

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

**THE CONSTRUCTION AND DEVELOPMENT OF CHARACTERS IN**

**CONTEMPORARY SPANISH AMERICAN SHORT STORIES**

A Dissertation in

Spanish

by

Maria Chiara Nardone

© 2009 Maria Chiara Nardone

Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2009

The thesis of Maria Chiara Nardone was reviewed and approved\* by the following:

Julia Cuervo-Hewitt  
Associate Professor of Spanish and Portuguese  
Dissertation Advisor  
Co-Chair of Committee

Laurence Prescott  
Professor of Spanish and African American Studies  
Co-Chair of Committee

Mary Barnard  
Associate Professor of Spanish and Comparative Literature

Thomas O. Beebee  
Distinguished Professor of Comparative Literature and German

Henry Gerfen  
Associate Professor of Linguistics  
Head of the Department of Spanish, Italian and Portuguese

\*Signatures are on file in the Graduate School

## ABSTRACT

This thesis examines the construction and development of characters in contemporary Spanish American short stories. The writers considered for this study include the Argentine Jorge Luis Borges and Julio Cortázar, the Mexican Carlos Fuentes, and the Puerto Rican Rosario Ferré. In the short stories chosen for this dissertation, these writers establish characters whose objective is to explore, through fiction, an itinerary of knowledge. In these stories, the authors establish a path that the literary character and the reader will travel together and each story will give them a chance to reflect on their personal and universal history. The chosen short stories present a unique complexity, which allows their protagonists to discover or deepen their knowledge of their own existence with details that were unknown to them at the beginning. This discovery brings humanity to the protagonists and allows them to build a reality in the narrative with which the reader will become close. In this journey, the reader will eventually identify himself as a mirror image or a double of the character. Therefore, the characters will develop throughout two separate but parallel paths: the first, as a character fiction, the second through the illusion of fiction as a mirror of the reader and of his/her existential doubts.

**TABLE OF CONTENTS**

Introducción	
El desarrollo del personaje en los cuentos hispanoamericanos.....	1
 Chapter I	
Entre realidad y <i>ficciones</i> : “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges....	48
 Chapter II	
El rostro de México: “Chac Mool” y la máscara mexicana.....	75
 Chapter III	
De lo teológico a lo teratológico: Cortázar y el axolotl.....	106
 Chapter IV	
Entre América y Europa	
Los <i>Doce cuentos peregrinos</i> de Gabriel García Márquez.....	129
 Conclusión.....	149
 Bibliography.....	152

## **Introducción**

Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha despendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso.

Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”

### **1. La importancia de investigar el cuento**

Siguiendo los preceptos sobre el cuento literario enunciados por escritores y críticos, a lo largo de los cuatro capítulos que siguen se llevará a cabo una investigación en torno a los aspectos principales relacionados a la construcción del personaje cuentístico. Me interesa investigar cómo y por qué, según el concepto de estilística literaria de su época, cada escritor construye a su personaje en relación a la época histórica en la que vive. Para lograr este fin, se han escogido cuatro cuentos y cuatro autores, cada uno representativo de su época. Se analizará, también, cómo evoluciona la creación del personaje en relación a la época y al escritor que lo crea, siempre enfocándose en el personaje como producto de su época.

La investigación de este tema parte del interés que la cita de Julio Cortázar reportada en el epígrafe de esta introducción suscitó en mis estudios. La lectura de esta frase me provocó una reacción muy fuerte, sugiriéndome finalmente una explicación del por qué hay unos textos literarios que impactan al lector más que otro. No puedo negar

que la imagen de un relato que saliera de su autor como una pompa de jabón me fascinó y desde aquel entonces se me quedó como metáfora de lo que yo juzgo un buen cuento.

A partir de estas reflexiones, cada capítulo a continuación analizará cómo el personaje de un cuento termina por acercar al lector a la historia narrada, es decir, a construir una realidad ficticia, a veces fantástica, con la que el lector se identifica; y por estimular al lector a una reflexión metaliteraria. El autor -a través de los elementos ficticios con los que estos personajes se construyen- consigue avivar el interés histórico y social del lector para hacer del lector parte del cuento. En los cuentos analizados en los siguientes capítulos la construcción cuentística del personaje produce personajes complejos cuya anomalía nos fascina y cuya normalidad nos acerca.

## **2. El cuento en Latinoamérica**

La siguiente investigación se propone examinar la construcción del personaje en varios cuentos hispanoamericanos de escritores de renombre, cuyas obras han sido decisivas en el desarrollo de una literatura contemporánea hispanoamericana. El objetivo es analizar el papel y el desarrollo de los personajes protagonistas de los cuentos escogidos con el propósito de explorar cómo, a través de la ficción, el texto construye un momento cognoscitivo en el que el personaje, a través de su desarrollo, invita al lector a reflexionar sobre su propia historia personal y la de su propio ser universal.

El papel del personaje resulta ser decisivo también para resolver un convencionalismo que define la novela como un género totalizante y completo versus el cuento, que se entiende como una producción literaria fragmentaria y fragmentada. Contrariamente a este equívoco, en *Teoría y Técnica del cuento* (1979), Enrique Anderson Imbert explica que ése es un error porque: “ni la novela es una suma de cuentos

ni el cuento es un fragmento de novela”, lo que cambia es lo que se nos da a conocer de los personajes” (45). La novela se divide en capítulos incompletos, que ayudan al lector a comprender lo que le está sucediendo a los que participan de la historia. El lector necesitará todos los detalles que el autor/narrador le pueda proporcionar, cuantos más mejor, para comprender lo más extensamente posible todas las facetas de la historia y para familiarizarse lo más que pueda con los protagonistas. No hay limitaciones temáticas: se pueden brindar detalles psicológicos, históricos, sociales, políticos, informaciones que comenten y analicen un determinado acontecimiento, o simplemente detalles de la vida de los personajes antes de la fecha en que comienza la acción novelesca. Por lo tanto, concluye Anderson Imbert, la diferencia con el cuento es evidente: en éste la “trama es unitaria cuanto menos digresiva, mejor. Los personajes no existen fuera del cuento: están metidos en un conflicto cuyo resorte va a dispararse de un momento a otro. Es el resorte del problema y su solución, de la pregunta y su respuesta. La acción, única, queda completada en el desenlace” (45).

En *El cuento español* (1959), Enrique Anderson Imbert enuncia con más detalle el papel de los personajes del cuento tradicional, en contraste con los de una novela. Según Anderson Imbert, el novelista despliega su ficción en una floresta de acontecimientos, un fondo social e histórico, diferentes acciones y varios personajes cada cual con una personalidad y un plan de vida que nosotros, como lectores, tendremos la impresión de llegar a conocer en *toto*. Es decir si la novela es bien lograda, el lector sentirá que el narrador le ha contado todo lo que pudo sobre el carácter de un personaje. Es así que el lector de una novela no simplemente se identifica tan apasionadamente con su personaje favorito, sino que la abundancia de detalles, muchos de los cuales no le hacen falta,

permiten que el lector pueda, para llegar a un ejemplo extremo, adivinar cómo su héroe o su heroína reaccionarían hasta en una situación diferente de la que se presenta en la historia o anécdota tratada en la novela.

Los protagonistas del cuento viven de otro aliento, como explica Anderson Imbert: “vemos a unos pocos personajes -uno basta- comprometidos en una situación cuyo desenlace rápido aguardamos con impaciencia [...] el cuentista, abruptamente, pone fin a un momento decisivo”(7). El cuento no carece de nada, sigue Anderson Imbert, simplemente elige las soluciones de un problema o el desarrollo de una psicología o la crisis de un asunto (8). Yo creo que seguramente todo lector atento advierte que hay facetas de la personalidad de un protagonista de un cuento que no se elaboran. Pero, si el cuentista es escrupuloso en la creación de sus personajes y con su historia, ese mismo lector sentirá que aquellas mismas facetas no le hacen falta para orientarse en la historia, para gustar de ella y para entender la función del personaje.

Alberto Moravia en “El cuento y la novela” (1993) reitera el concepto expresado por Anderson Imbert. Los personajes del cuento carecen de ideología y un bosquejo de su vida apenas estilizado los presenta de manera tangencial, respetando los límites de tiempo y espacio que el cuento impone para describir la acción. La historia se plasma de un modo sencillo, en algunos casos, por ejemplo en los poemas en prosa, es nihilificada. La gran diferencia con el cuento se centra en el desarrollo de la acción que se complica “a partir de la vida y no de la composición de cierto tipo de ideología; psicología en función de hechos, no de ideas; procedimientos técnicos con el fin de proporcionar de una manera sintética, lo que en la novela requiere un análisis extenso y prolongado” (330).



Cuánto tiempo en el espacio de un cuento es apropiado para dedicar a la presentación y descripción de los personajes es otro problema debatido. Antón Chéjov, en un fragmento de una carta a Alexander P. Chéjov (1886), aclara que: “No es necesario contar con muchos personajes. El centro de gravedad debe recaer en dos personajes: él y ella...” (21). Por la fugacidad de sus existencias, los personajes de un cuento pueden parecer miniaturas si los comparamos a los personajes de una novela, entonces puede ser peligrosa tentación para un cuentista proveer más detalles de lo necesario y desviar la atención del lector desde unos cuantos “incidentes” que, según Poe, deben acaecer a todos los personajes, a una inoportuna floresta psicológica. En otra carta destinada esta vez a I.L. Scheglow (1888), Chéjov comenta sobre estos tipos de errores cometidos por el autor en el cuento titulado “Mignon” y amonesta en contra de demasiados detalles sobre el carácter de los personajes. El autor debe ser escrupuloso y definir los personajes sin darse el gusto de añadir descripciones exageradamente detalladas, pues fallar no es solo fallar en la construcción del personaje, sino también fallar en la historia y en el cuento entero. Comenta Chéjov explicándole a su amigo escritor:

El resultado es un abigarramiento de efectos que daña la impresión general. [...] te lanzas con entusiasmo a describir la psicología de tu Feodrik; la psicología funciona, pero entre *amare, morire* y el balazo [...] le das la oportunidad al lector de recuperarse del dolor de *amare, morire* antes de llegar a la escena del suicidio. Pero no puedes darle la oportunidad al lector de recuperarse: debes mantenerlo todo el tiempo en suspenso. En los cuentos es mucho mejor quedarse corto que decir demasiado. Porque, porque no sé por qué...” (22)

El difícil proceso de balancear un cuento entre la duración de éste y la vida de sus personajes puede resultar en la tentación por parte del autor de describir cuanto más se pueda de sus criaturas para que no queden borrosas. La técnica debe ser cautelosamente supervisada por el autor o daría prueba de que los personajes del cuento no sobreviven las expectativas de ningún lector experto en caracteres novelescos. A propósito de esto, en otra carta dirigida a un E.M.S (1895), Antón Chéjov recuerda cuán importante es que el autor ejerza rigor y precisión en construcción de los personajes. Los preceptos de Poe, sobre la duración del cuento y el hecho de que se deba leer en una sesión de lectura, le reafirman al cuentista ruso la necesidad de imponer concisión al momento de escribir. Chéjov da detalles más precisos comentando los errores cumplidos por la amiga escritora:

Tienes un defecto que, en mi opinión, es el siguiente: no corriges tus cuentos y por consiguiente se ven floridos y sobrecargados. Tu obra carece de la concisión que le da vida a las obras breves. Hay habilidad en tus cuentos; hay talento, sentido literario, pero poco arte. Logras reunir a tus personajes de manera correcta pero no plásticamente. O bien eres demasiado perezosa o no te atreves a quitar de un plumazo aquello que no contribuye al cuento. Para esculpir un rostro en una pieza de mármol es necesario quitar todo aquello que no es la cara. (25-26)

Un cuento no admite que un personaje tenga características en exceso, solo sirve lo que es necesario. Por esto, el momento de escribir un personaje debe ser de absoluto rigor para el autor. No cabe espacio para nada, un momento gastado en un detalle insignificante y el efecto del cuento se ha desperdiciado en inutilidades. En el “Fragmento de una carta a A.S. Souvorin” (1888), refiriéndose al protagonista del cuento

“Fiesta”, Chéjov le explica a su amigo que construir un personaje es un proceso aún más difícil si recordamos que todos los personajes y elementos que participan en el cuento deben planearse al mismo tiempo:

Al planear un cuento uno se va forzando a pensar primero en la estructura: de un grupo de personajes principales y secundarios uno elige a una persona el marido o la mujer; la coloca sobre el lienzo y la pinta sola, engrandeciéndola mientras los otros personajes se distribuyen sobre la tela como moneditas. Y el resultado es algo como la bóveda celeste: una enorme luna con muchas estrellitas alrededor. Pero la Luna por sí sola no constituye un logro ya que sólo se puede comprender si las estrellas son inteligibles también y las estrellas no estuvieron bien resueltas. Así que lo que hago no es literatura sino algo como el remiendo en un abrigo. (23)

Hay que subrayar que la cita de Chéjov sirve una doble función: primero, aclara que el momento de imaginar o pensar un cuento es tan importante como el mismo acto de escribir. Segundo, señala que, al planear el protagonista de un cuento se debe tener ya clara la posición de todos los demás personajes o el resultado será como una cúpula completada con un fresco borroso.

Ahora que se ha analizado la metodología de construcción de los personajes del cuento, se puede pasar a los personajes que se tratan a lo largo de esta tesis. Los personajes que he escogido para analizar presentan una complejidad singular, ya que terminan por descubrir o profundizar algo de su existencia que en un primer momento narrativo se había dejado atrás. Este descubrimiento humaniza al personaje de ficción y le permite construir una realidad narrativa con la que el lector se puede identificar. A lo

largo de esta tesis, se mirará cómo cada personaje, en cada uno de los cuentos analizados, se va desarrollando en dos caminos paralelos: uno como personaje de ficción y otro como personaje espejo del lector y del autor: como la articulación personificada de sus dudas existenciales.

Con ese fin escojo cuatro de los cuentos que mejor representan ese desarrollo. Además, estos son cuentos canónicos que representan un importante hito en el desarrollo de la cuentística hispano-americana contemporánea. Mi preferencia por el cuento como género literario se basa en que, como señala Enrique Pupo-Walker en *El cuento hispanoamericano*, el cuento latinoamericano es heterogéneo y cada texto construye una realidad propia. De ahí parte la dificultad que Pupo-Walker en el prólogo a su libro explica así:

Casi huelga decir que desde sus orígenes el cuento ha sido refractario a definiciones y a la servidumbre que para la creación literaria supone toda esquematización historiográfica. Ése es un hecho desconcertante, pero evidente, que confirmaríamos al repasar textos de índole muy variada. Con todo, y alentados quizá por la precisión ilusoria que el cuento suele comunicarnos hemos recurrido a operaciones reductivas que si algo confirman es la insidiosa rebeldía del género que aquí nos ocupa. Es natural, por otra parte que la aparente llaneza del cuento nos resulte seductora. Con artificiosa modestia, Jorge Luis Borges nos aclaraba que sus relatos, como los de Esopo y Kipling, apenas abundan “en la requerida invención de hechos circunstanciales”. Pero siempre atento al envés de toda fabulación, Borges no vaciló en

recordarnos que la más humilde parábola retiene niveles insospechados de complejidad. (13)

Lo que me ha interesado de los cuentos que he seleccionado para esta tesis es lo que señala Pupo-Walker a propósito de Borges: la evidencia que una narración tan breve pueda recoger múltiples y variados detalles y matices en esa sapiente mezcla de “insidiosa rebeldía” y “aparente llaneza” que Pupo-Walker le atribuye al cuento literario.

En la producción cuentística latinoamericana también las culturas pre-hispanas aportan elementos importantes en la construcción de la narrativa. Por lo que se refiere al cuento, la tradición cuentística hispanoamericana tiene una historia bien larga y -como explica Enrique Pupo-Walker en el Prólogo de *El cuento hispanoamericano*- ya las culturas precolombinas, a través de un proceso de mestizaje cultural habían adaptado la fábula autóctona a los moldes de la narrativa española (11). Pero no es hasta el siglo XIX que, mientras en Europa ya había surgido el romanticismo, en la penumbra de este movimiento aparecen los primeros cuentos en Hispanoamérica. Como explica J. Montague Bonington en “El cuento romántico en Hispanoamérica”, se trata de pequeñas relaciones que se insinúan entre leyendas románticas, artículos de costumbres y relatos en verso. Es evidente que en los comienzos el cuento surge a manera de intersticio porque carece de modelos. El resultado -sigue Montague Bonington- es que, en las letras americanas, el cuento se empieza a desarrollar como un producto híbrido, característica que se destaca en el texto que se considera el primer cuento hispanoamericano “El matadero” de Esteban Echeverría. (111-112)

El género cuento sufre sus primeros cambios significativos entre finales de siglo XIX y principios del siglo XX mientras Hispanoamérica pasa por un ferviente clima de

cambios sociales, políticos y culturales. La literatura presencia intensas transformaciones filosóficas, históricas y sociales hasta sufrir ella misma profundos cambios. Según lo que postula Pupo-Walker, hay tres acontecimientos que afectan el desarrollo del cuento en el periodo entre 1880 y 1940. El primero es el relato naturalista, con una objetividad y ansiedad por expresar las miserias e injusticias de la vida, y el segundo es la revolución Mexicana de 1910 (13). Pero más importante para el desarrollo del cuento literario en cuanto a su estilo y artificio fue, según Pupo-Walker, el producto literario que la liberación del yugo Europeo produjo en Hispanoamérica: el modernismo. Los escritores de prosa pertenecientes a este movimiento, según Pupo-Walker, usan extensamente la narración breve y tienen el mérito de acercar los dos géneros, novela y poesía, por economía del lenguaje y dilatación imaginativa. Ejemplos de esto pueden ser los cuentos de José Martí, de Rubén Darío, de Manuel Gutiérrez Nájera y de Manuel Díaz Rodríguez (30).

El modernismo no solo experimenta con las formas sino también con los contenidos. Aníbal González en el artículo “Crónica y cuento en el modernismo”(1995), explica que se debe al interés por el subjetivismo que los modernistas en lugar de ceder a las lisonjas del realismo, prefieren la experimentación estilística y el tono lírico. Por lo que se refiere al cuento específicamente, a diferencia de lo que hacen en poesía, los modernistas nunca intentan elaborar una teoría del cuento. No obstante, el resultado es igualmente único: el lenguaje modernista resulta “pulido, preciso y matizado” y los temas “variados” se concentran “en la intensidad narrativa”. Además, añade González-Pérez, los modernistas se abren a “un mayor grado de autoconciencia creativa”, experimentando

con el “punto de vista narrativo, el tono, y el uso de elementos simbólicos en el desarrollo de la trama” (170).

También Gabriela Mora, en “Modernismo decadentista: *Confidencias de psiquis* de Manuel Díaz Rodríguez” (1997), ofrece otra reflexión sobre las novedades que los autores de aquella época aportan a la literatura. El Modernismo y el decadentismo introducen “la división del yo y la capacidad de autoanálisis de los personajes, el gesto paródico, las notas metaliterarias, la ambigüedad resultante de la pluralidad semántica, de ciertos vocablos, de los finales abiertos de las historias” (273). Además, la historia de los personajes modernistas de un cuento casi no existe porque la acción sucede en la mente de ellos más que en la realidad del cuento. Si, como dice Gabriela Mora, introducir ciertos temas y estrategias literarias sirven para cuestionar “ignorancia y prejuicios sobre fenómenos básicos de la existencia como el amor y el sexo” (273), es indudable que estas características abren el paso hacia la experimentación en el ámbito literario en la construcción de personajes que resultan intensamente diferentes de lo que se había visto hasta entonces.

Después de la fuerte oleada de novedad aportada a la literatura con el modernismo, Pupo-Walker señala que debemos esperar hasta los años 40 del siglo XX para que el cuento se abra a otras posibilidades. Éste es justamente el periodo en el que se ubican los textos escogidos para esta investigación. Según Pupo-Walker, ése es el momento en que el criollismo y el regionalismo pierden seguidores porque los escritores sienten que con ellos se han agotado todas las posibilidades; no obstante, el cuento todavía sobresale gracias a su potencial imaginativo y de ficción. Será entonces que

empezará una nueva generación de escritores encabezada por Borges, un pionero en investigar y escribir sobre la ficción en las creaciones literarias (14-15).

El cuento moderno sobresale por su capacidad doble, como sugiere Luis Leal en *Historia del cuento hispanoamericano* (1971). Hay que añadir que tal y como se aplica al cuento como género, esta definición se puede aplicar también a los personajes. Es decir, a partir de la generación que se define comúnmente por ser de escritores modernos, se empiezan a crear cuentos que recogen influencias de narrativa precedente y características nuevas, cuyos personajes recogen rasgos del momento literario moderno así como también algunos rasgos de los precedentes. Especialmente, los modernos se inspiran en los cuentos medievales peninsulares, en los que se guardan intactas la brevedad y el interés anecdótico. Sin embargo, se abandona la finalidad ética y moral, por lo general típica de los primeros cuentos medievales de la tradición literaria, para añadir dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX. Nace un género y un personaje abierto como un abanico de posibilidades que, con el pasar del tiempo, experimenta la pérdida de las estructuras canónicas, que se manifiesta en el género cuento en la pérdida sobre todo de la clásica forma novelesca de desarrollo, nudo, desenlace (7). Finalmente, el cuento moderno se establece como algo “más”: “es más flexible en su estructura, más amplio en su contenido, más acogedor de temas, más expresivo en su estilo” (7).

Enrique Pupo-Walker, en el prólogo a *El cuento hispanoamericano* habla de la diferencia entre el relato breve y los demás tipos narrativos. Según él, en la prosa de ficción el cuento se ve como la modalidad más próxima al habla cotidiana y ya es ampliamente aceptado por los críticos que por esa razón el cuento es la forma más accesible al lector sobre todo si se recuerdan las similitudes entre cuento literario, relatos



tradicionales y formas diversas del apólogo. Roland Barthes, sigue Pupo-Walker, fue quien buscó sistematizar la relación entre cuento y narración popular. Barthes también pudo demostrar que, no obstante la brevedad, en la trama del cuento pueden coexistir diferentes secuencias que a veces aparecen completadas por incidentes o detalles aparentemente secundarios. Pero, según nota Pupo-Walker citando a Barthes, son los detalles secundarios los que generalmente actúan como complementos que remiten a rasgos psicológicos del personaje y sirven para retardar o acelerar la progresión del relato. Es decir, como concluye Pupo-Walker:

En el entramado del cuento literario la más casual alusión puede inferir una posibilidad inaudita. [...] No es necesario, en todo caso, recurrir a la intrincada hechura que despliegan relatos de Balzac y Maupassant. Creo que nos sorprenderá, aún más, descubrir que en cuentos casi transparentes, de Anton Chéjov, Herman Melville, Joaquim Machado de Assís y de Jorge L. Borges, persiste una apretada red de analogías que parece disolverse en el flujo mismo de la lectura. (14-16)

Es inevitable que, gracias a las infinitas posibilidades que la narrativa breve propone, en poco tiempo haya alcanzado innovar las formas estereotipadas de la prosa. Por esta razón, parece pertinente recordar la condición que Jean-François Lyotard, en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984), atribuye a la “postmodernidad” y que -según mi opinión- se aplica perfectamente a los cuentos que se analizan en este trabajo. El crítico francés explica que la postmodernidad conlleva la responsabilidad de haber introducido en la modernidad un elemento novedoso:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in the presentation itself; that which denies itself the solace of good form and the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable. (81)

Según Lyotard, el artista o escritor postmoderno vive la misma situación del filósofo, desde el momento en que el texto que escribe o las obras que produce no pueden estar gobernadas por reglas establecidas, ni se pueden juzgar según juicios decisivos ni se pueden definir aplicándoles reglas ya conocidas. El artista y el escritor trabajan para formular reglas de lo que “*will have been done*” a las cuales el texto inevitablemente se escapa, por ser aquellas demasiado antiguas o demasiado nuevas. Esta contradicción es inevitable y la confirman las mismas partes que componen la palabra *post moderno*.

Finalmente, Lyotard explica, de acuerdo con Kant, que ya hemos pagado en los siglos XIX y XX un precio demasiado alto a causa de la “nostalgia of the whole and the one, for the reconciliation of the concept and the sensible, of the transparent and the communicable experience” (81-82). Hay una urgencia general por disminuir o acomodarse al gusto o dictamen ajeno a razón de algún respeto o fin particular y hay un deseo de que vuelva el caos y la fantasía a capturar la realidad. La conclusión de Lyotard es “Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable; let us activate the differences and save the honor of the name” (82).

Las palabras de Lyotard merecen ser recordadas aquí porque se aplican particularmente a la investigación sobre un género que siempre ha dado problemas en

definirse con satisfacción. Mucho más que la experiencia de leer una novela, enfrentarse a un cuento a veces es enfrentarse a una historia impresentable, contada como un aparente caos, o colarse en un mundo donde la ficción predomina sobre la lógica de lo real.

Pero el caos es simplemente una apariencia del momento en que los maestros del género ven bien claramente cómo hay que contar un cuento y construir sus personajes para que el cuento cuaje. Uno de los más conocidos promotores de esta forma de narrar, que tanto influye en la cuentística hispanoamericana de principios del siglo XX, Edgar Allan Poe, maestro del género y afirmado autor de inspirados ensayos de crítica teórica, afirma en “Philosophy of Composition” (1845): “Si se me pidiera que designara la clase de composición que, después del poema [...] llene mejor las demandas del genio, y le ofrezca el campo de acción más ventajoso, me pronunciaría sin vacilar por el cuento en prosa [...] El cuento posee cierta superioridad” (16-17). Poe continúa la definición del *cuento en prosa* como una narración breve cuya lectura se lleva a cabo en el espacio de entre media hora y dos. Es inevitable hacer inmediatamente una comparación entre este género y el género en prosa que más se le acerca, la novela. Según el cuentista norteamericano, la unidad de la novela queda comprometida por faltarle el rasgo de compactibilidad que triunfa en el cuento. La duración de una novela no permite una lectura única, es decir en una sola sesión, y la intervención del mundo exterior durante las pausas anula o cuanto menos modifica la impresión que la historia debe tener en el lector. Definitivamente eso no ocurre con el cuento porque, según alega Poe, su brevedad facilita al autor la tarea de lograr su intención, sea cual ésta fuese. Gracias a los límites temporales que el cuento impone, el autor tiene entre treinta y ciento veinte minutos para

gobernar a su lector. Ese mismo, no será influido por ningún factor externo o intrínseco, como por ejemplo interrupciones y cansancio, y lo único que le queda como impresión es lo que le viene de la sola lectura (“Philosophy of Composition”, 17-18).

Es mi opinión que durante las pausas de lecturas de una novela el lector tiene la posibilidad de elaborar la narración más allá de lo contado, por ejemplo intuir un final antes de que ocurra, imaginarse una historia de amor entre dos personajes secundarios, un motín político, un asesinato. Entonces, la novela le permite al lector insertar en el espacio de la ficción su propia imaginación de un final difícil o su felicidad para una conclusión esperada. A principio del siglo XX, ese acercamiento del lector a los personajes de un texto literario empezó a estimular el interés de los críticos en especial en Estados Unidos y Alemania donde, en contra del formalismo ruso, se empezaron a desarrollar las teorías de la percepción del lector que ahora se conocen bajo el nombre de *Reader Response*. Estas teorías proponen la idea que una parte fundamental del proceso literario reside en el lector quien tiene el poder de infundir existencia y significado a la literatura a través de su interpretación. Según estos críticos, un texto literario se reconstruye en el proceso de lectura de cada lector. En ese proceso el lector atribuye al texto su interpretación única y original basado en su experiencia. En contra de lo que proponían los formalistas y la nueva crítica, es decir la objetividad de la literatura, estos críticos opinan que el texto no se puede estudiar separándolo de lo que el lector *siente* durante la lectura.

Como explica Jane Tompkins, en la introducción al libro *Reader-Response. From Formalism to Post-Structuralism Criticism*, la crítica denominada reader-response no es una posición crítica única. Bajo este término se recoge la labor de aquellos críticos que usan las palabras *reader*, *the reading process* y *response* para delimitar su área de

investigación y cuyas teorías se oponen directamente al Nuevo Criticismo. Los críticos del reader-response arguyen que un poema no se puede entender si se separa del resultado que produce su lectura. Es decir, sus efectos, psicológicos o menos, son esenciales para una descripción detallada de su significado pues el significado de una obra literaria no existe afuera de su realización en la mente del lector (ix). Algunos de los primeros pioneros del reader-response son I.A. Richards, D.W. Harding y Louise Rosenblatt en la primera mitad del siglo XX. Jane Tompkins, en su libro *Sensational Designs*, reseña algunas de las posiciones del criticismo del *reader-response*. Walker Gibson es quien empieza a cambiar la posición teórica de los formalistas desde adentro introduciendo el concepto de *mock reader* o lector fingido en 1950: “by allowing the student to accept or reject the role a novelist offers him, the concept of the mock reader makes him more aware of his own value system and better able to deal with problems of self-definitions” (xi). Gerald Prince lleva las conclusiones de Gibson un poco más allá. Según Prince, hay un paralelismo entre narrador y narratario, por eso él crea un sistema de clasificación del lector que puede ser: real (la persona que físicamente está leyendo el libro), virtual (el lector para quien el escritor ha escrito el libro), e ideal ( el lector que entiende el texto perfectamente). Si Gibson implica que su método tiene el poder de transformar el lector en un ser humano mejor, Prince, influenciado por Tzvetan Todorov y Gerard Genette, entiende el narratario como un elemento de la narración (xii). Michael Riffaterre comparte con Gibson y Prince la noción que el significado literario reside en el texto pero niega que ése pueda existir independientemente de la relación del lector con ello (xiii). Si Georges Poulet define el lector como una figura pasiva, Wolfgang Iser entiende el lector en modo exactamente opuesto, como un agente que participa activamente en la

producción del significado del texto. Ambos creen que el texto se crea a través de la convergencia del lector y del texto mismo. Pero para Poulet este encuentro significa que el lector se deja invadir por la conciencia del escritor, mientras que para Iser el texto se produce cuando el lector actúa como co-creador de ello (xv). Stanley Fish, el primer crítico que propone una verdadera teoría de la lectura, define la experiencia del lector una interpretación, durante la cual el lector negocia con el texto frase por frase. De consecuencia, la meta de la teoría literaria es la descripción fiel de la actividad de la lectura, labor ardua que se renueva y cambia con cada lectura (xvi). Como apunta Tompkins, la posición de Fish es la más radical dentro de la teoría del *reader-response* del momento que él elimina el texto del todo y se basa completamente en cómo un lector interpreta el texto. Numerosos críticos han contribuido al debate sobre la importancia del lector en el proceso narrativo, como, por ejemplo, Michael Riffaterre, Wolfgang Iser y Stanley Fish.

Por otro lado, la resolución de un personaje del cuento reside en el puro espacio de la ficción. El lector anhela una resolución que sabe, debido a la duración que impone el género, va a ocurrir de un momento a otro. No cabe espacio para la duda: esto no significa que en el cuento no haya interpretación del lector. No obstante, el impacto del primer encuentro entre el lector y los personajes sucede como Poe manda, sin la influencia de factores externos.

El compromiso de complicidad entre lector, autor y personajes del cuento no puede ser fruto de una casualidad, pues debe ser el resultado de una cuidadosa elaboración por parte del autor. En el momento de escribir un cuento no basta simplemente pensar en una elaboración detallada de la trama dentro de la cual se

insertarán algunos acontecimientos. Aclara Poe que es tarea del hábil cuentista saber “concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular” después del cual elaborará ciertos “incidentes” para lograr el efecto deseado (17). El cuento no se escribe linealmente, sino en círculo: el principio tiende al fin, el fin mira al principio. Se concibe toda la escritura de la narración recordándose un efecto único que debe tener. Es decir, toda la narración debe proseguir hacia un designio preconcebido y todos los efectos se enfocan en la realización del proyecto principal premeditado. Cuando por fin el artista logra con “cuidado y habilidad” un efecto único, el resultado es cohesivo y coherente y la lectura del cuento provoca en la mente del lector “un sentimiento de plena satisfacción” (16). La estructura del cuento, que hemos identificado como redonda y el hecho de que su lectura permita cierta imperturbabilidad es el último ingrediente que facilita el pasaje del autor al lector de la idea principal “sin mácula”, sin que sufra cambio, sin ser interrumpida, disturbada, desviada por nada que no sea el cuento mismo (16-17). En esa estructura circular se inserta el personaje como elemento intrínseco de la estructura narrativa.

