

Diálogo con cuentos

José Balza

1

Dentro de otros misterios, la vida de la literatura ejerce un singular poder sobre el tiempo: los autores y sus obras ocupan los años que les corresponden, pero también suelen ser asociados a épocas anteriores y, con mayor frecuencia, a lapsos del futuro.

Así fácilmente podemos notar cómo un narrador de gran difusión en la plenitud de su existencia (difusión que pudiera deberse a la manera como deglute fórmulas y temas ya gastados, aunque momentáneamente actualizados por la publicidad y la ignorancia), es olvidado y hasta convertido en un dinosaurio verbal respecto de lo que se gestaba en lo profundo de su época (que él no supo advertir).

En cambio, no pocas veces un autor ignorado o casi secreto cumple con absoluta libertad la audacia de sus textos (libertad recóndita que quizá sea el mejor destino para un genio verdadero) y el silencio mismo que lo protege se convierte en la poderosa raíz con que se afianza en el futuro. Por lo menos dos casos admirables hemos visto consolidarse en

América Latina a partir de 1970. El mexicano Julio Torri (1889-1970) y el venezolano Julio Garmendia (1898-1977). Ambos de obra breve, irónica, lúcida, trataron de «desandar la Realidad», de romper el «exilio en lo Real» a que estaba condenada la literatura criollista, para alcanzar la «latitud de lo ilusorio», tal como lo propone el insólito protagonista de *El cuento ficticio* de Garmendia. Ya que la forma cuentística, como también lo intuía Torri, al transfundirse en audacias expresivas podía convertir «este ensayo en un buen cuento fantástico».

Torri y Garmendia no solamente constituyen nuestra más noble tradición imaginaria, no sólo propusieron libertades y cánones que se cumplirían en la obra de Borges, Rulfo y Cortázar, sino que son, desde 1970, nuestros contemporáneos: jóvenes, elusivos. Cualquier persona de veinte o de cincuenta años que hoy escriba relatos en el Continente, sabe que esas sombras juguetonas y diabólicas están tras ella.

Nuestro Cuento posee, en este fin de siglo, vigor excepcional; también ante la confusa y diversa matriz filo-

sófica de estas décadas y ante el receso de la utopía marxista, las posibilidades modales y conceptuales más abiertas y hasta contradictorias. ¿Qué cosa, entre nosotros, no puede convertirse en ficción? ¿Qué cuerpo de lo ficticio no logra traspasar acá la realidad? Las herramientas para ambos procesos están afinadas: lo inmediato, la inteligencia, el humor. Y sobre todo, una tradición de lo ficticio carnalmente fijada en la múltiple vagina de nuestro idioma americano.

Escribir y leer cuentos (ya se ha dicho que de algún modo son lo mismo, alternándose) actualmente, bien puede arrastrarnos a la voracidad; ¿persisto en autores de juventud ya vivida como el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958), capaz de saltar toda ley -como Gironde- para obtener sobrios, terribles sucesos; o en la expresión nerviosa y contundente de Alejandro Rossi (1932)? ¿Detengo el mundo en ese idioma de jaspe, corrosivo y melancólico del argentino César Aira (1949)? ¿Lo atravieso fragmentándome como un fragmento más en las narraciones de Héctor Libertella (1945)? ¿O deshaciendo un ovillo de perplejidades anecdóticas en la Caracas de Humberto Mata (1949)? ¿Y cómo huir de la orilla crepuscular que el lenguaje exquisito de Luis Loayza (1934) o la abundancia de músculos verbales en Alejandro Sánchez Aizcorbe (1954) otorgan a Lima?

El calidoscopio vibra si ahora de-

varo textos tan recientes como los cuentos de Ricardo Azuaje (1959), clásico y común, herborizando apartamentos en Venezuela; o si palpo la prosa humorística y fantástica del ecuatoriano Abdón Ubidia (1952). Como ellos, muy jóvenes autores despliegan el inminente milagro del cuento entre nosotros.

