

5  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLÁN



**Realismo mágico y literatura fantástica: Análisis comparativo  
de dos cuentos latinoamericanos**

## FALLA DE ORIGEN

Tesis que para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas  
presenta: Teresa Inés Sadurní D'Acri

México, noviembre de 1995



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

La experiencia literaria que este trabajo me ha dado, constituye una herramienta indispensable para el desarrollo de mi carrera académica en el futuro. Agradezco a mis maestros y a mi Universidad la oportunidad que me brindaron de realizar una parte esencial de mi formación académica en éste, que espero sea el primer ciclo de una carrera académica larga.

Agradezco también a mis compañeros de carrera el haberme permitido disfrutar de una de las experiencias escolares más profundas y divertidas de mi vida.

Gracias a Axel Mosqueda por su apoyo y por la asesoría técnica que ha hecho posible la presentación de esta Tesis.

Doy gracias a mi madre y a Luis Alberto por empujarme a seguir con este trabajo y por recordarme las oportunidades que se abren cuando concluimos este ciclo de nuestra vida profesional.

Pero, de manera especial, agradezco el apoyo profesional y el cariño de Rosario Dosal, mi asesora de tesis, a quien debo no sólo el haber podido concluir satisfactoriamente con este trabajo, sino la incansable tarea de continuar con él, sin descuidar las incontables responsabilidades académicas y familiares de su vida.

## ÍNDICE

Introducción .....	1
1. El cuento en Hispanoamérica: siglo XX .....	5
1.1. Hacia una definición del cuento.....	5
1.2. Trayectoria del cuento hispanoamericano en el siglo XX .....	13
1.3. El realismo mágico.....	25
1.3.1. El realismo en la literatura latinoamericana .....	25
1.3.2. El mito como expresión de realismo mágico en el cuento .....	27
1.3.3. El nuevo realismo latinoamericano .....	30
1.4. La literatura fantástica .....	39
2. Análisis literario de "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Gabriel García Márquez.....	50
2.1. Gabriel García Márquez: su vida.....	50
2.2. Gabriel García Márquez: su obra.....	56
2.3. "Un señor muy viejo con unas alas enormes".....	65
2.3.1. Análisis tradicional.....	65
2.3.2. Análisis estilístico .....	78
2.3.3. Acercamiento estructural.....	97
3. Análisis literario de "Silvia" de Julio Cortázar .....	104
3.1. Julio Cortázar: vida y obra .....	104
3.2. "Silvia" .....	119
3.2.1. Análisis tradicional.....	119
3.2.2. Análisis estilístico .....	132
3.2.3. Acercamiento estructural.....	148
Conclusiones .....	157



## INTRODUCCIÓN

La narrativa es un género literario que ha recibido especial atención por parte de los escritores hispanoamericanos en el último siglo. El cuento y la novela han sido cultivados ampliamente en un movimiento que algunos críticos llamaron *el boom latinoamericano* y que otros rechazaron clasificar. Lo cierto es que en este siglo, los escritores introdujeron el uso de nuevas técnicas y formas en la narrativa, revolucionando la concepción que, todavía a principios de este siglo, se tenía de ella.

Reconociendo la importancia que este género ha cobrado, particularmente hacia la última mitad del siglo, así como las formas que ha explotado en su enriquecimiento constante, se consideró interesante adentrarse en el estudio de las corrientes literarias denominadas *realismo mágico* y *literatura fantástica*, a partir del análisis literario de dos cuentos hispanoamericanos que podrían representar estas tendencias literarias.

Se escogieron dos cuentos que representan a cada una de las tendencias que, siendo distintas, se asemejan porque estos autores reflejan la cultura latinoamericana, mediante sus peculiares formas de expresión. Ambos aspectos literarios hacen uso de recursos estilísticos y estructurales innovadores, gracias a los cuales la literatura latinoamericana es uno de los centros sobre los que gira la atención de los críticos de todo el mundo.

El cuento resulta interesante por ser una rama de la narrativa cuya producción ha crecido de manera importante y refleja, tanto como la novela, los elementos que han dado riqueza y variedad al género narrativo en los últimos años. Los cuentos elegidos

son de Gabriel García Márquez y de Julio Cortázar. Estos escritores, además de cultivar dichos géneros y tendencias, sostienen teorías y opiniones fundamentadas sobre sus propios estilos literarios.

El realismo mágico y la literatura fantástica son formas de expresión de la narrativa latinoamericana que presentan marcadas diferencias literarias entre sí. Ambas tienden, por vertientes diversas a reflejar, a criticar, a comprender mejor nuestro mundo latinoamericano. Este trabajo pretende analizar los elementos que comprueben lo anterior.

El método de acercamiento literario usado es ecléctico; es decir, combina metodologías de distintas corrientes de análisis lingüístico y literario.

No se limita a ninguna metodología específica porque si se aprovechan aspectos de análisis tradicional, estilístico y estructural se pueden explicar en forma clara y completa los objetivos de este estudio, así como llegar por un camino más directo a la comprobación de la hipótesis que se plantea.

Las fuentes utilizadas para el análisis tradicional fueron fundamentalmente las obras de Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, que sigue siendo un libro interesante de teoría literaria; los trabajos siempre útiles de Raúl H. Castagnino, como son: *El análisis literario y Márgenes de los estructuralismos*, o el de José Ma. Díez-Borque, *Comentario de textos literarios (método y práctica)*.

Para el análisis estilístico se consideraron importantes algunos de los estudios del libro *Materia y forma en poesía* de Amado Alonso, especialmente los referidos a la narración y fundamentalmente el de "El ritmo de la prosa".

Dentro de esta tendencia crítica se consideran básicos el libro de Dámaso Alonso *Poesía española*, donde el autor hace un ensayo de métodos y límites estilísticos a través de los tres conocimientos de la obra poética, así como los estudios de Carlos Bousoño.

Como bibliografía de apoyo para el análisis retórico, se tomaron en cuenta los libros: *Manual de retórica literaria* de Henrich Lausberg; el *Diccionario de retórica* de Helena Beristáin; y los trabajos del Padre Bernaola de San Martín.

El análisis estructural se ayudó del *Análisis estructural del relato literario* de Helena Beristáin y del artículo "Estructura en la narrativa" de José A. Bravo.

Para comprender el análisis en su contexto histórico y cultural, se inició el trabajo con un acercamiento al desarrollo del cuento hispanoamericano en este siglo. Asimismo, se da un bosquejo biográfico de los autores de los cuentos, para referencia y contextualización del análisis de cada relato.

El análisis que se propone, parte de una mirada general a los elementos de estudio tradicional de la literatura, como son los personajes, el tema, el argumento y el ambiente.

Una vez descritas las partes que conforman al cuento, se procede al estudio de los recursos estilísticos que emplea el autor para lograr literariedad en el texto.

El análisis de la estructura del relato nos proporciona los elementos para reconocer la congruencia de las secuencias y la forma en que historia y discurso se combinan en el papel para redondear el "todo absoluto" que es el cuento.

Para completar el análisis de cada cuento se da una explicación de los motivos del relato y una breve interpretación semiológica que sintetiza las ideas principales del texto.

La descripción, explicación e interpretación de los elementos de estudio convergen en las conclusiones del trabajo. En esta recapitulación final, se rescatan las partes del estudio que permiten caracterizar a las tendencias literarias estudiadas, así como recuperar las lecturas implícitas del texto.

Es de desearse que este trabajo otorgue a los lectores las mismas satisfacciones que ha tenido la autora en el camino de su elaboración, y que sirva como contribución al estudio de la literatura hispanoamericana y, por ende, a una mejor comprensión de la realidad de este continente.

## **1. El cuento en Hispanoamérica: siglo XX**

### **1.1. Hacia una definición del cuento**

La génesis del cuento puede remontarse a varios milenios atrás cuando el hombre, en su estadio más primitivo, ya se preguntaba sobre el origen del universo y de los dioses. En estas primeras edades del mundo los hombres no escribían, conservaban sus recuerdos por tradición oral.

Los antropólogos que se han preocupado por encontrar registro de las primeras manifestaciones espirituales del hombre a través de compilaciones y transcripciones de textos transmitidos oralmente, coinciden en afirmar que es difícil indicar una fecha precisa a la invención del cuento. Lo más probable es que los primeros cuentos empezaron a narrar acontecimientos que tenían que ver con batallas, dioses, héroes, etc. Estos acontecimientos se narraban con el objeto de conservar una memoria histórica entre los hombres y a través de las generaciones. Cuando estos primeros cuentos o relatos eran narrados por distintas personas se iban transformando. En ocasiones, se inventaban sucesos maravillosos o se integraban elementos fantásticos o prodigiosos a las narraciones originales, para conservar el interés y la vigencia de los relatos y para suplir la falta de memoria. Por ello, podría afirmarse que los primeros cuentos fueron convirtiéndose rápidamente en ficción, al ser tocados por los siglos y por las diferentes generaciones de hombres.

Vladimir Propp, en su estudio titulado *Raíces históricas del cuento*, encuentra una coincidencia perfecta entre el mito y el relato maravilloso. Los folkloristas y etnólogos al percatarse de esta afinidad, llaman a los mitos "cuentos". Propp, sin embargo hace una distinción importante entre el mito y el cuento al afirmar que éste no utiliza héroes que correspondan a una realidad mitológica e histórica de algún pueblo, sino que es producto de la creación artística.

Marcelino Menéndez y Pelayo afirma en un estudio sobre el tema que "el cuento meramente cuento fue, si lo primero que se inventó, lo último que se escribió"<sup>1</sup> y relata las diversas transformaciones del cuento remontándose hasta las primeras religiones. *Para que el vocablo cuento haya podido restringirse como tal, hay que proceder por exclusión.* En las edades más primitivas era cuento todo lo que se contaba, de ahí que *hablar* es lo mismo que *fabular* (latín) o contar cuentos.

Cuando las religiones más primitivas surgieron, tuvieron que basarse en las anécdotas o cuentos que fueron aceptados como dogmas. Cuando esto no sucedía, perduraban como cuentos o ficciones. De esta manera, iban extendiéndose por diferentes regiones y, en ocasiones, llegaban a cruzar los mares permaneciendo tan sólo como anécdotas para que hombres de diversas culturas los transformaran a su vez. En los tiempos en que la comunicación entre los hombres de regiones lejanas era difícil, los cuentos servían como transmisores de cultura.

---

<sup>1</sup> M. Menéndez y Pelayo citado en el *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*, Tomo IV, pp. 1510-1511.

Este inmenso cúmulo de narraciones vino a formar una materia épica difusa. Cuando algunos pueblos empezaron a tomar conciencia de la belleza del idioma, estas anécdotas se volvieron poesía, sujetándose a las leyes rítmicas de la palabra, de manera que, entonces era más fácil conservarlas en la memoria. Algunas narraciones se volvieron cantos épicos y otras epopeyas. Las narraciones que quedaron fuera de estas clasificaciones, siguieron transmitiéndose como cuentos.

Menéndez y Pelayo sigue relatando cómo más tarde, cuando la escritura fue inventada, los hombres quisieron dejar memoria de los sucesos pasados, y así surgió la historia que, como la poesía, la epopeya y la épica, tomó del cuento las anécdotas que aceptó como verdaderas. De esta manera, lo que no entró en la historia siguió siendo cuento.

En el principio, hallamos narraciones anónimas vinculadas a la mitología, la fábula y el cuento de hadas. Los primeros cuentos que se escribieron buscaban dar una enseñanza o lección moral: la fábula, el apólogo, la parábola y la conseja. Hace aproximadamente cuarenta siglos fueron asentados, por escrito, algunos de los relatos más antiguos en la "Historia de Sinué". En la Biblia están registrados numerosos pasajes que ilustran el empleo del cuento, como se manifiestan en el libro de Jonás o en el sueño de Nabucodonosor. En Grecia hubo cuentos, no escritos, desde el origen de su civilización, hallándose la primera compilación de cuentos en la "Aventura de amor" de Partenio de Nicea.