El *efecto único* “preconcebido”, a lo cual aspira el cuento perfecto según lo explica Poe, es el marco dentro del cual se insertan ciertos personajes, cuyo destino se basa en los que Poe ha mencionado con el nombre de “incidentes”. Para el cuentista de Baltimore no hay una sola palabra en toda la composición cuya tendencia no se aplica al designio preestablecido. Entonces se puede postular, como si se aplicara un principio matemático que Poe no enuncia, pero que deducimos de su teoría, que también todos los personajes se crean y se emplean para lograr el efecto preconcebido.

Tomando en consideración las aseveraciones de Poe y la estructura ya canónica que un cuento debe tener, así como las innovaciones cuentísticas que surgen en el siglo XX en torno a esa estructura, debemos pensar en cómo entonces un autor crea un personaje y cuál es la función narrativa del protagonista. El cuentista debe respetar ambas reglas de poderse insertar en los “incidentes” de la historia sin robarle el aliento vital al cuento y de adaptarse al espacio cerrado de una ficción de limitada existencia temporal sin que sus vidas parezcan claustrofóbicas. Además, perdura la cuestión de la duración de un cuento en relación a la construcción de sus personajes.

La brevedad del cuento, cuando bien lograda, puede ser una ventaja, así como lo puede ser la prolijidad para una novela. Voy a explicar esta hipótesis un poco más. Durante el espacio de quinientas páginas el escritor de una novela tiene tiempo de volver atrás para modificar a su personaje, cambiarle el pelo, hacerlo más viejo o más joven, liberal o conservador, hombre o mujer, buen padre de familia o libertino, a veces sin que esto influya demasiado en la resolución final de la historia. Sin embargo, el personaje del cuento, por la misma ley de duración, no tiene el mismo tiempo: desde el principio, desde la primera línea el personaje cuaja o no cuaja, existe o no existe, impacta o no impacta. La novela da tiempo de poder seguir el desarrollo de la acción. Pero la fuerza de un buen cuento debe ser el elemento de impresión, de sorpresa. La novela puede contar con la fascinación y la fidelidad de sus lectores; el cuento necesita ser mordaz, ingenioso, agresivo. Nunca se debe olvidar que la novela “...gana siempre por puntos, mientras el cuento debe ganar por *knockout*” (309), como comenta Julio Cortázar citando, en el ensayo “Algunos aspectos del cuento” (1962), a otro escritor argentino amigo del boxeo. Lo que quiere decir Cortázar es que si la novela puede tener el lujo de acumular



progresivamente sus efectos en el lector, un cuento, si es verdad que por un lado no puede desplegarse en quinientas páginas, por otro, de hecho, no puede hacerlo, ya que para triunfar sólo necesita ser, en palabras de Julio Cortázar, “incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (309).

### **3. El protagonista del cuento**

Si el cuento hispanoamericano presenta estos niveles de complejidad, hablar de los personajes y protagonistas de sus historias es aún una labor más tenaz. La crítica a lo largo de los años ha dirigido su interés a los personajes de la novela y a su construcción y significado, pero casi nada se ha producido sobre la construcción de los personajes de los cuentos, especialmente los de la segunda mitad del siglo XX. En el cuento contemporáneo la construcción del personaje y su desarrollo ha sido ofuscado por el desarrollo narrativo de temas como la realidad, los contextos históricos y filosóficos y por la ambigüedad y la ambivalencia del tiempo narrativo. El personaje del cuento y su desarrollo narrativo ha quedado marginado por el hecho de que este género es naturalmente más breve que una novela. Este hecho parece implicar en algunos sectores de la crítica que la construcción del personaje de un cuento cuesta menos trabajo que el de una novela. La experiencia de los escritores de cuentos, según éstos confiesan, demuestra todo lo contrario.

Los personajes del cuento literario contemporáneo son producciones complejas y esa complejidad se esconde en su engañadora sencillez, o en la complejidad de la propia trama. Para empezar, hay que contestar a la pregunta ¿qué es un personaje? Frank Kermode, en el libro *The genesis of secrecy*, explica que el personaje es quien crea la narración y la narración es lo que crea el personaje. Pero, para entender cómo se

construye un personaje dentro de la historia, según Kermode es necesario añadir más a esta definición. Como explica él mismo:

The primitive “ado” must, insofar as it is a series of actions, have agents, and these agents, insofar as ado or fagle acquires extension, must transcend their original type and fuction, must cease to be merely Hero, Opponent, and so on, and acquire idiosyncrasies, have proper names. The more elaborate the story grows - the more remote from its schematic base - the more these agents will deviate from type and come to look like “characters”. The immediate motive may be realism or something else; whatever it is, the text of the story is spangled with signs that may be read as part of evidence from which we habitually construct character. (77)

Un agente de una historia, es decir, el personaje agente no personificado sigue Kermode, tiene una función específica: juzgar, traicionar, etc. Pero cuando un agente se transforma en una persona, cambia todo, nace un personaje. A partir del momento en que un personaje nace como simulacro de una persona, la historia se abre a la interpretación (98-99).

Otro factor que hay que tomar en cuenta es la ostentada artificialidad y cierta ambientación fantástica que aparecen en todos los personajes protagonistas de los cuentos tratados en esta tesis. Es necesario por lo tanto definir, desde un principio, lo que se entiende con la palabra *fantástico* a la luz de las teorías que Tzvetan Todorov, en su estudio *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (1973), elabora sobre lo fantástico. Todorov rechaza la literatura fantástica como género. Para él, lo fantástico es algo que se puede manifestar en cualquier tipo de obra y es como un fenómeno que

ocurre cuando el lector es incapaz de descartar completamente lo inverosímil. Todorov explica:

The ambiguity is sustained to the very end of the adventure: reality or dream? truth or illusion? Which brings us to the very heart of the fantastic. In a World which is indeed our world, the one we know, a World without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the sense, of a product of the imagination - and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality- but then this reality is controlled by laws unknown to us. Either the devil is an illusion, an imaginary being; or else he really exists, precisely like other living beings- with this reservation, that we encounter him infrequently.

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or marvelous. The fantastic is the hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. (25)

Aunque lo maravilloso, lo extraño o lo insólito y lo fantástico son, para Todorov, tres categorías dentro de la ficción no-realista, como se lee en el párrafo anterior, este crítico define lo extraño y lo maravilloso como géneros vecinos a lo fantástico pero fundamentalmente diferentes. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar

los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narrar. Para Todorov, el género fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en “The murders in the Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, el texto juega con lo extraño o lo insólito. Lo que a primera vista parece escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchas de las narraciones policíacas. Por otro lado, si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces, según Todorov, nos encontramos ante lo maravilloso. Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. Asimismo, Todorov rechaza el que un texto sea aún fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Como se lee en el párrafo reportado arriba, lo fantástico no puede ocupar más que “el tiempo de una incertidumbre”, y esta incertidumbre perdura solo hasta que el lector opte por una solución u otra. Pero esta teoría de Todorov no se puede decir que sea totalmente original. El escritor francés Guy de Maupassant (1850-1893) ya la percibió un siglo antes, en su crónica titulada *Lo fantástico*. Sin embargo, Maupassant no dejó clara la diferencia entre lo fantástico y lo insólito, mientras que sí diferencia lo maravilloso de lo fantástico. Según él, el hombre de finales del siglo XIX ya no puede creer en las leyendas antiguas y su percepción de lo sobrenatural ha cambiado para siempre, achacando este cambio a los progresos técnicos que han influido fuertemente en el ser humano y en su visión del mundo. El lector ya no es tan crédulo y las supersticiones y leyendas ya no le

asustan. Por ello, el autor debe mostrar más sutileza para provocar el escalofrío de inquietud y duda propio del género fantástico.

#### **4. El personaje fantástico en el cuento hispanoamericano o El protagonista fantástico de las Américas**

El proceso de creación del personaje fantástico en la narrativa breve latinoamericana, lo explica el escritor colombiano Gabriel García Márquez en su prólogo a *Doce cuentos peregrinos* de (1992). Analizar el prólogo de García Márquez ayuda a entender cómo se forma un personaje fantástico a partir de eventos reales, un poco como ocurre en todos los personajes que se tratan a lo largo de esta tesis. Ese prólogo, el primero en toda la obra del autor colombiano, detalla el origen y el proceso de escritura de los doce cuentos contenidos en el libro y comenta cómo el coleccionar, escoger y desarrollar las historias ha sido un procedimiento que ha tomado dedicación, constancia y tenacidad. En este prólogo, que puede también servir como prólogo al cuento hispanoamericano contemporáneo, García Márquez presenta detalles interesantes para entender mejor la construcción de un personaje fantástico y, por lo tanto, algunas características de los personajes que tratamos a lo largo de esta tesis.

La aventura de estos cuentos empieza a principio de las décadas de los setenta en Barcelona, cuando el autor soñó con su propio entierro. No obstante la felicidad que sintió durante el sueño al estar reunido con todos los amigos más antiguos y queridos de América Latina que acudieron al evento de su funeral, al terminar el servicio fúnebre uno de ellos le recordó que todos se podían ir, excepto él. El descubrimiento que morir es tener que dejar a los amigos lo interpreta como una toma de conciencia de su identidad. Por eso, cuenta García Márquez, decidió comenzar a tomar notas para “escribir sobre las

cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa” (13). A lo largo de los años, el deseo de que esos temas se transformaran en obra literaria persiguió al escritor hasta que dos décadas más tarde se hiciera realidad. García Márquez cuenta en el prólogo a su obra:

Los doce cuentos de este libro fueron escritos en el curso de los últimos dieciocho años. Antes de su forma actual, cinco de ellos fueron notas periodísticas y guiones de cine, y uno fue un serial de televisión. Otro lo conté hace quince años en una entrevista grabada, y el amigo a quien se lo conté lo transcribió y lo publicó, y ahora lo he vuelto a escribir a partir de esa versión. Ha sido una rara experiencia creativa que merece ser explicada, aunque sea para que los niños que quieren ser escritores cuando sean grandes sepan desde ahora qué insaciable y abrasivo es el vicio de escribir (13).

Como se explica en la cita, no fue inmediata la decisión de que estas historias se contaran como cuentos. Entre octubre de 1980 y marzo de 1984 el autor se impuso el hábito de escribir cada semana una nota de prensa “como disciplina para mantener el brazo caliente” (17). Pero, ¿por qué doce? Según cuenta el autor, este número es víctima de cierta “casualidad creativa”. Después de un frío proceso de selección a través de los años y un desafortunado incidente que hizo perder al autor una primera lista de los temas que había recogido, las primeras sesenta y cuatro historias se quedaron en doce. Para convencer de que se trata de un número fortuito, el autor aclara que, para un escritor, siempre hay una nueva versión de un cuento que es mejor que la anterior. Pero es cuestión de pericia saber establecer cuándo se acaba de escribir ya que este es: “Un

secreto del oficio que no obedece a las leyes de la inteligencia sino a la magia de los instintos, como sabe la cocinera cuándo está la sopa” (18). No obstante, hay que preguntarse si en el número doce también reside un significado especial. Miguel García Posada en el artículo “La magia de la belleza y del horror. El fondo trágico de García Márquez en *Doce Cuentos Peregrinos*” (1992) piensa que sí. Este crítico enumera una lista de posibilidades legadas al número doce: “Las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, pero también los trabajos de Hércules, los signos del zodiaco, las horas, los apóstoles, etcétera” (169). La publicación de este libro ocurre en el controversial 1992, el año del Quinto Centenario del descubrimiento de América. Este dato ofrece una posible interpretación numerológico-histórica del título ya que el número uno y el dos son las primeras y últimas cifras del año del descubrimiento tanto como del aniversario de conmemoración de este evento que ha cambiado la historia del mundo.

Sea como fuese la razón por la que los cuentos se hayan quedado en doce, la relación que estos cuentos y sus personajes tienen que ver con el descubrimiento de América, aunque solo sea de forma indirecta, es crucial para entender no solo la construcción de los personajes principales en los doce cuentos sino también el desarrollo literario de los personajes narrativos en los cuentos latinoamericanos. En *Doce cuentos Peregrinos*, por ejemplo, aparecen varios personajes que se han mudado a Europa, al centro de la civilización, para expresar una visión contraria a la impuesta en Latinoamérica por los Europeos. En “El verano feliz de la señora Forbes”, por ejemplo, frente a las enérgicas protestas de los hijos hacia una institutriz europea, que según ellos “olía a orines de mico”, el padre les tranquiliza afirmando que “así huelen todos los europeos, sobre todo en verano [...] es el olor de la civilización” (196-197). Siguiendo la

inversión de una perspectiva tradicional que hace de Europa centro de civilización, en “La santa”, otro cuento de la colección, se encuentra la resolución y determinación del personaje protagonista por luchar por sus ideas en una Europa que no tiene nada de acogedor. El evento del descubrimiento impacta fuertemente no sólo la historia del mundo sino la producción literaria que se produce en Hispanoamérica a partir de y como referencia a este momento. La representación de este evento y sus consecuencias construyen una reflexión cognoscitiva del ser y estar del personaje con la que se identifica el lector. Fernando Burgos, en el artículo “Aspectos de la cuentística de Gabriel García Márquez” que aparece en el volumen coordinado por Enrique Pupo-Walker *El cuento hispanoamericano* (1995), explica los orígenes de este proceso. Durante el primer encuentro entre el mundo occidental y el nuevo mundo se siente la exigencia de producir obras literarias que, bajo diferentes puntos de vista, puedan recrear la empresa de Colón. La producción literaria que se desarrolla a partir de este acontecimiento histórico se basa en descripciones y detalles que se habían pensado de un Mundo todavía desconocido y que se había empezado a imaginar desde mucho antes de que Colón o Vesputio tocaran tierra. El primer encuentro tuvo como resultado la distorsión inevitable de la realidad. Burgos comenta a propósito:

Mientras la lectura de uno de esos mundos era arrebatada por el otro, la idea del mito que se traía a América, en lugar de cumplirse, se convertía en escritura barroca. Al barroquismo de la naturaleza americana, quienes trataban de “documentar” la visión del Nuevo Mundo agregaban su propio barroco: el ornamento de un *desideratum* obsesivo. Colón podría haberse equivocado con respecto a los propósitos económicos de la



empresa, pero no para sí mismo puesto que el viaje –el destino de su proyecto alucinado– daba lugar al repaso de sus propias ficciones. Al observar escribía y al escribir no surgía el documento del historiador sino la letra del primer prosista de ficción en Hispanoamérica (457-458).

Lo fantástico se produce a partir del evento histórico del descubrimiento como si éste fuese aún hoy, para el escritor hispanoamericano, parte integrante de una realidad americana. Al construir sus personajes en *Doce Cuentos Peregrinos*, García Márquez por un lado rechaza los elementos irreales, pero, por otro, los incluye como parte natural de la vida de sus personajes. Un ejemplo de esto puede ser la misteriosa hemorragia que le ocurre a Nena Daconte en “El rastro de tu sangre en la nieve” que, no obstante provocada por tan solo una picadura de espina de rosa, causa su muerte. Otros ejemplos pueden ser las curiosas causas de la muerte de la niñera alemana en “El verano feliz de la señora Forbes” o de los niños en “La luz es como el agua”.

Como recuerda también Burgos, en la entrevista con Mendoza, García Márquez declara su odio hacia la fantasía pero expresa cierta alabanza a la imaginación como instrumento de elaboración de la realidad que siempre se origina de alguna manera en la realidad misma. Esta es una vuelta decisiva en el tratamiento de los personajes de estos cuentos. Como afirma Burgos, “una escritura de la fantasía activa elementos de acción centrífuga respecto de la realidad, la imaginación los congrega de modo centrípeta hacia ésta, ampliando multívocamente la base de la realidad” (461). Se puede argüir que esta modalidad de elaboración de los hechos reales como anota Fuentes en el artículo “Gabriel García Márquez and the invention of America”, es necesariamente también un escritor

del Nuevo Mundo, de una América no descubierta sino creada por la imaginación, inventada. Para Fuentes:

This is America. It is a continent. It is big. It is a place discovered to make the world larger. In it live noble savages. Their time is the Golden Age. America was invented for people to be happy in. You cannot be unhappy in America. It is a sin to have tragedy in America. There is no need for unhappiness in America. America does not need to conquer anything. It is too vast. America is its own frontier. America is its own utopia. And America is a name. Gabriel García Márquez is the name of an American writer, a writer of the New World that stretches from pole to pole rather than from sea to shining sea. America is a name. A name discovered. A name invented. A name desired. (57)

Con esta cita, Fuentes parece evocar las ideas que propuso Edmundo O' Gorman, en su ya un clásico mexicano, *La invención de América* (1958). Según O' Gorman, América ha padecido un verdadero proceso de invención que, aunque largo, no fue absolutamente arbitrario o erróneo. Simplemente se trató de un estadio de conocimiento. El hombre medieval a finales de siglo XV alcanzó ciertas cogniciones que le ofrecieron la posibilidad de reanalizar sus limitaciones y plantearse nuevos significados a la luz del descubrimiento de una tierra que va mucho más allá de las expectativas que habían creado siglos de literatura sobre ella (57).

En esta Europa atrapada e impotente, el afán de conquistar más espacios y el deseo de libertad se apodera de los hombres. Es esta ansiedad de ir más allá lo que produce en Europa figuras que inspiran los actos y las ideologías de quienes van a la

conquista del Nuevo Mundo. Fuentes propone tres diferentes categorías de libertad que empujaron los hombres al descubrimiento. El primer modelo que propone Fuentes se inspira en Niccoló Machiavelli y en su teoría política según la cual el hombre puede ganar el mundo gracias a su mérito personal y a su determinación. La personificación del italiano en el Nuevo Mundo, afirma Fuentes, es Cortés. Este tipo de conquistador se refleja en la literatura latinoamericana en la figura de los *caudillos* protagonistas de innumerables obras hispanoamericanas como, por ejemplo, en *El otoño del patriarca* y en “Buen viaje, Señor Presidente” de García Márquez. La segunda categoría que menciona Fuentes se refiere al mundo de Tomás Moro y de Vasco de Quiroga. Este mundo, afirma Fuentes, es: “Discovered because invented because imagined because desired because named, America became the utopia of Europe. The American mission was to be the other version of a European history condemned as corrupt and hypocritical by the humanists of the time” (4). Fuentes en su artículo enlista como último punto la realidad como encarnación de las dos caras: apariencia y verdad (5).

Las categorías analizadas hasta ahora, la preocupación de los escritores hispanoamericanos contemporáneos por la función de esas dos caras, apariencia y verdad, en la expresión de la historia y realidad hispanoamericana y el profundo impacto que la conjunción de viejo y nuevo mundo tuvo en la producción literaria de Hispanoamérica no sólo se puede encontrar en el desarrollo del cuento como género, sino también se volverá a encontrar en el desarrollo de sus personajes y protagonistas en los cuentos analizados en esta tesis.

En Hispanoamérica son éstas las teorías -especialmente las de Edgar Allen Poe- con la que se inaugura la teoría del cuento con Horacio Quiroga. El escritor uruguayo,

inspirado en Poe, expone sus ideas sobre el género en una forma aún más imperativa que todos los cuentistas que hemos citado hasta ahora. Quiroga crea un decálogo (1925), a modo de tablas de la ley, que instruye a quien lo lea sobre cómo escribe el “perfecto cuentista”. En detalle, los preceptos número uno, dos y cuatro se dirigen al escritor recordándole lo que deben ser sus creencias: el maestro, el arte y su capacidad. Los números tres, cinco, seis, siete y nueve son bastantes generales y se podrían aplicar no solo al cuento sino a la tarea de escribir en general: “resiste la imitación”, “no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas”, seas “dueño de las palabras”, “no adjectives sin necesidad”, “no escribas bajo el imperio de la emoción” (29-30). Son los mandamientos número ocho y número diez que se ganan el primado de interés en esta investigación, pues se refieren directamente a la función y construcción del personaje cuentístico.

En el número ocho leemos: “Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector” (30). No cabe duda que los personajes como los entiende Quiroga no simplemente son el factor más importante en un cuento sino también son quienes guían al autor: un buen cuento sigue sus protagonistas. El escritor para seguir la historia debe mirar en la misma dirección de sus personajes, sin dejarse distraer por partes de la trama que no interesan el desarrollo de sus personajes.

La importancia de la historia no debe aplastar a los personajes, aclara el versículo número diez del decálogo: “No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño

ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento” (30). El autor incita entonces a eliminar “todo lo que no es cara” del personaje, como dice Chéjov. Los elementos de la historia que cuentan se quedan adentro del “pequeño ambiente” y todo lo que no tiene importancia, amigos, impresión y lector, se debe quedar afuera. El éxito del cuento depende de la delicada construcción de un mundo propio cuya única realidad es la realidad. El resultado debe ser un sutil limbo pero es justamente en ese pequeño espacio que toma lugar la *vida* del cuento.

Las disposiciones octava y décima del decálogo de Quiroga claramente han abierto la vía en Latinoamérica a cierto interés en los personajes del cuento. Es decir que los dos artículos han llamado la atención de los críticos y de los escritores que inspirados por ambos versículos se han dado a comentar extensamente sobre el papel del “pequeño ambiente” y demostrar su contribución a la realización de un cuento logrado. Entre los críticos que han tomado parte en este debate se encuentra Gabriela Mora, autora del artículo “Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento” (1987). Aquí, Mora subraya la importancia que debe haber tenido la experiencia de cuentista del autor uruguayo al elaborar el decálogo y afirma que “El precepto número ocho muestra gran perspicacia de parte de Quiroga” (560). La autora nos recuerda que ese precepto tropieza directamente con el tema tan debatido por la narrativa contemporánea “de la palabra del narrador y los personajes, en relación a sus percepciones y la verosimilitud del relato. De hecho, este precepto precisamente fue alabado por Cortázar [...] porque al argentino le irritan las intromisiones innecesarias del narrador, tan prevalentes en la narrativa

contemporánea a Quiroga, “hábito que quizás haya espoleado el mandamiento” (560). Volveremos a la comparación entre Quiroga y Cortázar más adelante en la investigación.

Por lo que se refiere al mandamiento décimo Mora aconseja a tener cuidado pues en apariencia podríamos pensar que las ideas de Quiroga divergen de uno de sus maestros, Edgar Allan Poe. Efectivamente, como sugiere Mora, el cuento breve de Poe se concibe y se elabora en base a la realización del *efecto único* que sirve para impactar el lector con la materia narrativa de una manera que menos le distraiga. La afirmación de Quiroga “no pienses...en la impresión que hará tu historia” parece promover la coherencia del mundo interno de la ficción y descartar el efecto que el cuento debe tener en el lector. Pero, amonesta Mora, una lectura más atenta nos evitará el error: “Paradójicamente, es claro, la habilidad de un narrador para construir ese mundo independiente resulta ser una de las mejores armas para influir en el lector, con lo que, por ruta diferente, se vuelve a la meta poeniana” (561). El proceso por el cual el mundo auto suficiente de la ficción -interno- influye en el lector es uno de los aspectos que se analizarán en los siguientes capítulos.

Julio Cortázar, escritor y teórico del cuento, es uno de aquellos que han contribuido activamente a formular una crítica teórica sobre el cuento. Sus ideas son decisivas al fin de resolver la importancia del ambiente del cuento y de la creación de los personajes que en él participan. En el ya célebre artículo “Del cuento breve y sus alrededores” (1969) se parte de unas anotaciones a propósito del “pequeño ambiente” del decálogo quiroguiano justamente para llegar a entender quién es el personaje de un cuento:

Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable. [...] La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa: que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. (105-106)

Cortázar ha tocado el punto crucial de la narrativa breve al considerar el personaje de un cuento: todo debe partir del “pequeño ambiente”, es decir del mundo compacto interior al cuento. A su vez la ficción debe impactar en el lector, como dice Poe, e incluir al autor en el mundo de los personajes de la ficción, como dice Quiroga. Como sugiere Cortázar, gracias al personaje que trabaja desde adentro, el cuento logra sobresalir del espacio ficcional y a través de la inclusión del autor en la “esfera” impactar en el lector con el deseado efecto de un *knock-out*.

En ese proceso el escritor juega un papel fundamental porque, si él es incauto, en lugar de crear el “sentimiento de la esfera”, obstruye la narración e invade el espacio de los personajes. Es decir el autor debe situarse al lado de sus personajes y no sustituirse en

ellos. Cortázar hace referencia a su propia experiencia de escritor para explicar qué función debe respetar el cuentista para que los personajes participen activamente en el cuento y tengan una vida de más ancho respiro:

Cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás con la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizás mejor solución del problema, porque *narración* y *acción* son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu senso*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí. (108)



Es innegable que la primera aparición o, mejor dicho, la idea de un personaje le ocurre a su autor y que el proceso de elaboración va ya desde la primera inspiración que ha tenido el autor hasta el momento en que el personaje se desarrolla por escrito en la hoja de papel. Una de las descripciones más interesantes del proceso de gestación del personaje de un cuento la ofrece el mismo Julio Cortázar cuando -como se ha aclarado- vuelve a comentar extensamente sobre el decálogo de Horacio Quiroga. Quiroga escribe en el precepto número nueve de su decálogo “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino” (30). Sin embargo, Cortázar vive la experiencia de escribir de un modo totalmente opuesto; para él se trata de un fenómeno paranormal a través del cual los personajes de manera psíquica se comunican con el autor. Cortázar usa la expresión “puente de lenguaje” (108) para definir el hilo que hay entre lo que se quiere expresar y el producto final. Sin embargo, dice Cortázar citando lo que define como “un verso admirable de Neruda”, “Mis criaturas nacen de un largo rechazo” y explica que el mismo puente que ha unido al escritor y su obra en algún momento los separará hasta que creador y creación se quedan en dos orillas opuestas.

De acuerdo con la frase de Neruda, el autor argentino subraya que el escritor realmente vive la experiencia durante la cual los cuentos mejor logrados no salen de una relación amorosa entre creador y creación. Son fruto de una experiencia traumática, “son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas” (109). Entonces lo único que le queda al autor es librarse de estas pesadillas y trasbordarlas afuera de su cuerpo “mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior” (109). Esta es la experiencia de escribir un texto y la relación entre creador y personajes se revela “como si el autor

hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en la que le era dado hacerlo: escribiéndola” (109).

El momento preciso de la creación no es un acto que se puede analizar, explicar o compartir, es una experiencia única puesto que, sigue Cortázar, es un “exorcismo”, y sin el “rechazo catártico, el resultado del cuento será “literario [...] pero al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato, y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor” (109). Como afirma Cortázar, el buen autor conoce la diferencia entre la vacía “cocina literaria” y la concreta experiencia de la “posesión”. El cuento perfecto, para él, es una aparición imaginaria en la mente del autor y para alcanzar el estado ideal su creador debe mostrar que domina la posesión, la vive en su interior y la traslada al mundo externo. Este, según Cortázar, es el efecto de un cuento ejemplar:

Es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables; y la tensión del cuento nació de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria deliberada, puesto que había en

juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara. En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos. (108-109)

Me interesa subrayar que el procedimiento creativo que obliga al escritor a entrar en lo que Cortázar llama “un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso” (110) como añade Cortázar, es una experiencia bastante común para los autores y nos asegura que es en un estado parecido en el que Poe ha logrado sus mejores cuentos, pues la “frialidad racional” la dejaba para la poesía. Cortázar admite que el momento en que ocurre la alucinación previamente a la escritura es tan intenso que a veces se ve forzado a escribir un cuento para evitar que ocurra algo. Aunque no haya documentos que testimonien tal caso, nos asegura que lo mismo habrá pasado con Poe, pero aquél, en lugar de contar el proceso de sus pesadillas, como tan cándidamente ha hecho Cortázar, “calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en “The Black Cat” o en ‘Ligeia’ ” (110-111). La intensidad emanada por estos tipos de cuentos secuestra al lector justamente produciendo el efecto de intensidad que buscaba Poe. Finalmente la experiencia lograda con éxito se ha jactado de la complicidad de todos y en el microcosmo del texto literario ha ocurrido el “exorcismo”.

Es inevitable sentir que la descripción del autor argentino reporte cierto romanticismo en la concepción de la creación del personaje. Como el procedimiento descrito es particularmente interesante para esta investigación, se debe explicar que se ha escogido la descripción de Cortázar como ejemplo de escritura de un personaje por la razón, declarada por el autor argentino, que su testimonio se aplica solo a una clase de

personajes muy específica. El proceso de construcción que él explica se refiere a relatos donde hay cierta “anormalidad”, como por ejemplo “The Tell-Tale Heart” y “Berenice” de Edgar Allan Poe (111). Entonces aquí se da la primera razón de interés en este estudio pues es necesario especificar que a lo largo de esta investigación los personajes de los cuentos hispanoamericanos contemporáneos seleccionados presentan el aura de “anormalidad” que Cortázar atribuye a los temas de los cuentos de Poe. Tal anormalidad aparece en el cuento como el primer señuelo que desencadena las situaciones más variadas pero que no podrían existir o resolverse como ocurre si ellos fuesen mortales comunes. Lo que cuenta la situación que se desarrolla en el cuento ocurre a partir de ese elemento disonante, a causa del cual se desarrolla la acción desde la más inocente consecuencia, como el deseo de tener un hijo, hasta la más perversa como la codicia o la venganza. Volveremos a mirar en detalle este elemento más adelante.

El interés hasta ahora por el estadio de gestación del personaje descrito por Cortázar puede llevar a pensar que se ha olvidado o descartado el precepto número nueve de Quiroga. Es urgente aclarar, sin embargo, que lo que describe el cuentista uruguayo tan solo llega a partir de cierto momento y el mismo Cortázar lo especifica, afirmando que con la experiencia descrita alcanza un momento específico de la creación de un personaje; después de eso no queda mucho espacio para la emoción. El proceso “ex-orbitado”, como lo define Cortázar, lleva al autor hasta un estadio de escritura. Después de caerle encima “la masa negra” (112), comenta el cuentista argentino, es él, como autor, quien arranca “del bloque informe” y escribe “algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido *per se*” (112). Después de la posesión, afirma Cortázar, “el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio” (113).

Según Cortázar, a un escritor se le ocurre un personaje de un cuento, a veces como una presencia extraña que se apodera del escritor como si fuera una alucinación en su mente, hasta el momento en que el cuento se concibe. Es entonces que el autor despeja su personaje de una masa informe y finalmente encuentra alivio en haberse desechado de su criatura. Lo que ocurre después, queda todo en las manos expertas de un escritor. Es por esta razón que Ernest Hemingway, en “El arte del cuento” (1956), desanima al escritor compulsivo de escribir relatos breves: “Si hace el intento, puede sufrir el destino del arquitecto compulsivo, que es tan solitario, al final, como el del tocador compulsivo de fagot” (234). El claro tono satírico que reside en las palabras del escritor estadounidense se propone ridiculizar la creación de un relato sin control y hace entender cuán diferente es pensar un personaje de cuento y escribir ese personaje.

Juan Bosch, en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos. Introducción explicativa veinte y siete años después” (1989), explica la importancia de pasar por una etapa casi depurativa después de la inspiración. Este cuentista recuerda que en última instancia se debe conseguir y mostrar en el cuento que el cuentista domina a los personajes, pues si no fuera así el cuento sería una novela (270). Esto no implica que Bosch no crea en el proceso creativo que tan impetuosamente delinea Cortázar, pero a continuación se puede entender más cómo llega el momento en que para Bosch la pericia narrativa filtra la pasión: “En sus primeros tiempos el cuentista crea en estado de semi-inconsciencia. La acción se le impone; los personajes y sus circunstancias le arrastran; un torrente de palabras luminosas se lanza sobre él. Mientras ese estado de ánimo dura, el cuentista tiene que ir aprendiendo la técnica a fin de imponerse a ese mundo hermoso y desordenado que abrumba su mundo interior” (263). El cuentista es el padre y el dictador

de sus criaturas, explica Bosch y bajo ninguna circunstancia puede conceder libertades ni aceptar su rebelión. El predominio del cuentista sobre su creación es para Bosch el factor decisivo, más importante aún que la duración que permite al cuento tener intensidad (260). La potencia del cuento se logra gracias a la labor del autor, “es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil” (260).