Tengo, por lo tanto, la opción de quedarme durante algunos párrafos con dos de mis cuentistas predilectos: Lucía Guerra -de Chile- y Sergio Pitol, de México. Ambos trabajan sobre un material anecdótico fluxible y casi brutalmente palpable; saben conducir los oleoductos de sus estilos desde la disminución sonora hasta el espesor obscuro; introducen esa extraña sustancia de lo muy latinoamericano en ámbitos ajenos; han vivido largamente fuera de sus países, sin perder una sílaba de su crítico arraigo a nosotros; no temen introducir la ternura y lo esperpéntico como grados del humor. En lo otro -en sus obras- son absolutamente únicos.

1

Nacida en Santiago, ciudad de la cortesía y de los nudos espirituales, Lucía Guerra se instaló en el ámbito de las universidades norteamericanas, primero como estudiante y después como docente e investigadora, desde 1966 hasta hoy. Vuelve regularmente a su país, motivo paralelo de sus ficciones, en cuya tradición literaria navega con naturalidad. No en vano

Linden Lane detectó en los «martillazos psicológicos» de su primera novela, su parentesco espiritual con la estirpe de María Luisa Bombal y María Elena Gertner. En efecto, su primer libro de ensayos *La narrativa de María Luisa Bombal* es no sólo una toma de conciencia sobre una mujer y su literatura, sino también singular seguimiento a las complejidades del texto, sus cercos y libertades significativas; penetración en los intersticios de las relaciones biográficas y textuales. Editaría después *Texto e ideología en la narrativa chilena* y *Splintering darkness*, sobre las mujeres latinoamericanas en busca de sí mismas.

Su obra de ficción comprende las novelas *Más allá de las máscaras* y *Muñeca brava* (aún inédita). Mano vigorosa para la conducción de personajes, perplejidades y conflictos políticos y sociales sirven a la autora para enfrentar vitales asuntos como la solidaridad, la crueldad, el amor, la injusticia.

Voy a hojear, después de numerosas lecturas que mucho me han acompañado y sorprendido como amante del cuento, a su único libro de relatos publicado: *Frutos extraños*. Debe haber sido escrito entre 1988 y 1990, pero circula en la edición de Monte Avila, lanzada desde Caracas en 1991. («Mis cuentos -me ha revelado Lucía- parten del eje del candor como condición humana que permite vislumbrar una armonía en

los márgenes del Orden. El movimiento básico está en el desplazamiento desde este sustrato arqueológico y utópico hacia una situación en el presente que hace que ese candor se despeñe y destruya al enfrentarse con las fuerzas terribles del Poder, el Mal y la Muerte. De allí que los desenlaces sean para mí una especie de conocimiento patético de la imposibilidad de la Armonía».

«La verdadera tensión en mis cuentos está producida por el formato lógico, exacto y matemático que espero lograr y que impide el desborde de sensaciones, emociones y sucesos secundarios. Siempre quisiera que mis cuentos fueran como la pintura de Van Gogh, intensa en lo esencial y omitiendo siempre los detalles **inesenciales»**).

Frutos extraños se agrupa en dos partes, la primera de las cuales ofrece siete cuentos; la segunda, más breve, es designada como *Otros desenlaces*, subtítulo que es en sí un marco para el libro mismo.

La opción que Lucía Guerra elige representa aquella «otra entidad que parece existir anterior a la elaboración del texto subsiguiente», según adivina Paul de Man en todo autor (*Blindness and insight*). Mujer en Chile y en español, mujer en Norteamérica y en inglés, la escritora ha visto cómo su sensibilidad fue conducida hacia inquietantes preguntas y realidades sobre la condición femenina. Mujeres, por lo tanto, son

casi siempre el punto etiológico de sus ficciones. Ellas comienzan por atraer entidades aún anteriores al idioma mismo y por impregnar a éste de cualidades universales. Cuentos sobre mujeres, pero no de mujeres. Las historias se despliegan y giran sobre poderosos resortes de la imaginación y la experiencia femenina, y sin embargo, no quedan restringidas a posiciones. Como ya hemos indicado, hay en Lucía Guerra una mano incisiva, que planta a su criatura en un destino, y a éstos dentro de lo irreal, tal como sólo puede ocurrir para transgredir las limitaciones de lo concreto. Si alguien posee en América Latina un talento excepcional para descubrir de convincentes dones (el candor y su destrucción, «una armonía en los márgenes del Orden») a sus figuraciones es esta autora.