Jaime Rest afirma que "con el primer afianzamiento literario de las letras modernas, el cuento adquiere notoria vigencia y se diversifica en pluralidad de orientaciones"<sup>2</sup>. Entre quienes incursionan con más entusiasmo en el género se incluyen: Don Juan Manuel en España, Boccaccio en Italia, Chaucer en Inglaterra, Margarita de Navarra en Francia. En el Renacimiento encontramos que Cervantes utilizó el relato o cuento en algunos pasajes del *Quijote* y ya en el siglo XVIII Galland publica en Francia su versión de las *Mil y una noches*. A partir de este momento la proliferación de historias orientales invade la literatura de este país. Sin embargo, "la edad de oro del cuento" habría de llegar, según Rest, con el Romanticismo: de 1820 a 1850 aparecen, en diversas regiones, cuentistas como Nodier, Balzac, Merimée, Nerval, Musset, Pushkin, Gógol, Irving y Hawthorne.

Pero la gran contribución artística y teórica con respecto al cuento provino del norteamericano Edgar Allan Poe, cuya doctrina sirvió como punto de partida para esclarecer las características del relato breve. Podría decirse que la doctrina de Edgar Allan Poe abre las puertas del cuento contemporáneo (así lo afirma Cortázar) e inicia la polémica respecto a las concepciones narrativas del género en adelante.

La polémica iniciada por Poe, a quien podríamos llamar el primer teórico del cuento como forma literaria, independiente, continúa hasta nuestros días. Siendo el cuento un género que, con respecto a los demás géneros literarios, se reconoció tardíamente, críticos y escritores se han esforzado por darle una definición precisa, pero

---

<sup>2</sup> J. Rest. *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, p.62.



no han logrado coincidir más que en algunas características formales. Según H.E. Bates se trata de una forma "escurridiza" y variable, de modo que "no hay definición o pauta que abarque con eficacia la estructura, efecto y belleza"<sup>3</sup> de sus diversas manifestaciones.

Poe pretendió definir lo que el cuento era y lo que debía ser. Intentaba desarrollar una teoría estética para un género que, aunque no era de reciente aparición, en su opinión había sido comprendido deficiente e injustamente. Para Poe el cuento era superior a la novela y era superado tan sólo por la poesía.

Un relato debe escribirse "concibiendo con deliberado cuidado el efecto único y singular a partir del cual el escritor inventará los incidentes y cambiará tales actos de la manera en que mejor le ayuden a crear este efecto único preconcebido"<sup>4</sup>. Con Poe coincidirá J.L. Borges, un siglo después, al considerar al cuento de la siguiente manera: "Veo las dos puntas, sé el principio y el fin. Lo que sucede entre ambos extremos tengo que ir inventándolo, descubriéndolo"<sup>5</sup>.

Otro aspecto considerado por Poe, fue la brevedad en el cuento, tan excepcional como en la poesía. Para mantener un efecto unitario en la lectura, un cuento debe ser tan breve que "pueda leerse en una sola sentada". En el relato la idea debe conservarse limpia y naturalmente, al no haberse utilizado recursos innecesarios o accidentales. En

---

<sup>3</sup>. H.E. Bates citado en J. Rest, *op. cit.* p.58.

<sup>4</sup>. Winfield Parks, Edd. *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, p.56.

<sup>5</sup>. J.L. Borges citado por E. Valadés. V. Anexo 1

esto estriba la superioridad del cuento sobre la novela, donde este efecto no puede alcanzarse.

Más de un siglo después, Julio Cortázar retoma los principales aspectos de esta estética literaria para definir o caracterizar al cuento moderno: "el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico"<sup>6</sup>. Para lograr este límite en un cuento, tanto la intensidad de la acción como la tensión del relato son fundamentales:

La tensión es "una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado"<sup>7</sup>. La intensidad en un cuento "consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige"<sup>8</sup>.

Vemos claramente en estas apreciaciones que Cortázar es un digno descendiente de Edgar Allan Poe. Pero las apreciaciones de Cortázar también tocan, como las de Poe, la diferencia entre el cuento y la novela. Cortázar, sin embargo, no se atreve a afirmar la superioridad del cuento sobre la novela. El cuento se parece a la fotografía como la novela se asemeja al cine: "El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar (...) como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia hacia algo que va más allá de la anécdota visual o

---

<sup>6</sup>. J. Cortázar. "Paseo por el cuento", p.330.

<sup>7</sup>. *Ibid.*, p.336

<sup>8</sup>. *Ibid.*, p.335-336

literaria contenidas en la foto o en el cuento. Por el contrario, en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el clímax de la obra.”<sup>9</sup>

Hasta ahora hemos tocado tres aspectos del cuento: brevedad; unidad e intensidad en la estructura, y eliminación de elementos accesorios o inútiles.

Respecto a estas tres características del cuento, muchos otros críticos y escritores han opinado.

Seymour Menton opina que “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto...”<sup>10</sup>

En un artículo sobre el cuento, Edmundo Valadés cita a distintos críticos que han opinado sobre el tema<sup>11</sup>. Lubrano Zas dice que contar es “llevar cuenta de una historia que se relata, a fin de que ésta entrañe totalidad, pero que el cuento es indefinible, discernible, cambiante, producto de una realidad histórica inestable: el cuento es intensidad”. Para Juan Bosch “las leyes del cuento son las de la fluencia constante, la acción no debe detenerse jamás, el cuentista debe usar sólo palabras indispensables

---

<sup>9</sup>. *Ibid.*, p.330-331

<sup>10</sup>. S. Menton. *El cuento en Hispanoamérica*, p.8.

<sup>11</sup>. E. Valadés. *Op. cit.* Anexo 1

para describir la acción". Luis Leal afirma que el cuento actual "ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XX: elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia del estilo, más flexibilidad en su estructura, más amplio contenido, más acogedor de temas, más expresivo en su forma." Ernesto Sábato dice "el cuento tiene que dar en pocas palabras una idea total y poética". Alberto Moravia opina que "el cuento debe sujetar en su silla al lector". H.H. Murena afirma "El cuento es algo así como una gota de agua vista con una lupa, y que por lo tanto en ella está el universo entero". Federico Peltzer dice "debe ser absolutamente homogéneo, compacto, cerrado como un círculo; no debe sobrarle ni faltarle nada...".

Carlos Mastrangelo, por otro lado, se ha propuesto postular una teoría del género y los componentes esenciales para su definición son los siguientes: "que sea una serie breve y bien escrita de incidentes; de ciclo perfecto y acabado como un círculo; es muy esencial el argumento, el asunto y los incidentes en sí, y tratados éstos en una única e ininterrumpida ilación, sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio y rematados por un final imprevisto, adecuado y natural. Exige la condición de círculo, porque un buen cuento, por corto o largo que sea, es siempre un todo armónico y concluido, como un organismo vivo o un órgano en perfecto funcionamiento, donde nada falta ni sobra".

Vemos aquí cómo muchos críticos y escritores coinciden en los aspectos fundamentales del cuento. Consideraremos, por lo tanto, en este estudio, estos tres aspectos que hasta ahora más se acercan a una definición del género. Sin embargo, dejamos abierta la polémica desatada desde el siglo pasado sobre la teoría del cuento contemporáneo.

A lo largo de este siglo, esta polémica se ha ido extendiendo en Hispanoamérica debido principalmente a la proliferación de cuentos y al renovado interés de los escritores por desarrollar nuevas técnicas narrativas en el género.

## 1.2. Trayectoria del cuento hispanoamericano en el siglo XX

Empezaremos esta breve revisión del cuento hispanoamericano distinguiendo un antecedente y tres momentos culminantes en su desarrollo.

Hacia finales del siglo XIX, la corriente literaria modernista había alcanzado niveles de sofisticación muy altos, así como el reconocimiento mundial de su autenticidad hispanoamericana. El modernismo escogió como género de expresión la poesía, principalmente, aunque no desatendió por ello los géneros cortos de la prosa, como son el ensayo, la crónica y el cuento.

En el ensayo, el tema común del modernismo fue el de la defensa de los países hispanos frente a la amenaza del gran coloso del norte, así como el de las reflexiones sobre el destino de nuestra América. Desde los precursores, José Martí en *Nuestra América* plantea el problema de nuestro continente; José Enrique Rodó hace un intento de definición de América Latina en su obra *Ariel* (1900), y, en la poesía, Ruben Darío se suma a la proclamación del ideal hispanista con *Cantos de vida y esperanza*.

En lo que respecta al cuento, el modernismo desarrolla dos elementos sobre los que girará este género en el siglo XX: el elemento fantástico y el realismo "desbordante" (el desafío del hombre contra la naturaleza).

Rubén Darío recopila una serie de cuentos fantásticos de su creación en un libro de cuentos y poemas llamado *Azul...* Algunos de estos cuentos -en que el autor maneja extraordinariamente la prosa poética- entre exóticos y cosmopolitas, rescatan la fantasía de los cuentos de hadas y muchos de ellos transportan al lector a ese espacio etéreo y sublime que se encuentra a gran distancia del espacio terrenal, mientras en otros, el autor manifiesta crítica o preocupación social. Si analizamos el desarrollo del cuento hispanoamericano de los siguientes treinta o cuarenta años, veremos que se olvida en mucho el elemento fantástico y no es, sino hasta los años cincuenta, cuando Jorge Luis Borges y sus seguidores lo recuperan.

Por otro lado, Horacio Quiroga, quien es el último de los grandes prosistas de la generación de 1900, está también marcado por el periodo modernista. A temprana edad, Quiroga tuvo que enfrentarse al bosque tropical, consiguiendo la experiencia que le proporcionaría el tema inagotable del hombre aplastado por la naturaleza. Con los cuentos de Quiroga, el género cuentístico se acerca a su máximo grado de madurez.

Si bien, para Rubén Darío el cuento fue un género secundario, como más adelante lo será para un gran número de novelistas, Horacio Quiroga será el gran maestro precursor del cuento hispanoamericano como expresión artística independiente en el siglo XX.

Emir Rodríguez Monegal en un ensayo titulado "Tradición y renovación", distingue tres momentos de ruptura en las letras latinoamericanas de nuestro siglo:

“Lo que ocurrió hacia 1960, y coincidiendo con la mayor difusión de la Revolución cubana, ya había ocurrido hacia 1940 con la crisis cultural motivada por la guerra española y la segunda guerra mundial, y tenía su más claro antecedente en la otra ruptura importante: la de las vanguardias de los años veinte.”<sup>12</sup>

La crisis de las vanguardias que se da en América en los años veinte tiene como blanco la aniquilación del modernismo, así como también una exploración de los valores del arte literario. El apasionamiento por la destrucción comienza con el modernismo y llega hasta el aniquilamiento del lenguaje en los juegos experimentales de Vicente Huidobro. Los vanguardistas latinoamericanos buscan, mediante el cuestionamiento de la forma, su restauración en la poesía y en la ficción.

Entre las dos guerras mundiales, la prosa narrativa había alcanzado un auge extraordinario y la producción de cuentos aumentaba. Los autores criollistas buscaban conocerse a sí mismos a través de su tierra y demostrar, ante el evidente despliegue europeo de barbarie, que América había sido juzgada injustamente por aquellas naciones europeas que pretendían representar la “civilización”.