### **5. Lector in fabula**

Hasta ahora se ha mencionado muchas veces que el texto acerca al lector a la historia narrada. Este proceso es bastante natural. La realidad ficticia, en la narración de un cuento o de una novela, construye una realidad diferente a la vivida a la que el lector se acerca y con la que finalmente se identifica. Esto ocurre porque el lector reconoce en ella sueños, pesadillas, realidades que son universales y que, por esto, producen un proceso de identificación.

Wolfgang Iser en el artículo “The reading process: A Phenomenological Approach” describe la lectura de un texto como un caleidoscopio de perspectivas, intenciones y memorias. Según él, cada frase anticipa la sucesiva y refleja lo que se ha leído anteriormente. A través de este proceso se construye una especie de realidad textual, un marco dentro del cual se pueden insertar todo tipo de significados.

En el famoso ensayo *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa habla exhaustivamente de la relación entre la realidad en que nosotros como lectores vivimos y la realidad narrativa de una novela. Explica Vargas Llosa que contestar a la pregunta si

una historia narrada en una pieza literaria corresponde a verdad, de alguna manera está destinada a dejar algo afuera y esto por culpa del mismo carácter de la novela: “Las novelas mienten -no pueden hacer otra cosa- pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (6). Evidentemente el riesgo de esta teoría es que podría hacer entender que la novela es algo que siempre miente. No es ni el uno ni el otro, como explica Vargas Llosa:

No se escriben novelas para contar la vida sino para trasformarla  
[...] En esos sutiles o groseros agregados a la vida -en los que el novelista materializa sus secretas obsesiones- reside la originalidad de una ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen, en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros demonios que los desasosiegan. ¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aun si hubiera conseguido esa aburrida proeza de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a las de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más ciertas de lo que son. (7-8)

La reelaboración de la realidad en el proceso narrativo no implica que toda producción literaria sea de repente fantástica. Posiblemente Vargas Llosa insinúa que toda narración, hasta la más fantástica, parte de un hecho real, un signo, un estímulo ocurrido en el autor. A partir de esto se produce un cuento, una novela, donde lo

fantástico, para el lector, se vuelve símbolo o alegoría, representación posible de la realidad, una experiencia que, en una manera u otra, se puede identificar con la vida (8).

Hay que tomar en cuenta estas consideraciones al momento de ir leyendo las historias de cada uno de los protagonistas de los cuentos tratados a lo largo de los próximos cuatro capítulos. En esos cuentos, el elemento fantástico que ocurre en la vida del protagonista es lo que le permite al lector de ponerse en relación con la realidad narrativa del personaje.

## **6. Los textos-ejemplos**

Esta tesis está organizada en cuatro capítulos, cada uno dedicado a un autor y a un cuento diferente. Se analizarán en este orden: “Las ruinas circulares” en *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges, “Chac Mool” en *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes, “Axolotl” en *Final de juego* (1956) de Julio Cortázar, y “La muñeca menor” en *Los papeles de Pandora* (1976) de Rosario Ferré. La selección que he escogido mira a explorar el efecto que el autor logra en su lector a través de la construcción de personajes que entrecruzan el discurso ficticio con el histórico, económico, político o social. En los cuentos que se analizan, la construcción del texto a veces fantástica pone en tela de juicio acontecimientos que involucran al lector a una realidad exterior al cuento. A lo largo de estas historias, los personajes, tanto como los lectores, se enfrentan a los límites racionales creados por la rigidez de la mente humana y tienen que aceptar que el discurso ficticio se entrecruza con la materia real y con otros discursos para encontrar una resolución del conflicto presentado en el cuento.

Cada uno de los capítulos en este estudio se enfoca en un cuento y en un personaje protagonista. El primer capítulo analiza el mago de “Las ruinas circulares”, un



misterioso viajero, del cual no sabemos su nombre ni una descripción física. En este cuento, la relación entre el dios y su criatura, propone un problema existencial del personaje, mientras que la estructura del cuento establece un círculo *sherezadiano* que permite un final angustioso no sólo para el personaje sino también para el lector. El texto atrapa al lector en una circularidad continua entre creador y creación, para ofrecer una alegoría de la escritura en la cual es a través del personaje que el lector se identifica con la incertidumbre del ser humano, de su creación y de la razón crítica con la que la humanidad ha explicado la existencia humana.

En el segundo capítulo se analiza “Chac Mool” de Carlos Fuentes, texto que pertenece a la primera colección de cuentos de este escritor mexicano. El compromiso con la herencia mexicana es muy evidente en toda la obra de Fuentes, pero en este cuento los temas más canónicos se elaboran de una manera única y se reviven a través de un personaje cuya vida parece ser rutinaria y poco interesante. El resultado es un discurso donde el pasado se impone como continuidad latente y raíz del presente. Mi argumento en este capítulo es que en este cuento de Fuentes la relación entre el protagonista, Filiberto, y el Chac Mool que toma vida y lo desplaza en el espacio de su propia casa, establece un juego de máscara y rostro con el que se propone que el mexicano moderno, el escritor, es máscara de otro antiguo.

En el tercer capítulo se analiza el cuento “Axolotl” del escritor argentino Julio Cortázar. Este capítulo se enfoca en el misterioso antropomorfismo del ajolote en el cual el protagonista del cuento se ve y lee cierta humanidad, y en la identificación de las razones por las cuales ese antropomorfismo lo obsesiona. Desde la perspectiva del personaje, el ajolotl se ve como un ser deforme, consciente de estar atrapado en un

cuerpo desproporcionado y muy mal desarrollado y de vivir en una jaula de vidrio donde la gente por el otro lado le observa intensamente por su rareza. El silencio al cual está condenado es nada más que otra alusión a la mísera condición del anfibio que desde el principio se intuye cuánto a Cortázar el ajolotl le recuerda la condición humana y su condición de americano en Europa. La veneración casi religiosa hacia el pecesito consumirá la vida del protagonista físicamente hasta el momento en que, según el cuento, su mirada, su visión del mundo y de sí mismo, parece haber desdoblado en la de uno de los anfibios, silentes y deformes al otro lado del vidrio.

El cuarto y último capítulo explora el cuento “La muñeca menor” de Rosario Ferré. Este cuento es el primero que escribe la escritora puertorriqueña y es un texto que nace en el momento en que ella se había convencido de que nunca iba a ser escritora porque todavía no había escrito nada. Influida por la historia de una vieja tía, la escritora centra su narración alrededor de un curioso personaje femenino: una anciana mujer que se dedica a la creación de muñecas para sus nietas. El amor especial que pone en la creación de la muñeca que hace para la última de sus sobrinas que se casa, transforma el objeto en algo muy especial infundiéndole un poder cognoscitivo sobrenatural y fantástico.

La mujer, hasta ahora, había sido segregada casi de la experiencia literaria sea ya como escritora o como protagonista de historias ficcionales. Pero este cuento, escrito y protagonizado por dos mujeres, narra cómo el amor especial de la tía, pasado a la nieta a través de la mágica muñeca, le ofrece la solución para escapar de un matrimonio sin amor. La muñeca, como doble del personaje, no sólo le da a la mujer la posibilidad cognoscitiva de ver y entender la insensibilidad de su marido, sino que se vuelve su

ocasión para resistir el dominio de un esposo abusivo. El cuento se analiza desde el punto de vista de la evolución no sólo del personaje femenino, sino también de la autora cuyo cuento, con sus metáforas, abre una vía a la interpretación del papel de la mujer en la sociedad latinoamericana. En este cuento, la identificación de las lectoras con los personajes de la tía y de la sobrina, en un cuento fantástico, hace del lector su cómplice. En éste, así como en todos los cuentos que se analizarán en los siguientes capítulos, se explorará la construcción y el desarrollo de sus personajes para analizar cómo, usando elementos ficticios y fantásticos, los personajes protagonistas de estos cuentos se construyen como un momento o incidente cognoscitivo a través del cual el texto invita al lector a reflexionar sobre su propia historia, su ser y estar latinoamericano y su propia condición humana.

## Capítulo I

### “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.

Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”

A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo;  
El arte debe ser como ese espejo  
Que nos revela nuestra propia cara  
Jorge Luis Borges, “Arte Poética”

#### 1. El autor y el cuento

Jorge Luis Borges nunca quiso escribir una novela y, aunque sus ensayos y poemas son reconocidos como grandes obras de arte, su producción literaria se destaca por su maestría como escritor de cuentos. *Ficciones* (1956) se reconoce universalmente como un hito en su obra cuentística. Este texto marca la evolución del cuento occidental e influye en la producción literaria latinoamericana de las generaciones que le siguen. El interés de este capítulo es analizar la construcción del personaje en uno de los cuentos de Borges en *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, en el contexto de los elementos fantásticos que contribuyen a formar una narrativa borgeana que se sitúa (como anticipa el título de la colección que lo incluye), entre historia y *ficción*. Propongo que la construcción de la figura del protagonista en este cuento, en específico, señala y es representativo de la novedad cuentística que el personaje borgeano en general introduce en el espacio narrativo de la ficción latinoamericana contemporánea.

Aunque Borges nunca haya escrito un libro comentando explícitamente sus teorías literarias, muchas de aquellas se pueden deducir fácilmente de sus cuentos. Según Roberto González-Echevarría, ésta es la razón por la cual, al leer a Borges, siempre hay que tener cierto cuidado. Este crítico, en su importante colección de ensayos *Crítica práctica/Práctica crítica* (2002), dedica un capítulo a “El jardín de senderos que se bifurcan” y a través del análisis de este cuento se puede entender la dificultad que presenta leer un texto de Borges. El escepticismo radical que Borges profesaba lo llevó a dudar de la modernidad literaria y por ende a no exhibir en sus textos las ideas que los animaban; más que nada demostró siempre cierta reticencia en “hacer alardes de creador o desplantes de originalidad” (172). Esta ideología puede aparentemente haber creado textos donde no se dejan ver las ideas y opiniones del autor, mas González-Echevarría nos amonesta a no ser lectores superficiales. En particular, explica:

Sabemos también que la superficie lisa de la prosa de Borges es una de sus tretas más eficientes para anonadar al lector y sorprenderlo con una serie creciente de perplejidades, paradojas y aporías. En la mayoría de los casos, esa engañosa tranquilidad es, pues, la dramatización que los textos borgeanos hacen de las ideas sobre el discurso literario, filosófico o científico que los animan. Pero en otros, los textos hacen más explícitos sus experimentos literarios, representando su propia construcción al mismo tiempo que despliegan el argumento del relato. (172)

La precaución a la cual invita González-Echevarría al leer los textos de Borges parece muy apropiada para esta investigación. El autor argentino es bien conocido por sus cuentos extremadamente retorcidos y complejos, cuyo significado, algunas veces, se

puede encontrar sólo al descifrar unos innumerables estratos de escritura. En este sentido, “Las ruinas circulares” es un caso muy interesante, ya que los hechos narrados podrían parecer demasiado sencillos para significar algo más de lo que meramente se cuenta. No obstante, parece evidente que este cuento, en palabras de González-Pérez, es un caso clamorosamente evidente de “pequeño vórtice”, es decir un cuento que succiona al lector, o, como diría González-Echevarría, un experimento literario que se construye mientras se va desplegando.

“Las ruinas circulares”, según Gene H. Bell-Villada en *Borges and his fiction* (1971), es uno de los cuentos de Borges mejor logrados porque sus personajes, enigmáticos y misteriosos, contribuyen a crear un ambiente entre lo hermético y lo vago, sin partes innecesarias (94). El resultado es un cuento que, a través de su protagonista, consigue desvelar la importancia fundamental de lo imaginario en el proceso creativo.

Es sabido que, durante su larga carrera de escritor, Jorge Luis Borges demostró no sólo una maestría en este género narrativo sino también una predilección por escribir cuentos. González-Pérez, en el ensayo ya mencionado, explica que la pasión del escritor argentino por el cuento se origina en la necesidad de satisfacer dos intereses. Por un lado, tiene que ver con el enfoque irónico que Borges quiere darle a muchas de sus historias. Y la brevedad del cuento sirve ese propósito más que cualquier otro género literario. Por otro, parece evidente el deseo de pagar tributo al carácter pedagógico, filosófico y moral que el cuento moderno hereda de su progenitor más antiguo: el cuento medieval. Queda claro, apunta González-Pérez, que la reflexión crítica que manifestaba el cuento en su origen se pierde un poco en autores como Poe, Flaubert y Maupassant. No obstante, la herencia del cuento medieval se confirma en la permanencia de relatos de tipo

detectivesco y fantástico y, como es bien sabido, estos son los temas predilectos del escritor argentino (212-213).

Los cuentos de Borges son muy heterogéneos y, a la preponderancia de lo detectivesco y de lo fantástico, se añaden otros modos, temas y formas. González-Pérez sigue explicando que la novedad de *Ficciones* o de *El Aleph* es cuestionable cuando nos damos cuenta de que estas dos colecciones hospedan cuentos muy especiales: “Cuentos que parecen ensayos filosóficos, reseñas de libros, o reportajes. Cuentos individuales que perduran en la memoria con la densidad y la riqueza de detalles de una novela. Cuentos que juegan con nuestras expectativas y terminan deshaciéndose ante nuestros ojos” (214).

Borges no trata simplemente de pasar revista los temas tradicionales bajo una nueva luz o quebrar la tradición del cuento occidental introduciendo temas inexplorados u olvidados. Aclara González-Pérez que nada de aquello es novedoso, mas simplemente representa un homenaje a ilustres maestros del género precedentes a Borges: Poe, Stevenson, Wells, Chesterton, Kafka y Lugones. Lo que es genuinamente innovador en Borges es otra cosa:

Lo nuevo era la coherencia y la consistencia del impulso trasgresor de Borges, y su apoyo en una teoría racional y racionalista de la relación entre el lenguaje y la literatura. Lo nuevo era el gesto de titular un libro, con ambigua modestia, *Ficciones*, y luego cumplir la promesa del título, ofreciendo cuentos que desplegaban ostentosamente su carácter artificial, ficcional. [...] (214)

Aunque Borges debe mucho a la tradición vanguardista, no tardó en comprender, sin embargo, que la más efectiva subversión de las ideas

literarias recibida consiste en una calculada ambigüedad, no en elaboraciones diametralmente opuestas a la tradición. Dicho en términos más prosaicos, Borges prefirió minar la tradición desde adentro. (230)

No obstante la ambigüedad literaria que se puede esperar de un autor que titula una colección de cuentos ficticios *Ficciones*, señala González-Pérez, Borges siempre se opuso a las tendencias intelectuales que desde el romanticismo atribuían a la literatura los rasgos de un arte transcendente. Consciente de ser un intelectual empeñado a cuestionar la supremacía de los libros, se comprometió a elaborar una teoría del lenguaje y de la literatura basada en la filosofía inglesa del *common sense* y en el escepticismo radical (213).

Gene Bell-Villada, en *Borges and his Fiction*, explica la peculiaridad de “Las ruinas circulares”: “The language offers virtually no respite in the way of dialogue or action, no names of places or of people, no rights or excitement, no events prior to those in the narrative (other than certain implied ones), no struggle other than that of the individual mind’s determination to generate a man” (92). En este sentido, como señala Bell-Villada, no estamos delante de un relato sobrecargado de intrincadas informaciones sino: “Its materials, though limited, are perfectly consistent, with no notable unessentials. Unstinting in its exclusion of simple guidepost or transitions, the piece is consequently a bit difficult. The strange elusiveness of “The circular Ruins” derives in part from its skilled combination, at the most basic level, of hermetism and vagueness” (93).

El hermetismo es lo que ayuda al lector de “Las ruinas circulares” a concentrarse más en el acontecimiento principal, o sea en la búsqueda del brujo, mientras la vaguedad intensifica el final del relato. Esa vaguedad se hace posible gracias a la



brevedad que exige la narración breve y que permite la construcción de una narración hermética pero pausada, tranquila, atrayente y seductora. El narrador omnisciente infunde a la historia el ritmo de lo que se puede suponer ser una vieja leyenda heredada por los sabios de una aldea, un mito transmitido oralmente hasta nuestros días. Como en aquellas, el lector queda esperando una resolución, que supone consistirá o bien en el triunfo o en la derrota del intento del mago. No obstante, un golpe de escena final hace que lo que parece el natural fluir de la historia se quiebre justo cuando el relato parecía no reservar más sorpresas. Saúl Yurkievich, en el libro *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994), explica que ésa es una característica fundamental de la cuentística borgeana. Borges –explica Yurkievich– usa los arquetipos de la fantasía, las leyendas, las fábulas de fundación para construir una literatura concebida como creación, reino de quimeras, pesadillas y sueños. Normalmente sus historias se desarrollan en un ambiente remoto, lejano, utópico. Pero, aunque cuando los acontecimientos ocurren en un ámbito contemporáneo, siempre se guarda cierta visión arcaizante para que en la fábula no haya ninguna intromisión de la realidad. Por eso, sus cuentos nunca se confunden con la realidad que los circunda y esta característica los hace aptos para repetirse en cualquier tiempo y lugar (28).

“Las ruinas circulares”, como ya se ha recordado, es la historia de un brujo y de su inusual propósito. Recapitulemos brevemente el argumento en detalles antes de seguir adelante con nuestras observaciones. El protagonista del cuento es un hombre misterioso que llega del sur en el medio de la noche. Sin ser visto por nadie, establece su hogar en las ruinas circulares de un templo antiguo destruido por el fuego. La aventura que quiere embarcar es tanto atrevida como sin precedentes: soñar con un hombre e

imponerlo a la realidad. Lentamente, su propósito se concretiza; y de sombras indistintas y confundidas se destaca, entre miles de otras, un individuo especial. “Era un muchacho taciturno, cretino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador” (484). En sus sueños, el mago modela los particulares de la cara y del cuerpo de este muchacho: el corazón con los demás órganos principales, el esqueleto, los párpados, el pelo. Solo falta un paso para que el proceso se cumpla: “Noche tras noche, el hombre le soñaba dormido” (484). Una noche finalmente sueña con algo diferente:

Un múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que a todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre en carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó. (486)

Entonces, por mucho que le cueste separarse de su criatura, el hombre obedece a los mandatos del dios. Pasan unos años cuando el soñador escucha a dos remadores hablar de un hombre mágico que vive en un templo en el norte y que puede pasar por el fuego sin quemarse. Recuerda entonces las palabras del dios y entiende que los demás remadores hablan de su hijo. Piensa en que ése pueda descubrir su origen y teme que ése pueda sufrir una profunda humillación. Medita por mucho tiempo una posible solución hasta el día en que el templo donde vive se incendia de nuevo. El soñador entonces se echa a las llamas creyendo que su muerte liberará a su hijo del único testigo de su

creación y le impedirá pues descubrir la verdad. Es en este momento que el mago descubre su verdadera identidad: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (487).

## **2. El protagonista**

La obra en la obra, la concatenación infinita o, se puede decir, el personaje en el personaje, explica Ana Rueda en la obra citada, es otra práctica bien conocida en el cuento más actual. Este ejercicio se basa en la idea, que Borges comparte con otros autores como García Márquez, Arreola, Cortázar, que nada es original sino repetición de otro momento. En esto, Derrida corrobora la ideología borgesiana de que en el origen se cela la repetición. Dice Rueda:

La incursión de la ausencia equivale a borrar el origen y, en última instancia, el ser, que es la característica más memorable del conocimiento. Puesto que el alejamiento del origen convierte a la presencia en algo inalcanzable, el conocimiento platónico como ideal y el conocimiento nominal como escritura no difieren. Sólo difieren como formas de repetición de la memoria viviente y la rememoración: dos formas jerárquicas de la repetición. Ambas insinúan un olvido. Por tanto, todo nuevo comienzo es un gesto doble: mnemónico, por un lado, y anticipatorio por otro. De ahí que Borges reincida en unos pocos emblemas -los laberintos, los sueños, la biblioteca, los espejos- y porfíe en una noción cabalística de la escritura y de la vida. (66)

El contraste del mundo en el que vive el brujo se acrece gracias a la ambigüedad de este personaje en el principio del cuento. El comienzo de “Las ruinas circulares” parece querer desviar al lector hacia el lado opuesto de las teorías de Borges y Derrida que ha explicado Ana Rueda. El protagonista aparece de la nada, dando la impresión de ser un hombre primordial, un hombre original. La unicidad en el carácter del protagonista se subraya aun más al declarar su absurdo propósito, cuestión que lleva al lector a sentir que ése debe de ser el único hombre en el mundo que aspira lograr tal empresa. El experimento del protagonista empieza en un templo desconsagrado a la orilla de un río pero llegará a abarcar otra dimensión: lo sobrenatural. En un principio, gracias a la calculada construcción que Borges hace de este personaje, el brujo parece pertenecer al templo y al mismo mundo donde viven los remadores anónimos. Por eso, en el descubrimiento final reside un golpe de escena que encierra el éxito del cuento.

Hablando del personaje borgesiano, es necesario recordar que mucha de la crítica le ha reprochado al autor argentino la presencia, en sus cuentos, de personajes demasiado irreales. Silvia Molloy recuerda que, si es verdad que la crítica acosa el personaje borgesiano de ser prescindible, secundario y “al fin de cuentas sometido a un relato, y *eso está mal*” (130), la posición de Borges hacia el personaje es otra. En el ensayo dedicado a Nathaniel Hawthorne, Borges parece admirar en el escritor americano un método de escritura muy similar al que se nota en “Las ruinas circulares”. Borges sugiere que Hawthorne antes imagina, tal vez involuntariamente, una situación y después busca el personaje justo para ella. Este método permite producir cuentos perfectos donde, gracias a la brevedad del género, la trama es más invisible que los personajes (78-79). No obstante, sigue Silvia Molloy, la actitud de Borges hacia el personaje literario no es tan

simple pues a lo largo de sus escritos aparecen dos opiniones contradictorias. Opina Molloy:

Por un lado nos recuerda, siguiendo a Stevenson, que el personaje es un objeto verbal, una convención literaria, un artificio. Por otro, se permite declaraciones curiosas que parecería justificar las opiniones de sus propios críticos. Dice Borges de Henry James: “Pienso que sus personajes apenas existen fuera del relato. Pienso que sus personajes no son reales”. Habla Borges de los “reales” personajes de Dickens, de Conrad. Considera que el Billy Budd de Melville “es un hombre real”. (130-131)

Ahora, si por un lado es evidente que “Las ruinas circulares” produce un personaje que pertenece más a la esfera del artificio y de la irrealidad y que a veces la crítica ha tenido problemas en considerar este matiz, el más importante, por otro lado no hay que olvidar otra cuestión. Según Silvia Molloy, realidad y artificio son nada más que dos posturas que participan en partes iguales a la creación de los personajes de Borges. Borges, muy bien como explica Sábado en la conferencia citada a principio de este trabajo y como recuerda Molloy, entiende que la literatura es un artificio. Por esto, cada intento de los críticos y de los lectores de identificarse con la historia o con el personaje parece estar destinado al fracaso. El truco para acercarse a un cuento ficticio lo provee Borges mismo, cuando recuerda que cada texto, aunque no siendo “real”, ofrece una ilusión de realidad lo cual en literatura vale tanto como una realidad histórica. En “Avatares de la tortuga”, menciona Molloy, Borges declara que las realidades invisibles son necesarias al arte. Es a través de ellas, sigue Molloy, que Borges aspira a crear “un relato firme y resistente en el que permite espacios, básicamente memorables, para minar

la supersticiosa ética del lector que desatiende lo circunstancial, para finalmente postular una realidad narrativa que recupera el personaje no sólo como nexo sino como entidad eficaz del relato por su mera carga de asombro”(14).

Este es claramente el caso de “Las ruinas circulares”. El relato presenta una realidad narrativa invisible. Pero, como se dice en “Avatares de la tortuga”, es a través de lo invisible que la historia reproduce un espacio único y singular cuyo fundamento es el personaje y el mensaje que transmite. En “Las ruinas circulares” el mago lleva la tensión del relato mucho más que la trama. En este texto, la historia narrada no depende simplemente de las circunstancias; es el personaje principal el que asombra por la eficacia de su contribución. Es el brujo quien quiere crear un hombre hecho de sueños. Al hacer esto, consigue entender que su criatura es nada más que una reproducción de la insustancialidad de sí mismo. Después de todo, un creador creado por el sueño de otro ser es el único que puede imponer a la realidad un hijo soñado.

Releyendo el cuento a la luz de estas consideraciones, se nota cómo, desde el principio, el autor ha querido poner énfasis en el personaje principal y es la declaración de su intento, producir un hombre e imponerlo a la realidad, lo que desvía la atención. Es evidente que el interés principal del cuento se enfoca en la figura del protagonista como creador. El cuento se abre con el brujo descrito como un personaje solitario y alienado del tiempo y del espacio: no se sabe la época ni el lugar, solo se dice que el hombre llega del Sur y que entonces la historia se desarrolla al Norte de un espacio geográficamente indeterminado. El espacio restringido y sagrado, donde es posible engendrar artificialmente a otro hombre, revelará al final que por toda la duración de la historia se hospedaba ya un hombre artificial.

El brujo borgesiano no es el único personaje de su estirpe en la producción literaria de Borges. Otro personaje similar se vuelve a encontrar en un poema famoso de Borges, posterior a la escritura de este cuento, titulado “El Golem” (1958) y recogido en la colección *El otro, el mismo*. Es interesante comparar el cuento al poema ya que este último provee detalles que permiten ampliar el campo de investigación del cuento tratado en este trabajo. El poema trata de un rabino de Praga, Judá León, que “sediento de saber lo que Dios sabe”, consigue crear un “muñeco”. Esta criatura no es nada noble: tiene “torpes manos”, “soñolientos párpados” y ve “formas y colores” que no entiende. El rabí le explica el universo, mas lo único que logra de él en años de escuela es que “barriera bien o mal la sinagoga”. El Golem tiene ojos de perro que no esconden pensamientos propios y se limitan a seguir al rabino por la sinagoga en un modo tan anormal y tosco que a su paso el gato se esconde. Sobre todo, nunca aprende el gran instrumento del hombre: la palabra. El rabí siente ternura hacia su mal logrado hijo, pero también horror: “En la hora de angustia y de luz vaga,/en su Golem los ojos detenía./¿Quién nos dirá las cosas que sentía/Dios al mirar a su rabino en Praga?” (279). Con estas palabras termina el poema. La ojeada angustiada que el rabino reserva para su hijo está llena de decepción por un experimento fracasado.

La creación del brujo de las ruinas circulares corre casi el mismo riesgo de ser un hijo cretino como el Golem del rabí de Praga. Antes de la intervención del Fuego, el mago consigue soñar con un hombre concreto, con esqueleto, pelo, párpados, pero este hijo, aunque íntegro, no habla ni puede abrir los ojos. Borges mismo, en el segundo párrafo del cuento, recuerda que en “las cosmogonías gnósticas los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie”, un Adán “rudo y elemental” (485). La

comparación de la criatura con Adán acerca, ya sea en el poema como en el cuento, las figuras del mago y del rabí a la de un Dios creador. Pero ciertamente hay más.

Borges, según afirma Stephen E. Soud en el artículo “Borges the Golem-Maker: Intimations of “Presence” in “The Circular Ruins” (1995), al reproducir en este poema una famosa leyenda judía, no tiene interés simplemente en una historia que se parece a su cuento. Saud explica que la leyenda es de interés para Borges porque le permite tratar el tema del doble; es decir, la criatura-creación como duplicación de su creador. El primer indicio se encuentra en el momento en que el soñado se describe como parecido a su creador. En el cuento, el hijo presenta “rasgos afilados que repetían los de su soñador” (484) y el brujo, cada vez que ejecuta su culto a Fuego, imagina a su hijo haciendo exactamente lo mismo. Entonces, si el soñador es un Creador/Dios y el hijo tiene sus mismas semblanzas, aquí tenemos la primera insinuación de que estos tres personajes, el dios del fuego, el mago y la criatura soñada, son de hecho partes coincidentes en un mundo hecho nada más que de la reproducción de una misma concatenación.

### **3. Lo fantástico**

La literatura que reivindica lo imaginario del proceso creativo no ha encontrado una crítica lista a recibirla dignamente. Ana Rueda, en su libro *Relatos desde el vacío* (1992) explica que, a pesar de que el cuestionamiento de las bases literarias hubiese empezado ya en la literatura ensayística, la crítica por un largo tiempo ha relegado al margen las obras que ella llama “negadora de esencias”. Es Borges quien, con la reevaluación de la historia dentro de la ficción y con su uso lúdico de la documentación historiográfica, consigue rescatar la literatura como discurso ficticio (64-65).



La abertura que Borges proporciona a su obra, a la vez de alejarse de las tendencias literarias, centradas hasta este momento en un discurso más realista, mira justamente a cuestionar el deber ético de la literatura hacia los acontecimientos históricos del mundo. Ficción versus objetividad es un debate siempre abierto entre escritores y críticos. Ernesto Sábado, para citar uno, en una conversación en la Universidad de Murcia, publicada en *Borges y la literatura* (1989), siente la necesidad de defender la dignidad de la ficción recordando que la literatura no es una ciencia cierta. Sábado explica que al empezar cualquier investigación literaria normalmente hay cierta preocupación por el famoso “compromiso” de un escritor. A veces es cierto que, en el intento de contestar a esa pregunta, la literatura se vuelve todo excepto literaria. Muchos lectores cada vez que se enfrentan a un texto, explica Sábado, recuerdan los trágicos eventos históricos y políticos de Latinoamérica y de allí acaban sosteniendo que hay que reemplazar la literatura por un fusil y por despreciar a todos los que así no lo hacen. En respuesta a esta tendencia, Sábado recuerda que Beethoven era un revolucionario, ferviente partidario de la revolución francesa. No obstante, no fue él quien escribió *La Marsellesa*. Mientras la revolución enfurecía por toda Europa, Beethoven escribía sinfonías, cuartetos y sonatas y no por eso fue menos revolucionario (19).

Un hombre, según Sábado, se acuesta y sueña sin decir “ahora voy a tener sueños nacionales y populares” (19). Los sueños son libres y, desde el momento en que se generan en el ser humano, siempre sirven a la causa de la condición humana. Lo mismo es con la literatura. La literatura, explica Sábado, es la reelaboración subconsciente de estímulos reales. Por eso, independientemente del argumento tratado, siempre es algo para toda la comunidad y siempre encierra una verdad profunda no en un

sentido científico o matemático, sino en un sentido humano, espiritual. Las interpretaciones, o lecturas, ya sea de los sueños como de la literatura, pueden llevar a miles de controversias pero hay algo indiscutible: la gran literatura es como un sueño y no miente nunca. Entonces, nos incita Sábado, no busquemos lo científico en lo literario, sino leamos la literatura por lo que *siempre* es: la voz del espíritu del hombre (20-24).

Basándonos en lo comentado hasta ahora, bien podemos afirmar que los cuentos de Borges son revolucionarios no por hablar de revolución sino por las innovaciones que este escritor ha aportado al género introduciendo nuevos temas, contenidos y formas. Vamos a analizar en detalles sus innovadoras conclusiones. Aníbal González-Pérez, en el imprescindible estudio sobre la obra del escritor argentino “Borges y las fronteras del cuento” (1995), percibe a Borges como un maestro de las normas del género cuyas innovaciones cumplen lo que él denomina el gesto de “abrir las fronteras del cuento”. Uno de los méritos más evidentes que se le pueden atribuir a Borges es el haber cuestionado las diferencias entre los géneros literarios, entre cuento y novela, ensayo y poesía, narrativa y periodismo. Este interés de Borges, concluye González-Pérez, ha producido como resultado que “los cuentos de Borges son pequeños vórtices donde se abisman las diferencias entre los géneros y los discursos hasta quedar severamente disminuidas, si no abolidas” (214).