A pesar del hondo pozo emocional en que generalmente se debaten, tales protagonistas entran desde el primer párrafo en acción. Hay un uso de verbos que unen a los párrafos como a vivaces *slides* o tomas cinematográficas. La construcción verbal se desata entre auras líricas y ejecuciones concisas. («El formato lógico, exacto y matemático»). No hay nadie quieto acá.

Sus cuentos dejan la impresión de ser extraordinariamente breves -y con frecuencia no es así. El efecto, sin duda, deriva de los verbos en primer plano, pero también de la tensa absorción con que una anécdota, banal en

apariencia, adquiere resonancias dolorosas o perversas. Los relatos confrontan una actitud femenina con cualquier tradición masculina, no obstante, la moralización está ausente. Hombre y mujer reaccionan ante un aire (histórico, ambiental, psíquico) que los mueve y los somete: aunque en los desenlaces una ambigua elaboración sostiene enigmas secundarios.

Lo ideal sería resumir aquí argumento tras argumento; pero ya sabemos que un buen cuento no puede sintetizarse; en sí, ya él constituye ese prodigio. Sin embargo, la cantante de jazz que se hunde en el mundo de una terrible canción: la de su vida y su propio país; la otra mujer que visita los hoteles de Disneylandia y bebe su obsesivo *Mai-Tai*; la india violada por el conquistador han encontrado en esta prosa su correspondencia exacta. El lenguaje, decíamos, convocó sus posibilidades ficticias hasta materializarlas en la escritura. Entran allí con el vértigo de una acción que las conducirá al desastre. Pero su fuerza sensorial como seres, opera sobre la imaginación: aunque leamos el final, esto siempre corresponderá a un capítulo de la prosa. En sus acciones, en su impacto o, precisamente al concluir, se nos remite a que todo ello puede ser sólo otro desenlace.

III

La obra narrativa de Sergio Pitol (México, 1933) acoge cinco novelas

(*El tañido de una flauta, Juegos florales, El desfile del amor, Domar a la divina garza, La vida conyugal*) publicadas a partir de 1972; y siete libros de cuentos, el primero de los cuales se edita en 1958. Es autor también del volumen de ensayos *La casa de la tribu*; y ha traducido a numerosos escritores.

Este breve diálogo con los relatos de Pitol será realizado a través de la antología *El relato veneciano de Billie Upward*, que el propio autor preparó para la editorial Monte Avila y que comenzó a circular a comienzos de 1992. La integró con veintitrés cuentos, lo que equivale a reunir casi todas sus ficciones breves.

Es sabido: este escritor **asoma una conciencia ejemplar** sobre la traumática perfección que se impone un cuento. *Los Ferri o Amelia Otero*, por ejemplos, concebidos a los 23 años cumplen con el acabado más exigente: anécdota tensa, resortes inquisitivos, dicción sin ramajes pero suelta, personajes movidos desde una percepción casi exclusivamente visual. *El relato veneciano de Billie Upward*, escrito más de dos décadas después y también cerrado como una obra maestra, vuelve de nuevo a deslumbrar por su lúcida autonomía. Pitol sin embargo, convierte este cuento (y otros) en capítulos de novelas, en cuyos cuerpos, **sin alterarlos**, la anécdota central o la estructura vuelven a funcionar anatómicamente. ¿No revela esto una desusual

-o triple- cabeza tras los artefactos del idioma?