Carlos Fuentes reconoce al escritor de esta época como aquél que adopta el papel de portavoz de aquellos que no pueden hacerse escuchar; su función consiste en

---

<sup>12</sup>. E. Rodríguez Monegal, “Tradicón y renovación” en *América Latina en su literatura*, p.139.

denunciar las injusticias, defender a los explotados y documentar la realidad de su país. Esta tendencia documental en la literatura obedecía a la trama original de la vida en esta parte del continente: "haber llegado a la independencia sin verdadera identidad humana, sometidos a una naturaleza esencialmente extraña que, sin embargo, era el verdadero personaje latinoamericano..."<sup>13</sup> La obra del escritor de este tiempo, dice Fuentes, lo reconcilia con el pueblo, "es una forma de pagarle el privilegio de ser escritor y convivir con la élite"<sup>14</sup>. El escritor se atribuye el papel romántico del libertador que desenvaina la pluma y "rompe cadenas con la fuerza de la tinta iracunda"<sup>15</sup>. Éste es el trasfondo de la literatura de Bolívar a Sarmiento y de Sarmiento a Gállegos.

Los jóvenes literatos despertaban a la realidad para darse cuenta de que por muchos años los latinoamericanos habían considerado inferiores sus propias manifestaciones artísticas y culturales. Esta toma de conciencia daba un nuevo impulso a la creación artística y literaria en el continente. Los nuevos literatos hacían uso de los descubrimientos que empezaba a dar el siglo, retomando en un inicio las teorías de Freud sobre el inconsciente y echando mano, al adentrarnos más en el siglo, de la teoría de la relatividad para dar enfoques narrativos más amplios y diversos.

Al término de este período, sobresale en el continente la novela de la Revolución mexicana. Por primera vez en América Latina nos encontramos ante un movimiento que logra transformar radicalmente las estructuras de un país. Esta novela, aunque

---

<sup>13</sup>. C. Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*, p.11.

<sup>14</sup>. *Ibid.*, p.12.

<sup>15</sup>. *Ibid.*, p.12.



principalmente es novela testimonial, engendra la semilla de la auténtica novela latinoamericana: "la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica."<sup>16</sup>

La novela de la Revolución mexicana incluye a escritores como Agustín Yáñez y Juan Rulfo. Hacia 1947 Agustín Yáñez escribe "la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua*."<sup>17</sup> En 1953 Juan Rulfo escribe *Pedro Páramo*, novela en la que "procediese a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre- y con llave de oro - la temática documental de la revolución."<sup>18</sup>

Estas dos novelas nos conducen a la nueva literatura latinoamericana. Su función es la de la ruptura. Estas novelas acaban con una forma de hacer literatura, proponiendo una estilística diferente. Carlos Fuentes afirma: "La obra de Juan Rulfo no es sólo la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana: a través de *Pedro Páramo*, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana".<sup>19</sup>

Después de la primera guerra mundial empezaron a aparecer en el mundo los "gobiernos fuertes" y a proliferar la propaganda fascista. Algunos factores

---

<sup>16</sup>. *Ibid.*, p.15.

<sup>17</sup>. *Ibid.*, p.15.

<sup>18</sup>. *Ibid.*, p.16.

<sup>19</sup>. *Ibid.*, p.16.

internacionales que afectaban en este tiempo a Hispanoamérica eran: la crisis financiera que comenzó en 1929, la caída de la República española, los triunfos del fascismo en Europa y el inicio de la segunda guerra mundial.

Éste fue un tiempo de crisis y desencanto que afectó enormemente a todos los pobladores del planeta. En los países de Hispanoamérica empezaban a crecer las ciudades y muchos escritores eran ahora pobladores de la metrópoli. La vida en la ciudad daba una perspectiva distinta al autor de cuentos, quien se interesaba ahora aún más por el individuo, por la recreación de la vida urbana y por la fantasía. En Argentina sobresalía en este tiempo el grupo de intelectuales y escritores, encabezado por Jorge Luis Borges, alrededor de la revista "*Sur*". Este grupo cultivaba el cuento y la poesía principalmente y marcó con su revista, según lo afirman Riquer y Valverde, "la contraseña de una época conservadora de la literatura argentina".<sup>20</sup>

Seymour Menton llama a los escritores que se localizan en este grupo "cosmopolitistas". Este movimiento agrupaba distintas "escuelas", algunas de las cuales surgieron primero en la pintura como son: el surrealismo, el cubismo y el realismo mágico. El existencialismo se les unió después como escuela filosófica. Menton explica la influencia de cada una de estas escuelas en la literatura: el surrealismo se basaba en los trabajos de Freud y, ante esta influencia, el escritor trataba de captar el "carácter dualístico" de la realidad a través de la evocación subconsciente de sus personajes; el cubismo proponía al escritor el presentar la realidad desde varios ángulos o puntos de

---

<sup>20</sup> M. de Riquer y J.M. Valverde. *Historia de la literatura universal*, tomo IV, p. 296.

vista simultáneamente; el realismo mágico (que miraremos con detenimiento en los siguientes capítulos de este trabajo) es un término inventado por un crítico alemán para describir la utilización de la fantasía y la realidad en la pintura; y el existencialismo proponía presentar en la literatura la angustiada situación que vive el hombre ante un mundo a punto de destruirse.

Estos escritores de mediados del siglo XX tomaron algunas influencias y rechazaron otras. Lo cierto es que, a pesar de contar con tantas y tan variadas influencias, la literatura latinoamericana, y la narrativa en particular, iban adquiriendo un carácter auténtico y de alto valor artístico.

Dos grandes cuentistas que, sin duda, han dado la pauta a seguir a muchos otros de la segunda mitad de este siglo, son Horacio Quiroga (1878-1937) y Jorge Luis Borges (1899-1986). Junto a ellos, han sobresalido otros cuentistas que iniciaron su labor literaria en la primera mitad de este siglo, algunos de los cuales la continúan hasta fechas recientes. Ellos son: en Argentina, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo; en Uruguay, Felisberto Hernández; en Chile, María Luisa Bombal; en Paraguay, Augusto Roa Bastos; en El Salvador, Salvador Salazar Arrué; José Ma. Arguedas en Perú; Luis Fallas en Costa Rica; Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, Ramón Ferreira y Alejo Carpentier en Cuba; Francisco Rojas González, Juan Rulfo, Juan José Arreola y José Revueltas en México; Miguel Angel Asturias en Guatemala; Arturo Uslar Pietri en Venezuela.

En la segunda mitad del siglo XX la narrativa en Hispanoamérica alcanzaba el punto más alto en el desarrollo de nuestra literatura. Hacia 1960 se abría en nuestro continente la etapa del "*Boom*" latinoamericano, como la han llamado desde entonces muchos críticos de la literatura mundial. La palabra "boom" es utilizada por estos críticos para hacer referencia al momento en que la narrativa de este continente hace explosión en la cúspide del inmenso volcán de la literatura universal.

La modernidad literaria en Hispanoamérica tiene que ver con el "tránsito de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua."<sup>21</sup>

La modernidad literaria en este continente, afirma Fuentes, es el resultado de múltiples influencias que abren considerablemente el horizonte del nuevo arte narrativo. Escritores como Kafka, Joyce, Brecht y Pirandello perciben una nueva realidad y abren el misterio del arte. Narradores norteamericanos como Faulkner, Lowry, Broch y Golding encuentran también este camino. Al regresar "a las raíces poéticas de la literatura a través del lenguaje y la estructura (...), crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad (...), un espacio para lo *real*, a través de un mito en el que se puede reconocer la mitad oculta.

---

<sup>21</sup>. Carlos Fuentes. *Op. cit.* p.24

pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso".<sup>22</sup>

Los escritores de este período adoptan una nueva visión de la realidad que interpretará y dará un sentido diferente al complejo e intrincado personaje que es Latinoamérica.

Riquer y Valverde reconocen la importancia que llegó a tener nuestra literatura en este período:

"...creemos orgullosamente que la literatura hispanoamericana, desde la segunda mitad de los años cincuenta, ha llegado a ser el hecho más valioso en este período de la literatura mundial."<sup>23</sup>

Valverde y Riquer mencionan también una serie de consideraciones que pueden contribuir a entender las facilidades y obstáculos necesarios para que este milagro se diera en nuestra literatura: "...había un tenso contraste entre los niveles materiales y estructurales de los países hispanoamericanos y la mentalidad literaria en que ha ocurrido el *boom*. El escritor, surgido sobre un fondo de pobreza nacional, pero con minorías, restos y atisbos de avanzadísima cultura, ha podido saltar en poco tiempo al nivel estético

---

<sup>22</sup>. *Ibid.*, p.19.

<sup>23</sup>. M. de Riquer y J.M. Valverde. *Op. cit.*, p.337.

más sofisticado del mundo, porque la debilidad de las instituciones educativas y culturales no era para él necesariamente un mal, e incluso pudo ser un bien, al permitirle conservar su oído literario natural, su sentido literario casi libre de la letra impresa”<sup>24</sup>. Estas consideraciones, por supuesto, las someten los autores a estudios posteriores de los sociólogos de la cultura.

Pero, para ilustrar este acontecimiento, remontémonos en el tiempo hacia la década de 1960. La historia nos habla de tres acontecimientos que hicieron trepidar a la tierra en estos años: la Revolución cubana; la guerra de los Estados Unidos de Norteamérica en contra del gobierno popular en Vietnam, y los movimientos estudiantiles en México, España, Francia, Japón y Estados Unidos en 1968.

La Revolución cubana convertía en realidad los sueños de emancipación cultural, política y económica de los pueblos latinoamericanos. Los jóvenes en Estados Unidos se manifestaban en las calles en contra de la política intervencionista de Norteamérica en Vietnam y se negaban a participar en esa guerra. Muchos de ellos fueron enviados a prisión por esta razón. En el mundo entero había un reclamo de “paz y amor” que expresaba la respuesta de las nuevas generaciones a las agresiones injustificadas de racismo, genocidio, tortura y guerra mundial.

La década de 1960 significó una ruptura con el pasado. En el mundo entero se vivía una revolución cultural. Este espíritu revolucionario reaccionó contra los valores del mundo burgués y racionalista. La música hablaba de paz, libertad y amor entre los

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.337.

pueblos. Las ciudades se llenaban de jóvenes deseosos de ingresar a la Universidad con el afán de rescatar al mundo.

Las generaciones completas de universitarios vivieron el despertar de la cultura y del arte. Las nuevas manifestaciones artísticas buscaron “borrar las barreras tanto entre los géneros literarios como entre los distintos medios de expresión artística”<sup>25</sup>. Aquellos escritores que algunos años atrás habían mirado hacia su continente en defensa de lo americano, enriquecían su arte con las nuevas técnicas narrativas empleadas por novelistas europeos y norteamericanos (el monólogo interior, la diversidad de planos en la narración, la complejidad cronológica, etc.).

Los narradores de esta época supieron combinar el realismo y la magia de una cultura y un paisaje ancestrales de Hispanoamérica con los recursos más sofisticados de la nueva narrativa y, de esta forma, escribieron las novelas y los cuentos más hermosos y asombrosos de la literatura de este período. A partir de este momento realidad, mito y fantasía irán ligadas en la narrativa, porque en la vida cotidiana la frontera entre estos elementos también se desvanece. La conciencia mítica del pueblo latinoamericano inventará esta nueva realidad paralela, como inventa cada día su acontecer histórico. Nunca la novela y el relato estuvieron más cerca de la realidad de un pueblo.

Si bien el reconocimiento a la narrativa latinoamericana de esta época está dado en particular a la novela, no podemos por ello olvidar el auge alcanzado por el cuento entre 1950 y 1960.

---

<sup>25</sup>. S. Menton. *Op. cit.*, p.560.