Se ha mencionado el interés de Borges en rescatar el discurso ficticio. Podemos afirmar que, en este cuento, el discurso ficticio se entrecruza con la materia real para crear un resultado nuevo. El protagonista del cuento, un brujo sin nombre, vive en una realidad donde lo sobrenatural se revela al final no como un acontecimiento extraño sino más bien como parte integrante del universo de este personaje. Según Jonathan

Wichmann, en el artículo “The simultaneous representation of existing and non-existing phenomena in Borges’ *Ficciones*” (2003), el equívoco en la percepción de la realidad en la que vivimos es un punto de partida fundamental de toda la concepción del universo que tiene Borges. Wichmann explica que Borges comparte con Leibniz la idea de que el hombre tiene una imagen del mundo que a veces lo decepciona. En cuanto seres humanos, nos encontramos atrapados en un espacio donde nuestros sentidos limitados no nos permiten entender perfectamente el universo. Este espacio va desde lo que Leibniz define mónada, es decir la partícula más pequeña de la que se compone el mundo, hasta el infinito. El ser humano es limitado en su entendimiento y por eso su intento de comprender el mundo está destinado al fracaso. Para el hombre, el universo será siempre un incomprensible enigma (158).

Es a través de las ideas literarias de Borges que entendemos más su concepto sobre la artificialidad del mundo. Basándose en las teorías filosóficas de Berkeley, de Shopenhauer, del inmaterialismo y del subjetivismo idealista, continúa Wichmann, *Ficciones*, y consecuentemente “Las ruinas circulares”, representa la idea de Borges que la literatura, como la realidad, es un fenómeno que podemos percibir pero nunca comprender eficazmente en su esencia. La literatura es un artificio, una realidad soñada, que, tanto como el hombre, vive en un espacio liminal y un acercamiento realista de re-escritura del mundo real nunca puede tener éxito. Es por esto que, en sus cuentos, Borges, no obstante use detalles del mundo material e intente comunicar cierta visión del mundo, no mira a ser realista ni a usar elementos de la realidad para reflejar exactamente sus ideas (189-190).

Esta característica de los cuentos de Borges, que Wichmann define como la representación simultánea de fenómenos existentes y no-existentes, es un detalle fundamental del cambio literario que ocurre en los personajes de la literatura latinoamericana gracias a toda una generación de escritores, entre los cuales sobresale Borges. Desde los comienzos de su carrera, los cuentos de Borges han sido acusados de carecer de elementos reales. Jaime Alazraki, en la introducción a *Critical Essays on Jorge Luis Borges* (1987), comenta que ya en 1924 entre los escritores argentinos se distinguían quienes se dedicaban a una literatura de compromiso político social y los que entendían la literatura simplemente como un artefacto estético. A partir de esto, en Buenos Aires se crea la polémica conocida como “Boedo-Florida”, cuyo nombre llega de dos barrios de la ciudad. El primero, el barrio Boedo, era territorio de la clase obrera y de la izquierda dedicada a la política; el segundo, Florida, hospedaba la elite de la ciudad. Y mientras este último se dedicaba a experimentos de escritura vanguardista, Boedo se empeñaba a defender la necesidad de un arte comprometido. Alazraki hace notar que en 1933 la polémica continuaba más pasional que nunca, sólo esta vez concentrada en la obra de un solo escritor: Jorge Luis Borges (1).

Es justamente por el cambio que empieza con los escritores de la generación de Borges que se produce lo que Ana Rueda, en el libro sobrecitado, define como un “cortocircuito literario” (64-65). La autora explica que la obra de los escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, entre la que aparecen nombres como Lugones, Quiroga, María Luisa Bombal, Lezama Lima, sólo para citar algunos, rompió con la tradición de lo que hasta ese momento había triunfado en Latinoamérica, es decir la literatura testimonial y costumbrista. Esos escritores empezaron una generación

literaria que subvirtió el mundo racional del hombre y mostró los absurdos laberintos y límites que la estrechez de la mente humana podía producir. Por eso, aclara Ana Rueda, los escritores de la generación de Borges no limitan la literatura al excluir los temas que habían monopolizado el interés de los escritores hasta ese momento, es decir historia y política, sino la expanden:

Los cuentos metafísicos de Borges [...] subvirtieron el mundo racional del hombre al mostrar los absurdos laberintos y límites creados por la rigidez encapsuladora de la mente humana. Son piezas maestras que inauguran una nueva era para el cuento contemporáneo. El azar se abre paso de nuevo como el elemento condicionante de un nuevo universo cada vez más laberíntico que exige la interpretación del lector. Y es que no hay que remontarse a los orígenes del cuento para constatar que, a diferencia de lo que Poe propugnara, los cuentos consiguen más de un efecto. Sus reverberaciones se expanden por procesos analógicos y sus niveles se multiplican. El lector se encuentra ante la responsabilidad de pensar a través de una narrativa expansionista y en colisión consigo misma; una narrativa que siempre nos elude y que, como dice Borges, es símbolo, alegoría, apólogo y parábola. (63)

Ana Rueda sigue explicando que toda la obra de Borges registra una pérdida de fe en el lenguaje y en su capacidad comunicativa. El significado se destaca de su significante. La escritura se transforma en un elemento misterioso y oscuro, cuyas referencias infinitas, en última instancia, miran a negar su esencia. Es así que Borges “cortocircuita la división entre historia y ficción” (64-65).

A la luz de estas reflexiones, se hace evidente que “Las ruinas circulares” participan de esa ruptura con la tradición literaria. Sobre todo el personaje principal, nada menos que un brujo, vive entre un mundo situado entre una orilla, a la cual llega una noche en barco, y un templo circular, un espacio paralelo abierto a todas las posibilidades, como la ficción, incluso a la posibilidad que las criaturas se puedan originar de la materia de los sueños y cuyo eje es el mago y su estrambótico experimento. La circularidad de las ruinas del templo en última instancia se revelará como un prototipo del mundo en el que vive el brujo, un mundo circular, basado en la repetición creativa, entre sueño y creación. Este mundo no se puede manifestar antes de que al brujo se le desvele el método de replicación de su existencia.

#### **4. Lector in fábula**

Yo creo muy interesante la posibilidad de un creador/soñador que produce y descubre un mundo a través de un sueño porque esta conjetura abre las puertas a la posibilidad de que el sueño sea el verdadero mundo. La literatura ya ha producido experimentos literarios de este tipo. A modo de ejemplo, se puede citar la memorable obra teatral de Pedro Calderón de la Barca, el dramaturgo madrileño, que mucho antes que Borges ya había declarado en su obra teatral que *La vida es sueño* (1635). No es éste el lugar para narrar la compleja historia que ocupa el espacio de esta obra. Baste con recordar que el Rey Basilio había encerrado en una torre a su único hijo, Segismundo, porque a su nacimiento se le había predicho que este hijo iba a ser violento y bruto. Cuando el príncipe crece, el Rey decide darle la oportunidad de reinar pero es evidente que, después de haber llevado una vida de abusos y violencias, el hijo se revela ser un hombre cruel y feroz. Es por esta razón que el Rey decide encerrarlo otra vez en la torre y

hacerle creer que lo había soñado todo. Al despertarse, ocurre este famoso diálogo entre Segismundo y su ayo, Clotaldo:

CLOTALDO. ¿Todo el día te has de estar  
durmiendo? ¿Desde que yo  
al águila que voló  
con tarda vista seguí,  
y te quedaste tú aquí,  
nunca has despertado?

SEGISMUNDO. No,  
ni aun agora he despertado,  
que según, Clotaldo, entiendo,  
todavía estoy durmiendo.  
Y no estoy muy engañado;  
porque si ha sido soñado,  
lo que vi palpable y cierto,  
lo que veo será incierto;  
y no es mucho que rendido,  
pues veo estando dormido,  
que sueñe estando despierto. (2092-2107)

Basilio, mintiendo a su hijo y devolviéndolo a la torre en la que ha vivido desde su nacimiento, había planeado exactamente la reacción que Segismundo iba a tener. El príncipe, encarcelado por toda su vida en esposas en una horrorosa prisión, claramente reconoce lo que le resulta familiar, su condición de esclavo, como realidad. Lo que le es

desconocido, ser un príncipe, se queda, en su reconstrucción de los hechos, como algo soñado. No obstante esto, el recuerdo de su experiencia como príncipe es muy fuerte. En el espacio ficticio del teatro, sueño y realidad han llegado a confundirse y finalmente a coincidir en el personaje de Sigismundo. Esto lleva de vuelta al tema central de este trabajo.

Regresando a la idea de Ernesto Sábado de que no hace falta que la literatura hable de la realidad para ser real, en aquella misma conferencia, Sábado hace una reflexión que es pertinente recordar aquí. Según él, la literatura es como el sueño: es real nada más por haberse generado del subconsciente de los hombres. La capacidad de entrelazar la realidad con el sueño en el espacio de la ficción, intento logrado perfectamente por Calderón y por Borges, es prerrogativa de la literatura. Borges mismo, en el ensayo “Nathaniel Hawthorne” en *Otras Inquisiciones* (1949), avala la declaración de Sábado afirmando que el sueño es lo mismo que el teatro y que, cuando el alma sueña, es con “teatro, actores y auditorio” (51). Borges recuerda que ya Umar Khayyam, filósofo persa, había elaborado el concepto que Dios lúdicamente representa el mundo para distraerse de la eternidad y que Jung, el psiquiatra suizo, compara “las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños” (51). En particular, Borges consigue ir un paso más allá de Calderón de la Barca y llega a producir un personaje que, mientras mezcla el plano onírico y el plano real del cuento, hace cuestionar a los lectores la diferencia entre lo que están leyendo y el espacio en el que viven. Es decir, si el sueño y la realidad coinciden en el espacio literario y el sueño y la literatura coinciden en la realidad del lector, entonces el personaje literario podría coincidir con el lector.



Además, Borges en “La pesadilla” declara que, si una obra de ficción se puede generar durante el sueño, es posible que se siga soñando un poco cuando al despertar se cuenten los sueños a otras personas (242). Entonces, si la literatura es de la misma materia de los sueños, como dijo Sábado, y la realidad se puede confundir con el sueño, como demuestran Calderón y Borges, entonces realidad y literatura coinciden en el universo onírico, mientras que soñador y lector coinciden en el mundo literario.

Es evidente que a Borges le interesa la posibilidad de que los lectores puedan ser el producto de un sueño como lo son el brujo y su hijo. En el poema recogido en la colección *El Otro, El Mismo* (1964) y titulado “El sueño”, Borges explica que la experiencia onírica no puede ser nunca un puro descanso de la mente, pues cuando uno despierta después de haber soñado, raramente se siente descansado, sino que lo normal es sentirse perturbado. Según Borges, esto ocurre porque los sueños son reflejos “de un orbe intemporal que no se nombra/y que el día deforma en sus espejos./¿Quién serás esta noche en el oscuro sueño, del otro lado de su muro?” (340).

La cita es importante porque lleva los elementos que ayudan a explicar la importancia del epígrafe del cuento, donde se puede leer en inglés: “And if he left of dreaming about you...”. La frase se deriva del libro infantil *Through the Looking Glass*, traducido en español *A través del espejo*, escrito por Lewis Carroll y publicado por primera vez en 1871. En el cuarto capítulo de este texto, la niña protagonista del libro, Alicia, oye roncar al Rey Rojo y es durante una conversación entre ella, Tweedledee y Tweedledum, en otras ediciones traducidos como Patachunta y Patachún, que se pronuncia la fatídica frase que se encuentra en el epígrafe del cuento.

La historia de Alicia empieza una tarde nevosa, durante la cual la niña aburrida se fija en un espejo gigante de su salón y se pone con su gato a imaginar cómo puede ser la vida en la Casa del Espejo, es decir por el otro lado del cristal. Empieza a imaginar que este objeto cotidiano pueda encubrir un mundo exactamente idéntico al mundo donde vive ella, con la única diferencia que todo es al revés. Y al tocar el cristal del espejo descubre que ése está muelle como una nube y que lo puede traspasar.

En este mundo al contrario encuentra dos tipos gorditos con un raro sentido del humor, Tweedledee y Tweedledum y, entre muchos otros personajes, el Rey Rojo cuyo roncar es tan fuerte que en un principio Alicia tiene miedo que sea una fiera salvaje. Cuando la niña aprende que el Rey no es simplemente otro excéntrico personaje del mundo del espejo sino que es de hecho su creador, en un principio lo piensa imposible porque sabe por cierto que no se pueden conocer los sueños de otros. A continuación se puede leer el pasaje:

-Ahora está soñando -dijo Tweedledee- ¿y en qué crees que sueña?

-¿Quién puede saberlo? -dijo Alicia

-¿Cómo que no? Sueña *contigo* -exclamó Tweedledee, batiendo palmas, triunfalmente-. Y si dejara de soñar contigo, ¿dónde crees que estarías?

-Pues donde ahora estoy, claro- dijo Alicia.

-¡Ni hablar! -replicó con desprecio Tweedledee-. Tú no estarías en ninguna parte. ¡Pero si tú no eres más que un objeto de su sueño!

-Si el rey aquí presente se despertara -añadió Tweedledum-, te apagarías, ¡tss!, ¡igual que una vela!

-No es verdad - exclamó indignada Alicia-. Además, si yo *fuera* sólo un objeto de su sueño, ¿queréis decirme qué seríais vosotros?

-Lo mismo -dijo Tweedledum.

-¡Ídem de ídem! -exclamó Tweedledee.

Lo dijo tan a gritos que Alicia, sin poder contenerse, le conminó:

-¡Silencio! Que si haces tanto ruido lo vas a despertar.

-Vaya, ¿cómo puedes hablar *tú* de despertarlo? -dijo Tweedledum-: ¡tú!, que no eres más que un objeto de su sueño y que, como sabes muy bien, no eres real.

-¡Sí que *soy* real! -dijo Alicia echándose a llorar.

-No te vas a volver más real por llorar -observó Tweedledee-: no hay por qué llorar.

-Si no fuera real -dijo Alicia, medio riéndose de tan ridículo que le resultaba todo aquello, en medio de sus lágrimas-, no sería capaz de llorar.

-¡No irás a tomar estas lágrimas por auténticas, supongo! -le interrumpió con todo de profundo desprecio.

«Sé que no están diciendo más que tonterías -pensó para sus adentros Alicia-, y es una bobada llorar por esto.» (182-183)

En este pasaje la verdad choca con la convicciones de Alicia cuando ella descubre que esas dos desagradables criaturitas le pueden asegurar que sí se pueden conocer los sueños de los demás. Su misma existencia sería la prueba tangible: ella puede estar en La Casa del Espejo porque el rey la está soñando. La inquietud de Alicia se convierte en puro pánico al aprender la noticia que, en aquel mundo, ella es un sueño y que si el Rey

cesara de dormir, ella desaparecería. La frustración que la pobrecita sufre al aprender esta novedad se advierte en el momento en que le grita a Tweedledum y Tweedledee que se callen. En ese grito se instala la sospecha de la niña que ellos puedan tener razón y que entonces es mejor no hacer ruido para no despertar al Rey y hacerla, de consecuencia, desaparecer. Las lágrimas, que normalmente serían prerrogativa de un ser real, ridiculizan aun más a Alicia que no cree que los sueños puedan llorar. Al final de la historia descubrimos que Alicia, durante aquella tarde nevosa, había caído dormida y que había entonces soñado con el mundo *a través del espejo*. Es así que el lector se queda sin saber, ahora que ella ha despertado, si era Alicia la que soñaba al Rey Rojo o viceversa.

En “Las ruinas circulares” el epígrafe tomado de este libro infantil insinúa la existencia de un borroso confín entre realidad y sueño cuestionando no sólo la realidad del universo en el que vivimos sino también la posición que cada lector ocupa en él. Es decir, deja al lector preguntarse, como los lectores de las aventuras de Alicia, de qué lado del espejo se encuentra. Dan Smulian, en el artículo “Jorge Luis Borges, Autor of *Alice through the Looking Glass*” (1989) recuerda que ambos autores, Borges y Carroll, reciben la influencia de la filosofía inmaterialista del filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753). Según Berkeley, los objetos de la realidad no pueden existir independientemente de la percepción que se tiene de ellos y entonces la realidad es simplemente un producto de la mente, tanto como el sueño y es por esto que es imposible determinar en cuál de los dos planos uno vive, si el terrenal o el onírico (79-80).

La desilusión que sufre Alicia cuando Tweedledee le revela que ella es un sueño se repite en “Las ruinas circulares”, cuando el mago se entera que los remadores cuentan de un hombre que no padece el calor del fuego y entiende inmediatamente que se

trata de su hijo. Recuerda que para este mundo su hijo no es nada más que un fantasma, un mero simulacro, creado de la nada, y este conocimiento le tormenta: “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (487). En estas meditaciones reside la profunda vergüenza que el protagonista siente por la naturaleza de su hijo y por él está dispuesto a cualquier cosa, hasta el sacrificio último, su vida, para ahorrarle a su criatura el dolor de descubrir su propio origen.

Hasta este momento el brujo ignora totalmente que él está hecho de la misma materia que su hijo. El párrafo inicial había subrayado su fragilidad de hombre y había narrado cómo las cortaderas en la ribera del río dilaceraban sus carnes dejándolo “mareado y ensangrentado” (483). El último párrafo hasta cierto punto sigue subrayando la ignorancia del mago. Cuando un “incendio concéntrico” circunda el templo circular él está convencido de su mortalidad y piensa que al tirarse contra los jirones de fuego la muerte podrá absolverle de su trabajo, excepto que esta vez el brujo saldrá sin daño. Encerrando el relato no sólo en una estructura de cajas chinas, sino también en un círculo visual perfecto, Borges juega una vez más con la mente del lector conectando por contraste el final al principio.

Y una vez más parece oírse la burlesca voz de Lewis Carroll que, como al final de la historia de Alicia, nos pregunta: “¿Quién lo soñó? [...] ¿Quién creéis que fue?” (265-267). La historia insinúa en los lectores la sospecha que la *ficción*, lo imaginado, puede de hecho ser la única realidad que existe, y con ella el miedo ontológico que causa desconocer el origen, saber quién es el ser humano, a cuál de los dos mundos pertenece.

Es en esa interrelación que el texto propone la posibilidad de que el lector de fuera es también personaje soñado por el texto y por el narrador (autor) Borges.

Después de haber mostrado en el capítulo I un personaje que, caracterizándose como alegoría de la escritura, no sólo crea en el lector una duda existencial sino también lo lleva a dudar de la explicación de su misma creación, el capítulo II analizará el tema de las “máscaras mexicanas”. El protagonista del cuento “Chac Mool” es víctima de su relación con una estatua prehispánica. El juego que se establece entre los dos sugiere un personaje máscara del escritor y a su vez del mexicano moderno mientras que la estatua se establece como personificación de lo que es antiguo mas todavía presente de la cultura mexicana. En este cuento de Carlos Fuentes, el personaje se propone como espejo del escritor y sus circunstancias históricas, así como un proceso cognoscitivo que invita al lector a reflexionar sobre el diálogo que establece el texto de Fuentes entre la ficción, el mito y la realidad histórica.

## Capítulo II

### El rostro de México: “Chac Mool” y la máscara mexicana

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

Hoy aprovecharé de la excursión nocturna de Chac para huir. Me iré a Acapulco; veremos qué puede hacerse para adquirir trabajo, y esperar la muerte de Chac Mool; sí, se avecina; está canoso, abotagado. Necesito asolearme, nadar, recuperar fuerza. Me quedan cuatrocientos pesos. Iré a la pensión Müller, que es barata y cómoda. Que se adueñe de todo el Chac Mool: a ver cuánto dura sin mis baldes de agua.

Carlos Fuentes,  
“Chac Mool”

El capítulo anterior examina cómo el cuento de Jorge Luis Borges “Las ruinas circulares” propone un personaje cuya historia se desarrolla a partir de un deseo: soñar con un hombre y hacer de ese sueño realidad. El descubrimiento final por parte del brujo de su verdadera identidad causa que el cuento despliegue una estructura de cajas chinas, de efecto vertiginoso que no solo revela la identidad secreta del brujo sino también hace que el lector, al identificarse con el personaje como ente soñado por otro, reflexione sobre su propia identidad como ser humano. La conclusión narrativa y la duplicidad del personaje de este cuento de Borges se imponen en el espacio del lector haciéndolo participar de esa pluralidad de imagen en el espejo del texto. Es decir, en “Las ruinas

circulares” el descubrimiento del brujo se desdobra en la duda cognoscitiva del lector. Como en la historia de Alicia, el texto pone en duda si el lector está del justo lado del espejo o si es nada más que la proyección del sueño de otro.

### **1. El autor y el cuento**

Mientras Borges cuidadosamente evita toda pretensión de realismo, pues él cree que no hay lenguaje que pueda describir el mundo, Carlos Fuentes en *Los días enmascarados* (1954), y en particular en el cuento que se analiza en este capítulo, “Chac Mool”, usa elementos de la realidad cotidiana del mexicano moderno y también fantástica para descifrar los significados latentes del mundo moderno mexicano. Con la lectura de este cuento se explora cómo el protagonista de “Chac Mool” personifica un proceso cognoscitivo. Es decir, cómo Fuentes, a través de los increíbles acontecimientos que le ocurren a su protagonista, propone una historia que pretende individuar los conflictos modernos de México y a la misma vez descubrir y reflexionar sobre las raíces de su cultura.

El protagonista, un ferviente católico practicante que niega la existencia de un sincretismo entre el catolicismo y las religiones indígenas, irónicamente está obsesionado en coleccionar artesanías del arte indígena mexicano pre-hispano. Este acto de coleccionar arte indígena, ya que no es el afán de un conocedor coleccionista, sino que, como él mismo afirma, no hace falta que el objeto sea verdadero sino solo una “réplica razonable”, propone una subconsciente atracción hacia aquellos orígenes mexicanos que sus creencias católicas no le permiten aceptar como realidad concreta en su vida. A través de este juego de atracción y negación, el autor introduce algunos de los temas fundamentales de toda su obra, todos herméticamente recogidos en pocas páginas y



en tres personajes. El primero, una estatuilla azteca, el segundo, Filiberto, un oscuro empleado estatal, y el tercero el amigo que, en función de narrador/personaje se desarrolla como doble del lector y otro del autor. David Lagmanovich en “Los cuentos de Carlos Fuentes” explica el tema de este cuento como se ve desarrollado en el papel de aquellos dos personajes:

“Chac Mool”, tan frecuentemente como justicieramente antologizado, lúcida enunciación de la confluencia entre la renacida (o nunca muerta) deidad de un pasado remoto, y la vida de un desprevenido oficinista contemporáneo. El lector sigue la trama con interés, se esfuerza por buscar soluciones racionales que expliquen los hechos extraños que se le presentan, y termina por aceptar -con admiración por lo bien ejecutado del relato- una realidad que supera el ámbito de su experiencia cotidiana: una nueva percepción, si es mexicano, de los vínculos que lo relacionan con el pasado de su país. (428-429)

El cuento se narra a través de dos puntos de vista que también crean dos versiones de la misma historia y se abre con un narrador anónimo del cual sabemos solo que su amigo Filiberto ha muerto ahogado durante la Semana Santa. Este amigo de Filiberto, que nunca recibe un nombre a lo largo de toda la narración, nos comunica que él ha viajado desde Ciudad de México a Acapulco para recuperar el féretro de Filiberto y que en el trayecto abre un cartapacio con sus últimas pertenencias entre las cuales encuentra un cuadernillo. Decide leerlo con la esperanza de descubrir por qué la salud de Filiberto fue declinando en los últimos meses antes de su muerte, olvidando sus deberes y mandando oficios sin sentido. Al final había sido despedido sin que se respetara su

categoría. Aquí el recuento de los hechos pasa del amigo a Filiberto y, a través de su diario, llegamos a conocer los últimos días de su vida.

De las páginas del diario de Filiberto se entiende que éste es un burócrata solitario de mediana edad que se permite muy pocos lujos en su vida, excepto darse el gusto de comprar cuanta artesanía pueda del arte indígena mexicano. Un día visita el mercado de la Lagunilla de Ciudad de México, famoso por vender baratas y fraudulentas imitaciones de antigüedades. Allí encuentra una réplica de tamaño natural de Chac Mool, dios mesoamericano prehispano de la lluvia. Filiberto compra la estatua y la coloca en el sótano de su casa junto al resto de su colección, pero inmediatamente el Chac Mool parece causar problemas. Primero, la instalación de tuberías en su casa deja de trabajar; dentro de poco la cañería se rompe varias veces y el sótano se empieza a inundar incesantemente. En un principio Filiberto atribuye estos incidentes a la mala suerte pero pronto sospecha del Chac Mool. El protagonista del cuento nota que la constante humedad causada por los infortunios hidráulicos debe haber ocasionado que la estatuilla asuma una consistencia blanda y a consecuencia una apariencia repugnante, curiosamente similar a la de un ser humano. Filiberto oye extraños ruidos por la noche y una vez se despierta con el Chac Mool vivo a su lado. Filiberto cuenta que, superado el choque inicial, llega a un cierto punto en que no le queda más que aceptar el Chac Mool como criatura viviente aunque le cueste soportar las tiranías de la estatua. Filiberto es, de hecho, un prisionero y cuando finalmente logra escapar de su casa, muere ahogado.

Cuando Fuentes escribe este cuento sabe muy bien que la literatura fantástica en Hispanoamérica había sido aceptada por la crítica gracias también a la *Antología de la literatura fantástica* que Borges publica en colaboración con Adolfo Bioy

Casares y Silvina Ocampo en 1940. En el prólogo de esta antología escrito por Adolfo Bioy Casares, se recuerda que “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a la letras” y que, en cada tipo de cuento, se pueden encontrar leyes especiales. Por ejemplo, en un principio, las ficciones fantásticas aprovechaban de una atmósfera, un ambiente propicio al miedo. Pero con el pasar del tiempo los autores ampliaron las posibilidades del cuento fantástico e hicieron que en un mundo plenamente creíble sucediera un hecho increíble, un elemento que se insertara en las vidas consuetudinarias y domésticas. Es así que nace lo que Adolfo Bioy Casares llama “la tendencia realista de la literatura fantástica” (9).

En el primer capítulo se ha visto cómo Borges usa esta técnica para despistar al lector. A la orilla de un río se encuentra un templo circular en el cual se ambienta tanto la vida cotidiana del mago como la realización de su singular intento. Pero, el cuento de Fuentes, el elemento fantástico, es decir la transformación de la estatua en ser humano, prudentemente mezclado con lo cotidiano de la vida de Filiberto, crea otro efecto, precisamente por la identificación del lector con Filiberto. Además se sabe que Borges fue la gran inspiración de Fuentes. Como se explica en el artículo “Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo” de Richard Reeve, hablar de la tradición cuentística de la literatura de ficción en Hispanoamérica es hablar de dos grandes maestros: Borges en el sur y Arreola en el norte. Fue evidente para los críticos, según Reeve, que cuando Carlos Fuentes publicó *Los días enmascarados* en 1954 conocía ampliamente la obra de Borges y la de Arreola. De la producción literaria borgeana, a Fuentes le interesa sobre todo su capacidad de crear una narrativa mítica que, como Fuentes mismo define en *La novela hispanoamericana* (1969), crea: “un segundo mundo

que nos nombra, y nos sueña, y a veces hasta nos mira” (25). Por otro lado, como recuerda Reeve, Fuentes estaba bien consciente que en México la narrativa corta, especialmente la fantástica, se había quedado atrás, mientras que la mayoría de los escritores quedaba estrechamente amarrada al realismo y al tema de la Revolución (250). Esto lo demuestra el hecho de que, anota Reeve, *Los días enmascarados* fue el libro en prosa más comentado durante el año de su publicación y más criticado por su escapismo y porque mostraba poco interés en las realidades sociales (250).

El interés de Fuentes en este cuento es introducir la venganza de un ídolo del antiguo pasado mexicano que Filiberto no reconoce. Esto es lo que Rodríguez Monegal define como “la contradicción de México” y es justamente el recóndito significado que debemos buscar en la relación entre los dos protagonistas de este cuento, el ídolo y Filiberto. Me parece evidente que la problemática del protagonista de “Chac Mool” se centra alrededor del descubrimiento de su identidad mexicana a través del reconocimiento de la contribución que la cultura precolombina ha aportado en su vida cotidiana. La identidad que el protagonista va descubriendo es problemática porque por un lado Filiberto, en cuanto Mexicano moderno, re-construye su pasado a medida que el Chac Mool va tomando vida así como se construyen estatuas de este ídolo. A la misma vez, a lo largo del cuento el Chac se construye y reconstruye a medida que recobra vida como Mexicano moderno; es decir, vive y re-vive como una construcción moderna.

La importancia de los orígenes de México se subraya no sólo en el título del cuento sino también en el título que lleva toda la colección. Lagmanovich explica que prestar atención al título no es un ejercicio inocente ni casual pues en la obra del escritor mexicano los títulos “siempre han proporcionado seguras pistas para la comprensión de

sus textos” (429). Parece prudente entonces seguir con una reflexión sobre el título de esta colección.

*Los días enmascarados* se refiere a los que se conocen con el nombre de *Nemontemi*: los últimos cinco días del calendario azteca, días durante los cuales se suspendía todo tipo de actividad. En el artículo de Lagmanovich se explica que la mención de esos días le brinda a esta colección una fuerte referencia al tiempo. Los días del título serían días “agazapados, como tiempo congelado y a la espera; una espera recóndita pero aún palpitante, que puede interrumpir súbitamente en el ámbito que por costumbre llamamos ‘real’ ”(429). Sigue explicando Lagmanovich que gracias al título el lector de este cuento se queda fascinado por el interés que le suscita la trama, intenta buscar una solución racional a los acontecimientos y finalmente se rinde acabando por aceptar esa realidad que va más allá “de su experiencia cotidiana: una nueva percepción, si es mexicano, de los vínculos que lo relacionan con el pasado de su país” (429).

Octavio Paz, en “La máscara y la transparencia” (1967) nos da unas informaciones más. Explica él que Carlos Fuentes llama a los *Nemontemi* “días enmascarados” inspirado por otro escritor mexicano: el poeta José Juan Tablada (1871-1945). Como recuerda Paz, este poeta, en un poema titulado “El ídolo en el atrio”, escribe: “Y al final los días rezagados/ los Nemontemi...¡Cinco enmascarados/con pencas de maguey!...” (78). La cita de Tablada vincula el significado de estos días a una problemática que sabemos fundamental en la obra de los escritores mexicanos: el tema de la máscara.