Diplomático y, sobre todo, viajero, Sergio Pitol se ha estabilizado recientemente en Ciudad de México. Pero para 1980, en Moscú, respondía ante una pregunta de Publio Romero: «Los primeros cuentos surgieron tal vez de un intento de resolver una neurosis, una especie de adolescencia tardía que atravesé allá por los veinticuatro o veinticinco años. Después, cuando en 1961 comencé a viajar, fueron una especie de señales para demostrarme **a mí mismo** que existía, para no perder mi identidad; los cuentos se volvieron un registro de personajes o de situaciones que iba observando por los lugares donde vivía. Una anécdota realista, una atmósfera ligeramente onírica, y allí estaba el cuento. Tal vez con «Una mano en la nuca» que escribí en Varsovia, como respuesta a una carta de la China Mendoza, comienzan los experimentos que me interesan. Allí aparece un narrador que desde el principio crea sus distancias con lo narrado y establece distintos niveles del relato, los que funde y aleja según las necesidades de expresión que se le presentan: el mundo y el paisaje de quien cuenta la historia, la recepción de la mujer a quien se la cuenta, la relación entre ambos y una tercera persona, la relación entre esa persona y el narrador veinte años atrás, el mundo de la infancia, y como hilo conductor entre esos planos, los sue-

ños del personaje que vendrían a resolver los pequeños misterios que presenta la anécdota».

Frases reveladoras que traducen a un autor de 32 años en un momento singular de su proceso como narrador. No es que la complejidad compositiva de Pitol hubiera estado ausente de sus cuentos anteriores a *Una mano en la nuca*, sino que, tal como él lo precisa años después, ha descubierto desde ese texto «la afirmación desmistificadora acerca del lenguaje, según la cual el signo y el significado nunca pueden coincidir» como lo atribuye De Man a lo literario.

Aunque México será una constante en la obra de Pitol (a la manera del *basso continuo* de algunos músicos), en sus primeras narraciones ocupa el primer plano. Pero no debido a que los protagonistas viajen por el interior del país o se debatan en las urdimbres de la capital (cosas que hacen); tampoco porque el tema adquiera rasgos épicos como en Carlos Fuentes o porque los personajes hablen «a lo Rulfo». Bien pudiera haber sido un escritor extranjero quien ubicase esos cuentos en aquel territorio: no hay exceso de color local ni modismos. Y sin embargo, todo en ellos respira mexicanidad: el extraño poder de Pito; se afianza en un don raro para los escritores: la condensación, la densidad visual. (Esto vale también para sus novelas: son un vasto mural interrumpido o moviente: cine). Es el ojo verbal de Pitol lo que

nos propone, impone y habita las secuencias de sus ficciones. Sensibilidad de pintor y de cineasta: fuente desde la cual los actores de sus obras viven atentamente. Aquel «registro de personajes o situaciones» se transforma en un arte de trabajo expositivo asombroso. De nuevo *Amelia Otero* puede servir como arquetipo. Y lo curioso es que el narrador no pierde tiempo empleando coloraciones o descripciones retóricas: convierte en sustantivos cada clima («era un ángel, un sol, una profundidad, un demonio» burila, pintando a un personaje).

También en esas primeras obras hay frecuentes momentos de infancia. Cosa natural para un autor joven, sin embargo los signos autobiográficos escasean (el ámbito, un viaje) porque las incidencias a narrar recaen sobre adultos: abuelas, tías, amigos. Y en casi todo ello predomina un asomo de tragedia o un «mutismo alerta», que conduce al no revelado «mensaje furtivo». Sombra, drama y una original recurrencia a los sueños de algún personaje nos conducen «a resolver los pequeños misterios que presenta la anécdota».

Todavía en estos relatos «algo hay que permanece definitivamente roto»; ya que de manera extrema «en alguna parte de nosotros, todo, siempre, es aquí y ahora». Protagonistas niños o adultos vislumbran un azogue crepuscular, ya deteriorado, que les espera como existencia, y ésta, ya con-

tenida en un ahora insalvable, se rompe como las frases con que concluyen los párrafos del relato o el relato mismo.