Seymour Menton en su libro titulado *El cuento en Hispanoamérica* menciona que, si bien este periodo de la narrativa latinoamericana está marcado especialmente por el desarrollo de la novela, el auge alcanzado por el cuento se ha mantenido e incluso ha alcanzado la calidad de ésta. Este auge se da, explica Menton, debido a que “la producción continua de cuentos y el número asombroso de antologías y estudios generales y monográficos han contribuido a la difusión del cuento entre un público-lector cada día más amplio”<sup>26</sup>. Seymour Menton también atribuye este fenómeno al crecimiento de la población universitaria y de los sectores culturales, así como a que los consumidores hispanoamericanos ya no rechazan los productos nacionales.

En los últimos años, el cuento ha adquirido gran importancia para la comunidad universitaria e intelectual de Hispanoamérica. Escritores de reconocimiento mundial han adoptado este género en sus principales creaciones artísticas. Si bien el cuento había sido hasta antes de este siglo un género secundario o incluso olvidado, particularmente a raíz del llamado “boom” latinoamericano, ha alcanzado un alto grado de madurez y fertilidad. Muchos escritores de cuentos han reflejado grandes momentos de la realidad, la magia y la fantasía a través del único medio capaz de ganar la voluntad del lector por “knock out”; de percibir la realidad profunda y totalizante en un instante de la vida, “en el acto de leer el periódico o de levantar la cucharita del café.”

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.560



En esta difícil tarea se han destacado Julio Cortázar, Mario Benedetti, Edmundo Valadés, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Augusto Roa Bastos, Augusto Monterroso, Juan Carlos Onetti, entre otros reconocidos escritores.

La proliferación de escritores en este período fue rápida y la producción de cuentos numerosa. Fueron distintos los recursos estilísticos que cada escritor decidió utilizar. Los temas variaban considerablemente abordándose, tanto los problemas del campo, como la situación del individuo en las crecientes ciudades. Las tendencias literarias eran tan numerosas como el número de destacados escritores. Sobresalieron entre ellas, hasta llegar a confundirse, dos tendencias narrativas: el realismo mágico y la literatura fantástica.

### **1.3. El realismo mágico**

#### *1.3.1. El realismo en la literatura latinoamericana*

La literatura latinoamericana tiene una larga tradición realista, heredada principalmente de su antecedente hispano. El realismo se encuentra ya en las primeras manifestaciones literarias de España como el *Cantar del Mio Cid*. En el Siglo de Oro español lo encontramos presente en el teatro, en los escritos místicos de Santa Teresa y en el *Quijote*. Pero el realismo hispano tiene un matiz propio que lo aleja de las reglas de verificación y verosimilitud que impone el realismo francés. En las principales obras del realismo español la descripción de tipo realista se mezcla y se contagia de fantasía o

ensueño. Sancho Panza, por ejemplo, siendo un personaje en lo general sensato y racional, se contagia fácilmente de las fantasías y sueños de Don Quijote.

En América, la manifestación más antigua del realismo la encontramos en la obra de Fernández de Lizardi y, más adelante, es recuperado por Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, Rafael Delgado, Emilio Rabasa, Alberto Blest Gana, Federico Gamboa y otros; escritores que muestran mejor la influencia fiel del realismo francés en nuestras letras. Sin embargo, la tradición de realismo social y psicológico es de corta duración en América. Con el modernismo, el realismo entra en crisis. Los escritores modernistas buscan las raíces de la poesía hispanoamericana en la tradición indígena y en el barroco hispánico, logrando con ello el encuentro mágico de los dos mundos: el hispánico y el americano.

El escritor americano rescata tarde o temprano esta doble fusión hispanoamericana, reuniendo los elementos que mejor describen una realidad antagónica y contradictoria: por un lado, la de un mundo donde el paisaje y la naturaleza son tan asperos y desmesurados que no son invisibles a la sensibilidad del poeta; y por otro, la de la fusión del pensamiento místico del cristianismo hispano con la idiosincrasia mítica, mágica y simbólica del mundo indígena.

El realismo, entonces, se ve interrumpido en la época modernista de la literatura, pero es nuevamente rescatado cuando acontece otro gran cataclismo en la historia del continente: la Revolución mexicana. Tarde o temprano surgen realidades más apremiantes que exigen la atención del poeta modernista y, siendo el intelectual uno de

los principales protagonistas de los movimientos sociales que se dan en nuestro continente, le es imposible conservar los ojos y el espíritu en la mágica realidad de un mundo ideal e imaginario. Con la Revolución mexicana, la novela testimonial cubre el escenario literario de los años cercanos a 1910.

Pero, muy pronto, el escritor agota los recursos que el realismo le ofrece y se encuentra en la necesidad de buscar nuevas formas de expresión que le permitan crear una realidad literaria más completa y profunda que la que los hechos históricos evidencian.

La realidad que subsiste en Latinoamérica, a pesar de todas las guerras y cataclismos, reclama un espacio para el espíritu, para el mito, la magia, la fantasía y la mística, que se encontrarán por siempre en las raíces más profundas de nuestra cultura. La narración testimonial de los nuevos cambios sociales y políticos muestra una realidad cercenada. Es necesario recuperar la riqueza de las vivencias revolucionarias, sin olvidar que nuestro espíritu se ha ido modificando junto con la historia.

Agustín Yáñez y Juan Rulfo son dos escritores que empezaron a dar sentido a esta fusión que venía exigiendo la realidad literaria de nuestro continente: la del realismo mágico. Esta nueva realidad logra fundir el mito y la historia del alma latinoamericana.

### *1.3.2. El mito como expresión de realismo mágico en el cuento*

El realismo mágico en América Latina tiene la particularidad de representar un punto de vista que tiene que ver con la influencia de la leyenda, la magia, la imaginaria,

la superstición y el mito en la narrativa de nuestros escritores y que forma parte de la identidad del latinoamericano con su cultura.

Aunada a la narración descriptiva, la utilización de recursos de este tipo en la reelaboración literaria de la realidad, acerca la literatura -que se ha llamado de "realismo mágico"- al realismo mitológico o folklórico.

Para Vladimir Propp, entre el mito y el relato maravilloso hay una "coincidencia perfecta" que ha llevado a los folkloristas y etnólogos a llamar a los mitos "cuentos". Sin embargo, afirma Propp, la diferencia entre ambos estriba, no en su forma, sino en su función social. El mito es "un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad cree un pueblo"<sup>27</sup>.

La diferencia es que en el cuento los héroes no corresponden a una realidad mitológica o histórica de un pueblo o una sociedad, son producto de la creación artística. Por lo tanto, no pueden valorarse de igual modo la manifestación popular del mito y la recreación literaria del narrador.

Sin embargo, literatura y mito han estado relacionados desde tiempos remotos. Los mitos más antiguos que conocemos nos han llegado a través de manifestaciones literarias como son, por ejemplo, los relatos de Homero.

"Así, puede decirse que la mitología es literatura en potencia. Y que la temprana literatura, al menos en parte, es la expresión escrita de la mitología..."<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup>. V. Propp. *Raíces históricas del cuento*, p.19.

<sup>28</sup>. M. Peñuelas. *Mito, literatura y realidad*, p.108.

Marcelino Peñuelas hace referencia a la influencia que en los distintos géneros literarios, desde sus manifestaciones más tempranas, tiene el mito. Habla así de los elementos mitológicos existentes en la épica, el drama, la epopeya y el teatro.

El mito y la leyenda, pues, han llegado hasta nuestros días mezclados con la historia, la religión y la literatura. Sabemos que muchos mitos y leyendas fueron recreados y transformados, a través de los siglos, por la imaginación popular.

Sin embargo, la forma narrativa que en este estudio nos preocupa tiene mucha cercanía con el mito y el relato folklórico, sin llegar a confundirse ni con uno ni con otro. El realismo mágico recupera las formas estilísticas del mito y con ello nos ofrece un punto de vista más poético y profundo de la realidad y de la condición humana.

El escritor que utiliza el realismo mágico como procedimiento estético, busca crear una realidad que pueda ser vista con nuevos ojos. Al recuperar esta realidad de un modo adecuado, logra convertirla en mágica.

Alexis Márquez da una explicación del realismo mágico, hablando de las formas narrativas empleadas por los escritores de esta corriente que han acercado su obra al mito:

“En los relatos fantásticos de tipo mitológico o folklórico, que muchas veces constituyen la expresión más pura y sincera del realismo mágico, la elaboración o ‘sobrenaturalización’ de la realidad ha sido sin duda inconsciente, y por regla general se trata de una labor colectiva y popular. Los llamados escritores cultos, desde luego,

pueden experimentar también de modo inconsciente este proceso de elaboración fantástica, y de hecho es así en los casos de mayor autenticidad poética.”<sup>29</sup>

La tradición latinoamericana de los relatos transmitidos en forma oral, tiene antecedentes muy claros. De hecho, puede decirse que no es exclusiva del latinoamericano, sino una tradición histórica de la literatura, y que es anterior a toda forma de expresión escrita. La costumbre del ser humano de transmitir su historia oralmente a las generaciones venideras, permanece viva en América latina, entre otras razones, como un canal viable de miles de comunidades indígenas y de un amplio sector de la población que sufre actualmente del analfabetismo. Nuestros escritores retoman estas formas de expresión, así como la riqueza del lenguaje popular y, en combinación con nuevas estructuras literarias, crean este fenómeno literario que nos acerca al nuevo realismo latinoamericano.

### *1.3.3. El nuevo realismo latinoamericano*

Hacia la década de 1960 los críticos de la nueva narrativa, que había tenido sus primeras manifestaciones hacia 1940, se enfrentaban a una literatura característica, por su intención de abordar la realidad desde un nuevo punto de vista, y con ella, a la necesidad de explicarla, describirla, justificarla y definirla.

---

<sup>29</sup>. A. Márquez Rodríguez. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, p.40.

Esta nueva narrativa pretendía un acercamiento más complejo a la realidad, a través de nuevas estructuras literarias que rechazaban el modelo de los regionalistas de las décadas de 1920 y 1930. La vieja narrativa realista había agotado los recursos estilísticos y temáticos, y se había estancado en la descripción documental del folklorismo latinoamericano y de los valores autóctonos. El tratamiento de la opresión social y de la lucha del hombre con la naturaleza había carecido de formas creativas: "...las buenas intenciones de denuncia de las estructuras económicas y sociales arcaicas se habían endurecido en el tono panfletario de la gastada antinomia 'explotadores vs. explotados'; la narración, omnisciente o no, sometía al lector a la manipulación ideológica de una 'visión desde fuera' de los problemas del subdesarrollo; el régimen lineal y causalista del relato no escondía la búsqueda de la 'ilusión referencial'; las motivaciones psicológicas y la centralidad del héroe remitían a una predicación elemental y maniqueísta que no se ajustaba a la complejidad de las estructuras sociales latinoamericanas. Finalmente, la composición del discurso unida a la grandilocuencia impresionista del estilo y a la escasa imaginación verbal, eran incapaces de absorber a la realidad mutante y heterogénea."<sup>30</sup>

Era labor de los nuevos narradores latinoamericanos dar un nuevo enfoque a éstas y a otras realidades, que correspondiera a una sociedad con nuevas estructuras en todos los ámbitos.

La aparición de las nuevas corrientes del arte y del pensamiento; los descubrimientos científicos que se daban en forma cada vez más acelerada en el período

---

<sup>30</sup> I. Chiampi. *El realismo maravilloso*, p.22.

de entreguerras; las nuevas investigaciones en el campo de la antropología, la etnología y la psicología; el descubrimiento, en física, de la relatividad del espacio y del tiempo, y la invención de la bomba atómica, dieron a la literatura un banco amplio y numeroso de influencias que permearían decisivamente en la narrativa latinoamericana.

