundo de nosotros mismos y nos permiten una comunicación con los otros que de otra manera sería imposible. Los cuentos nos ayudan a vivir. A lo largo de los años he leído y releído cuentos de varios autores y he encontrado que cada uno de los cuentos lleva el sello del autor pero cada uno de los cuentos es diferente y sigue sus propias reglas. Al cuentista sólo le es concedida la fábula pero no su significado. A veces la musa y el alto ingenio le conceden la magia de la realización.

La creación científica y la creación literaria y artística. La ficción como un experimento mental

No hay duda que entre la creación científica y la creación artística hay ciertos paralelismos y semejanzas y, tal vez, ciertas diferencias. Los científicos han hablado en diversas ocasiones sobre las situaciones que generaron algunos descubrimientos científicos.

Tres imágenes acuden a mi mente sobre la creatividad en la ciencia. La primera es de Newton. Es fama que Newton, una de las mentes más privilegiadas que ha dado la ciencia moderna, no quería escribir sobre sus descubrimientos. El astrónomo Halley lo impulsó a que publicara su gran libro *Philosophia Naturalis Principia Mathematica*. Cuando a Isaac Newton se le preguntó sobre como había llegado a la admirable conclusión de que la misma fuerza que hacía que una manzana cayera del árbol era la misma que propulsaba a los astros alrededor del sol contestó en latín: *nocte dieque incubando*: pensando en eso día y noche. Aquí el descubrimiento científico ocurre como

una consecuencia de la actividad obsesiva del pensamiento que no cesa de reflexionar en todo momento sobre su tema. El descubrimiento ocurre porque el pensamiento gira sobre si mismo y sobre su tema e inevitablemente encuentra la solución. Newton supo desde el primer instante que su teoría era únicamente descriptiva del fenómeno de la gravitación universal. Cuando le preguntaron en qué consistía exactamente dicha fuerza contestó también en latín: *hypotheses non fingo*: yo no hago hipótesis. La mente de Newton tendía no sólo al análisis sino también a la síntesis. En tres fórmulas describe las leyes de movimiento y en una sola fórmula la ley de la gravitación universal. Esta forma de descubrimiento científico parece la más natural y la más lógica. Un científico dedica gran parte de su tiempo a reflexionar sobre las hipótesis que se ha planteado. Newton trabaja sobre los descubrimientos de la gravedad de Galileo; a saber la aceleración gravitatoria y la ley de la isocronía del péndulo. Newton hace pocos experimentos y en realidad la mayoría de sus experimentos son mentales, algo que va a marcar en forma definitiva la física.

El experimento con el prisma y el descubrimiento de que la luz blanca está compuesta por el espectro de colores es clásico en la física. La concentración de Newton en diversos problemas de la física disminuyó con el tiempo y asimismo su creatividad. Creo que es justo decir que sin la concentración en el tema es difícil la creatividad científica y artística. El experimento mental ha sido de primera importancia en los descubrimientos científicos. Propongo que la ficción sea también considerada como un experimento mental.

Los físicos alemanes llamaron a los experimentos mentales: *Gedanken Experimenten*. En sentido estricto todas las historias son experimentos de la mente tanto en su aspecto formal como en su contenido. Un experimento mental de la ficción es: si se hubiera hecho esto, entonces, el resultado sería esto otro. Es evidente que hacemos

experimentos mentales todo el tiempo durante nuestra vida cotidiana y que el cerebro humano es, como lo ha dicho el neurofisiólogo Llinás, una máquina de predicción. La máquina predictiva que es nuestra mente es, no obstante, falible y en este juego entre la predicción del autor y la predicción del lector ocurre el momento mágico de la narración. La predicción en la ciencia es acaso menos imperfecta.

La segunda imagen es la del fisiólogo alemán Otto Loewi. Él piensa que existe una sustancia que el nervio vago produce y que hace que el corazón lata más lento. No sabe cómo demostrar que esta sustancia existe. Un día sueña un experimento. Despierta y trata de escribir su sueño. Al otro día encuentra que la escritura que realizó durante la noche es indescifrable. Tiempo después vuelve a soñar. Ahora sí puede escribir en detalle el sueño y al otro día realiza el experimento. Un corazón de rana al que se le ha estimulado el nervio vago deja un residuo en el líquido en el que se mantiene el corazón. Cuando este líquido es puesto en contacto con otro corazón de rana este otro corazón también late lentamente. De esto deduce que una sustancia producida por el vago, la *vagusstoff*, es la que ha producido este enlentecimiento del ritmo cardíaco. Este trabajo secreto del inconsciente ha sido aducido como una de las grandes fuentes de la creatividad. Es decir se postula que la creatividad tiene un elemento inconsciente que se va gestando inclusive sin que la persona tenga conciencia de su saber. Esta génesis de la creatividad desde luego es de gran atractivo para el psicoanálisis.