La referencia a la máscara ya en el título de este libro, tiene que haber sido minuciosamente pensada por el autor. El mismo Octavio Paz corrobora esta prueba en

“La máscara y la transparencia” declarando que, no obstante esta colección de cuentos sea la primera que Carlos Fuentes recoge, en ella se prefigura claramente lo que será casi la pregunta fundamental de toda su obra posterior: “¿qué hay detrás de la máscara?” (7)

El interés hacia la “máscara mexicana” se había manifestado en la literatura mexicana ya con Rodolfo Usigli y su pieza teatral *El gesticulador* (1937). Usigli pone en escena como protagonista un profesor de historia de la universidad de la Ciudad de México quien, después de la revolución mexicana, se queda sin trabajo y se muda al norte de México. Allí lo encuentra Oliver Bolton, un profesor norteamericano de historia de la universidad de Harvard que lo toma por su homónimo, un héroe de la revolución. El profesor decide aprovecharse de esta oportunidad y declara ser César Rúbio, el general revolucionario desaparecido de la escena política desde hacía ya treinta años. Bolton publica la historia en el *New York Times*. De repente, este oscuro profesor empieza a llamar la atención de sus compatriotas que sugieren su candidatura al gobierno -claro pretendiendo ser el general- para combatir la corrupción de los políticos mexicanos. El sometido profesor acepta el equívoco como posibilidad de renovar las promesas de la revolución mexicana pero cuando un viejo amigo le denuncia como impostor él se defiende con estas palabras:

Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero ¿quién eres tú?  
¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores,  
impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de diputados, ministros  
disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes  
disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombre. ¿Quién les  
pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas. (82)

Rodolfo Usigli no fue el único que usó las máscaras como metáfora de la condición de México y del mexicano. Apenas cuatro años antes de que Fuentes publicara su primera colección de cuentos, Octavio Paz dedicaba un capítulo entero a las “Máscaras Mexicanas” en su libro-ensayo *El laberinto de la soledad* (1950). Según Paz, enmascararse para el mexicano es primero que nada una forma de preservar su verdadero ser y su intimidad. Para Paz, el pueblo mexicano es muy celoso de su intimidad y por esto a veces prefiere el silencio hasta en las disputas y su decisión de no implicarse es para él solo una manera de defender el derecho a su soledad. Detrás de su máscara, el mexicano se preserva y se protege y mientras el hombre moderno considera la vida como lucha, el mexicano entiende su vida como defensa, como una preparación constante para eludir un ataque que puede llegar en cualquier momento (34). Limitar los impactos del mundo exterior es parte integrante de la historia del mexicano, llena de héroes indiferentes al dolor o al peligro. El estoicismo, según Paz, es la virtud más alta que posee su pueblo y, si es cierto que no todos pueden ser estoicos, muchos procuran por lo menos ser “resignados, pacientes y sufridos” (34).

Por último, la máscara evidentemente esconde una condición tanto física como psicológica. El mexicano: “entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo” (32). Estas palabras de Paz recuerdan mucho el carácter del protagonista del “Chac Mool”. Este personaje está lejos de su propio mundo, de su propia identidad de mexicano hasta que un acontecimiento decisivo cambia toda su vida. El cambio es extremo y su imposibilidad de aceptar el compromiso entre pasado y presente será indirectamente la causa de su muerte.

Fuentes mismo personalmente usa la metáfora de la máscara en la famosa entrevista radiofónica titulada “Carlos Fuentes: Beneath the Mask” (1984) y explica la relevancia de esta metáfora en la cultura mexicana. Según Fuentes, el concepto de la máscara está profundamente relacionado a la identidad mexicana. La imposición de una cara sobre la otra es parte de la verdadera historia de México y se puede encontrar ya en los primeros ejemplos del arte indígena. En las iglesias barrocas, se describía un paraíso dónde los ángeles tenían cara de indios y los demonios cara de españoles. Entonces, concluye Carlos Fuentes:

Everyone in Mexico has several masks on his face: he is Indian; he is Spanish; he has a lot of French culture and ideology; and then he has a veneer of American modernization...Well maybe our face is a composite of all these masks, and it cannot be anything else. The mask has become the flesh. I'm afraid that if we tore off the mask, we would not find the face; we would find the skull.

En el cuento “Chac Mool la problemática de la identidad mexicana se desarrolla a lo largo de una historia en la cual en la realidad del presente vivido por el escritor mexicano se imponen elementos provenientes de un pasado mexicano lejano. Para Fuentes, la sustitución de la cultura precolombina por la cultura española se identifica en el cuento como causa original de la pérdida de la identidad del ser mexicano. No obstante, la identidad española, (o la francesa o la americana como explica Paz en la entrevista citada arriba) no llega nunca a sustituir a la indígena por completo y queda superpuesta a la identidad original del pasado histórico mexicano. La identidad indígena con el tiempo se niega, aunque los mexicanos nunca asumirán del todo la cultura de los



conquistadores como la suya. Este proceso profundamente violento produce, según Fuentes, la necesidad de enmascararse. Es evidente que, en la opinión de Fuentes, el mexicano sigue con su equívoco de creer que, al quitarse la máscara occidental moderna, la identidad de su pasado histórico debajo de ella se ha quedado intacta a lo largo de los años. Para Fuentes éste no es el caso porque -como él afirma en la entrevista transmitida por radio- ahora la máscara es la identidad y debajo de ella no queda más que una calavera, como su propio rostro.

En otra reflexión sobre el tema de la máscara, Octavio Paz en “La máscara y la transparencia” habla de la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1969), y comenta que este texto es una respuesta a sus cuentos juveniles. Según Paz, esa novela deja *traspasar* la verdadera cara de México en contraste con la denuncia del *enmascaramiento* de los mexicanos que Carlos Fuentes hace en su primera colección de cuentos. Como anota Paz, el personaje principal de esta novela es Ixca Cienfuegos que, aunque no participa en la acción, causa la precipitación de los eventos y representa la conciencia de la ciudad. Del mismo modo que en “Chac Mool” Filiberto es máscara, Ixca es una de las caras enmascaradas de México: el pasado precolombino enterrado pero todavía ferviente en el ánimo de los mexicanos. Pero, como justamente recuerda Paz, el personaje de Ixca es algo más:

También es una máscara de Fuentes, del mismo modo que México es una máscara de Ixca. La literatura como máscara del autor y del mundo. No obstante, lo contrario es igualmente cierto: Ixca es una conciencia crítica. La literatura como crítica del mundo y del propio autor. La novela

gira en torno a esta dualidad: la máscara y la conciencia, la palabra y la crítica, Ixca y el México moderno, Fuentes e Ixca.(iv)

Octavio Paz introduce en esta declaración un tema importante en el contexto de este estudio: la identificación del personaje como la máscara del escritor. El personaje no solo es máscara del mexicano y de su mundo, sino también funciona como el doble del escritor. Esta es una anotación que permite también añadir una consideración más al tema de lo fantástico en este cuento. Fuentes no tiene intención de crear un personaje fantástico ya que Filiberto es un personaje familiar, con el que se pueden identificar los lectores, empujado a lo largo de la historia por acontecimientos extremos que meramente se usan para lograr el efecto narrativo final. Los elementos fantásticos a lo largo de la historia se vuelven entonces necesarios en el momento en que la simple realidad ya no estimula más al pobre Filiberto.

## **2. El protagonista**

Al analizar el tema del cuento en más detalles se puede entender mejor el carácter de este personaje. Filiberto es un funcionario público, posición que en el entendimiento común denota cierta mediocridad. Y si esto no fuera suficiente, él mismo, sentado en el café donde solía ir de joven con sus compañeros, recuerda que en aquél entonces todos estaban en el mismo plano. En ese grupo de amigos, todos tenían fuertes valores éticos y por esto habrían rechazado violentamente cualquier opinión negativa hacia los compañeros. Todos se dedicaban a combatir por aquellos de baja extracción social o de falta de elegancia. Filiberto entendió durante aquellos años que probablemente los más humildes habrían sido quienes iban a llegar más alto y esperaba que las amistades duraran para siempre y que todos pudieran seguir siendo amigos. Desafortunadamente no fue así.

Muchos de los humildes no llegaron a ningún lado y muchos llegaron más arriba de lo que hubieran podido pronosticar en aquellas reuniones. Pero ahora Filiberto se estaba dando cuenta que existía una tercera categoría que, durante su juventud, nadie había considerado. Solamente ahora se daba cuenta de que pertenecía a aquella tercera categoría: “Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron” (12). En el café de su juventud Filiberto se da cuenta de que la vida le pesa como una inexorable condena pero sospecha que ya no tiene remedio:

Me *disfracé* en los expedientes. Desfilaron los años de las grandes ilusiones, de los pronósticos felices y también todas las omisiones que impidieron su realización. Sentí la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado; pero el arcón de los juguetes se va olvidando, y al cabo, quién sabrá a dónde fueron a dar los soldados de plomo, los cascos, las espadas de madera. Los *disfraces* tan queridos, no fueron más que esto. Y sin embargo había habido constancia, disciplina, apego al deber. ¿No era suficiente, o sobraba? No dejaba, en ocasiones, de asaltarme el recuerdo de Rilke. *La gran recompensa de la aventura de juventud debe ser la muerte*; jóvenes, debemos partir con todos nuestros secretos. Hoy no tendría que volver la vista a las ciudades de sal. ¿Cinco pesos? Dos de propina.” (12)

Este párrafo resume la esencia de los deseos incumplidos de este personaje. Filiberto se ha disfrazado a lo largo de toda su vida olvidándose de sus aspiraciones y

pasando las oportunidades. En sus palabras hace eco la voz de Fuentes que, en la entrevista, declaraba que si quitáramos la máscara solo encontraríamos una calavera. Los disfraces no son nada más que disfraces, no nos dan una identidad ni crean una inmunidad para nuestras vidas. Filiberto lamenta que su constancia y su disciplina hayan sido reservadas para los deberes que su trabajo le pedía y no para perseguir sus sueños. Ha usado todas las partículas de su ser para olvidarse de sí mismo y ahora añora la muerte. Si hubiera muerto joven, como sugiere Rilke, se hubiera llevado consigo todos sus sueños de juventud y no habría asistido al horror de su adultez.

La vida de Filiberto, como la lleva ahora, no tiene nada de intrépida. Él no tiene pareja, es decir que él como ser humano es un personaje estéril que no va a producir herederos. La única herencia que llega a su vida es la de sus padres, y ésta le ata profundamente a su casa, como un pasado que lo aprisiona y le obliga a cuidar de ese “caserón” [...] lúgubre en su arquitectura porfiriana” (17). La casa, a su vez, es inevitable que encierre una metáfora y cierta ironía. La casa es lo que protege al personaje pero también lo que le impide el cambio a una vida diferente y mejor. La casa, como metáfora del subconsciente de Filiberto, es lo que lo condena a la imperturbabilidad de su carácter pues él está bien consciente de que -por tener que quedarse para siempre a cuidar del caserón- nunca podrá cambiar nada en su vida. Esta larga elucubración ontológica no lleva al protagonista a ninguna conclusión pues así como había ocurrido antes con sus recuerdos de juventud la mente se le escapa y se vuelve a sumergir en la realidad del presente: “¿Cinco pesos? Dos de propina” (12).

Aun así este párrafo nos permite entender el alma conflictiva de este protagonista. Su falta de historia personal y la falta de una pareja, es decir la falta de continuidad

procreativa y de la esperanza de algún evento que pueda en cualquier momento modificar su vida, por ejemplo un matrimonio, un hijo, un divorcio, lo lleva a esta ancestral atracción hacia lo primitivo, hacia sí mismo. En su vida burocrática y en su vida personal falta un devenir histórico; coleccionar artesanías le proporciona cierta satisfacción y suple ese vacío. Pero nada más que esto; y evidentemente él no busca recuperar lo perdido de su historia personal a través de estos artefactos ni de hecho cree en su significado religioso. Simplemente esos objetos le atraen porque deleitan su curiosidad y forman parte del pasado nacional que Filiberto acepta como un elemento más de lo cotidiano.

Es emblemático que inmediatamente después de darse cuenta de lo que le ha fallado en la vida él compre un “Chac Mool”. Como se ha mencionado, Filiberto no cree en el valor religioso de la estatua y, como la considera una superchería no le molesta comprar un artefacto que lleva la barriga embarrada de catsup. Además él admite que no busca nada original, simplemente una “imitación razonable”. Cuando finalmente adquiere el Chac, lo pone en el sótano mientras arregla su cuarto de trofeos y encuentra un lugar más digno para la estatua. Metafóricamente, el sótano es el espacio donde Filiberto relega su pasado indígena, lo cual sugiere una incomunicación entre las dos culturas en el mexicano moderno: la precolombina y la hispánica. El Chac Mool va a ocupar la posición de los deseos reprimidos de Filiberto, sepultados en el sótano el uno y en una parte recóndita de su alma los otros. En este antagonismo se encarna el significado de la máscara mexicana. En este cuento de Fuentes, Filiberto es como un México que no entiende y no acepta su pasado aunque este permanezca latente en la vida cotidiana moderna. Lo busca morbosamente y lo explota para exhibirlo en un cuarto de trofeos que nadie visita nunca. Entonces este interés que se había podido convertir en una pasión

artística, en un escape de su rutina diaria, se vuelve otro detalle estéril como lo demás en la vida de Filiberto. Finalmente, Filiberto no reconoce al Chac como parte de su pasado ni lo acepta como herencia en su presente.

Chac Mool es un protagonista del cuento del mismo modo que lo es Filiberto. La relación que se entabla entre ambos los lleva al desdoblamiento de un personaje en otro. Es necesario pues entender no sólo el valor metafórico de la estatua en este cuento, sino también el valor religioso de lo que Filiberto compra en la Lagunilla para comprender su significado, simbolismo narrativo y la función en el texto de ese desdoblamiento. Mary Miller, en “An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya” (1993), explica que el término “chamool” fue inventado alrededor del siglo XIX por Augustus Le Plongeon. Literalmente, en lengua Maya de Yucatán la palabra significa “rojo” o una gran zarpa de jaguar. Le Plongeon usa la palabra por primera vez para describir una estatuilla muy especial que se encontró en un templo de Chichén Itzá:

Characteristically, the head of a *Chacmool* is turned 90 degrees from the front of the body, and the figure supports himself on his elbows. The bowls or disks held on the chests of *chacmools* were receptacles for offerings; in one Aztec example, the Wessel held by the reclining figure is specifically a Cuauhxicalli, or receptacle for the hearts of sacrificial victims. *Chacmools* may simbolize fallen warriors who deliver offerings to the gods. (60)

La estatua como representación de un guerrero caído que intenta redimirse ofreciéndose como trámite entre los hombres y la divinidad conlleva un significado decisivo en “Chac Mool”. Los hombres llevaban sacrificios humanos a esta estatuilla

para ganarse el favor de los dioses. Dentro de ese contexto mítico, los errores que Filiberto perpetúa ofenden no sólo el valor divino de la estatua sino su mismo significado histórico. Cuando él no reconoce cierto sincretismo entre el catolicismo y la religión indígena, sus palabras ultrajan, niegan, a los dioses que veneraban sus ancestros. Además, él sabe muy bien que la mayoría de los objetos que se venden en la Lagunilla son falsos, por eso, aunque el mercante que le vende la estatua le asegura su originalidad, él sigue dudando de ella. Lo curioso es que su duda, más que dirigida a la autenticidad de la estatua, parece referirse a su valor religioso. Los comentarios que hace Filiberto mencionan la buena calidad de la piedra y la postura de la imagen, ninguno de ellos hace referencia al origen de la estatua ni a su significación cosmogónica.

La estatua que se encuentra en Chichén Iztá era receptáculo de ofrendas y sacrificios. En el cuento de Fuentes, Filiberto se entera de que el vendedor de la Lagunilla “le ha embarrado salsa de tomate en la barriga para convencer a los turistas de la autenticidad sangrienta de la escultura” (15). Él interpreta el gesto del vendedor como un engaño, no obstante aquél de alguna manera, al usar un elemento moderno como la salsa de tomate, está reconstruyendo, en forma de máscara, el uso prehispánico de la escultura: el sacrificio humano. De hecho, el Chac Mool, al final del cuento, no descarga su ira en contra del vendedor, sino contra Filiberto quien paradójicamente ha ofendido al Chac Mool con sus palabras más de lo que lo hiciera el vendedor con la salsa de tomate.

El valor histórico de la estatua se empapa de un ulterior significado religioso si recordamos que el Chac Mool es también la representación de una deidad tanto Maya como Azteca, cuyos poderes se manifiestan en modo específico en la historia de Filiberto. David Carrasco, en “The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures”

(2001), anota que los Chacmools aztecas presentan la misma iconografía del dios azteca de la lluvia Tláloc. El Chacmool desenterrado en el Templo Mayor azteca en Ciudad de México a principio de 1980 se ha encontrado en un lado del Gran Templo dedicado a Tláloc. Los Chacmools maya exhiben las mismas características de Tláloc cuya iconografía se encuentra también en los ornamentos de las orejas del Chacmool desenterrado en el ya mencionado templo de Chichén Itzá (168). Esta relación la representa Fuentes en el cuento en el momento en que la estatua se molesta cuando Filiberto le pregunta sobre Tláloc: “No pareció gustarle mi pregunta sobre su parentesco con Tláloc y, cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se afilan y brillan” (22).

Mary Miller añade que Chac es la divinidad más antigua que se ha venerado por más tiempo en Mesoamérica y cuyo culto hoy en día todavía se puede encontrar entre las poblaciones mayas. En época clásica y posclásica este Dios se representa muchas veces con armas relampagueantes pero también aparece en ríos o manantiales desde el momento que es a la vez deidad del relámpago y deidad del agua y de la lluvia. En la mitología maya se cree que Chac fue a quebrar la Grande Roca que, como cuenta la tradición, contenía el maíz, planta fundamental en la alimentación maya. Todos estos detalles subrayan la importancia de Chac entre las poblaciones precolombinas y algunos de ellos sirven directamente a una más profunda interpretación de este cuento.

Cuando Filiberto trae el Chac Mool a casa por primera vez quiere buscar un sitio adecuado para la estatuilla, pero su única preocupación es ver la colocación del ídolo desde el punto de vista estético. Una pieza tan preciosa merece que él reorganice su cuarto de trofeos, pero mientras tanto deja la escultura en el sótano. El sótano, como ya se ha mencionado funciona como la parte más oculta de la casa y como símbolo de la



interioridad oculta de Filiberto, su psychis: el latente pasado indígena de Filiberto que vuelve a emerger a medida que la estatuilla toma vida. En este sentido, Filiberto representa un Mexicano moderno occidental-europeizante mientras que el Chac se ofrece como el antiguo México que recobra vida dentro del caserón antiguo, se impone y rescata su lugar, siempre adaptándose a lo moderno. La salsa de tomate es su forma de enmascararse en la modernidad para infiltrarse en ella y recuperar su valor histórico. Filiberto coloca la estatua en el sótano aunque conoce muy bien la estatua, su historia y el peligro que presupone tal represión y aislamiento:

Estas figuras necesitan sol, vertical y fogoso: ese fue su elemento y condición. Pierde mucho en la oscuridad del sótano, como simple bulto agónico, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz. El comerciante tenía un foco exactamente vertical a la escultura, que recortaba todas las aristas, y le daba una expresión más amable a mi Chac Mool. Habrá que seguir su ejemplo (15).

Filiberto siente que el Chac Mool casi le está amonestando en contra de su abandono en la humedad del sótano, pero lo ignora completamente. Hasta se puede suponer que el etiquetado vendedor desleal probablemente no había ignorado la importancia del fuego en la cultura azteca y no había olvidado que un Dios de la lluvia tiene poder sobre el agua. El vendedor había expuesto la estatua al calor del sol, probablemente pensado que este elemento fuese necesario para contrastar el poder del dios de gobernar las aguas. El calor se usa para contrastar el elemento que la divinidad gobierna, para evitar que su poder se manifieste.

La importancia del fuego en el cuento va más allá de la posibilidad de contrastar el poder de una divinidad de la lluvia. Este elemento fundamental del calendario azteca lleva una significación profundamente ligada a los *Nemontemi*. Históricamente, sabemos que los aztecas eran hábiles astrónomos y gracias a sus calculaciones cuidadosas tenían un calendario bastante preciso excepto por algunos días que excedían al cómputo. En el libro *The Aztecs. Gods and Fate in Ancient Mexico*, Cottie Burland explica el funcionamiento del calendario y el origen de aquellos días de más. El calendario azteca no respectaba los meses ni las fases lunares. Cada año estaba dividido por 18 grupos de 20 días, cuyo total sumaba 360 días. Claramente esto dejaba cinco días de sobra que serían los famosos “Nemontemi” o días de la nada (33-34). Los aztecas pensaban que durante estos días el año estaba muerto y como estos días se consideraban también funestos no se celebraban rituales en ese tiempo, se interrumpía toda la actividad y se llevaba un ayuno general. Pero hay más.

Los sacerdotes aztecas eran cuidadosos calculadores y sabían perfectamente que un año de 365 días no correspondía precisamente al movimiento del sol alrededor de la luna. Es por esa razón que, explica Burland, se había introducido un día más cada cuatro años inventando el año bisiesto y habían calculado que cada 52 años había otros 12 días de sobra. Ese tiempo era un momento de ayuno y de penitencia y sobre todo de profunda significación religiosa:

At the midnight of the last day, the priests watched for the overhead passage of the star Aldebaran, known to the Aztecs as the Star of the Fire-Making. As it reached the zenith of the sky, a prisoner was stretched out, his heart removed, and in its place a piece of wood was laid

on a plate of turquoise. On this the priest kindled the new fire. At the beginning of the festival period all fire and all lights were extinguished in the city. When the new fire was kindled, the priests from the temples brought torches which they lit from it. They then took the fire back to the light braziers in their own temples. All the people from the city then came to these temples with torches, in order to rekindle their domestic fires (34).

A través del simbolismo de esta ceremonia podemos añadir un significado más al cuento. Los días vacíos al final de los cincuenta y dos años eran funestos para ellos porque, si el fuego no volvía a encenderse, el año no habría podido empezar. El peligro más inminente era que podía llegar el fin del mundo. La vuelta del fuego por lo tanto significaba la vuelta del año pero también la posibilidad concreta de la continuidad de la vida.

Esta parte histórica del calendario azteca ayuda a entender otro aspecto más en la relación entre Filiberto y el Chac Mool en el cuento de Carlos Fuentes. Filiberto reconoce que la escultura quiere sol y fuego pero, como había ocurrido en el caso de su colocación, piensa que es un problema de apariencia, que se refiere a cómo se ve mejor posicionada la estatua. Así como en el calendario azteca el fuego tiene el poder de asegurar la continuación de la vida, sutilmente el autor insinúa que en el caso de Filiberto el fuego habría tenido el poder de salvar la suya. Chac, como divinidad acuática, necesita constantemente el elemento que domina -es decir el agua- para seguir viviendo. El haber puesto la estatua cerca de una fuente de calor la habría secado y habría resguardado a Filiberto del poder del dios. El fuego habría dado a Filiberto la posibilidad de continuar

su vida mientras el agua, como ocurre en el cuento, le ha dado a Chac la posibilidad de proseguir la suya.

Para que Chac Mool reviva le hace falta mojarse y el error primario de Filiberto fue dejarlo en la humedad del sótano. Ese espacio le proporciona a la estatua la oportunidad de manifestarse en todo su poder destructivo y de perpetuar la venganza del pasado indígena en contra de un hombre ciego a su pasado. Es por eso que la presencia del Chac Mool en la casa se manifiesta con las inundaciones y mientras más agua hay, más el Chac Mool se acerca a su vida y Filiberto a su muerte.

El primer episodio sospechoso ocurre la primera noche que el Chac Mool pasa en el sótano. En un principio, Filiberto pensó que había dejado correr agua en la cocina, que la tubería se había descompuesto haciendo llegar agua hasta el sótano. La escultura no se moja pero con este evento el texto propone una ambigua posibilidad: si fue efectivamente Filiberto quien olvidó cerrar el agua o si la estatua, al faltarle el sol y el fuego, empezó a tomar vida y a manifestar sus poderes. De hecho, para el momento en que van a arreglarle la tubería la estatua ya tiene lama en su base.

A partir de este momento es un recurrir de sucesos asociados al agua: el Chac Mool progresivamente se apodera de la casa y ya no queda duda de que él es el que hace que la noche siguiente la tubería vuelva a descomponerse. Esta vez, el sótano queda inundado y la escultura está completamente cubierta de lama. En este momento, parece que Filiberto no entiende todavía que la estatua es la deidad en proceso de manifestarse. Según Filiberto, la lama le da un aspecto grotesco excepto los ojos que han permanecido de piedra. Involuntariamente, el amigo Pepe amonesta a Filiberto contra las tragedias

acuáticas y le sugiere que se mude a un piso muy alto, pero él, afincándose a su pasado familiar, no quiere dejar la casa de sus padres.

El domingo sucesivo, Filiberto se dedica a limpiar la escultura y se da cuenta de que ha emblanecido pero ingenuamente piensa otra vez en el mercante pícaro que le debe de haber vendido yeso por piedra. Es al día siguiente que comienza a entender finalmente que algo está pasando. El Chac revela en el torso una textura humana e inclusive parece que tiene vello en los brazos.

La antigua deidad prehispánica de la lluvia ha tomado vida en la estatua de un Chac Mool y ha comenzado a imponerse en la vida de Filiberto. Comienza entonces la saga fantástica de los dos personajes, y en pocos meses Filiberto es despedido de su trabajo. Cuenta el amigo que lee el diario de Filiberto que nunca había creído en los rumores de locura que circulaban sobre Filiberto, pero sí se acordaba que empezaron cuando él le preguntó al Oficial Mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en el desierto (21). Lo importante del cuento es precisamente la ambigüedad entre realidades, entre la demencia y la razón, mito e historia. Según su diario, Filiberto no tenía ninguna enfermedad mental, sólo buscaba una manera de cumplir las órdenes de la estatua, algunas de ellas tan absurdas como traer agua a la casa una vez que la ciudad le corta el agua.

Hasta cierto punto parece que entre la divinidad y el hombre se ha desarrollado cierta amistad aunque conflictiva. En su diario Filiberto cuenta que, después de todo, el Chac Mool “puede ser simpático cuando quiere,...un glu-glu de agua embelesada...”(21). La estatua conoce muchas historias interesantes, entre las cuales está la de su

descubrimiento por Le Plongeon, y exige que se le limpie la mancha de catsup que tiene en la barriga.

Esta amistosa relación sigue hasta la temporada seca. Es entonces que Filiberto reconoce que no hay nada de amistoso en su relación y que simplemente el Chac lo está usando para que le siga proveyendo su fuente de vida: agua. Filiberto todavía se muestra escéptico hacia la divinidad, y se pregunta por qué no usa sus artes mágicas para hacer llover. Pero en última instancia no puede negar la evidencia de que en esta situación él es el esclavo de este ente sobrenatural que en un primer momento había pensado poder dominar y poseer como un objeto de arte.

La humanización del Chac Mool continúa hasta realizarse completamente. La estatua se adapta a su nuevo ambiente y comienza a llevar batas, a usar lociones y jabón y a pedir una criada. Filiberto piensa que si se vuelve completamente humano, los siglos de vida que lleva como ídolo se le acumularán de repente y morirá. Pero junto a este pensamiento le viene la sospecha que entonces le matará y es por eso que decide huir para que la estatua no tenga quien le proporcione agua y posiblemente así se vuelva piedra otra vez.

Pronunciando las palabras que se encuentran en el epígrafe de este capítulo, Filiberto se escapa de su casa en un temerario gesto de rebelión. La fuga de Filiberto revela una osadía inconsciente pero también inocente, porque aunque él se mude a un lugar representante del mundo moderno donde él pueda nadar, como es Acapulco, no se puede salvar de una antigua deidad de la lluvia, que se aprovechará, según implícita en la narración, del hecho de que Filiberto va a la playa para vindicarse ahogándose. No es

gratuito pues, que en el proceso de desdoblamiento de estos dos personajes ambos busquen el agua.

### **3. Lo fantástico**

Se ha establecido ya que los críticos de aquel entonces se equivocaron y queda ampliamente demostrado que la ficción en la producción literaria de Carlos Fuentes no es escapista. Además, su creación literaria incluye novelas, colecciones de cuentos, ensayos, artículos periodísticos y hasta libretos de películas y a lo largo de esta imponente producción predomina la experiencia de un hombre que ha recorrido el mundo. Pero el interés de Fuentes no se limita a México y a su historia. Emir Rodríguez Monegal en una larga entrevista al escritor mexicano, le atribuye una amplitud de visión que no es fácil encontrar entre los intelectuales latinoamericanos de su época, que se habían centrado más en las tradiciones locales. Sobre todo, señala Rodríguez Monegal:

Aunque el tema de sus libros suele concentrarse en México, no hay nada de arraigo chauvinista en su visión o en su lenguaje creador. Como le duele México, con pasión, con ardimiento, levanta en sus novelas y cuentos un espejo terrible que pone muy en evidencia (como la pintura y los dibujos de su compatriota y amigo, José Luis Cuevas) la esencia contradictoria y trágica de este gran país. (27)

Por eso, resulta difícil pensar que el personaje de este cuento sea solamente un hombre normal y corriente afectado por una enfermedad mental que lo hace alucinar con un ídolo que toma vida o, inclusive, que el cuento sea simplemente fantástico, sino que el texto propone otros órdenes de lectura. Luis Leal en “History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes” atesta que en sus obras Carlos Fuentes usa la ficción para mirar al

pasado de su país desde una nueva perspectiva, no como podría verla en un libro de texto. A través de una nueva mirada, Carlos Fuentes reinterpreta la historia sin olvidarla, con el fin de presentar una nueva versión de lo que ha sido el curso de los eventos humanos. La causa de esta nueva tendencia que Carlos Fuentes inaugura se encuentra, para Luis Leal, en el mismo desarrollo de la literatura latinoamericana:

The realistic-naturalistic fiction of the late nineteenth century degenerated into a documentary narrative in which the emphasis fell more upon historical documentation than on aesthetic elements. Novelists were more interested in giving historical facts than in creating reliable characters through whom they could present an artistic view of society. Carlos Fuentes, among others, acidly criticized the Spanish American realistic novel for the reliance it placed upon documenting the social life describing the physical environment rather than presenting an integrated vision of that society. "Closer to geography than to literature", Fuentes said to those novels. [...] In *Pedro Páramo* Fuentes finds the thread that leads to the new Spanish American novel and, of course, to his own novels, which for the first time in Mexican letters mark the creation of a fiction that gives a mythified vision of history without sacrificing the aesthetic element so essential in the new novel, and utilizing the most recent techniques of fiction writing. This he has done without abandoning realistic themes, for, aside from some fantastic elements in some of his Works ("Chac Mool", *Aura*, *Cumpleaños*), his fiction is essentially realistic. He has, however, abandoned traditional realism, a



realism that was expressed by psychological introspection or by the illustration of class relations, and has embraced the new realism based on the utilization of mythical structures and themes. (3-5)

#### **4. Lector in fabula**

La muerte de Filiberto sugiere la desaparición del humano, del mexicano moderno, y la transformación de la estatua con la que la mitología cobra vida y se establece en el tiempo moderno, un tiempo mexicano. El amigo de Filiberto llega a la casa para llevar el féretro de su amigo y se encuentra un indio viejo con aire desdeñoso que le manda llevar el cadáver al sótano. El cadáver de Filiberto ocupa el puesto que en un principio Filiberto le había destinado a la estatua del Chac Mool. Con la imposición/construcción de un personaje en el cuento Carlos Fuentes ha logrado caracterizar la imposición del pasado indígena en el México moderno. Ese pasado - latente aún- se impone a través de un acto violento, en un acto de reconquista, reservado a un hombre moderno que no reconoce la importancia de sus orígenes y de su historia.

A lo largo de este cuento se ha podido observar que, a través de una mezcla orgánica del México moderno cotidiano y del México indígena mítico, Carlos Fuentes ha construido un personaje que logra tener un entendimiento único del papel que desempeñan la antigüedad y la herencia indígena en la identidad mexicana actual y que explora los vínculos entre la historia y la memoria, el tiempo y la identidad.

La manifestación del dios de la lluvia en la estatua de un Chac Mool permite -a la manera de la circularidad de la stirpe ignífuga de creadores que se describen en “Las ruinas circulares” de Borges, rechazar el tiempo lineal y progresivo. Si esta operación en Borges sirve para cuestionar escépticamente el universo en el que vivimos, en Fuentes se

lleva a cabo con el fin de demostrar que México contemporáneo todavía debe reconocer y confrontar la presencia en su cultura de sus orígenes prehispanos.

Fuentes construye el personaje de Filiberto como máscara del escritor y del mexicano moderno, mientras que la estatua sugiere la personificación en el texto de lo que es antiguo, mas todavía presente, de la cultura mexicana. En estos personajes encontramos la personificación de lo que había afirmado Octavio Paz. La máscara es lo que aleja al mexicano de la realidad de sí mismo y le impone una cara que no es la suya, dejando debajo de la máscara sólo una calavera, símbolo de los sentimientos del pueblo mexicano de la ineluctable muerte que se le va a imponer, una muerte no solo física, sino también espiritual.