Estas múltiples aportaciones a los distintos campos de la ciencia y del arte fueron también retomadas por los narradores latinoamericanos y gracias a ellas podemos ver en sus obras, según afirma Irlemar Chiampi, "la desintegración de la lógica lineal de consecución y de consecuencia del relato, a través de cortes en la cronología fabular, de la multiplicación y simultaneidad de los espacios de la acción; caracterización polisémica de los personajes y atenuación de la cualificación diferencial del héroe; mayor dinamismo en las relaciones entre el narrador y el narratario, el relato y el discurso a través de la diversidad de las focalizaciones, de la autorreferencialidad y del cuestionamiento de la instancia productora de la ficción."<sup>31</sup>

Quien acuñó el término de "realismo mágico" en primera instancia fue Franz Roh, en 1925. Su objetivo fue caracterizar la producción pictórica del post-expresionismo alemán. El realismo mágico, según Franz Roh, buscaba "representar las cosas concretas y palpables, para hacer visible el misterio que ocultan"<sup>32</sup>. El acercamiento a la realidad que proponía Roh, tenía que ver más con el acto de percepción del

---

<sup>31</sup>. *Ibid.*, p.23

<sup>32</sup>. *Ibid.*, pp.23-24



observador (o del lector en nuestro caso) que con las ideas que se encontraran de manera palpable en la propia obra de arte.

Massimo Bontempelli -teórico europeo- por la misma época habló del 'realismo místico' y del 'realismo mágico' como fórmulas para superar el futurismo: "la nueva estética refutaba la realidad por la realidad y la fantasía por la fantasía, o sea, propugnaba buscar otras dimensiones de la realidad, pero sin escapar de lo visible y lo concreto"<sup>33</sup>.

En Latinoamérica, quien primero incorporó el término a la crítica de la novela hispanoamericana (1948) fue Arturo Uslar Pietri, quien refiriéndose al cuento de los años treinta y cuarenta decía: "Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico"<sup>34</sup>.

Angel Flores ( en 1954) intenta reconocer las raíces históricas de la nueva corriente, tratando de concebir al realismo mágico fuera de las dificultades que implica el clasificar los movimientos literarios hispanoamericanos según los cánones europeos. "La tendencia a amalgamar el realismo y la fantasía, estimulada por Kafka y Proust, se manifiesta en Borges y Mallea como resultado de la convergencia de las dos vertientes de la ficción hispanoamericana que la tradición mantuviera aislada: la realista, de origen colonial, aunque establecida en el ochocientos, y la mágica, que se remonta a Colón y a

---

<sup>33</sup>. *Ibid.*, p.24

<sup>34</sup>. *Ibid.*, p.25

los cronistas de la Conquista"<sup>35</sup>. Según Chiampi, cuando se analiza esta afirmación se observa que cae en el error de confundir la literatura fantástica y la realista mágica, ya que el concebir una tradición de literatura mágica ininterrumpida en América "lleva al autor a conciliar erróneamente el exotismo modernista con lo 'mágico' de la crónicas, cuyo (pseudo) sobrenatural era el resultado del deslumbramiento de los europeos y de las influencias de las leyendas medievales"<sup>36</sup>.

Angel Flores determina, como punto de partida del realismo mágico, la publicación de *Historia universal de la infamia* de Borges, en 1953, y clasifica a Novás Calvo, Labrador Ruíz, Arreola, Rulfo, Felisberto Hernández, Enrique Amorim, Onetti, Ernesto Sábato, Santiago Dabove, Julio Cortázar y a otros, como aquéllos a quienes alcanzaría la influencia borgiana.

Las propuestas de Uslar Pietri y de Angel Flores se generan con siete años de distancia: El proceso crítico con respecto a la nueva narrativa sigue un paso lento y los críticos se encuentran en un desnivel considerable respecto al ritmo de la creación literaria de ese tiempo.

En 1967, Luis Leal se esfuerza por llenar algunas lagunas dejadas por Flores. La propuesta de Flores hacía coincidir al realismo mágico con la concepción kafkiana de "naturalización de lo irreal"; Leal invierte esta tendencia y en su definición se apoya en

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.26

el lema de Franz Roh (“representar las cosas concretas y palpables para hacer visible el misterio que ocultan”):

“...el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas.”<sup>37</sup>

La propuesta de Luis Leal conceptualiza, sin duda, al realismo mágico de manera distinta. La visión de Flores permite confundir al realismo mágico con lo fantástico, al aceptar la existencia de lo “irreal” y al clasificar a autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar (actualmente reconocidos como representantes de la literatura fantástica en Hispanoamérica) y a Juan Rulfo dentro de una misma corriente, mientras que, la propuesta de Leal identifica, claramente, aquello que permite diferenciar a lo fantástico de lo mágico realista: en la literatura fantástica, tanto los personajes como el lector, opinan que el fenómeno fantástico es “inadmisible” y buscan darle una explicación (de esta vacilación depende, según Todorov, la existencia de lo “fantástico”); por otro lado, en el realismo mágico nada se inventa, simplemente se recrea. “La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias... No hay en mis novelas una sola línea que no esté basada en la realidad”<sup>38</sup>

Por otra parte, Gabriel García Márquez habla de esta nueva visión de la realidad, desde su punto de vista como narrador: “...la realidad es también los mitos de la gente,

---

<sup>37</sup>. *Ibid.*, p.29

<sup>38</sup>. Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba*, pp.36-37.

es la creencia, es su leyenda, que no nace de la nada, es creada por la gente sobre su historia, con su vida cotidiana, e intervienen en sus triunfos y sus fracasos..."<sup>39</sup>

Anderson Imbert hace esta diferencia al hablar de "narraciones sobrenaturales" y de "narraciones extrañas":

"He distinguido (...) entre narraciones sobrenaturales y extrañas. En las primeras, el narrador permite que en la acción que narra irrumpa de pronto el prodigio. Se regocija renunciando a los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza. Gracias a su libertad imaginativa, lo imposible en el orden físico se hace posible en el fantástico. No hay más explicación que la de su capricho. El narrador finge, como explicación de lo inexplicable, la intervención de agentes misteriosos. A veces lo sobrenatural aparece no personificado en agentes sino en un vuelo cósmico que, sin que nadie sepa cómo, obliga a los hombres a posturas grotescas. En las narraciones sobrenaturales el mundo queda patas arriba. Por lo contrario, en las narraciones extrañas, el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. Personajes, cosas, acontecimientos son reconocibles y razonables, pero como el narrador se propone provocar sentimientos de extrañeza, desconoce lo que ve y se abstiene de aclaraciones racionales. Antes lo vimos escamotear o alterar objetos. La realidad se desvanecía en los meandros del fantasear. La magia era como una violenta fuga a la nada. Ahora vemos al narrador en el extremo opuesto. El

---

<sup>39</sup> J. Ruffinelli. *Crítica en marcha*, p.53.

realismo mágico echa raíces en el ser, pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da el verlas emerger del fluir de la fantasía; pero ahora penetramos en ellas y en sus fondos volvemos a tocar el enigma. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo), el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en la magia de personajes neuróticos.<sup>40</sup>

En este recuento de posibles definiciones del realismo mágico se encuentran elementos coincidentes que nos permiten ampliar el panorama conceptual del fenómeno, así como puntualizar características que retomaremos más adelante en este estudio. Los puntos que han tocado las anteriores conceptualizaciones podemos reducirlos a lo siguiente:

- El realismo mágico parte de la realidad concreta.
- El realismo mágico reelabora poéticamente esa realidad concreta acercándola al mito.
- El realismo mágico descubre la magia y el misterio "como si asistiera al espectáculo de una nueva creación".

---

<sup>40</sup> E. Anderson Imbert. *El realismo mágico y otros ensayos*, pp.18-19.

- El realismo mágico recupera las dos vertientes de la ficción hispanoamericana: la realista y la mágica.

Hasta la fecha no existe una posición que defina nitidamente al realismo mágico y que evite de manera tajante esta confusión constante entre realismo mágico y literatura fantástica; la confusión se amplía también al campo del realismo maravilloso (explicado por Irlemar Chiampi y Alexis Márquez). Por otro lado, las diferentes propuestas tentativas al respecto caen en el error de visualizar estos conceptos bajo referentes extratextuales: el tema, las diferentes producciones de un autor o el lector, etc.

Irlemar Chiampi nos propone una veta a seguir en los estudios posteriores sobre el tema y reconoce las dificultades a que se han enfrentado los críticos que han seguido la trayectoria de este fenómeno.

"...las dificultades analíticas y conceptuales registrables, provienen de: 1) la impertinencia de la aproximación fenomenológica que, vinculada a las teorías pictóricas de Franz Roh, proyecta la cuestión fuera del texto; 2) la comprensión inadecuada de las tesis culturalistas de Carpentier, que se desliza a menudo hacia el enfoque temático; obligando al crítico a la tarea inútil (literariamente hablando) de definir el grado de representatividad del referente extratextual; 3) la confusión con la literatura fantástica, que impide la delimitación de zonas discursivas distintas, por encima de las coincidencias temáticas. En fin, el problema de la construcción poética del nuevo realismo

hispanoamericano no puede ser pensado fuera del lenguaje narrativo, visto en sus relaciones con el narrador, el narratario y el contexto cultural."<sup>41</sup>

#### 1.4. La literatura fantástica

"Creo que la literatura fantástica es la más antigua, desde luego. El realismo es un género relativamente nuevo. En cambio la literatura empezó, como dijo Valéry, por la cosmogonía y las teogonías. El hombre empezó en la literatura fantástica. (...) No sabemos a qué género pertenece el mundo, si al fantástico o al realista. Yo creo que al fantástico, más bien."

J.L. Borges

La literatura fantástica tiene antecedentes remotos que se pueden encontrar en la mayoría de las culturas y en los distintos continentes. Según Adolfo Bioy Casares, las ficciones fantásticas son tan viejas como el miedo y anteriores a la literatura misma. Las historias de aparecidos pueblan todas las literaturas, se encuentran en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero* y en *Las Mil y Una Noches*. Los chinos fueron, tal vez, los primeros especialistas en el género. Aunque no es fácil acercarse a la literatura china, a través de profesores sabios y de comités de acercamiento cultural, se sabe que *El sueño del aposento rojo*, las novelas eróticas y realistas y los libros de filosofía son ricos en fantasmas y sueños. Por otro lado, en Europa y América el género, más o menos definido, aparece en el siglo XIX en el idioma inglés. Sin embargo, hay precursores

---

<sup>41</sup> I. Chiampi. *Op. cit.*, pp. 31-32

como el infante Don Juan Manuel, en el siglo XIV; Rabelais, en el siglo XVI; Quevedo, en el XVII; De Foe, en el XVIII; y Hoffmann, en el XIX.

A través de los siglos se ha intentado dar una definición al género fantástico, desde diversas perspectivas y, conforme pasan los años, estas definiciones se han ido ampliando o rechazando. El fenómeno fantástico, sin embargo, no ha sido olvidado ni un solo instante en el escenario de la literatura.

Tzvetan Todorov en su estudio sobre la literatura fantástica, nos permite acercarnos a las aproximaciones fenomenológicas del género. Éstas son algunas de las definiciones que Todorov considera importantes en dicha conceptualización:

Olga Reimann: "El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias."<sup>42</sup>

Castex: "Lo fantástico...se caracteriza...por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real."<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup>. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p.24.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, p.25



Louis Vax: "El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable."<sup>44</sup>

Roger Caillois: "Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana."<sup>45</sup>

H.P. Lovecraft: "La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de la autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica... Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca... Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas."<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup>. *Ibid.*, p.25

<sup>45</sup>. *Ibid.*, p.25

<sup>46</sup>. *Ibid.*, p.31

Peter Penzoldt: "Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales, son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad."<sup>47</sup>

En las anteriores definiciones encontramos un elemento constante que plantea la dicotomía fantasía-realidad. La fantasía se encuentra divorciada de la realidad, como observándola desde otra dimensión y esperando el momento propicio para irrumpir sorpresivamente en el mundo de los hombres. Este elemento, "inadmisibles para las leyes naturales", se relaciona con emociones humanas como el terror, el misterio o la intensidad emotiva.