Russell M. Cluff diferencia acertadamente dos zonas en el tono narratorio del narrador: «En la primera época cuentística de Sergio Pitol, vemos al autor creando un mundo ficticio alrededor de una familia (los Ferri), de un pueblo (San Rafael) y de una hacienda (El Refugio) -a la manera de Faulkner en su condado Yoknapatawpha. Es decir que los datos de ese mundo traspasan los linderos de cada cuento y encuentran coherencia también en los otros relatos, dilatando así cada vez más la sustancia de ese ambiente ficticio, y sin destruir la autonomía de cada obra en particular. Se puede decir, además, que esta primera fase trata de la provincia veracruzana, valiéndose -en su mayor parte- de motivos, personajes e intereses domésticos. Hay elementos, sin embargo, que anuncian el futuro cosmopolitismo de Pitol como autor implícito, esto es, un carácter centrífugo, cosmopolita, que se transparenta en los últimos cuentos de los tomos *Los climas* (1966) y *No hay tal lugar* (1967), y que alcanza su más alta expresión en su hasta ahora única novela, *El tañido de una flauta* (1972)». (Revista *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, 1981).

El nuevo pendular en los relatos de Pitol ocurre hacia 1963. Un rin-

cón de Pekín, de Samarcanda o Varsovia acude al escenario; las historias se organizan para el rompecabezas. El estilo adquiere mayor rapidez, pero a la vez se desplaza como una serpiente untada de aceite: impregna los sucesos con una viscosidad que produce cosquillas, escozor o heridas. Lo onírico parece desplazar las posibilidades de lo real, aunque ni un detalle de la anécdota deja de ajustarse a éste. Los personajes, incluido el o los narradores pertenecen a esa «antología de muecas» que R.H. Moreno-Durán detecta en Canetti.

Pitol ha entrado en lo que él podría llamar las «nupcias de lo apoteótico con lo mínimo» (ensayo sobre Boris Pilniak). Ahora México es la referencia oculta, aunque el ojo expresivo sea tan colorido y fulminante como en las primeras narraciones. *Del encuentro nupcial*, *El relato veneciano de Billie Upward* y especialmente *Nocturno de Bujara*, consignan esta diferencia. Acá rememoramos de nuevo la frase que Pitol expusiera a Publio Romero: cada cuento exhibe algo tan extraño que nadie puede cortar su lectura hasta creer que ha llegado a un final: una mezcla de perversión y morbidez se levanta de las páginas. Lugares insólitos y sucesos inconcebibles arrastran como un imán. Sin embargo, casi siempre un personaje importante es mexicano, el suceso narrado es previsible y la complejidad de las posi-

ciones narrativas explicables por el misterio mismo de lo «onírico». Los **finales persisten en sus enigmas; pero** el efecto de afrontar una pintura sinestésica (con olores y sonidos) o un film escultórico (arquitectural o en tercera dimensión) no tarda en caer sofocado por la impresión de que el cuento en sí es un borrón, una tachadura, una posibilidad. Una empresa que «se desfonda» como presagia Roberto Echavarren. (Revista *Texto crítico*). Alguien (a veces protagonó-

nico, a veces secundario) nos indica lo transitivo de la lectura: el cuento se vuelve irrisorio, nuestra lectura también... hasta que intrigados volvamos a comenzarlo. Un arma poderosa ha madurado Pitol en su obra novelesca y cuentística: la parodia, la ironía, el humor: el intercambio de lo apoteótico con lo mínimo. La seriedad del texto con la risa. Un territorio en el que permanece casi completamente aislado dentro de la **literatura escrita en español**.

BIBLIOGRAFIA

Paul De Man: *Blindness and Insight*. University of Minnesota Press 1983.
R. H Moreno-Durán: *Taberna in.fabula, La experiencia leída* Monte Avila Editores, Caracas, 1991.
Texto crítico, Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias. Revista de la Universidad Veracruzana, México, 1981, Dossier dedicado a la obra de Pitol.