Filiberto, en el principio del cuento, presenta una concepción limitada de su pasado y de la continuidad de su historia. Según Fuentes en *Tiempo mexicano*, España introdujo este concepto en México al conquistarlo y desde entonces ha predominado una visión occidental del tiempo- continuo y progresivo. Pero México está hecho de todas sus máscaras, como sostiene Fuentes en *Nuevo Tiempo mexicano*, desde la llegada de los españoles hasta hoy, la comunidad y cultura indígena en México han sido marginadas y no se le ha concedido su debido respeto. Pero la cultura indígena ha quedado latente aunque invisible y por eso México es un país de coexistencias históricas.

Filiberto es una máscara mexicana y ese pueblo mexicano enmascarado, que quiere olvidar su historia personal, que se rodea de sus ideas occidentales cómodas pero ajenas. A lo largo del cuento, a medida que la estatua toma vida, Filiberto se va construyendo más y más no sólo como personaje sino también como mexicano. Según Fuentes es la profunda inquietud acerca de la identidad mexicana que ha provocado “un

ejercicio de enmascaramiento positivista con el propósito de evadir esa tensión”. Sin embargo, este enmascaramiento no implica necesariamente una destrucción, y como le sucede a este personaje, tarde o temprano lo enmascarado se desenmascara para revelar infinitas capas de significado.

La Ciudad de México encierra la historia de México, su pasado enmascarado, enterrado debajo de las calles y edificios modernos, un mundo ignorado, olvidado y hasta negado. La Ciudad de México como espacio urbano pero también mítico se reproduce en la casa de Filiberto, sobre todo en el sótano de este *antiguo* caserón porfiriano. La antigüedad de la casa refleja la estratificación cultural de la ciudad y de la población, mientras que el sótano representa su pasado oculto y el subconsciente de los mexicanos que intuyen su herencia pero a veces, como en este caso, no la reconocen o no la quieren reconocer. Es emblemático que en el sótano, el subconsciente de Filiberto, el personaje actante del Chac Mool toma vida para convertirse en un personaje protagonista del cuento. En ese mismo sótano, la estatua ahora oculta el cadáver de Filiberto. La apoteosis de la construcción de estos personajes se puede ver en el cambio de plan, lo que antes era parte de un pasado latente ahora físicamente está vivo y presente y lo que antes era el hombre moderno mexicano ahora es nada más que un cadáver oculto en el sótano de un caserón antiguo: dos mundos coexistentes que se suplantán.

En este juego de otredad hay también un juego de máscaras y rostros que se desdoblán. Entonces el único elemento fantástico del cuento, la estatua que toma vida, sirve simplemente como medio para desenmascarar una realidad. El detalle de la estatua que toma vida es el medio ideal para impactar al lector con el evento que falta en la vida de Filiberto como hombre mexicano. El carácter abrupto e inmediato del evento de la

transformación/construcción de Filiberto de hombre occidentalizado a esclavo y víctima de una divinidad azteca es compatible con el acto de desenmascararse. Y Filiberto experimenta toda la violencia de este descubrimiento:

Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. [...] Se presenta otra realidad que sabíamos estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente. (23)

Filiberto en un principio concibe su herencia sólo como un pasatiempo y la ve y pretende domarla desde una perspectiva limitada sin tomar en cuenta que ya es parte de él y esto se refleja en la reflexión que Filiberto hace sobre su pasado: “la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado”, como si tuviera la intuición que se le había escapado algo al entender su vida. Significativamente, sin embargo, el brusco cambio en la vida de Filiberto se refleja también en las páginas de su diario. Aunque en un principio dedica el diario a su vida personal, el contenido—al igual que la vida misma de Filiberto—empieza a ser dominado por Chac Mool. En la medida en que este personaje se construye en el cuento de Carlos Fuentes, Filiberto mismo re-cuenta su construcción en las páginas de su diario. A través de esta técnica de doble escritura, Filiberto, el personaje, es autor tanto como su escritor, Carlos Fuentes y como nosotros lectores quienes, al leer el cuento, construimos el personaje y sus circunstancias tanto como su autor. Es así que el lector comparte no solo el proceso de escritura, sino también el proceso de construcción del personaje y por lo tanto comparte la experiencia cognoscitiva que hace de Filiberto máscara del escritor y

del lector.

Después de haber analizado la construcción de un personaje máscara del escritor, del mexicano moderno y, alegóricamente, de un pueblo entero, en el próximo capítulo se analizará la construcción de un personaje que se desdobra en el objeto de su obsesión. En un viaje interior de conocimiento, al otro lado del espejo del texto, el personaje en “Axolotl” de Julio Cortázar propone otra noción de máscara en las ruinas circulares de la ficción, en un contexto hispanoamericano.

### Capítulo III

#### De lo teológico a lo teratológico: el “Axolotl” de Julio Cortázar

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Julio Cortázar, “Las babas del diablo”

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.

Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”.

#### 1. El autor y el cuento

*Final de juego* (1956) es uno de los primeros libros de cuentos de Julio Cortázar. En él se encuentra “Axolotl”, un cuento que trata de la fascinación de un hombre por los ajolotes, una especie de peces nativos del México pre-hispano. El protagonista sin nombre de este cuento representa el proceso de expansión del personaje narrativo que no solo se desdobra en su otro, el pez, sino también parece transformarse en su entorno. Lo

que ha empezado para el protagonista como un simple paseo por el Jardín des Plantes (jardín zoológico de Paris) y con una mera atracción hacia diferentes animales se convierte en una verdadera obsesión de parte del protagonista por los ajolotes. Esa obsesión lo llevará a sufrir una inter-trans-formación con el objeto de su obsesión, el ajolote. Este cuento es especialmente útil para mi investigación sobre la construcción del personaje porque en él el desarrollo de la historia no tiene tanta importancia como las implicaciones y las consecuencias que conlleva a la duplicación del protagonista. A lo largo de este capítulo me enfocaré en ese proceso y en el desdoblamiento de hombre - pez. Este proceso se analizará en un contexto latinoamericano no solo como posibilidad de un viaje interior de conocimiento del protagonista del cuento, sino también como metáfora del mismo escritor en relación a su texto y de la asociación que el protagonista establece entre texto y lector.

Julio Cortázar empieza su carrera de escritor en Francia mientras en Latinoamérica se difunde lo que ha venido a conocerse bajo el nombre de “nueva novela”. David Lagmanovich, en el prólogo a *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, define la nueva novela como: “La combinación de surrealismo, existencialismo y nueva toma de conciencia de la realidad regional” (8). Esta renovación afecta también el género cuento. Lagmanovich comenta que en esos años se puede notar la aparición de un verdadero “nuevo cuento”, cuyas características definen una nueva narrativa latinoamericana a la que pertenece la obra cuentística de Cortázar (8-9).

Los cuentos de este autor argentino presentan un abanico de influencias no sólo de sus contemporáneos, sino también de cuentistas de los siglos XIX y XX. Rosario Ferré, escritora portorriqueña, dedica un libro de ensayos a Julio Cortázar titulado

*Cortázar. El romántico en su observatorio* (1990). Explica ella que los primeros influjos en los cuentos de Cortázar llegan en particular de dos escritores del siglo precedente a él, el estadounidense Edgar Allan Poe y el ecuatoriano Horacio Quiroga (39-41). El propio Cortázar, en “Del cuento breve y sus alrededores”, admite la profunda inspiración que le produjeron la obra de Poe y la de Quiroga. Cortázar recuerda que Quiroga, en su “Decálogo”, en el precepto número diez manda: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento” (34). Para Cortázar el *pequeño ambiente* es una noción que define el cuento como forma cerrada, lo que él llama la *esfericidad* del género; a ese concepto suma la noción de que el narrador puede ser uno de los personajes. Como explica Cortázar, esto implica que la situación narrativa debe partir desde adentro de esa esfera y moverse hacia afuera. El narrador, al momento de escribir, debe ser consciente de moverse adentro de esa figura geométrica y de estar contribuyendo a la perfección de la forma esférica de aquella (35-36).

Los personajes deben ser independientes, sigue Cortázar, y el escritor debe insertarlos en un espacio narrativo que les permita vivir una existencia universal. Sobre todo, desde las primeras líneas, el cuento tiene que llevar al lector a compartir el espacio que rodea al personaje. Y es desde adentro, como se verá en “axolotl”, en ese otro nivel interno de la narración que incluye al lector, que la tensión de lo imprevisto debe alterar lo pre-visto. Sólo así los cuentos y sus personajes logran ser criaturas que viven una vida propia y atrapan al lector como si pudiera ser parte de los mundos de la ficción literaria (36-42).



Las influencias que Cortázar recibe de escritores como Poe y Quiroga se habían encontrado en Borges quien había ya manipulado el género cuento y había introducido unas características singulares que dejaron profundas huellas en otros escritores. Borges y Cortázar vivieron esos años de fervor cultural casi paralelamente, no obstante se considera a Cortázar discípulo de Borges. En ese momento, recuerda Jaime Alazraki en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, aparece el primer cuento publicado por Cortázar, “Casa tomada”, nada menos que en *Los Anales de Buenos Aires*, la famosa revista literaria que dirigía Borges (58). No obstante esa cercanía y posible afinidad, los cuentos de Borges difieren de los de Cortázar especialmente en el desarrollo de sus personajes.

Explica Alazraki que, a diferencia de Cortázar, Borges encuentra sus “irrealidades” en el ámbito de los mismos sistemas que definen nuestra realidad, en las teorías filosóficas y teológicas que están en la base de nuestra cultura. Por esto, hay en él la convicción que todo lo escrito ya se ha escrito y de ahí las infinitas e innumerables referencias en sus cuentos a obras literarias, autores, teoremas, religiones. El personaje de Borges está inmerso en un mundo incomprensible, en un orden que propone reproducir el orden de los dioses, en una realidad demasiado compleja para ser entendida por los seres humanos. No es éste el caso de Cortázar, quien en sus cuentos quiere penetrar ese inexplicable que Borges deja atrás y abatir el lenguaje tradicional y las categorías de tiempo y espacio que, según él, eran la causa de las limitaciones de los escritores hasta ese momento (64-68). La cuentística de Cortázar ofrece la posibilidad de comparar cómo ha evolucionado el personaje del género cuento en Hispanoamérica a partir de Borges, y

cómo ambos, Borges y Cortázar, presentan diferentes esquemas para el desarrollo de sus personajes, como se verá en el cuento de Cortázar “Axolotl”.

## **2. El protagonista**

“Axolotl” reúne muchos de los elementos que hemos mencionado hasta ahora como características de los cuentos de Cortázar. No solo se trata de un cuento cerrado, sino también de una historia que ocurre en un espacio cerrado, donde el narrador y el protagonista coinciden para elevar la tensión interna. El personaje de este cuento se renueva a través de una misteriosa atracción hacia los ajolotes y replantea sus creencias como ser humano. Finalmente, ocurre el desdoblamiento del personaje y el doble se transporta en un mundo alternativo donde él es el ajolote que se observa a sí mismo, al hombre observador desde la perspectiva del pececito, el otro.

El cuento que tratamos en este capítulo presenta en las primeras líneas todos los elementos clave de la historia: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los ajolotes. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (381). El narrador se introduce como una especie de salamandra, quien, con la conciencia de un hombre, comenta nuestro mundo y la vida de su doble desde dentro de una pecera. Esta introducción del personaje principal es desconcertante. Primero que nada por el riesgo que corre el autor de perder la complicidad del lector desde el momento en que se le niega la posibilidad de identificarse inmediatamente con el personaje. Además, el lector tiene que preguntarse, aunque por un breve momento, la causa de su aprieto.

Siguiendo adelante con la lectura se llega a conocer que el personaje principal, un hombre, ahora la mirada de un antiguo pez, se determina la ubicación de lo sucedido en el

acuario de París y se entiende que la acción principal será el recuento de la transformación de la perspectiva de hombre en la de un pez mexicano pre-hispano. También en pocas líneas el autor logra insertar las causas que generan la obsesión del protagonista por los ajolotes, entre las cuales se encuentra el hecho de que los peces, en su inmovilidad, celen “oscuros movimientos” (381). Toda la historia se desarrolla en poco más de cuatro páginas a lo largo de las cuales la narración en primera persona ayuda al lector a identificarse más y más con la transmutación psicológica que experimenta el protagonista a lo largo de esta experiencia con la que, se puede argüir, lleva al lector/observador a mirarse a sí mismo desde el espacio imaginario de la ficción.

Es útil recorrer brevemente los eventos de la historia antes de seguir adelante. Un día cualquiera el protagonista del cuento se dirige como siempre al parque zoológico para visitar a sus amigos: los leones y las panteras. En este día en particular, ambas especies duermen y por esta razón por primera vez él entra en el edificio del acuario. Hay muchas familias de peces que no le llaman la atención hasta que finalmente ve los ajolotes. Sin ninguna previsión, el visitante se queda mirándolos por una hora. Como no tiene ningún conocimiento científico de esta especie, después de esta visita se dirige a la biblioteca Sainte-Geneviève para consultar un diccionario. Descubre que los ajolotes son una especie de larvas con branquias que pertenecen a la familia de los batracios del género *Amphiblastoma*. También el hombre ha leído en el cartel del acuario que estos peces son mexicanos, información que tenía intuida desde lo que él define como su “pequeño rostro mexicano”. De la lectura de la enciclopedia aprende que se han encontrado ejemplares en África que pueden vivir en tierra durante los periodos de sequía, y que después vuelven al agua en la estación de las lluvias. Además ha descubierto el nombre en español, ajolote, y

sabe que en algún momento, aunque duda que todavía ocurra, la gente se los comían y que su aceite se usaba como el aceite de hígado de bacalao (387).

Superficialmente estas criaturitas le parecen inútiles pero con el pasar del tiempo se familiariza con ellos y llega a creer que deben necesariamente desempeñar un papel decisivo en el mundo, aunque todavía no sepa cuál es. Determinado por descubrir una vez por todas el secreto de los ajolotes, decide pasar sus días apoyado a la barra que le separa del estanque, de la cual puede mirar incesantemente a los peces. Le salta a la vista que siendo peces, los ajolotes casi no nadan e inmóviles y silenciosos se amontonan, viviendo aglomerados entre sí en el fondo del acuario. Con el pasar del tiempo descubre más y más aspectos de estas criaturitas. Sus rostros son inexpresivos y los ojos carecen de cualquier señal de vida, pero se dejan mirar como si así alguien pudiese entender el misterio que esconden. El protagonista piensa que el temor que tiene para estos animales llega del hecho de que ellos deben esconder algún tipo de secreto, una sabiduría ligada a su antigüedad y que por esta razón los hombres no la pueden percibir. Resuelve que la clave para entender su secreto está en esos ojos misteriosos que deben de ser espejos de sus almas.

La situación del protagonista en “Axolotl” hace recordar lo que el filósofo Jacques Derrida en *Margins of Philosophy* define como la presencia ausente del lenguaje. En otras palabras, el lenguaje como vehículo para la transmisión del conocimiento es por naturaleza defectuoso en sus inicios, creando efectos de significado por medio de una interminable cadena de significantes que conforman esa *presencia ausente*. De ese modo, el significado nunca se obtiene del todo y siempre se encuentra junto a sí mismo. Derrida ha demostrado que las palabras, los conceptos, se encuentran más enriquecidos y

completos en sus significaciones cuando defieren a lo que no son; por lo tanto, existe una contingencia en lo otro que de manera simultánea crea una ausencia a través de esa presencia.

Si se aplica la teoría de Derrida a este cuento de Cortázar, se nota que el protagonista de “Axolotl” empieza a sentir un vértigo sólo con mirar a los anfibios y deduce que esto debe ser porque debe haber un vínculo que él ignora entre él y estos peces, una unión entre reino animal y seres humanos que explica la existencia sobrenatural y la apariencia arcana de este anfibio. Hasta este momento, ha logrado entender que los seres humanos y los ajolotes se asemejan más de lo que las apariencias pueden dejar creer. Deduce que en comparación, si la semejanza entre hombre y mono subraya la distancia entre estas dos especies, entonces la absoluta falta de semejanza entre hombres y ajolotes tiene finalmente que demostrar la analogía entre las dos especies. Pero siente que hay más.

El protagonista analiza los pecesitos enigmáticos por muchísimo tiempo a través del cristal del acuario. Físicamente, este vidrio separa los dos mundos, el terrenal y el acuático, y las dos especies, un hombre y nueve ejemplares del mismo animal. A través del cristal, este personaje intenta corresponder con los ajolotes golpeando con el dedo contra el acuario. Sin embargo, entiende muy pronto que los animalitos no responden a ese tipo de contacto físico y que la única manera para conectarse con ellos a través del cristal es comunicarse con los ojos, con la mirada.

A fuerza de mirar tanto, el personaje empieza a sentir cierta desesperación por la mezquindad de una criatura condenada a pasar la vida adentro de una caja de cristal. Finalmente entiende que la mirada de los animalitos no le atrae por simple curiosidad,

sino porque es la clave para descifrar sus existencias, sus secretos, ese secreto que el protagonista, el ser humano, ha ido buscando a lo largo de toda la historia. Los ojos de los ajolotes no tienen párpados, es decir que ellos siempre están despiertos y, hasta en el sueño, vigilan. Es gracias a este estado de vigilia perpetua que él cree llegar a comprender los poderes extraordinarios de estas criaturas, la posibilidad de trascender los confines físicos y abolir tiempo y espacio solo con su fuerza de voluntad. Los ajolotes se pueden quedar inmóviles ante su destino de vivir condenados en una caja de cristal porque, por cuanto pueda parecer raro, es la inmovilidad lo que les ayuda a evadir su destino miserable. Si el silencio del acuario y el carácter pétreo de los ajolotes se ha interpretado en un primer momento como una forma de pasividad, una falta de rebelión en contra de su condena, ahora sabe que esa pasividad es su fuerza. No obstante, en las caras inexpresivas, en su quieta mirada atemporal, se encierra el significado de la eternidad.

Los ajolotes tienen el poder de congelar todos sus sentidos físicos, por eso los ojos parecen inexpresivos y gozan del silencio de la pecera: es así que han aprendido a dilatar el tiempo y el espacio y a crear un mundo que pertenece firmemente sólo a ellos. Si en un primer momento el protagonista piensa que los ajolotes piden ser salvados, ahora comprende que finalmente son ellos los que le pueden salvar a él y entiende por qué no sólo le fascinan sino también le confortan.

Es en esta familiaridad con ese otro ser que el protagonista nota que entre él y los ajolotes ha empezado un juego de mirarse. No es sólo él quien les mira: los peces lo miran a él. Y si el guardián acosa al protagonista de querérselos comer con los ojos, el narrador explica que para estas alturas eran ellos quienes lo devoraban a él. La comunión

entre este ser humano y lo peces llega a ser tan intensa que, cuanto más ellos siguen mirándolo tanto más siente él un dolor profundo. Los peces toman placer en el vacío esfuerzo de este hombre que intenta penetrar el misterio de sus vidas. El protagonista decide que el encuentro entre los dos es algo que tenía que ocurrir para que él cada día pudiera conocer y reconocer más el dolor de aquellas existencias padecidas en el silencio y en la inmovilidad. Mientras ellos sufren torturados en la angostura del acuario, cada fibra del cuerpo del narrador sufre con ellos.

Ha empezado el proceso de desdoblamiento del personaje. Como argumenta Michel Foucault, en el estudio *Locura y Civilización* la dicotomía del yo/lo otro es básica para los conceptos occidentales del auto-conocimiento. Y aún más reveladora de su imperativo ideológico es que el yo/lo otro se transpone a otros binarios cruciales para la identidad cultural occidental, como por ejemplo: cultura/naturaleza, civilizado/bárbaro, occidental/no occidental. Esta configuración del yo/lo otro es epistemológica en su forma de ser en cuanto constituye una forma en particular de adquirir el conocimiento y una conceptualización del mundo, y está ligada de manera indirecta al concepto de Derrida sobre el significado “deferido”. Es decir, del mismo modo en que las palabras “defieren” para poder ser más comprensibles, el yo necesita ser lo otro para poder saber lo que no es.

Cuando el protagonista se transforma o transmuta su visión en la mirada de un ajolote el cristal que antes separaba hombre y pez, ahora separa el hombre-ajolote de su doble, quien se ha quedado afuera del acuario. El desdoblamiento del personaje deja al hombre afuera del vidrio con las mismas preguntas que tenía él antes, mientras que el hombre adentro cree que finalmente puede descubrir porqué el otro no entiende el significado de los ajolotes. Es decir, el desdoblamiento deja al hombre que pregunta

afuera del cristal y a un otro, un hombre/ajolote, o un ajolote, objeto mirado, que ahora tiene la perspectiva del hombre. Este último personaje, traspasando la alteridad de su previa realidad, ahora cree haber entendido al pez y cree poder saber cómo piensa. La proyección de sí mismo y de su misma obsesión en el otro le permite trascender su alienación para integrarse al otro, a la comunidad de ajolotes, y percibir el espacio afuera desde dentro del espacio interior de la pecera. En ese proceso de transformación, se cuestiona la realidad y el conocimiento binario como entidad coherente, y se construye de modo fantástico la percepción de la realidad cotidiana.

La obsesión del protagonista por estos anfibios empieza desde la primera vez que los ve, cuando él todavía tiene contacto con el mundo que le rodea: el que el cuento construye con referencias a París, en la primera página. Aparte de la mención al Jardín des Plantes, se describe el día en que el personaje ve a los pecesitos por primera vez: “una mañana de primavera en que París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada” (381). Se comunica la ruta que recorre para llegar al parque zoológico, debajo por el bulevar de Port-Royal para llegar a St Marcel y l’Hôpital y se describe que en el camino el protagonista nota el nacer de la primavera después de la estación invernal. Pero no hay que dejarse engañar. La detallada descripción de París y del florecer de la primavera es nada más que un preámbulo al viaje interior del personaje. Este viaje se cumple hacia una realidad fantástica relacionada al desdoblamiento del protagonista y a su percepción de sí mismo. Es decir, el desdoblamiento del protagonista se cumple en el sentido de dos perspectivas que se invierten, y de una que suplanta otra,. Así como la primavera es momento de metamorfosis para la naturaleza, lo es también para este personaje. Pero, diferente a la ciudad de París que está pasando del invierno a la



primavera, el protagonista narrador pasa del renacimiento que experimenta en la ciudad a una condición de angostura. Es decir que, a medida de que se va acercando a los ajolotes, el hombre se encierra más y más en espacios interiores, angostos y oscuros: de París al zoológico, de sus animales favoritos, panteras y leones, al “húmedo y oscuro edificio del acuario”, del acuario a la pecera. El personaje termina este proceso en un pez que vive dentro del limitado espacio de un acuario desde el cual percibe el mundo afuera.

En estos párrafos iniciales tiene una función predominante el que el protagonista, tenga que *bajar* para llegar de Port Royal al Jardín des Plantes. La bajada simboliza el pasaje del exterior al interior, o sea: una interiorización del personaje, de una realidad inmediata, la de París, a una realidad interior, como la ficción para el escritor que el protagonista crea y en la que se descubre. La palabra *bajar* inevitablemente recuerda la *Divina Commedia* (1308-1320) de Dante Alighieri y hace reflexionar sobre la relación que pueda haber entre la *bajada* de este personaje al acuario y la bajada de Dante al infierno, como sugiere Pamela McNab en “Julio Cortázar’s Axolots: Literary Archeology of the unreal” (1997). Si es evidente que Dante pasa por el infierno, nada más como puerta necesaria para subir al paraíso, en Cortázar la *bajada* al acuario y el desdoblamiento del personaje es la culminación del proceso y cuando el personaje ha bajado del todo, hasta entrar en el angosto cristal del acuario, su viaje termina.

La conciencia del protagonista no percibe nada positivo en su desdoblamiento, solo horror, desesperación y condena de un hombre que se siente sepultado vivo. Además, el truco de sepultar un personaje mientras todavía vive puede ser homenaje de Cortázar a su maestro Edgar Allan Poe. Cortázar se aprovecha de la característica de los ajolotes de *parecer* vivos y muertos al mismo tiempo, por ser tan inmóviles y vivir en la

oscuridad, para crear una situación similar a la que ocurre en “The Premature burial” (1844) de Poe donde se habla de hombres sepultados vivos.

¿Por qué el tema de la obsesión del protagonista es un ajolote? Graciela Capacci di Giovanni escribe un artículo donde se explica que el ajolote es un batracio y que la palabra batracio llega del latín *batráchium*, y esta palabra a su vez llega del griego *batrakeio*, que significa “propio de las ranas”. El término define los vertebrados de respiración branquial en la primera edad y luego pulmonar que más comúnmente se llaman anfibios (194). La calidad de ser anfibios, es decir la posibilidad que tienen estos animalitos de vivir en tierra o estar sumergidos en el agua, muy bien se espasa con la situación que el protagonista vive en el cuento y su desdoblamiento. En el cuento, es el cristal del acuario lo único que separa al protagonista que vive en el mundo terrestre de su doble en el mundo acuático. Pero de hecho, así como el cuerpo de los ajolotes permite dos formas de respiración, el personaje-hombre está separado físicamente de su doble, el personaje-ajolote, pero no espiritualmente. Ambos son partes del mismo ser. Desde una perspectiva evolucionista, el anfibio de cierta forma representa una transformación evolutiva de los orígenes. En ese sentido, el protagonista regresa a su propio pasado a los comienzos del ser y se integra conscientemente en su otro anterior.

Una explicación más del personaje se encuentra en el origen azteca del nombre ajolote. Como explica Pedro Gurrola en el artículo “Wittgenstein en Cortázar y Elizondo” el ajolote habita las lagunas del centro de México desde hace siglos y actualmente aún se puede encontrar en abundancia en el lago de Xochimilco. “Axolotl” en náhuatl significa “el transformista del agua”. Recuerda Gurrola que Fray Bernardino de Sahagún en *Historia general de las cosas de la Nueva España* refiere que el ajolote era muy

apreciado en el México antiguo por ser un alimento sabroso y propio de señores. También se le atribuían propiedades medicinales y terapéuticas y hoy en día todavía se encuentra en México, en sitios dedicados a la medicina tradicional indígena, ungüentos y jarabes que incluyen el ajolote como ingrediente (213). Gurrola explica también que este anfibio de lago ha atraído a los científicos por su capacidad de regenerar miembros perdidos y porque, a diferencia de los otros anfibios que pasan de un estado acuático a un estado terrestre en edad adulta, este animal alcanza su madurez sexual sin llegar a cambiar su morfología larvaria. Es decir que este anfibio es un ser antiguo que rompe y se une a categorías limitadas de la naturaleza.

El protagonista del cuento nota la fisionomía del ajolote en detalle: en su cuerpo todo es delicado, sutil y transparente: la cola, las patas, los dedos y las uñas le recuerdan las estatuillas chinas de cristal. No tienen orejas, en su lugar se encuentran las branquias. A parte de la atracción por el cuerpo de estos peces, el personaje percibe cierta reverencia mezclada con un sentimiento de temor. En un principio, acercarse al vidrio le turba: “Casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a esas figuras silenciosas e inmóviles” (381-382). Con el tiempo, los ajolotes ganan su respeto. El protagonista llega a pensar que como animales hasta parecen superiores al ser humano, con más poderes y con un intelecto más fuerte: “Me sentía innoble frente a ellos. Había una pureza tan espantosa en esos ojos transparente. Les temía [...] Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos” (383).

Es posible que detrás de este personaje/narrador se esconda Cortázar y su identidad de argentino exiliado en un país extranjero. Si detrás del anónimo protagonista “transformista” está Cortázar, y el protagonista se identifica con los ajolotes, en los

cuales se transforma en cuanto a su percepción y punto de vista, entonces también detrás de los ajolotes estará la voz de Cortázar como representante no solo de su condición de escritor exiliado sino también hispanoamericano. El ajolote, animal ambiguo y subdesarrollado, nómada y explotado por los europeos, que lo usaban como hígado de bacalao por sus propiedades terapéuticas, llama la atención en este cuento por evocar no solo la situación personal de Cortázar en el momento de escribir este cuento como exiliado en Paris, sino también la situación histórica anterior y antigua de Latinoamérica en su momento pre-colonial, durante la conquista de los pueblos indígenas y su asimilación por los europeos. El ajolote se construye en el cuento como un avatar, cuya pena adentro de la pecera sirve para recordar al narrador del cuento los crímenes históricos cometidos por los europeos conquistadores. Por esto el narrador siente por ellos una mezcla de piedad y miedo hasta después de un proceso cognoscitivo de ese otro, cuando llega a percibir el mundo como el otro.

En especial modo los ojos de los ajolotes son los que atraen a este personaje. Si el refrán “Los ojos son espejos del alma” es verdad, aquí este dicho adquiere un significado místico. Los ojos de los ajolotes reflejan el alma del narrador quien en ellos siente toda la humillación por los crímenes históricos que los europeos han cumplido en Latinoamérica. Lane Kauffman en el artículo “Julio Cortázar y la apropiación del otro; ajolote como fábula etnográfica” sugiere que el significado fundamental del encuentro de las dos miradas, la del ajolote y la del protagonista, lo encontramos en esta frase: “ ‘Usted se los come con los ojos’, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por

los ojos, en un canibalismo de oro”(385). Según Kauffman, la frase *el canibalismo de oro* tiene un significado muy específico:

Es como si los axolotls se vengaran, con este canibalismo de oro, de los abusos cometidos por los conquistadores contra los aztecas. La simetría de esta retribución es exacta: el oro, motivo principal de aquel pecado histórico queda inscripto, con extraña pero apropiada metonimia, sobre la mirada implacable que ahora lo acusa y lo devora [...] De ahí que nuestro narrador perciba simultáneamente en los axolotls una *crueldad implacable* y una *pureza tan espantosa en esos ojos tan transparentes*. A pesar de sentirse juzgado y “devorado” por ellos, les atribuye un pasado idílico, *un tiempo de libertad en el que el mundo había sido de los axolotl*. He aquí una versión fantasmagórica de dos mitos europeos entrelazados: el del buen salvaje y el de la época precolonial como tiempo paradisiaco. A fin de cuentas, la transmigración imaginaria del hombre en ajolote tiene la función de expiar o mitigar el complejo de culpabilidad sentido vicariamente por el protagonista- la mala conciencia del hombre europeo postcolonial. (321)

Por otro lado, no hay que olvidar que la peculiaridad en la evolución de este anfibio lo hizo distinguir en las mitologías prehispánicas sobre todo por su vínculo con el mito azteca del dios *Xolotl* que se transforma en *axolotl* o *ajolote* y con la figura de Quetzalcóatl. La etimología más conocida de la palabra Quetzalcoatl es “serpiente-emplumada” pero recién se ha descubierto que también significa “el gemelo maravilloso”, explica Bertín Ortega en “Cortázar: “Axolotl” y la cinta de Moebius” (23).

Si seguimos esta interpretación descubrimos que, según cuenta el mito, Quetzalcoatl tenía un gemelo, Xolotl, el perro, dios de los monstruos y de la dualidad. Tanto como Quetzalcoatl era hermoso, Xolotl era horrible con un cuerpo lleno de llagas. Los toltecas y los pueblos nahoas en general consideraban que el planeta Venus era la representación de Quetzalcoatl, quien de día es Venus y de tarde es su hermano gemelo Xolotl.

El mito de la creación del sol, explica Gurrola, narra que un dios tenía que inmolarsse en las hoguera para convertirse en el sol. Para cumplir esa tarea se escogieron a Tecciztecatl, o dios rico, y a Nanauatzin, el dios pobre, quien en algunas versiones del mito es el mismo Quetzalcoatl en una de sus representaciones. En el momento del sacrificio, el dios rico intenta cuatro veces pero no logra tirarse a la hoguera por miedo. Entonces Nanauatzin se lanza a la hoguera sin ningún temor e instantáneamente se transforma en sol. Por la vergüenza también Tecciztecatl se lanza a la hoguera y se convierte en un segundo sol. Es entonces que uno de los dioses le lanza un conejo a la cara y él se convierte en luna.