Varios científicos han soñado su descubrimiento sin embargo me impresionan más los escritores que han soñado su obra. El gran poema lírico *Kubla Kan* de Samuel Taylor Coleridge fue soñado en su integridad así como la novela corta *Doctor Jekyll and Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson. Los cuentos de Kafka tienen la estructura de los sueños. No hay duda que el elemento inconsciente es crucial para la génesis de diversas obras científicas y artísticas. El escritor de ficción, tiene acceso, así sea de

manera parcial y momentánea a ciertas áreas secretas de su mente. El enigma persiste porque no sabemos cómo algunos escritores lo logran.

La tercera imagen es la que nos dice es que el descubrimiento científico tiene un gran componente del azar. En la vida uno conoce de manera fortuita o accidental a sus amigos. El hallazgo científico es en ocasiones fortuito o incidental como el descubrimiento de la penicilina por Fleming. El fisiólogo francés Claude Bernard descubrió que el jugo pancreático tenía una acción disolvente sobre la grasa animal porque, por serendipia, se estaba alumbrando con una vela de sebo mientras examinaba el páncreas de un perro. En este caso si no hubiera existido una vela de sebo cerca del maestro Bernard, éste no habría puesto en contacto el jugo pancreático con el sebo animal de la vela. De estos descubrimientos está llena la ciencia, la literatura y también la vida. Quizá todos estos factores influyan en el descubrimiento científico y en la creación narrativa: el hallazgo fortuito o al azar, el pensamiento deliberado y obsesivo, la gestación inconsciente: como en el sueño o en la revelación súbita.

Considero que en el descubrimiento científico y la creación literaria tiene también una parte importante el placer. Esta dicha creativa es a lo que le hemos llamado motivación intrínseca. Tiene dos componentes: el disfrutar el trabajo y el saberse competente en su actividad.

Creo que todos los grandes escritores han amado su trabajo creativo y esto les ha permitido trabajar mucho tiempo y con intensidad.

Finalmente, creo que la creación literaria es un gran acto de libertad. Uno de los pocos actos de libertad, que el destino, el azar, o Dios concede a veces a los seres humanos.

Los orígenes de la creatividad, ¿a qué llamamos talento?

Entender los mecanismos de la creatividad en el arte y en la ciencia es algo importante para todos los seres humanos ya que ella depende en gran parte nuestra supervivencia como individuos y como especie. ¿Es el talento una especie de facilidad con la que uno nace? ¿Es el resultado de muchas horas de arduo trabajo y entrenamiento? ¿Intervienen ambos factores en dosis desconocidas?

En el admirable libro de Robert Sternberg *Handbook of Creativity* (Cambridge University Press, 1999) se discuten las diversas teorías científicas que intentan explicar el origen de la creatividad. Existen teorías psicoanalíticas, teorías biológicas, teorías cognitivas, teorías evolutivas, teorías de la motivación humana y también se ha hablado mucho de la personalidad del creador.

Las diversas teorías psicoanalíticas hablan de la actividad creativa artística o científica como una *sublimación* de impulsos sexuales o agresivos. Las teorías psicoanalíticas también han hecho énfasis en el elemento inconsciente como motor fundamental de la creatividad y al que Nietzsche ya había aludido en *El Origen de la Tragedia* en los elementos antinómicos apolíneos y dionisiacos. No hay duda que el elemento inconsciente, el llamado proceso primario siempre está presente en la génesis de toda actividad creativa. El proceso secundario, la parte ejecutoria consciente, permite la realización artística o científica de la intuición generada por el inconsciente. Las teorías psicoanalíticas siguen fascinando en su interpretación de la creatividad.

Las teorías cognitivas, actualmente muy estudiadas, ponen énfasis en la capacidad del creador de asociar ideas u objetos previamente no relacionados y el proceso de pensamiento llamado “divergente” o lateral y la capacidad del investigador de tolerar la incertidumbre.

Las teorías de la motivación humana hablan de la motivación intrínseca y extrínseca. La motivación intrínseca, es decir, aquellas actividades que se realizan porque

le dan placer al artista o al científico son las más conducentes a la creación, mientras que aquellas actividades que se realizan para lograr algún resultado económico, de prestigio o de posición producen menos obras creativas.