Todorov retoma esta dicotomía desde un enfoque distinto. Lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre en que el personaje, el lector o ambos vacilan ante la posible aceptación de un hecho fuera de las leyes conocidas de la naturaleza.

"O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se le encuentra."<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup>. *Ibid.*, p.31

<sup>48</sup>. *Ibid.*, p.24

La definición de Todorov marca un camino en el que la participación del lector para la definición del texto es de vital importancia y, para ello lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones:

- 1) "Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados."
- 2) "Esta vacilación puede ser también sentida por un personaje (...), (en este caso) la vacilación se convierte en uno de los temas de la obra..."
- 3) "El lector adopta una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética."<sup>49</sup>

Más adelante Todorov toca el momento en el cual esta incertidumbre entre realidad o hecho sobrenatural ha terminado. Es entonces cuando el lector tiene que tomar una decisión, si el personaje no lo ha hecho aún y, por lo tanto, sale del terreno de lo fantástico. Si el lector o el personaje deciden que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, nos encontramos ante un género vecino de lo fantástico: lo extraño. Si por el contrario, se decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza, mediante las cuales el fenómeno sea explicado, aceptando el hecho como sobrenatural, entonces nos encontramos ante otro género vecino de lo fantástico: lo maravilloso.

---

<sup>49</sup>. *Ibid.*, p.30

Todorov distingue además cuatro niveles para el análisis literario del texto fantástico:

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

Bioy Casares, en el estudio introductorio a su *Antología de la literatura fantástica*, habla de varios aspectos interesantes con respecto a las narraciones fantásticas. En lo que se refiere a la atmósfera y al ambiente, los primeros argumentos de las narraciones giraban alrededor de la aparición de un fantasma, y el autor creaba un

ambiente de miedo propicio para el acontecimiento: una ventana que golpea, una noche oscura, una tormenta, una frase que vuelve a la memoria, etc.

Julio Cortázar critica este aspecto en las narraciones fantásticas de Lovecraft y lo llama un ambiente totalmente "fabricado y artificial": "todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte, y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que, actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés."<sup>50</sup>

Algunos de los maestros del género fantástico, sin embargo, siguieron haciendo uso de este recurso. En Maupassant abundan las exclamaciones como ¡Horror!, ¡Espanto!, etc.; Edgar Allan Poe, por su lado, aprovecha los caserones abandonados, las melancolías, etc.

Algunos autores prefirieron redefinir el género y descubrieron la conveniencia de utilizar un mundo cotidiano y doméstico como espacio de sus narraciones, donde el hecho fantástico pudiera ser creíble y rompiera con la aparente legalidad del mundo racional. El efecto resultaba más fuerte. A esta tendencia Bioy Casares le llama "la tendencia realista en la literatura fantástica". Pero con el tiempo, este ambiente de calma y felicidad se

---

<sup>50</sup> E. González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar*, p.42.

volvió evidente para el anuncio de las peores calamidades, y el factor sorpresa desaparecía. Para Bioy Casares, el factor sorpresa es determinante en las narraciones fantásticas.

Bioy Casares toca también otro elemento interesante en la caracterización del cuento fantástico, al hacer una enumeración de los argumentos fantásticos: a) argumentos en que aparecen fantasmas (Ireland y Loring Frost); b) viajes por el tiempo (el ejemplo clásico de la máquina del tiempo en Wells); c) los tres deseos (Las primeras versiones las encontramos en el *Sendebar*, en *Las Mil y Una Noches*, y en el *Kamus*).

Según el mismo autor, los cuentos fantásticos pueden también caracterizarse por la explicación:

- a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural...
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (...); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup>. A. Bioy Casares, *et. al.*, Prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, pp.11-12.

Jaime Valdivieso, al estudiar el fenómeno desde un punto de vista latinoamericano, se preocupa por distinguir el "realismo fantástico" del "realismo mágico". El realismo mágico es una visión de la realidad anterior a la literatura, que tiene que ver con la leyenda, la magia, las supersticiones, etc. El "realismo fantástico", por su parte, se da en una etapa más avanzada del desarrollo de la literatura, cuando ciertos escritores, para dar una explicación a la realidad que no se ve, inventaron una 'suprarrealidad':

"Lo fantástico surge de una visión racionalista y científica del mundo, de un esfuerzo de la imaginación para inventar una forma de explicarse la realidad que los sentidos no pueden percibir. Se relaciona con las ciencias como la gnoseología y la metafísica. Estas preocupaciones científicas surgen en el siglo XVIII y son manifestadas por: Hoffmann, Swift, Lewis Carroll, Stevenson, Mary Shelley y Edgar Allan Poe."<sup>52</sup>

Julio Cortázar, por su parte, opina que es imposible definir lo fantástico, todo lo que se puede hacer es aproximarse a este género tratando de buscar una noción del mismo. El elemento de la cotidianidad no puede ser más importante. Cortázar basa su idea de relato fantástico en esta particularidad:

Lo fantástico "es algo absolutamente excepcional, pero no tiene porqué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una manifestación espectacular de las cosas(...) lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen

---

<sup>52</sup> J. Valdivieso. *Realidad y ficción en Latinoamérica*, p.67.

mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir"<sup>53</sup>.

"Un hecho fantástico se da una vez y no se repite; habrá otro, pero el mismo no vuelve a producirse. En cambio, dentro de las leyes habituales, una causa produce un efecto y, dentro de las mismas condiciones, se puede conseguir el mismo efecto partiendo de la misma causa... El hecho fantástico se da una vez, porque evidentemente corresponde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y sin embargo, se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional."<sup>54</sup>

Las ideas manifestadas por los estudiosos del fenómeno fantástico en la literatura nos llevan a la siguiente recapitulación:

1. El elemento fantástico se hace presente cuando hay una alteración de las leyes naturales en el marco de una aparentemente inalterable cotidianeidad.
2. El elemento fantástico hace vacilar al lector entre la realidad y la posible aceptación de lo maravilloso o sobrenatural. Esta vacilación puede manifestarse a través del terror, la sorpresa, la fascinación, etc.
3. Cuando el elemento fantástico irrumpe en la vida común, el lector o el personaje se ven obligados a buscar una explicación al fenómeno, a la cual puede llegarse por

---

<sup>53</sup>. E. González Bermejo. *Op. cit.*, p.42.

<sup>54</sup>. *Ibid.*, pp. 42-43



diversos caminos. Existe también la posibilidad de que el fenómeno sea inexplicable a partir de las leyes conocidas por los seres humanos.

4. Es de vital importancia la recreación de un ambiente propicio, en el texto, para la aparición del fenómeno fantástico: este ambiente puede ser recreado artificialmente mediante la utilización de elementos lugubres y sombríos; puede también escogerse una atmósfera perfectamente natural y cotidiana donde el fenómeno irrumpa con más violencia o sorpresa.

## 2. Análisis literario de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez

### 2.1. Gabriel García Márquez: su vida

“Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco, que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura. Ambas actividades, en todo caso, conducen a lo único que me ha interesado desde niño: que mis amigos me quieran más.”

Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez nació en Aracataca, Colombia el 6 de marzo de 1928, un pueblo en donde la “United Fruit” se había establecido hacia 1910 y la fiebre bananera había sacudido tanto al pueblo como a las zonas vecinas. La fiebre bananera había traído consigo una época de esplendor y derroche. El pueblo se dividía en dos hemisferios, por un lado el de los campamentos de los norteamericanos con altos enrejados y sillitas para tomar el sol; y por otro, el del pueblo de Aracataca, un pueblo que había pasado por una guerra civil y donde reinaba un sol abrasador y sofocante que levantaba el polvo al paso de los autos descapotados de los norteamericanos.

Los padres de García Márquez eran Luisa Márquez, hija de un veterano de la guerra civil y de una mujer cuya familia provenía de la Guajira. Gabriel Eligio García, su padre, había llegado a Aracataca como telegrafista, luego de abandonar sus estudios de medicina.

Al nacer Gabriel, sus padres lo dejaron en manos de sus abuelos maternos. Gabriel creció en una casa de innumerables mujeres (Doña Tranquilina, la tía Francisca, la tía Petra y la tía Elvira), todas ellas tan supersticiosas como las indias guajiras. El abuelo y Gabriel eran los únicos hombres en esta casa de mujeres y habían establecido una amistad muy especial, hasta que el abuelo murió, al contar Gabriel tan sólo ocho años de edad.

Al morir el abuelo, Gabriel fue mandado a estudiar a la capital del país y no volvería a Aracataca sino tiempo después, al abandonar su carrera de Derecho. Bogotá le pareció una ciudad lúgubre y fría que carecía por completo de los colores y la calidez del Caribe. Esta ciudad lo sumió en la tristeza y Gabriel tuvo que refugiarse en la lectura. Empezó por leer a Julio Verne, a Salgari y a los poetas españoles que aparecían en sus libros de texto; por aquella época descubrió a un grupo de jóvenes poetas colombianos que se hacían llamar de "Piedra y Cielo" y que habían recibido la influencia literaria de Juan Ramón Jiménez, de Rubén Darío y de Pablo Neruda. Estos poetas ejercieron una influencia determinante en la elección del rumbo que García Márquez seguiría en su vida, el de escritor.

Al terminar el Liceo, ingresó a la carrera de Derecho en la Universidad Nacional de Bogotá; pero, en lugar de leer códigos, leía versos y pasaba los domingos leyendo en los tranvías. Su interés por la novela empezó cuando leyó *La metamorfosis* de Franz Kafka. Al día siguiente escribió su primer cuento y dejó los estudios.

A los veinte años de edad regresó a la costa y trabajó en la redacción de "El Universal" de Cartagena como redactor de notas. Su tiempo libre lo destinaba a escribir y a frecuentar a sus amigos en largas veladas bohemias en tabernas portuarias.

Al mudarse a Barranquilla conoció a "un grupo de jueguistas desafortunados, mordidos por la literatura" conocidos posteriormente por los estudiosos de Europa como "el grupo de Barranquilla". El tutor de este grupo era un catalán de edad avanzada, exiliado de su tierra tras la derrota republicana. Este hombre era quien guiaba sus lecturas y les recordaba de vez en cuando a Homero.

Por aquella época, García Márquez encontró un trabajo como vendedor de enciclopedias y libros de medicina en los pueblos de la Guajira. Los libros no se vendían, pero aprovechaba sus noches de soledad leyendo a Virginia Woolf. García Márquez asegura que "la señora Dalloway" fue quien le dio las pistas para escribir su primera novela.

En 1954 regresó a Bogotá para trabajar como reportero en "El Espectador". García Márquez adquirió gran experiencia en este trabajo y tuvo también la oportunidad de inmiscuirse en el suceso del destructor Caldas: un barco que en 1955 naufragó, dejando como sobreviviente al marinero Velasco, quien fue rescatado después de algún tiempo y proclamado "héroe nacional".

El acontecimiento, sin embargo, tuvo un desenlace inesperado. El gobierno colombiano descubrió que el destructor Caldas era en realidad un transporte utilizado para el contrabando.

Este suceso le dio a García Márquez material para un libro titulado *Relato de un naufrago* que publicaría en 1971. Poco después de la publicación, fue enviado a Ginebra por haber difundido la historia.

Siendo corresponsal en Europa, aprovechó su tiempo libre estudiando cine. García Márquez afirma que el cine le abrió las perspectivas literarias y le permitió reflexionar sobre las diferencias de los medios de comunicación.

En 1957, viajó a los países socialistas logrando con ello ampliar su visión de este régimen político. Este viaje le dio material para un reportaje titulado "*90 días en la Cortina de Hierro*", lleno de anécdotas curiosas sobre los países socialistas. En este mismo año terminó de escribir *El coronel no tiene quien le escriba*.