Los dos astros están fijos en el cielo y por esto la vida no se puede iniciar, entonces bajo sugerencia de los adivinos, se entiende que los dioses deben morir para que su vida se pueda renovar. Por eso, se tiran todos a la hoguera excepto Xolotl, quien no quiere morir y gracias a sus artes mágicas se esconde transformándose en varias formas. Primero, en pie de maíz doble, conocido como Xolotl, después en doble maguey, mexolotl, luego en pavo, guxolotl y en muchos otros animales, finalmente en axolotl. (135-136).

### 3. Lo fantástico

Saúl Yurkievich, en *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994), dedica un capítulo al cambio que Jorge Luis Borges y Julio Cortázar aportan al género cuento y a la cuentística hispanoamericana. Según este crítico, ambos trabajan en el ámbito de lo fantástico pero cada uno se instala en los dos polos opuestos entre los cuales oscila el registro de la ficción:

Ambos nos proyectan hacia las fronteras de la empiria y gnoseología de lo real razonable, hacia los límites de la conciencia posible, hacia las afueras del dominio semántico establecido por el hombre en el seno de un universo críptico, inescrutable, reacio a las falibles estrategias del conocimiento; si ambos muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad, si ambos desrealizan lo real y realizan lo irreal, los dos operan con sistemas simbólicos diferentes (27).

Yurkievich define el pasaje temático de los cuentos de Borges a los de Cortázar como: de lo teológico a lo teratológico. Con esta definición él quiere abarcar la tendencia de Cortázar de ubicar sus personajes en lo real inmediato contrariamente a Borges quien - como se ha mencionado en el primer capítulo- no persigue ningún empeño en naturalizar a sus protagonistas. Cortázar representa comúnmente una realidad cotidiana en la cual irrumpe un elemento perturbador, extraño y oculto y al construir sus personajes presupone siempre cierta complicidad entre personaje y autor, narrador y lector, personaje y público. En especial modo los personajes reciben un tratamiento original porque:

Cortázar sitúa, singulariza, individualiza a sus personajes, abunda en la indicación psicológica para que el retrato imponga una presencia lo más vibrante, lo más expresiva posible, una encarnación que parece prolongarse más allá de la letra, como si se pudiese prever la conducta de los personajes en circunstancias diferentes de las relatadas. Sus personajes son nuestros semejantes, prójimo familiar (29-30).

Los eventos que estos personajes viven -sigue Yurkievich- son cotidianos pero pasan por un disturbio o alteración que rompe su rutina. Así el lector se hace testigo de una normalidad alternativa, característica típica de los cuentos fantásticos según los define Adolfo Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*. Esta especie de realidad alternativa se desvela delante de los ojos del lector en un texto vivo y denso cuyo ritmo no tiene nada que ver con la pausada y calculada construcción borgeana. La realidad tratada en los cuentos de Borges se acerca más a un mundo místico, teológico y metafísico. Es un universo de laberintos donde los intrincados enredos de la naturaleza reproducen aquéllos mentales que a su vez se inspiran en el más complejo de todos los laberintos: el universo.

Como explica Carmen de Mora en su libro *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano* la nueva narrativa de las primeras décadas del siglo se aproximaron a la poesía y por eso esta narrativa nueva indagó en las regiones interiores del hombre, en el subconsciente y en los sueños, que en una civilización racionalista como la nuestra quedaban relegados a una posición subalterna. Cortázar, anota de Mora, aprovechó la reacción de los escritores de la novela contra los excesos de realismo y naturalismo que



ya no ofrecían nada nuevo para acercarse al surrealismo que proporcionaba una nueva fuerza vital a la narrativa. Dice de Mora:

Cortázar es un inconformista dominado por la pasión metafísica de conocer y de poseer no ya las cosas sino la esencia de las cosas; de ahí el esfuerzo continuado en toda su obra por trascender la realidad visible, por hacer posible ese “traslado” a otro territorio donde se produzca un encuentro con la Realidad del que el hombre vuelva enriquecido. (126)

En base a lo que explica Carmen de Mora, se deduce que Cortázar se centra más en lo psicológico del personaje. De este interés sale la importancia de los sentidos que en su obra se usan para despistar al lector de lo cotidiano. Y si el universo de Borges se refiere siempre a un mundo antiguo, arcaico, de tiempo circular, excluido del mundo alrededor, el mundo de Cortázar está lleno de personajes de la contemporaneidad. Según Cortázar, un personaje real amplifica y magnifica la capacidad perceptiva para que el hombre y sus sentidos se puedan adaptar más a lo desconocido. El elemento fantástico presenta un mundo alternativo, una existencia alternativa que, a través de sus elementos irreales, renueva también la realidad. (33-36)

Es a través de ese elemento fantástico que este cuento de Cortázar propone una reflexión sobre el lector y el texto, es decir la transformación de la perspectiva del observador, lector, en la de lo observado, lo leído, renovando así con elementos irreales su realidad. Esa relación del lector con el texto, en un acto en el que el lector construye el texto según sus propias observaciones y se instala en él, según Cortázar, aparece en sus textos convenciendo al lector a participar en la búsqueda de esto que él llama “otro orden”:

En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jerry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (375)

En “Axolotl”, la búsqueda del personaje de detalles científicos que ejemplifiquen la existencia de los peces, detalles guiados por la razón, por el conocimiento documentado, lo llevan, a través de la obsesión, a otro orden de la existencia. Es este un orden fantástico por estar afuera del conocimiento científico de las leyes naturales que lleva el personaje a una percepción de la realidad, su realidad, que no reside “en las leyes sino en las excepciones a esas leyes”. El personaje, lo fantástico aquí, es alegoría de esa búsqueda personal de Cortázar, de una literatura al margen de un realismo ingenuo.

#### **4. Lector in fabula**

Se puede argüir que la afinidad que el protagonista siente con esta especie de peces anfibios mexicanos simbólicos de un momento prehistórico es una comunión espiritual con un ser torturado por la duplicidad de su identidad. La duplicación del protagonista se puede leer como una dramatización de la búsqueda de identidad del pueblo latinoamericano, combatido entre su pasado precolombino y la impuesta cultura europea castellana y del dilema, siempre vivo en esta población, de cómo incorporar ambos en su presente. En ese sentido, siguiendo este juego metafórico, según Ortega la posibilidad de transformación de la deidad tolteca se vuelve a encontrar en el presente, donde la crisis existencial de Latinoamérica es tan fuerte ahora como lo ha sido desde el

momento de la conquista. El momento que sigue la revolución Mexicana es crucial para los cambios políticos y económicos de América Latina que, mientras los Estados Unidos rempazan Europa como centro económico, debe desarrollarse de acuerdo con este nuevo orden mundial. Su nuevo puesto en la geografía mundial no le ayuda a adelantar más en la resolución del dilema ontológico del origen indígena versus los brutales acontecimientos de la conquista. Y si es verdad, como explica Bertín Ortega, que a partir de la Revolución Mexicana, México y América Latina se habían empeñado a reevaluar su pasado indígena, la resolución del conflicto queda todavía muy lejos (138).

El desdoblamiento de la mirada del hombre en la del pez ofrece al escritor la posibilidad de cumplir, a través del viaje interior del protagonista, un viaje interior dentro de sí mismo, hacia sí mismo, o sea de su misma identidad como escritor latinoamericano. Entonces, la inclusión del lector ya no tiene que ver con el ajolote sino con la ficción que va de una realidad familiar para el lector a otra imposible, mítica, imaginaria, que lo invita a reflexionar en los múltiples ángulos de su condición humana.

Un caso parecido lo encontraremos en “La muñeca menor” de Rosario Ferré, cuento que se analiza en el cuarto y último capítulo de este estudio, en personajes que recopilan características similares a las que se han analizado en los primeros tres capítulos, incluyendo el desdoblamiento de un ser humano en un objeto, en este caso una muñeca. En un juego de dobles desdoblamientos, los dos personajes principales de este cuento, dos mujeres, se relacionan profundamente a la historia cultural de Puerto Rico y a la historia de la mujer en la isla como en Hispanoamérica en general. Ambos personajes se usan no sólo como alegoría de la explotación de la mujer en una sociedad patriarcal

sino también para traer a colación los cambios históricos-sociales que la isla ha sufrido a lo largo de los años; cambios que definen a la escritora y sus personajes.

## Capítulo IV

### “La muñeca menor” de Rosario Ferré

El ideal femenino de la cultura de occidente (de la que -en gran parte- somos herederos) presenta una serie de constantes que se manifiestan a lo largo de los siglos y varían apenas con las latitudes que abarcan. La mujer fuerte, que aparece en las Sagradas Escrituras, lo es por su pureza prenupcial, por su fidelidad al marido, por su devoción a los hijos, por su laboriosidad en la casa, por su cuidado y prudencia para administrar un patrimonio que ella no estaba capacitada para heredar y para poseer. Sus virtudes son la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación, el espíritu de sacrificio, el regir todos sus actos por aquel precepto evangélico de que los últimos serán los primeros.

Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*

#### 1. El autor y el cuento

El cuento que se analiza en este capítulo es “La muñeca menor” de Rosario Ferré, publicado por primera vez en 1976 en la colección *Papeles de Pandora*. En el cuento de Ferré se analizarán dos personajes femeninos, la sobrina y su tía, que funcionan como dobles, y el desdoblamiento de éstas al final del cuento en una muñeca. Esta transformación fantástica se representa en “La muñeca menor” como una alegoría del papel de la mujer en la historia de Puerto Rico y de los cambios sociales y económicos que han ocurrido en la sociedad puertorriqueña del siglo XX.

*Papeles de Pandora* surge a partir de la fundación y dirección por Ferré de la revista Zona de Carga y Descarga (1972-1976) cuyo título también sugiere esta revista

como un vehículo de crítica social a través de una escritura que pretendía reevaluar la posición de la mujer ya sea en el ámbito político como en el social de Puerto Rico. La publicación de esta colección por parte de Ferré, representó en su momento un cambio en la tradición literaria femenina de Puerto Rico. Sobre todo, los cuentos de Rosario Ferré, y de consecuencia el desarrollo y construcción de sus personajes, se basan en los acontecimientos políticos y sociales de Puerto Rico y exigen que el lector tenga cierta familiaridad con la historia de la isla.

Por lo tanto, como observa Margarita Fernández Olmos en el artículo “Desde una perspectiva Femenina: La cuentística de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega” (1984), antes de empezar a mirar el desarrollo literario de Puerto Rico en el siglo XXI, es necesario analizar los cambios económicos y sociales que ocurren en la economía puertorriqueña al principio del siglo XX. Según Fernández Olmos, la anexión a Estados Unidos de Puerto Rico como colonia en 1898 decreta la desaparición de un mundo rural y el surgimiento de una activa industria manufacturera a la cual las mujeres se integran. Muy pronto las trabajadoras mismas organizan asociaciones femeninas y sindicatos ocupando un papel más y más activo en la sociedad. En los años 50, las mujeres de la vieja aristocracia terrateniente pasan a ser la nueva burguesía y a dedicarse a estudios académicos y a luchas feministas. Por otro lado, gracias a la “Operación Manos a la Obra”, muchas otras mujeres irán a formar parte de una nueva clase obrera femenina. Es así que, poco a poco, la sociedad agraria desaparece y las mujeres que no se han ajustado al nuevo estilo de vida se empiezan a considerar símbolo de decadencia moral y social. Para estas alturas, muchos escritores ya han empezado a subrayar el impacto de la industrialización sobre los valores que tradicionalmente se atribuyen a la mujer.

Este fermento social influye en la producción literaria y la isla despierta interés entre los críticos que empiezan a adentrarse en detalles en los temas de interés de las nuevas generaciones de escritores puertorriqueños. En el artículo “En torno a la nueva cuentística puertorriqueña” (1986), Edna Acosta-Belén clasifica tres fases o generaciones de la literatura puertorriqueña: la de los 30, la de los 50 y la de los 70. La generación innovadora de los 30 abre las puertas a una literatura de denuncia y de temática “insularista” mientras que la generación de los 50, aunque siguió las pautas de sus predecesores, más que nada enfocó su interés en las corrientes e influencias literarias europeas y norteamericanas de la postguerra (221). Es a la generación sucesiva de escritores, la que Acosta-Belén denomina de los 70, a la cual pertenece también Rosario Ferré. Sobre todo, el surgimiento de dos revistas literarias, la ya citada Zona de Carga y Descarga como también Penélope o el otro mundo (1972-1973), facilitan la publicación de textos y le dan voz a un gran número de nuevos escritores y escritoras (303-304).

Tanto como las generaciones precedentes, los literatos que pertenecen a la generación de los 70 viven en un momento en que ocurren eventos que ven como protagonista a Puerto Rico y que producen profundos cambios a nivel mundial. Sandra Palmer-López, en su artículo “Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria”, se enfoca en los eventos sociales, políticos y literarios como eje del interés literario de esta generación a la cual pertenece Rosario Ferré. En un primer plano, hay que recordar la ya celebre revolución del “Boom”. Éste es un momento durante el cual el mundo está sufriendo profundos cambios, entre los cuales se encuentran: “La Revolución Cubana y su ideología socialista, las protestas en contra del reclutamiento militar obligatorio, la guerra de Vietnam, la denuncia de los hippies en contra de la injusticia

social y de ideas arcaicas que dividen el género humano en jerarquías sociales, el resurgimiento del movimiento feminista...” (158).

Desde el punto de vista literario, la generación de escritoras a la que pertenece Rosario Ferré, tiene el mérito de haber colocado a Puerto Rico en el panorama literario mundial a la vez de haber incluido en sus obras los grandes temas de la narrativa latinoamericana. Afirma Acosta-Belén que el resultado es asombrosamente original:

La narrativa puertorriqueña de hoy nos habla en otra lengua, un lenguaje que a pesar de estar enraizado en las modalidades dialectales y en la cultura popular puertorriqueñas trasciende el tradicional calco lingüístico de la “manera de hablar” de los personajes y se convierte en el instrumento versátil, metamórfico y paródico del narrador. El contagio de la obra de los grandes maestros de la nueva narrativa hispanoamericana es muy evidente. La falsa verosimilitud y gimnasia mental de Borges, la absurda cotidianeidad e ironía metafísica de Cortázar, los juegos verbales y paródicos de Cabrera Infante, el barroquismo caribeño de Lezama Lima y Sarduy, el realismo mágico de Carpentier y Rulfo, y el arte de contar de García Márquez proveen vigorosos derroteros estéticos a estos escritores para expresar e interpretar ficcionalmente la realidad puertorriqueña. (222-223)

Rosario Ferré empieza a escribir en este momento de tumulto social e histórico y la educación que ha recibido a lo largo de su carrera juega un papel clave en su desarrollo como escritora literaria. Recibe una maestría en Puerto Rico bajo las alas de escritores como Ángel Rama, Mario Vargas Llosa y otros y un doctorado en la universidad de



Maryland en literatura latinoamericana. Mientras todavía era estudiante, funda y edita la ya mencionada revista “Zona de carga y descarga”, una de las más comprometidas a la difusión de todo tipo de género literario.

*Papeles de Pandora*, primer libro de Rosario Ferré, es una colección de cuentos y poemas que expresan el deseo de la autora de que la mujer puertorriqueña rompa con la tradición que se le ha impuesto hasta este momento y empiece a construir una nueva identidad femenina, libre de barreras e imposiciones sociales y políticas. La misma Rosario Ferré declara este intento en *Sitio a Eros*:

*Papeles de Pandora*, mi primer libro, es sin duda un libro iracundo, que cae dentro de la categoría de esas obras que pertenecen a la primera avanzada lucha feminista. En él me fue necesario sacrificar, hasta cierto punto, la perspectiva histórica, en aras del enorme esfuerzo que significó el romper con una serie de barreras sociales y psicológicas que inhibían la expresión literaria femenina. La ira de ese libro sirvió un doble propósito: por un lado arremetió contra la mudez impuesta por nuestra sociedad sobre ciertos temas hasta entonces considerados tabús [...], y por otro lado atacaba también el terror que yo sentía ante mi propia mudez, ante mi propia inclinación a censurar lo que necesitaba desesperadamente decir. (184)

El cuento que se analizará a lo largo de este capítulo, articula todos estos propósitos que declara la autora, además de las influencias literarias de ella. El texto surge de la inspiración que Rosario Ferré recibe al oír contar una historia verdadera sobre una mujer víctima de la sociedad y de los intereses de un hombre. El cuento, sin

embargo, representa el ambiente fantástico que caracteriza los cuentos de la literatura de infancia por la cual Ferré sintió pasión desde pequeña. Sandra Palmer-López, en el artículo citado arriba, recuerda que, de niña, Ferré leía ávidamente libros de literatura tanto como cuentos de hadas y que este género literario influye profundamente en su obra (165). “La muñeca menor” ya a partir del título transmite el interés de la autora por los cuentos de hadas así también por la historia y condición de la mujer en la isla.

La anécdota que Ferré le oyó contar a una tía suya es sobre una pobre viuda que, huyendo de un esposo traicionero y abusivo, se hospeda en casa de la tía de Ferré. Para agradecerle la generosidad, la señora empieza a confeccionarle a las hijas de la familia muñecas rellenas de miel. Un día, padeciendo de un extraño hinchamiento de una pierna, manda a llamar a un doctor el cual, después de enamorarla, finge curarla para llevarse el poco dinero que le había quedado del matrimonio.

“La muñeca menor” re-elabora esta historia, y construye nuevos personajes así como elementos fantásticos para producir un texto alegórico que sirve de espejo a las experiencias de la escritora y al contexto social e histórico en que escribe. En el cuento de Ferré, una jovencilla que amaba bañarse en el río, un día es mordida por una chágara. El doctor local se da cuenta de que la chágara se había introducido y quedado bajo la piel y que por esa razón la pierna de la mujer estaba inflamándose. Habría podido curarla, pero decide no hacerlo ya que ve, en la situación de la joven, una posibilidad lucrativa que le permita pagar los estudios médicos de su hijo. Una vez muy hermosa, la joven acepta su incapacitación como parte de su vida y se dedica a criar a sus sobrinas. El ciclo de educación para cada una de las jóvenes se acaba con el regalo de una muñeca de tamaño real hecha a mano por la tía que ésta le da a cada sobrina el día de su boda. Cada muñeca

esconde un ritual específico. Sobre todo, la tía sumerge los ojos de las muñecas en el río para que aprendan a conocer: “consideraba [*los ojos*] inservibles hasta no haberlos dejado sumergidos durante un número de días en el fondo de la quebrada para que aprendiesen a reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras.” (12)

La última sobrina, que se casa con el hijo del doctor, recibe una muñeca igual pero rellena de miel y con ojos de diamantes. A medida que su matrimonio se revela estar basado en el interés y no en el amor, el texto sugiere que la sobrina y la muñeca convergen en una y al final del cuento, de los ojos de la muñeca/sobrina menor, salen las antenas de chágaras, como la que había mordido a la tía.

## **2. Personajes y protagonistas**

Rosario Ferré empieza su carrera de escritora reelaborando como cuento una historia que le había afectado mucho como mujer. Se ha declarado en la introducción de esta tesis que cada personaje tratado a lo largo de los cuatro capítulos, se desarrolla y se construye en dos caminos paralelos, uno como personaje de ficción y otro como personaje espejo del autor y por esto espejo del lector, es decir una articulación personificada de sus dudas y tormentos existenciales. Para lograr este efecto, un escritor solo puede escribir de lo que ha experimentado personalmente, como afirma Rosario Ferré en “La cocina de la escritura”: “Al escribir sobre sus personajes, un escritor escribe siempre sobre sí mismo, o sobre posible vertientes de sí mismo ya que, como a todo ser humano, ninguna virtud o pecado le es ajeno” (44).

Los personajes de este cuento tienen un papel alegórico, que se hace aún más evidente porque una vez más, como había ocurrido en el cuento de Borges y de Cortázar, los personajes no tienen nombre. Pero, “La muñeca menor” difiere de los cuentos que se

han analizado en los capítulos precedentes por la predominancia de las protagonistas femeninas que, por todo lo dicho hasta ahora sobre la situación de la mujer de esta época en Puerto Rico, son alegoría del papel de la mujer en la sociedad puertorriqueña del siglo XX.

Entonces, la presencia de un personaje femenino en lugar de un personaje masculino en un cuento, ¿hace alguna diferencia para esta investigación? Rosario Ferré parece pensar que no, y yo estoy de acuerdo con ella. Según ella, lo que escribieron escritoras de renombre internacional como son Jane Austen, Emily Bronte, Clarise Lispector y Elena Garro, no tiene nada que ver con el hecho de que fueron mujeres, sino con su escritura; después de todo, dice Ferré, “si el estilo es hombre, el estilo es también la mujer, y éste difiere profundamente no solo de ser humano a ser humano, sino también de obra a obra” (50-51).

Si es cierto, explica Rosario Ferré, que la literatura femenina se distingue de la masculina en cuanto a los temas que le interesan, nada cambia en la lección fundamental de la escritura: “El secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes” (51). Entonces en este cuento, si la presencia de dos personajes femeninos ha influido profundamente los temas tratados, me parece evidente que esto no ha afectado ni la construcción del personaje ni la posibilidad de que en él se identifique la voz del autor y del lector.

Rosario Ferré, en *Sitio a Eros*, declara abiertamente que el tema de “La muñeca menor” es: “la ruina de una clase y de su sustitución por otra, de la metamorfosis de un sistema de valores basados en el concepto de la familia, por unos intereses de lucro y

aprovechamiento personales, resultado de una visión del mundo inescrupulosa y utilitaria” (20). Desde el principio, el cuento subraya estos temas estableciendo, a través de sus personajes, un paralelo entre dos momentos históricos de Puerto Rico. El cuento parte con una pareja mayor, el doctor y la tía, y una pareja menor, el hijo del doctor y la sobrina menor. Las acciones de los hombres y el sufrimiento de las mujeres producirán la última pareja, compuesta por la menor/tía y muñeca, ahora símbolo o metáfora de la función social que la sobrina reviste para su marido. El desdoblamiento entre la tía y sobrina, médico padre e hijo, logra articular los diferentes periodos de la historia de Puerto Rico que José Luis González señala en *El país de cuatro pisos*. La tía pertenece a la vieja aristocracia cañera que, según González, los inmigrantes formaron en dos etapas: una primera oleada de ingleses, franceses, irlandeses y una segunda etapa de catalanes, mallorquines y corsos. A esta aristocracia pertenece también la familia de Ferré. En cambio, el joven médico pertenece a una clase que se define por su relación con Estados Unidos y con el capitalismo que entra en Puerto Rico a partir de la invasión en 1898 de Estados Unidos. En ambas clases sociales, la mujer se considera un elemento marginal, una muñeca. Además, como explica González, lo puertorriqueño hoy se vincula no a la primera capa o piso, es decir el estrato principal, afro-antillano, sino a la segunda, que inevitablemente produce una cultura señorial y extranjerizante. Es a esa capa a la que el joven médico quiere pertenecer para legitimar su posición de nuevo rico profesional.

Los personajes de este cuento se construyen en términos de parejas binarias. Si se separan los dos hombres, uno mayor y uno menor, de las dos mujeres, una mayor y una menor, es más fácil analizar el papel de cada pareja. Los dos hombres, ambos doctores, revisten en el relato la misma función de violadores, como si, a pesar de los cambios

históricos, el patriarcado continuara intacto. Como explica Sandra Palmer en el artículo “Eros y Logos confrontados”: “La idea patriarcal de la superioridad racional masculina como decreto natural y divino, no es sino un medio para justificar y excusar la violencia, la explotación y la tiranía a la que es capaz de llegar el hombre patriarcal embriagado por el ansia de poder y la ambición económica” (685). En el cuento, los doctores son responsables en un primer momento de infligir a ambas mujeres la condena de una inmovilidad no solo física. La tía, aceptará la diagnosis del doctor tanto como la sobrina aceptará su nuevo estilo de vida.

En cuanto a la dualidad femenina compuesta por las dos mujeres, el abuso sufrido por la tía refleja la vida que la sobrina menor está destinada a sufrir desde el día de sus bodas. Durante el periodo de sus cortejos, la menor se siente atraída por la “silueta de papel” y el “perfil dormido” del joven doctor (14). Son estos detalles de una historia que se repite trágicamente, una historia construida y narrada siguiendo la descendencia de los personajes, quienes, a la manera de “Las ruinas circulares” de Borges, repiten la historia de generación en generación. Como se ha explicado en el primer capítulo de esta tesis, el cuento de Borges propone un mundo, el del brujo, que es espejo y repetición. El descubrimiento de este mundo se hace posible a través de la revelación, ya sea de la identidad de la generación precedente, representada por el dios de Fuego, o que de la generación sucesiva, personificada en el hijo ignífugo del brujo. Así como el brujo de Borges que descubre su identidad a través de su descendencia, el destino al que el doctor ha condenado a la tía se repite en el matrimonio de la menor, quien, muy poco tiempo después de haberse casado, empieza a entender qué tipo de persona es verdaderamente su esposo. Entonces sospecha: “que su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino

también el alma” (14). Y si el prometido antes de casarse le regalaba a menudo ramos de siemprevivas moradas, este regalo preanuncia el destino al cual él la condena después de haberse casado con ella. La quiere hermosa y siempreviva afuera, y no le importan sus sentimientos.

La negligencia del doctor hacia los sentimientos de su esposa llega al punto de obligarla a ciertos actos físicos que la convierten más y más en objeto, en muñeca. Tanto como su padre había forzado a la tía en contra de su voluntad a una parálisis social, así el hijo obliga a su esposa cierto estilo de vida: “El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad” (14). El esposo condena a su esposa a vivir inmóvil en el espacio cerrado de la casa, en un “cubo de calor”, para satisfacer su vanidad social. Finalmente, todo el pueblo decide dejar a su doctor original para irse a consultar con él, no obstante los honorarios exorbitantes que les cobra. Esto ocurre porque la sobrina aviva la curiosidad de la gente del pueblo que quiere aprovecharse del lujo de poder mirar desde cerca un “miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera” (15). Entonces, la menor confirma ser exactamente lo que el joven doctor esperaba: una exitosa inversión económica.

En el cuento, hay dos elementos que contribuyen a la construcción de la mujer y de su identidad: la muñeca y la chágara. La objetificación de la mujer en la sociedad puertorriqueña de la época justifica alegóricamente la fusión en el cuento entre mujer y muñeca, entre la joven y su representación como objeto inmóvil en la muñeca que hace la tía. La muñeca, como creación de la tía y representación de la joven en el cuento, es

también el personaje/máscara que cumple la venganza que la tía lleva a cabo a través de su creación. Entonces, la relación entre la muñeca y las dos mujeres se puede comparar a la relación entre Filiberto y el Chac Mool. La reencarnación del dios de la lluvia en la estatuilla azteca sirve para evidenciar los conflictos modernos de México tanto como las raíces de su cultura y, últimamente, la estatua reencarnada en un Mexicano moderno, cumple la venganza del Dios. Por lo que se refiere al evento cognoscitivo del personaje, la muñeca reviste el importante papel de desvelar la identidad a las dos mujeres. En este cuento, como en el de Carlos Fuentes y de Cortázar, lo inhumano tiene la función de guiar el personaje hacia su verdadera identidad. Si en “Chac Mool” el inanimado se transforma en un ser casi-humano para desvelar la verdadera identidad de Filiberto, hombre mexicano moderno, en “La muñeca menor” la mujer humana se refugia y se salva a través de un objeto inanimado, una muñeca, su “Pascua de Resurrección”. Entonces la muñeca es como el ajolote, un ser inhumano que se humaniza y a través del cual el protagonista del cuento adquiere otra perspectiva. Tanto como la estatua en “Chac Mool” y el ajolote en “Axolotl”, la muñeca tiene el papel de desvelar el mundo por el otro lado del espejo. Esto crea un mundo paralelo que, como había ocurrido en el mundo de Borges y de Lewis Carroll, es duplicación del mundo en que los personajes viven y ofrece a los personajes de estos cuentos la posibilidad de cumplir un camino cognoscitivo hacia su verdadera identidad.

La chágara es el segundo elemento a través del cual se cumple el proceso cognoscitivo de la mujer en este cuento. En el momento en que la tía pone en el agua los diamantes, que serán los ojos de la muñeca, le transmite a la muñeca el secreto de las chágaras. Este acto influye profundamente en el significado del cuento y divide el cuento



en cuatro momentos. Primero, las chágaras que esconden en ella un conocimiento secreto; segundo, la tía, la primera víctima; tercero, la muñeca, en la que, a través de los diamantes que comparten el secreto de las chágaras, se oculta un conocimiento; y, por último, la joven, segunda víctima, que finalmente puede rebelarse porque es recipiente de un secreto relacionado a las chágaras, un conocimiento oculto asociado a la vida y a la condición de mujer en una sociedad tradicional conservadora. Entonces, gracias a las chágaras/ojos de diamantes, se forman en el cuento cuatro sub-personajes que participan de la historia y que finalmente se funden en un único personaje: la muñeca menor. La tía crea estos cuatro sub-personajes y por esto se puede considerar sea ser/creadora del cuento que co-escritora del texto.

Al final del cuento, de los ojos de la muñeca/sobrina menor, salen antenas de chágaras, como la que había mordido a la tía. Este evento, es decir el despertar de las chágaras, da a entender que el instrumento y condición que una vez victimizó a la tía ha pasado a construir un momento de conocimiento de su condición de objeto e, implícitamente, un momento silente de rebeldía. Las antenas de las chágaras representan un despertar, pero también, un instrumento de resistencia y conocimiento en mano de la mujer.

### **3. Lo fantástico**

Los dos personajes masculinos de este cuento tienen el papel de provocar, por intereses propios, la inmovilidad de la tía y el desdoblamiento fantástico de la sobrina y de la tía en la muñeca, la misma que ella ha construido y en la cual ella deposita su ira y su conocimiento. En un final casi circular, como el de “Las ruinas circulares”, la menor y la muñeca se transforman en un solo personaje: “Una noche [*el médico*] decidió entrar en

su habitación [*la de su esposa*] [...]. Colocó delicadamente el estetoscopio sobre su corazón y oyó un lejano rumor de agua. Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras” (15).

Es a través de esta transformación fantástica que el cuento de Rosario Ferré propone una reflexión sobre el lector y el texto, es decir cambia la perspectiva de la menor quien, de víctima sometida, se transforma en muñeca. La transformación subvierte el canon de una mujer pasiva y, a través de un acontecimiento fantástico, renueva/transforma y, finalmente, le salva la vida a la menor. Como había expresado Cortázar a propósito de sus cuentos, en esta transformación fantástica reside el desvelarse de “otro orden”, un “orden más secreto y menos comunicable”, el descubrimiento de una realidad que no vive en las leyes sino en las excepciones a esas leyes. El cuidado que la tía invierte en construir su última muñeca, la de la menor, y todos los detalles que ella, razonablemente, escoge para que la muñeca sea más perfecta, acerca la muñeca al personaje como en el cuento de Cortázar “Axolotl”. Ambos llevan a descubrir -a través de lo que Cortázar mismo había llamado “realidades marginales”- otro orden de la existencia. Este otro orden, en el caso de “Axolotl” se descubre a través de un pez que provee al personaje otra perspectiva. En el caso de “La muñeca menor” es un objeto, la muñeca, que sugiere un despertar de la conciencia y produce un momento histórico que marca una reacción que se puede expresar solo a través de un elemento fantástico. El evento fantástico aquí, la transformación de la menor en muñeca, es alegoría de la búsqueda personal de la mujer puertorriqueña, de la posibilidad de descubrir otro orden. Este orden no vive según las leyes del machismo de la sociedad puertorriqueña que ha

sometido enteras generaciones de mujeres y que es la única manera que la mujer tiene de escaparse a las leyes del patriarcado y de salvarse. Lo fantástico en este texto presenta otra realidad, al margen de lo real -igual que la chágara- con lo cual el texto propone lo intangible e indocumentable, es decir, la venganza o posibilidad futura de una resistencia activa de la tía/sobrina de ambos médicos.