Se ha hablado mucho de la personalidad de los individuos creativos, de su independencia, energía, confianza en sí mismos, capacidad para estar solos y también se ha dicho que los individuos creativos tienen una mayor incidencia de trastorno afectivo bipolar.

La teoría biológica de la creatividad es una de las más antiguas y fue postulada por Francis Galton, primo de Darwin en Inglaterra en el siglo diecinueve en su libro: *Hereditary Genius: an inquiry into its causes and consequences*. En este libro Galton postula que de acuerdo con estudios estadísticos por él realizados la mayoría de las personas creativas en Inglaterra se agrupaban en familias. Galton mismo fue un genio creativo que inició el estudio de la estadística, descubrió las huellas digitales e hizo otros múltiples descubrimientos. Desgraciadamente no estudió sus propias habilidades creativas.

Todas estas teorías tienen algo que decir con respecto a la creatividad humana pero no existe una sola teoría que las incluya a todas.

En todo ser humano se conjuntan tres historias. Una historia genética, una historia personal y una historia cultural. Los diversos factores están en ocasiones tan mezclados que son inextricables.

La mayoría de los creadores muestran desde pequeños una notable independencia de espíritu que le permite disentir de los profesores y cuestionar a la realidad. En forma temprana también descubren temas y áreas que son una *terra incognita* y reconocen que hay muchas cosas que no se saben. Tienen también otra virtud: les gusta estar solos. Este aliento solitario, esta capacidad de darse cuerda a sí mismos, es propia de los seres

creadores. Tal vez exista una concordancia entre la elección de una profesión y un talento innato. Gerald Edelman ha propuesto la tesis de la selección neuronal para explicar el talento o la facilidad innata: en el preciso sentido de que la interacción entre un cerebro específico y la atmósfera cultural que lo rodea, selecciona las redes neuronales en las que ese cerebro es más capaz. Aunque muchos autores piensan que un elemento biológico es necesario en las matemáticas, la música, el dibujo y quizá en las lenguas no está claro que la mera aplicación pueda resultar en un individuo creativo. El viejo dilema de la naturaleza humana permanece vigente. Tenemos una naturaleza biológica y una naturaleza cultural. Nuestra naturaleza biológica es muy antigua mientras que nuestra naturaleza cultural es relativamente reciente.

La naturaleza biológica es el producto de la evolución biológica de millones de años y es claramente visible en la conducta del hombre moderno: tanto en sus instintos agresivos y como en sus instintos altruistas. La naturaleza biológica del ser humano está almacenada en el código genético del DNA. La naturaleza cultural es el resultado de la adquisición y almacenamiento de información extrabiológica hecha posible por el desarrollo de la agricultura y la escritura. La información cultural de los seres humanos está almacenada fuera de su cuerpo principalmente en los libros. La evolución cultural empezó con la invención de la agricultura y la escritura. La evolución cultural ha crecido a un ritmo sin paralelo en los últimos años. Sin embargo hay que hacer notar que el desarrollo cultural es el producto de la actividad biológica y particularmente de la actividad del cerebro; por lo tanto no es improbable que ciertos elementos de la organización biológica estén presentes en las organizaciones culturales. Hay una relación dialéctica entre la naturaleza biológica y cultural del ser humano. La cantidad de información genética almacenada en el DNA es enorme. La cantidad de información cultural actualmente disponible es vastamente superior a la capacidad de

almacenamiento de cualesquier individuo. La muy grande cantidad de información almacenada extrabiológicamente ha inducido el crecimiento de las especialidades y los especialistas. La sociedad moderna ha optado por los especialistas, pero no sabemos todavía el resultado de esta elección.

El hombre moderno confronta varios problemas en relación a su naturaleza biológica y cultural. La información disponible está fragmentada, dispersa y tiene poca probabilidad de convertirse en un cuerpo orgánico y sintético. El “ruido” informativo está ampliamente distribuido y amenaza la naturaleza antientrópica de la información. Existe una gran asimetría de la información: las naciones desarrolladas tienen gran cantidad de información mientras que las naciones pobres tienen cada vez menos información cultural. La cultura no ha promovido una disminución en los impulsos agresivos de los seres humanos. El hombre es todavía un animal semidomesticado.

Referencias sugeridas.

Hadot, Pierre. *Philosophy as a way of life*

Borges, J.L. *Ensayo autobiográfico*

Hardy, G.H. *A Mathematician's apology*

Sternberg, R.J. *Handbook of Creativity*

Ross, P.E. *The expert mind.*

Lechevalier, B. *Le cerveau de Mozart*

Levitin, D.J. *This is your brain on music. The science of a human obsession.*