Viajó a Caracas para trabajar como redactor de "Momento" y, al año siguiente, se casó con Mercedes Barcha. Ese año su producción cuantitativa aumentó: escribió los relatos de *Los funerales de la mamá grande*, casi en su totalidad.

1957 es un año sumamente importante en la vida de García Márquez, como lo es también para Latinoamérica. En 1958, triunfa la Revolución Cubana y, un año después, García Márquez trabaja como periodista político para Prensa Latina -difusora de la Revolución- en Colombia. En 1961, se traslada a Nueva York como corresponsal.

Ese mismo año viaja a México y escribe "El mar del tiempo perdido". Se considera que este cuento clausura una etapa en su vida de escritor.

Desde 1961 hasta 1965 hay un largo período de silencio literario en la vida de García Márquez. En 1962, sin embargo, se publican los cuentos de *Los funerales de la mamá grande* y el manuscrito de *La mala hora* gana el Premio Esso.

En estos años de silencio literario, García Márquez empleó casi todo su tiempo en editar las revistas "Sucesos" y "La Familia" y en escribir guiones cinematográficos. En 1963, escribió su primer guión cinematográfico con Carlos Fuentes sobre un cuento de Juan Rufo llamado "El gallo de oro". En 1964 escribió el guión titulado "Tiempo de morir", filmada por Arturo Ripstein.

García Márquez afirma que el cine le permitió abrirse nuevas perspectivas sobre la posibilidad e imposibilidad de los medios, dándole la pauta literaria a seguir para *Cien años de Soledad*.

El resultado de cuatro años de silencio y reflexión literaria, así como la posibilidad de participar en la elaboración cinematográfica, fue un cambio radical y sustantivo en su estilo narrativo.

Al iniciar la década de 1970, García Márquez había alcanzado gran popularidad, a raíz de la publicación de *Cien años de soledad*. Esta fama significó para él la oportunidad de promover sus ideas políticas en el "gran foro mundial". Ya a lo largo de su trayectoria periodística era constante su defensa de las causas de los desposeídos. En la década de 1970, continúa esta labor con renovado entusiasmo.

Seis años más tarde, anuncia públicamente que no volvería a publicar hasta que Pinochet dejara el poder en Chile. Los años siguientes los dedica a la actuación política en diferentes foros del mundo: participa en la sesión del Tribunal Russell de Bruselas sobre compañías transnacionales en América Latina (1976); crea la Fundación de Habeas para los derechos del hombre (1979); denuncia las torturas impuestas a los prisioneros políticos en Colombia e incluso después de romper la "huelga de publicación", decide continuar con sus compromisos políticos, entre otros: la preparación de un documento sobre "el nuevo orden mundial" (Informe Mc. Bride); presencia en la ceremonia de investidura del presidente socialista Francois Mitterrand en Francia (1981) y la reivindicación de la revolución sandinista en Nicaragua. En 1984, promueve en Colombia una jornada popular entre los artistas colombianos para celebrar la firma de la paz entre su gobierno y los grupos guerrilleros.

Estos años los dedica también al periodismo, realizando reportajes sobre Angola, Vietnam, Mozambique y varios países latinoamericanos, además de la colaboración en varios periódicos americanos y europeos.

Hacia 1980, García Márquez mantenía aún su decisión de no publicar hasta el derrocamiento de Pinochet. Un año después, sin embargo, publica *Crónica de una muerte anunciada* (abril de 1981). Cerca de esta fecha pide asilo en la embajada de México en Bogotá, argumentando estar a punto de ser detenido por motivos ideológicos.

Después de este percance, sus compromisos políticos continúan y, en octubre de 1981, asiste como periodista a la conferencia de jefes de estado en Cancún, México.

Un año más tarde, participa como jurado en el Festival de Cannes confirmando su afición el cine, consagrada anteriormente con las filmaciones de *La viuda de Montiel* por

Miguel Littín, *La cándida Eréndira*, dirigida por Ruy Guerra y *Crónica de una muerte anunciada* del director Francesco Rosi.

El 21 de octubre de 1982 recibe el Premio Nobel de Literatura. En 1986, publica un reportaje sobre *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, que es una reconstrucción de la entrada del personaje en el país de donde ha salido exiliado, logrando burlar la vigilancia de las autoridades militares aún bajo el mando de Pinochet.

A principios de 1984, García Márquez renuncia por un tiempo a su labor periodística para escribir *El amor en los tiempos del cólera*. En 1988, experimentando nuevos medios de comunicación, prepara una serie televisiva coproducida por Televisión Española y el International Network Group. Ese mismo año estrena en Buenos Aires su primera obra de teatro: *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

En marzo de 1989, regresa a la narrativa con la publicación de *El general en su laberinto* y, en 1992, publica *Doce cuentos peregrinos*. En 1994, complace nuevamente a sus lectores con su novela *El amor y otros demonios*.

La labor política de García Márquez continúa. Recientemente apareció en el escenario mundial acompañando y asesorando a Rigoberta Menchú desde la entrega del Premio Nobel de la Paz.

## 2.2. Gabriel García Márquez: su obra

La narrativa colombiana ha sufrido un aislamiento cultural que se dio en Colombia en los terrenos de la política, la economía, el lenguaje y las artes. Al decir de



García Márquez, los únicos antecedentes importantes al "grupo de Barranquilla" fueron dos novelas: *María* de Jorge Issacs (1867) y *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924).

Además de enfrentarse a este aislamiento cultural, este grupo se enfrentaba a una concepción conservadora del lenguaje provocada por este aislamiento. La idea de un español puro e intocable representaba un obstáculo para los nuevos escritores que habían decidido revalorar la riqueza del lenguaje popular. Este tradicionalismo en el lenguaje ocasionó que García Márquez tuviera que publicar su primera novela en España, ya que un corrector de estilo quiso restituir la "lengua madre" en las incorrecciones de la novela. La época de la violencia en el país tuvo una influencia decisiva en esta generación y dio paso a la "novelística de la violencia". Esta época se dio a partir del "bogotazo" que ocasionó la ira popular por la muerte en plena calle del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán, y que no pararía hasta 1962.

La época de la violencia produjo decenas de novelas que sirvieron más como documentos históricos que como ejemplos literarios. La obra de García Márquez no puede separarse radicalmente de este período, sin embargo la originalidad y la valoración de sus estructuras literarias la insertan en la modernidad asumida por el "grupo de Barranquilla". Este grupo rechazó las formas nacionales y obsoletas dando un nuevo enfoque a la narrativa colombiana.

La obra literaria de García Márquez tiene un antecedente periodístico que en mayor o menor medida marca su estilo narrativo. Esta influencia, sobre todo de la

crónica periodística, sobresale enfáticamente en sus primeras novelas y cuentos, aunque va disminuyendo a medida que su producción literaria aumenta. Ante todo, García Márquez es un fabulador que disfruta contando historias como si se encontrara ante la mirada asombrada y expectante de un público infantil:

"La obra de García Márquez es la de un narrador nato, la de un escritor que no puede ocultar la delicia que experimenta contando cosas y sabe contarlas de modo tan eficaz que el lector (...) asimila lo dicho con la gozosa naturalidad de quien se siente respirando el aire fresco de una imaginación en estado puro."<sup>55</sup>

Las primeras narraciones son, pues, muy cercanas a la crónica periodística. Los sucesos que se relatan son descritos en detalle. Estos relatos reciben el tratamiento estilístico que utilizan el cine y el periodismo (en los cuales García Márquez ha incursionado), como la descripción minuciosa de los gestos y movimientos y el uso de la retrospectiva; elementos que dan intensidad a la acción y que la cámara registra con detenimiento. García Márquez afirma haber tenido una influencia importante de estos medios en sus narraciones anteriores a *Cien años de soledad*:

"Yo siempre creí que el cine, por su tremendo poder visual, era el medio de expresión perfecto. Todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* están como entorpecidos por esa certidumbre. Hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, una relación milimétrica de los tiempos del diálogo y la acción, y hasta una obsesión por señalar los puntos de vista y el encuadre. Trabajando para el

---

<sup>55</sup>. R. Gullón. *García Márquez o el arte de contar*, p. 10

cine, sin embargo, no sólo me di cuenta de lo que se podía hacer sino también de lo que no se podía; me pareció que el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja pero también una limitación, y todo aquello fue para mí un hallazgo deslumbrante, porque sólo entonces tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas".<sup>56</sup>

Estos elementos se combinan en la narrativa de García Márquez con las técnicas y recursos que ha aprendido de los escritores norteamericanos, entre los cuales figuran Faulkner, Joyce, Woolf y Hemingway. Así como estas influencias de escritores extranjeros, ha recibido también las enseñanzas de autores latinoamericanos, como por ejemplo: el tratamiento del tiempo circular que ha tomado de Borges; la profundización en la soledad del ser humano y en la búsqueda laberíntica del amor, único alivio posible para la soledad, tema antes tratado por Octavio Paz. García Márquez no niega estas influencias, pero es claro que la forma en que las recrea amplía las posibilidades literarias de dichos recursos. Es inaudito que al hacer uso de tantas y tan complejas técnicas narrativas logre un relato cautivador, sin la necesidad de perturbar el ritmo ágil y preciso de la historia.

En *La hojarasca* (1955) la narración se da a partir del monólogo de tres personas que relatan desde distintos ángulos la historia de un cadáver al que están velando en ese momento. Los cuentos incluidos en *Ojos de perro azul* narran las sensaciones y pensamientos de distintos personajes que se encuentran en situaciones misteriosas y

---

<sup>56</sup>. M. Vargas Llosa. *García Márquez: Historia de un deicidio*, p.73

lúgubres. El ambiente psicológico de estos cuentos es sombrío y se logra con la utilización del monólogo interior y la descripción minuciosa.

Después de estas primeras experiencias literarias, García Márquez retoma la realidad política y social inmediata de su país y escribe *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962). Estas dos novelas están llenas de referencias al ambiente de corrupción, violencia y censura en que están sumidos los habitantes de pueblos imaginarios (muy parecidos a tantos en Latinoamérica). Es constante el sarcasmo y la ridiculización de las autoridades políticas. García Márquez se acerca a su público inmediato enalteciendo al pobre y ridiculizando al rico y al autoritario. En estas dos obras, a pesar de cumplir el compromiso con su realidad histórica, no se demerita la calidad literaria. García Márquez encuentra en la literatura un canal para la denuncia social y política sin comprometer su estilo literario:

“Quiero que el mundo sea socialista, y creo que tarde o temprano lo será. Pero tengo muchas reservas sobre lo que entre nosotros se dio en llamar literatura comprometida, o más exactamente la novela social, que es el punto culminante de esta literatura, porque me parece que su visión limitada del mundo y de la vida no ha servido, políticamente hablando, de nada. Lejos de apresurar un proceso de toma de conciencia, lo demora. Los latinoamericanos esperan de una novela, algo más que la revelación de opresiones e injusticias que conocen de sobra. Muchos amigos militantes que se sienten con frecuencia obligados a dictar normas a los escritores sobre lo que se debe de escribir, asumen, quizás sin darse cuenta, una posición reaccionaria en la medida en que están imponiéndole restricciones a la libertad de creación. Pienso que una novela de amor es

tan válida como cualquier otra. En realidad, el deber de escritor - y el deber revolucionario, si se quiere - es el de escribir bien."<sup>57</sup>

García Márquez tiene un compromiso con la literatura. Su trabajo literario es un arte revolucionario donde, además de la denuncia social, están presentes la filosofía, la historia, la psicología y todo aquello que entre en juego con la profundidad de las diferentes dimensiones del ser humano.