Es evidente que, la descripción de cómo los personajes masculinos del cuento tratan a tía y a la sobrina, refleja las características que la sociedad patriarcal atribuye a los Golems femeninos. Los Golems femeninos son construcciones de un *otro*, como se ha construido el Golem masculino de Borges en el poema “El Golem” y el brujo en él inspirado en el cuento “Las ruinas circulares” analizado en el primer capítulo. Como arguye Ksenija Bilbija en el artículo “Rosario Ferre’s ‘The Youngest Doll’. On Women, Dolls, Golems and Cyborgs”:

Golems are not born; they are made in a solitary act that denies the role of the woman in the creation of “real” life. The role of the mother is subsumed by the father who simulates conception by literary means [...]. Contrary to male golems, female golems have diligently crafted and perfected bodies, while their souls/minds receive almost no attention whatsoever. Their purpose, consequently, is not to engage in a sophisticated debate with their Demiurge, but to please him sexually. [...]The doll is a hybrid simulacrum which endlessly repeats the image of the woman as an object”. (882)

Entonces, el abuso que las dos mujeres sufren ofrece la oportunidad de subvertir el canon y de posibilitar la transformación-duplicación de ambas mujeres en un gesto

últimamente subversivo y feminista. En el caso de la tía, ella, el día de su infortunio, está en el agua y mientras está relajada y protegida en el espacio uterino y metafórico de un río imagina estar en un lugar diferente. Como si soñara, piensa oír el rumor del mar y cree sentir que sus cabellos han crecido tanto que han logrado llegar a desembocar al mar. Un instante después la chágara la muerde y la tienen que sacar del agua mientras ella grita, contrahecha por el dolor. En este episodio específico, el agua tiene un significado profundamente simbólico. Sigmund Freud, en el estudio “Introducción a la psicoanálisis”, explica la importancia que este elemento puede tener en un estadio en que el sujeto no esté consciente:

El nacimiento se halla regularmente expresado en el sueño por la intervención del agua: nos sumergimos en el agua o salimos de ella, lo cual quiere decir que parimos o somos paridos. Mas habéis de observar que este símbolo posee un doble enlace con la realidad biológica: en primer lugar – y ésta es la relación más lejana y primitiva-, todos los mamíferos terrestres, incluso los ascendientes del hombre, descienden de animales acuáticos; pero, además, todo mamífero y todo ser humano pasa la primera fase de su existencia en el agua, pues su vida embrionaria transcurre en el líquido placentario del seno materno. De este modo, el nacimiento equivale a salir del agua. (230)

La posición de la tía en el agua, con la cabeza entre las rocas, se puede comparar a la posición de un bebé protegido por el vientre materno. La acción de sacarla del agua contrasta con el momento del nacimiento y coincide con el momento de transformación en un *otro*. El nacimiento-transformación de la tía, desde hermosa jovencilla a enferma

permanente, y después como creadoras de una representación de mujer llena de ira y conocimiento, marca el nacimiento de Rosario Ferré como escritora, que a partir de este cuento, de esta historia, se empezará a afirmar en el mundo literario como creadora.

La acción de nacer se trata para un bebé, de pasar de vivir en un elemento acuático, el vientre de la madre, a otro elemento, el aire. Simbólicamente, esa especie de visión-sueño que aparece a la tía durante lo que será su último baño en el río, preanuncia a la mujer su re-nacimiento, el momento en el cual de jovencilla atrevida y hermosa se transformará, tras una intervención inesperada, en una mujer deformada y soltera, condenada al balcón. Pero este episodio también marca el momento de rebelión de la tía. Esto porque, a lo largo de los años, la tía, condenada a no procrear hijos, dedica su vida a sus sobrinas: es así que empiezan, como dice Ferré, a “nacer muñecas” (11) que la tía construye, tanto como la escritora construye el cuento. Este momento se puede definir como una especie de primer micro-desdoblamiento de la mujer en el cuento. La tía, resignada a su condición de mujer condenada, decide aceptar su destino y empieza a reproducir su perfil y su cuerpo, en el cuerpo objeto-arte de una mujer que fue una vez una hermosa jovencilla, en las cada vez más refinadas muñecas. Tanto como la tía recrea en las muñecas la joven hermosa que ella ya no es más, Ferré en este cuento crea a una mujer ya no como construcción/objeto de escrutinio sino de su propia visión de si misma. Es a través de este acto creativo que ambas mujeres - la tía y Ferré - se liberan de su invalidez y de su sumisión multiplicándose y trascendiendo del espacio al que los hombres quieren confinarlas. El clímax del cuento es el desdoblamiento de la sobrina en muñeca, alegoría extrema de su deshumanización por parte del esposo, pero también de la muñeca, el objeto, en la joven. Es decir, si la mujer se ha convertido en objeto, a través

de las chágaras, otro objeto, la muñeca, ha ganado la vida, finalmente libre de su violador.

En el caso de la menor, su transformación final de mujer en muñeca, es también un acto de violencia hacia el esposo, un implícito castigo para el joven doctor que la ha convertido en objeto y una venganza hacia el viejo médico: un acto de rebelión hacia la degradación a la que ambos doctores han condenado a las dos mujeres. Pero, si la mujer se transforma en muñeca, símbolo del papel pasivo de las mujeres y de su función, en el mejor de los casos, puramente ornamental, las chágaras, que al final salen de los ojos de la muñeca/joven menor, proponen un texto abierto en el que se representa, la descomposición de la mujer, consumada por su frustración, como un despertar a su condición. Es de la frustración y de la ira que nace la posibilidad de resistencia y nueva vida: de acción y definición propia de su condición. Las chágaras pues pasan a representar de la mordida que sufre la mujer como víctima sexual de la sociedad, a la acumulación milenaria de ese recuerdo con la que la escritora construye en el espejo de su texto una respuesta en la que se representa su ira, en un texto en el que se mira, y en el que se invita al lector y lectoras a recordar su propia condición histórica y social.

En este sentido, la frase que pronuncia la tía en el momento de regalar las muñecas a sus sobrinas, “Aquí tienes tu Pascua de Resurrección”, remite al desenlace del cuento. La resurrección de la sobrina ocurrirá a través de su pasividad. Su calidad de mujer ornamental se refleja en la muñeca de porcelana y será en última instancia su arma, lo que le dará la oportunidad de escaparse alegóricamente de su marido como representante de una opresión milenaria hacia la mujer.

#### **4. Lector in fabula**

Como se ha explicado en la introducción, los textos que se han escogido para esta investigación acercan al lector a la historia narrada. La realidad narrativa representa un mundo que, a pesar de no ser la fiel representación de una realidad vivida, permite al lector reconocer en esa representación ficticia eventos y circunstancias que son universales y que, por esto, le acercan a la narración y le permite identificarse con sus elementos. La muñeca que la tía regala a la menor, representa la inmovilidad de la mujer en la sociedad puertorriqueña y la comunión espiritual con las mujeres torturadas y condenadas a la pérdida de su identidad y a una forzada inmovilidad.

En los cuentos analizados a lo largo de esta tesis, son los elementos fantásticos, con los que los personajes se construyen y desarrollan, los que atraen al lector hacia la historia y lo que le permiten identificarse no solo con el personaje literario, sino también con el personaje como máscara del escritor y del hombre, en cuanto ser humano. Sobre todo, es a través de los elementos fantásticos que el texto invita al lector a participar en la venganza contra ambos médicos. Hay que recordar -explica Todorov- que “Literature can become possible only insofar as it makes itself impossible” (175). Irónicamente, no es hasta el momento en que Ferré transforma una anécdota, que ha oído contar como hecho verídico, en una situación producida en un cuento que defamiliariza la realidad en una situación fantástica, imposible, que Ferré se convierte en escritora y se cumple su sueño de articular en la literatura de ficción su ira.

Con esa transformación, los personajes reales de una historia sin consecuencias ontológicas, logran representar en un texto ficticio la condición de la mujer, en la historia universal, al mismo tiempo que en la local. Como explica Vargas Llosa, la literatura

miente porque por su misma naturaleza solo puede representar “una curiosa verdad”, lo que Cortázar llama “realidades marginales”. Esta máscara que la literatura pone a la realidad sirve para disfrazar pero no para cubrir. Explica Vargas Llosa que “la curiosa verdad” solo se puede contar a través de esta disimulación, porque la literatura no se escribe para contar la vida, sino para transformarla. Pero, paradójicamente, los lectores se podrán identificar con los que Vargas Llosa llama “contrabandos filtrados a la vida”, porque en ellos los lectores reconocen sus mismas inquietudes representadas por los mismos demonios que le habían inspirado al escritor en un principio a contar estas historias.

Un autor que cuenta sus recuerdos y experiencias con escrupulosa exactitud, añade Vargas Llosa, cumple un ejercicio inútil y aburrido. Aunque un escritor lograra describir con exactitud histórica un evento, la vida de una persona o un lugar, esto finalmente no significaría que los hechos narrados fueran más reales de los que se han reelaborado a través de un proceso literario. Entonces, como ocurre a los personajes y a las historias narradas en los cuatro cuentos tratados a lo largo de esta tesis, estos, solo porque reelaboran la realidad, no significa que no puedan ser avatares, vestigios de personas, de lugares o de eventos reales. Es solo a través de estas realidades filtradas que los seres humanos se acercan a la literatura hasta el punto que la experiencia literaria produce en el lector una auto-reflexión.



## Conclusión

En la introducción a esta tesis se ha declarado como propósito investigativo el análisis de la construcción y del desarrollo del personaje literario como posibilidad cognoscitiva de la historia personal. Esta posibilidad no se refiere solo al personaje del cuento y a su doble, el autor, sino también a los lectores que en ello se identifican sea como hombre con una historia personal y sea como seres universales.

A lo largo de esta tesis, se ha mirado cómo, el personaje literario, ejemplifica y alegoriza las dudas existenciales del hombre, y en esa función el lector se identifica con la ilusión que la ficción representa de lo real. Esto porque, como dice Mario Vargas Llosa, escribir literatura es un proceso que no puede repetir la realidad, porque el resultado sería aburrido y finalmente inútil. Lo que hace el escritor al momento de escribir, explica Vargas Llosa en *Historia secreta de una novela*, es una ceremonia muy similar a lo strip-tease. Tanto como la mujer, bajo el ojo indiscreto de las luces del tablado, se quita sus prendas, una por una, el escritor describe sus obsesiones, sus demonios y sus tormentos. Y contrariamente a lo que le ocurre a la muchacha, que se queda desnuda al final del strip-tease, el escritor parte desnudo y se encuentra al final vestido. Esto gracias al disfraz literario que ocurre en el proceso de escritura:

Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan, tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción. Escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los

novelistas son parabólicos (en algunos casos explícitos) exhibicionistas.

(12)

Entonces, si en todos los cuentos tratados a lo largo de esta tesis aparecen elementos fantásticos, esos elementos, en vez que distanciar al lector de la ilusión de lo real, participan de la construcción del personaje como factores e instrumentos que ayudan al lector a identificarse con el personaje narrativo. Este acercamiento incita el lector a mirar la historia narrada en el cuento como si fuera lo que Cortázar llama “realidad marginal”, un mundo paralelo y alternativo. Este mundo, que no vive en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes representadas a través de los elementos fantástico, abre el personaje a facetas interpretativas mucho más interesantes que si el personaje fuera meramente reproducción de un hombre real.

A lo largo de esta tesis, los cuatro protagonistas de los cuentos que se han analizado participan de un momento ontológico en el que, a través de su construcción y su desarrollo, el autor invita al lector a reflexionar sobre su propia historia personal y universal. Los personajes ofrecen a cada lector que participa del cuento una posibilidad de un viaje interior de conocimiento, donde el lector se descubre a sí mismo en el momento en que participa del descubrimiento de estos personajes. Ambos, el lector y el personaje, uno en cada lado del espejo, comparten los eventos del cuento y se preguntan en qué lado del proceso creativo efectivamente se encuentran, dudando de quién es la criatura y quién el creador.

Por esto, los cuentos estudiados en esta tesis presentan personajes que se construyen y desarrollan a través de elementos fantásticos para ofrecer al lector la posibilidad de un camino de autoconocimiento hacia su vida, en un conocerse a sí mismo,

su historia y su condición humana. La posibilidad que Vargas Llosa atribuye a la literatura queda ejemplificada en los personajes del brujo, de Filiberto, del hombre/ajotole y de las parejas tía/menor y sobrina/muñeca, en cuyas historias, los acontecimientos y las transformaciones que podrían parecer gratuitas abren puertas al acercamiento del lector con los personajes. Se ha demostrado, entonces, que, no obstante los cuentos tratados a lo largo de esta tesis permeen de elementos fantásticos, estos elementos son instrumentos que incitan y atraen al lector a mirar en el texto una realidad ficticia con la que se identifica, y que le hace reevaluar su realidad desde una perspectiva diferente.

### Bibliografía

- Adams, Jerome R. Latin American Heroes. Liberators and Patriots from 1500 to the Present. New York: Ballantine Books, 1991.
- Allen, Walter Ernest. The Short Story in English. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Alzraki, Jaime. Critical Essays on Jorge Luis Borges. Boston: G.K. Hall & Co, 1987.
- Anderson-Imbert, Enrique. El cuento español. Buenos Aires: Editor Columba, 1959.
- . Nuevos estudios sobre letras hispanas. Buenos Aires: Kapelusz, 1986.
- . La crítica literaria y sus métodos. México: Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- . La originalidad de Rubén Darío. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1967.
- . Los primeros cuentos del mundo. Buenos Aires: Marimar, 1978.
- . Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires, Ediciones Marimar, 1979.
- Baldick, Chris. Criticism and Literary Theory. 1890 to the Present. London and New York: Longman, 1996.
- Barry, Peter. Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester University Press, 1995.
- Barthes, Roland. S/Z. New York: Hill and Wang, 1974.
- Barthes, R. Kayser, W. Booth, y W.C. Hamon. Poétique du récit. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Beebee, Thomas O. Millennial Literatures of the Americas, 1492-2002. Oxford University Press, 2009.

- Benson, Elizabeth P. and Elizabeth H. Boone, ed. Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1984.
- Bernard, Andre. Madame Bovary, C'est moi! The Great Characters of Literature and Where They Came From. New York: W.W. Norton & Company, 2004.
- Bernstein, Jerome. "In some cases jumps are made: "axolotl" from an eastern point of view". The Analysis of Literaty Texts. Current Trends in Methodology. Edited by Randolph Pope. Michigan: Ypsilanti, 1980.
- Bhabha, Homi Kand and W. J. T. Mitchell. Edward Said. Continuing the Conversation. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Bhabha, Homi. Nation and Narration. London and New York: Routledge, 1990.
- . The location of Culture. London: Routledge, 1994.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, y Adolfo Bioy Casares. Antología de la literatura fantástica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940.
- Borges, Jorge Luis. "Así escribo mis cuentos". Teorías del cuento II. La escritura del cuento. Ed. Lauro Zavala. México: El estudio, 1995. 32-37.
- Bosch, Juan. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas. Comp. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma, 1993. 260-267.
- Bremond, Claude. Logique du récit. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Burgos, Fernando, ed. El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Madrid: Castalia, 1997.

- Burland, Cottie Arthur. The Aztecs. Gods and Fate in Ancient Mexico. London: Orbis, 1975.
- Camus, Albert. The Stranger. New York: Alfred A. Knopf, 1988.
- . The Plague. The Fall. Exile and the Kingdom and Selected Essays. New York: Everyman's library, 2004.
- Capacci di Giovanni, Graciela. “ “Axolotl” de Julio Cortázar: Un reclamo desde el silencio. (Intertextualidad social en la literatura del exilio).” Literatura como intertextualidad; IX Simposio Internacional de Literatura. (1991), 193-204.
- Carballo, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México: Empresas editoriales, 1965.
- , ed. El cuento mexicano del siglo XX. Antología. México: Empresas Editoriales S.A.,1964.
- Carroll, Lewis. Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo. La caza del Snark. Traducción y prólogo de Luis Maristany. Barcelona: Edhasa, 2002.
- Collard, Patrick, ed. El relato breve en las letras hispánicas actuales. Rodopi: Ámsterdam-Atlanta, 1997.
- Colón, Cristobal. Los cuatros viajes del almirante y su testamento. México: Espasa Calpe, 1992.
- Cortázar, Julio. Argentina: años de alambradas culturales. Barcelona, Muchnik Editores: 1984.
- . “Del cuento breve y sus alrededores”. Último Round. México, Siglo XXI Editores: 1969.

- . "Del cuento breve y sus alrededores". Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas. Ed. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma, 1993. 105-116.
- . "Del cuento breve y sus alrededores". Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad. Ed. Lauro Zavala. México: El estudio, 1997. 106-114.
- Culler, Jonathan. On Deconstruction. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- . Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Derrida, Jacques. Acts of Literature. New York, London: Routledge, 1992.
- . Basic Writings. London and New York: Routledge, 2007.
- . Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida. New York: Fordham University Press, 1997.
- . Dissemination. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- . Ethics, Institutions, and the Right to Philosophy. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, 2002.
- . Geneses, Genealogies, Genres, and Genius. The secret of the Archive. New York: New York University Press, 2006.
- . Margins of Philosophy. Traducción y notas de Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- . Politics of Friendship. London, New York: Verso, 1997.
- . Positions. London, New York: Continuum, 2002.
- . Psyche. Inventions of the Other. vols I-II. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- . Resistances of Psychoanalysis. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . The Animal That Therefore I Am. New York: Fordham University Press, 2008.

- . The Gift of Death. Literature in Secret. Chicago and London: the University of Chicago Press, 2008.
- . The Other Heading. Reflections on Today's Europe. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press: 1992.
- . The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- . The Work of Mourning. Chicago and Londn: University of Chicago Press, 2001.
- . Who's Afraid of Philosophy? Stanford: Stanford University Press, 2002.
- . Without Alibi. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Dussel, Enrique. The Invention of the Americas. Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity. New York: Continuum, 1995.
- Eco, Umberto. Sulla Letteratura. Milano: Bompiani, 2002.
- Escaja, Tina, ed. Delmira Augustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Ferré, Rosario. Papeles de Pandora. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . Sitio a eros. México, DF: Joaquín Mortiz, 1986.
- Fetterley, Judith. The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Fish, Stanley. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge and London: Harvard, 1980.
- Foster, David William. Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story. Columbia & London: University of Missouri Press, 1979.



Foucault, Michel. Archaeology of Knowledge. Traducción por A.M. Sheridan Smith.

London y New York: Routledge Classics, 2002.

---. Death and the Labyrinth. The World of Raymond Roussel. London, New York:

Continuum, 2004.

---. Discipline & Punish. The Birth of the Prison. New York: Random House, 1995.

---. "Dream and existence". Review of Existential Psychology & Psychiatry. Ed. Keith

Hoeller. Vol XIX, 1 (1986).

---. History of Madness. London, New York: Routledge, 2006.

---. The History of Sexuality. vols. I-III. New York: Vintage books, 1985.

---. The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences. New York: Vintage

books edition, 1973.

Frank, Patrick. Posada's Broadsheet. Mexican Popular Imagery 1890-1910. Albuquerque:

UNM Press, 1998.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Editorial Biblioteca Nueva, 1948.

Fuentes, Carlos. "Beneath the mask". National Public Radio series *Faces, Mirrors,*

*Masks: Twentieth Century Latin American Fiction*, 1984.

---. *Gabriel García Márquez and the invention of America*. Liverpool: Liverpool

University Press, 1987

---. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.

---. La región más transparente. México: Fondo de cultura económica, 1958.

---. Nuevo tiempo mexicano. México: Aguilar, 1994.

---. Tiempo mexicano. México: Joaquín Mortiz, 1971.

García Gutiérrez, Georgina. Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes. México: El colegio de México, 1981.

García Márquez, Gabriel. Doce cuentos peregrinos. Madrid, Mondadori: 1992.

---. El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Barcelona, Bruguera: 1982.

---. El otoño del patriarca. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

Geoffrey Galt Harpham. "Ethics". Critical Terms for Literary Study. Ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Gerbi, Antonello. La disputa del nuevo mundo. Historia de una polémica 1750-1900. México, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1960.

---. La naturaleza de las indias nuevas. México: Fondo de cultura económica, 1978.

González, Aníbal. Abusos y admoniciones. Ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna. México: Siglo Veintiuno editores, 2001.

---. "Crónica y cuento en el modernismo". El cuento hispanoamericano. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1995. 162-170.

---. "El temor a la escritura: la literatura y la crítica literaria iberoamericanas ante un nuevo siglo." Ciberletras 4 (2001)

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Gonzalez.html>

González, José Luis. El país de cuatro pisos. Rio Piedras: Huracán, 1983.

González, Patricia Elena, y Eliana Ortega, eds. La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Rio Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.

Gurrola, Pedro. "Wittgenstein en Cortázar y Elizondo". Cuadernos hispanoamericanos 649-650 (julio-agosto 2004): 213-220.

- Hall, Donald E. Literary and Cultural Theory: from Basic Principles to Advanced Application. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2001.
- Halliwell, Stephen. Aristotle's Poetics. London: Duckworth, 1986.
- Harpham, Geoffrey Galt. Getting It Right: Language, Literature, Ethics. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- . Language Alone. The Critical Fetish of Modernity. New York and London: Routledge, 2002.
- . Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Hamon, Philippe. Le Personnel du Roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola. Genève: Librairie Droz, 1983.
- Higbie, Robert. Character and Structure in the English Novel. Gainesville: University of Florida Press, 1984.
- Holland, Norman N. The Dynamics of Literary Response. New York: The Norton Library, 1975.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- . The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kafka, Franz. The Complete Stories. New York: Schocken Books, 1971.
- Kauffmann, R. Lane. "Julio Cortázar y la apropiación del otro; axolotl como fábula etnográfica". Inti; revista de cultura hispánica. Vol. 22-23 (1985): 317-326.

- . "Narrating the Other". Julio Cortázar's "Axolotl" as Ethnographic Allegory". Primitivism and Identity in Latin America. Edited by Erik Camayd-Freixas and José Eduardo González. Tucson: University of Arizona Press, 2000.
- Kermode, Frank. The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative. Cambridge, London, Harvard University Press, 1979.
- Lagmanovich, David. Estructura del cuento hispanoamericano. México: Universidad Veracruzana, 1989.
- . Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.
- Lancelotti, Mario A. De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965.
- . Teoría del cuento. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- Lanzen Harris, Laurie. Characters in 20th-century Literature. Detroit: Gale Research Inc., 1990.
- Lasso, Luis Ernesto. Señas de Identidad en la Cuentística Hispanoamericana. Bogotá, Colombia: Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1990.
- Lavocat, Françoise, Calude Murcia et Régis Salado. La Fabrique du Personnage. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007.
- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. Anáhuac: México, 1971.
- Lohafer, Susan. Coming to Terms with the Short Story. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press: 1983.
- López Casillas, Mercurio. José Guadalupe Posada. Illustrator of Chapbooks. Mexico City: Editorial RM, 2005.

- Lugo Filippi, Carmen. Los cuentistas y el cuento. (Encuesta entre cultivadores del género). San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.
- Lyotard, Jean-François. Postmodern Fables. Traducción de Georges an Den Abbeele.
- . The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985. Minneapolis-London: University of Minneapolis Press, 1992.
- . Toward the Postmodern. Edición de Robert Harvey and Mark S. Roberts. New Jersey-London: Humanities Press, 1993.
- Magis, Carlos H. La poesía hermética de Octavio Paz. México: El colegio de México, 1978.
- Magidovich, Iosif Petrovich. Historia del descubrimiento y exploración de Latinoamérica. Moscú: Editorial Progreso, 1973.
- Mailloux, Steven. Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Malmström, Vincent H. Cycles of the Sun, Mysteries of the Moon. The Calendar in Mesoamerican Civilization. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Mario Castro Arenas, El cuento en Hispanoamérica. Lima: Librería Studium, 1974.
- Mayoral, Marina, ed. El personaje novelesco. Madrid: Cátedra, 1993.
- McNab, Pamela. "Julio Cortázar's *Axolotl*: Literary Archaeology of the Unreal". The International Fiction Review. Vol. 24, 1-2 (1997): 12-22.
- Miller, J. Hillis. Ariadne's Thread. Story Lines. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

- . The Ethics of Reading. Kant, de Man. Eliot, Trollope, James and Benjamin. New York: Columbia University Press, 1987.
- Miller, Mary. Taube, Karl. An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. London, Thames and Hudson: 1993.
- Minc, Rose, ed. The Contemporary Latin American Short Story. New York: Senda nueva de ediciones, Inc., 1979.
- Montague Bonington, J. “El cuento romántico en Hispanoamérica”. El cuento hispanoamericano. Editor, Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1995. 111-132.
- Mora, Carmen de. En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- Mora Gabriela. Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica. Perú, IEP, 2000.
- . “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma”. Revista de critica literaria latinoamericana. Año XXIII, No. 46. Lima-Berkeley, 2do. Semestre de 1997, 191-198.
- . El cuento modernista hispanoamericano. Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores: 1996.
- . En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en hispanoamerica. Madrid: José Porrúa Tranzas, 1985.
- . “Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento”. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 11, 3 (1987): 559-572.

- . "La prodigiosa tarde de Baltasar: problemas de significado." Inti. No. 16-17. Otoño 1982- Primavera 1983 (83-93).
- . "Modernismo decadentista: *Confidencias de Psiquis* de Manuel Días Rodríguez." Revista Iberoamericana. Vol. LXIII, 178-179 (1997): 263-274.
- Moravia, Alberto. "El cuento y la novela". Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas. Ed. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma, 1993. 319-331.
- Morello-Frosch, Marta. "La relación personaje espacio en las ficciones de Cortázar". Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar. Barcelona: Hispam, 1975.
- O'Gorman, Edmundo. Fundamentos de la historia de América. México: Imprenta Universitaria, 1942.
- . La invención de América. México: Fondo de cultura económica, 1958.
- Ortega, Bertín. "Cortázar: "Axolotl" y la cinta de Moebius". Nuevo texto crítico. Vol 2, 3 (1989): 135-140.
- Palmer, Alan. Fictional Minds. Lincoln: University of Nebraska Pres, 2004.
- Paris, Bernard J. Imagined Human Beings. A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature. New York: New York University Press, 1997.
- Pastén, Agustín J. Octavio Paz. Crítico practicante en busca de una poética. Madrid: Pliegos, 1999.
- Paz, Octavio. "La máscara y la transparencia". Siempre! Presencia de México 24 Mayo 1967: IV-V.
- , Sunstone. Piedra de sol. Ed. Eliot Weinberger. New York: New Directions Books, 1991.

- Peel, Roger M. "Los cuentos de García Márquez". El cuento hispanoamericano ante la crítica. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 237-249.
- Phelan, James. Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- . Reading people, Redding plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Phillips, Rachel. The Poetic Modes of Octavio Paz. Oxford, Oxford University Press, 1972.
- Poe, Edgar Allan. "El objetivo y la técnica del cuento". Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas. Ed. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma, 1993. 14-17.
- Polo Garcia, Victorino, ed. Borges y la literatura. Universidad de Murcia, 1989.
- Posada, José Guadalupe. My Mexico. University of Hawaii art gallery, 2001.
- Posada's Mexico. Ed. Rod Tyler. Washington: library of Congress, 1979.
- Poulet, Georges. "Criticism and the Experience of Interiority". The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man. Edición de Richard A. Macksey y Eugenio Donado. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972. 56-72.
- Propp, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- . Theory and History of Folklore. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Pupo-Walker, Enrique, ed. El cuento hispanoamericano. Madrid: Castalia, 1995.
- . El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973.



- Quiroga, Horacio. "Decálogo del perfecto cuentista". Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas. Ed. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma, 1993. 29-30, 31-36.
- Rabinow, Paul and Nikolas Rose. The Essential Foucault. New York, London: The new press, 2003.
- Reeve, Richard. "Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo". El cuento hispanoamericano. Ed. Enrique Pupo-Walker, Madrid: Castalia, 1995.
- Richter, David H. The Critical Tradition: Classic Text and Contemporary Trends. Boston: Bedford/St. Martin's, 2007.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative fiction : Contemporary Poetics. London: Routledge, 2002.
- Roche, Isabel. Character and Meaning in the Novels of Victor Hugo. Purdue University Press: West Lafayette, Indiana, 2007.
- Rodríguez Monegal, Emil. "Carlos Fuentes". Homenaje a Carlos Fuentes. Ed. Helmy F. Giacomani. Long Island City, New York: Las Américas, 1971.
- Rothenstein, Julian. Posada. Messenger of Mortality. London: Redstone Press, 1989.
- Rueda, Ana. "El cuento español: balance crítico de una década (1980-1990)". Ojancano: Revista de Literatura Española 5 (1991): 3-12.
- Sayers, Peden, Margaret, ed. The Latin American Short Story. A Critical History. Boston: Twayne's Publishers, 1983.
- Saul, Helen. Phobias. Fighting the Fear. New York: Arcade Publishing, 2001.

- Serres Michael, with Latour Bruno. Conversations on Science, Cultura, and Time. Traducción de Roxanne Lapidus. Ann Arbor: The university of Michigan Press, 1995.
- . "Michelet: The Soup". Hermes. Literatura, Science, Philosophy. Edición de Josué V. Harari & David F. Bell. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1982. 29-38.
- Shaw, Donald L. The Post-Boom Spanish American Fiction. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Singh, Amritjit and Bruce G. Johnson. Interviews with Edward W. Said. University Press of Mississippi, 2004.
- Smith, Joseph H., y Kerrigan William, ed. Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- Swain, Dwight V. Creating Characters: How to Build Story People. The University of Oklahoma Press, 1990.
- Tablada, Juan José. Los mejores poemas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- Tompkins, Jane P, ed. Reader-Response. From Formalism to Post-Structuralism Criticism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- , ed. Twentieth Century Interpretations of the Turn of the Screw and Other Tales. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1970.
- Todorov, Tzvetan. Gramática del Decamerón. Madrid: Betancor, 1973.
- . Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.

- . Symbolism and interpretation. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- . The Conquest of America. New York: HarperPerennial, 1982.
- . The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre. Cleveland, London: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
- . Theory of a Symbol. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- . The Poetics of Prose. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
- Tyson, Lois. Critical Theory Today. A User-Friendly Guide. New York and London: Garland Publishing, Inc, 1999.
- Usigli, Rodolfo. El gesticulador. Pieza para demagogos en tres actos. Edited by Rex Edward Ballinger. New York: Meredith Corporation, 1963.
- Vargas Llosa, Mario. La verdad de las mentiras. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . The Temptation of the Impossible. Victor Hugo and *Les Misérables*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007.
- Woolf, Virginia. A Room of One's Own. Three Guineas. New York: Quality paper bookclub, 1992.
- Woloch, Alex. The One vs the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Young, Peter, ed. Secrets of the Maya from the Editors of Archaeology Magazine. New York: Hatherleigh Press, 2003.
- Yurkievich, Saúl. Julio Cortázar. Al calor de tu sombra. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- . Julio Cortázar: mundos y modos. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- . La movediza modernidad. Madrid: Taurus, 1996.

Zavala, Lauro, ed. Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas. México: Universidad

Nacional Autónoma, 1993.

---. Teorías del cuento II. La escritura del cuento. México: El estudio, 1995.

---. Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad. México: El estudio, 1997.

## Vita

Maria Chiara Nardone

[mcn127@psu.edu](mailto:mcn127@psu.edu)

### EDUCATION

---

Ph.D., Spanish, The Pennsylvania State University, 2009

Major Field: Spanish American Literature

M.A. Spanish American Literature, The Pennsylvania State University 2004

Laurea, Magna cum Laude, Università degli Studi di Cassino, Italy, 2001

Major Field: Spanish American Literature

Minor Fields: Spanish Peninsular Literature, English Literature, Comparative Literature

### ACADEMIC EMPLOYMENT

---

Italian Lecturer, 2007-2009

The Pennsylvania State University

Spanish Teaching Assistant, 2001-2007

The Pennsylvania State University

English Lecturer, 2002-2003

Universidad de Salamanca, Spain