Después de estas primeras experiencias narrativas, el estilo de García Márquez va desarrollándose en un tránsito que va del realismo descriptivo al realismo mágico. De la influencia periodística y literaria regresa a la influencia que tuvieron las narraciones míticas de su abuela en la infancia. García Márquez afirma que la pista para dar un tratamiento mítico a la realidad se la dieron sus abuelos:

"Para ellos los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, formaban parte, y de manera muy natural, de su vida cotidiana. Pensando en ella, me di cuenta de pronto que no estaba inventando nada, sino simplemente captando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones, si tú quieres, que era muy nuestro, muy latinoamericano (...) Nuestra realidad es desmesurada y con frecuencia nos plantea a los escritores problemas muy serios, como el de la insuficiencia de las palabras. La palabra tempestad sugiere una cosa al lector europeo y otra a nosotros, y lo mismo ocurre con la palabra lluvia, que nada tiene que ver con los diluvios torrenciales del trópico. Los ríos de aguas hirvientes y las tormentas que hacen estremecer la tierra, y

---

<sup>57</sup>. P. Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*, p.61

los ciclones que se llevan las casas por los aires, no son cosas inventadas, sino dimensiones de la naturaleza que existen en nuestro mundo."<sup>58</sup>

Muchas de las narraciones sobrenaturales de la abuela eran de Galicia, ya que la familia era descendiente de gallegos. Por otro lado, la costa del Caribe con Colombia, junto con Brasil, es la región donde más se siente la influencia africana. En esta zona de Colombia hay formas culturales muy distintas a las que se dan en el altiplano, las cuales provienen de raíces indígenas, no africanas.

"En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos pre-colombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil."<sup>59</sup>

Ya en los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) empezamos a conocer a un narrador distinto. Este narrador decide utilizar cada vez menos el diálogo y el monólogo, desarrolla la descripción y la vuelve poética. El nuevo mundo mítico se llena de imágenes mágicas. Sustituye el realismo descriptivo por el realismo mágico en la recreación poética a partir de la utilización de imágenes; su estilo empieza a ser impresionista.

---

<sup>58</sup>. *Ibid.*, p.62

<sup>59</sup>. *Ibid.*, pp.54-55

*Los funerales de la Mamá Grande* es el punto de arranque del mundo mítico de *Cien años de soledad* (1967), novela considerada la obra maestra de García Márquez y el momento cúlpe de su estilo narrativo.

Después de pasar por un periodo de escritura realista y escueta, a la manera de los escritores norteamericanos que influyeron en su formación, García Márquez encuentra un estilo propio que muchos críticos han visualizado como una nueva forma de acercarse a la realidad y recrearla. En su libro sobre la obra de este autor, *García Márquez: Historia de un delirio*, Mario Vargas Llosa dice: "García Márquez rescata los elementos imaginativos populares y los vierte y recrea en su literatura sin despreciarlos, al contrario, manteniéndoles la misma temperatura, la misma verosimilitud... Esa atención igualitaria, mimetizada con naturalidad; ese respeto y su vivencia de los mitos populares y de la imaginación de la gente fue lo que permitió a García Márquez encontrar una escritura espontáneamente mítica... Y la credulidad en su propia fantasía, la potenciación de lo mítico en real, es lo que lo separa radicalmente, por ejemplo, del género fantástico. La fantasía no irrumpe con escándalo y sorpresa en la realidad. Es realidad, es un elemento más del mundo cotidiano."

Los recursos que utiliza en *Cien años de soledad* son vastos y complejos. Ricardo Gullón menciona algunos de ellos, como son: el manejo circular del tiempo total, el uso de la retrospectión, la anticipación de los sucesos, la presencia del narrador como un Dios absoluto que conoce de antemano el devenir de la historia, que juega con el destino de un pueblo y de sus personajes a su antojo. Por otra parte, la historia de este pueblo

condenado a cien años de soledad se llena de símbolos míticos, como son las referencias al *Génesis*, al *Exodo*, al diluvio y al *Apocalipsis*.

*Cien años de soledad* es una novela cuya complejidad ha merecido el estudio de diversos especialistas, cada uno de los cuales ha encontrado una interpretación distinta de la obra. La riqueza de esta novela ha dado terreno a todas estas interpretaciones y a las que vendrán.

A *Cien años de soledad* le sigue la colección de cuentos que toma su nombre de uno de ellos: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, donde se incluyen títulos escritos en 1961, 1968 y 1972. Narrados en el mismo tono de *Cien años de soledad* encontramos cuentos como "Blacamán el bueno vendedor de milagros", "Muerte constante más allá del amor", y "Un señor muy viejo con unas alas enormes", entre otros. Estos cuentos están narrados por el fabulador mítico de *Cien años de soledad*. En estas narraciones, como en su obra maestra, el autor llega a la culminación del realismo mágico. El elemento sobrenatural y las imágenes mágicas abundan. El tema principal de esta colección, que también es tratado en obras anteriores, es el de la triste condición del ser humano. Este tema es retomado en distintas historias que tienen como protagonistas a seres marcados por la soledad, la muerte o la desdicha: Blacamán el "vendedor de milagros"; el ahogado más hermoso que tuvo que sufrir en vida las más vergonzosas situaciones por el monumental tamaño de su cuerpo; el senador Onésimo Sánchez que encuentra al amor de su vida unos meses



antes de morir; o el ángel de las enormes alas cuya lastimera condición lo lleva a ser tratado como un animal de circo.

García Márquez continúa su tarea literaria y en lo sucesivo podemos disfrutar el deleite de su narrativa en obras como *El otoño del patriarca* (1978), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986), *El general en su laberinto* (1989), *El amor y otros demonios* (1994) y *Doce cuentos peregrinos* (1992), su producción cuentística más reciente. Esta colección reúne cuentos que peregrinaban en el repertorio de García Márquez desde 1974 y que alcanzaron su forma hasta 1992.

Afortunadamente para las letras hispanoamericanas, García Márquez sigue siendo un escritor productivo y sus lectores esperamos siempre nuevas obras de su talento.

### 2.3. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”

#### 2.3.1. Análisis tradicional

Este cuento de Gabriel García Márquez se encuentra en la colección de cuentos titulada *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* que se publicó en el año de 1972 y que incluye siete cuentos. Cuatro de ellos fueron escritos en 1968 (un año después de la publicación de *Cien años de soledad*), entre los cuales se encuentra el cuento que en este trabajo analizaremos; uno en 1970; uno más en 1972 y, en 1961, el cuento titulado “El mar del tiempo perdido”, que algunos críticos consideran inicia la más importante etapa en la historia literaria de García Márquez.

Todos los cuentos incluidos en esta colección forman parte del gran cuento de la soledad de García Márquez. El tema de todos los relatos expresa la vida de personajes solitarios, incomprendidos, marginados. Entre ellos se encuentra el que en este trabajo nos ocupa: "Un señor muy viejo con unas alas enormes".

El personaje, es encontrado en el fondo de un gallinero y tratado como animal de circo por su misteriosa, pero miserable apariencia. En medio de la incompreensión y condenado a la soledad, el personaje vive algunos años en condiciones infrahumanas, hasta que encuentra su rumbo y vuela muy lejos de este mundo banal y de la memoria de sus habitantes.

El argumento se resume en cómo, después de un temporal de tres días, Pelayo encuentra en el patio de su casa a un señor muy viejo con unas alas enormes tumbado en el lodazal. Su sorpresa es tan grande que busca de inmediato a su mujer y en el transcurso de los siguientes días pretende encontrar una explicación fundamentada a la aparición del extraño ser. La noticia de la existencia de un ángel cautivo se difunde por la región y un poco más allá. Los creyentes, los enfermos y los curiosos de los pueblos cercanos hacen innumerables peregrinaciones para verlo.

La casa de Pelayo se transforma en un circo ambulante que ocasiona problemas de basura y destrozos. Ante tales inconvenientes, Pelayo y su mujer deciden cobrar la entrada para ver al ángel y en muy poco tiempo se vuelven millonarios. Con el dinero recaudado construyen una casa nueva y se olvidan del gallinero donde tienen encerrado al cautivo.

Mientras tanto los cuestionamientos sobre la naturaleza del anciano con alas continúan. Entre otros, el párroco del pueblo inicia una investigación, a través de una correspondencia constante con Roma, para poder dar un veredicto final. La investigación se torna engorrosa y larga y El Vaticano nunca puede dar respuesta a los cuestionamientos de sus feligreses.

Pasa el tiempo y la gente se olvida del "ángel", quien empieza a guardar sus energías y después de varios años en el olvido, recobra la salud y finalmente tras varias tentativas de vuelo, logra cobrar altura para volar muy lejos, más allá de la memoria de los habitantes de este mundo.

Los personajes principales de este cuento son descritos sensacionalmente por su autor. El "ángel" es un hombre muy viejo que estaba vestido como un trapero. "Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo habían desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, (eran) sucias y medio desplumadas.." Hablaba en un dialecto incomprensible y tenía una buena voz de navegante. Su actitud ante los curiosos era de indiferencia, parecía estar "ajeno a las impertinencias del mundo". Su pasividad era inexplicable, al grado de que en una ocasión se pensó que estaba muerto y decidieron quemarlo con un hierro de marcar novillos para hacerlo reaccionar. Fue entonces cuando se dieron cuenta de que la actitud del cautivo era más bien la de un "cataclismo en reposo".

Este personaje representa, en el cuento el pretexto sobrenatural que permite al autor ridiculizar el comportamiento de una comunidad acostumbrada a sacar ventaja de cualquier acontecimiento para salir de la pobreza.

Entre los personajes que pretenden dar una explicación al fenómeno se encuentran los representantes de la Iglesia. La actitud tanto de la comunidad como de éstos tiene un lugar importante en la narración. La aparición del hombre alado pasa a segundo plano para permitir al autor ridiculizar las acciones de los seres humanos, que llegan a ser más fantásticas y mágicas que el hecho de la aparición del protagonista.

Otro personaje importante es el párroco de la iglesia, quien representa - en un ámbito muy pequeño - a la institución católica y al Vaticano. La presencia del padre en este cuento, tiene como uno de sus objetivos el de ridiculizar a la iglesia católica, mediante la ilustración de una institución burocrática que pretende resolver un hecho sobrenatural, a través de la correspondencia entre los obispos y primados y las autoridades religiosas de más alto rango.

Entre la algarabía de circo que se desarrolla alrededor del acontecimiento, el padre trata de encontrar razones lógicas que mantengan la calma de los feligreses ante el fenómeno: "Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavián y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles."

Sin embargo, los razonamientos del padre caen en "corazones estériles" y la actitud del pueblo ante la Iglesia es la misma que se toma ante una autoridad incompetente.

Pelayo es otro personaje importante en el cuento. Es él quien encuentra al viejo y determina un tanto su destino, a partir del acontecimiento.

Por un lado, decide no matarlo a palos, lo cual permite que la historia se desarrolle de manera natural. Además, le da posada en el gallinero, lo cual da cabida a la algarabía que se desarrolla alrededor del "ángel". Y, por último, lo refunde en el olvido, permitiendo que recobre las fuerzas para seguir su camino.

Sin embargo, Pelayo y su mujer no se olvidan de su beneficio personal y deciden tapiar la puerta del gallinero y cobrar la entrada para ver al caído del cielo.

Pelayo consigue un beneficio personal a raíz de un suceso imprevisto, y a pesar de ello, su trato hacia el personaje es por demás inhumano. Con el dinero recaudado en el circo pueblerino, construye una casa nueva y olvida para siempre el gallinero, donde moraba quien le había proporcionado la riqueza.

Elisenda, la esposa de Pelayo, es de carácter fuerte, como todas las mujeres de los cuentos y novelas de García Márquez. Ella es quien saca el mayor provecho de la situación, junto con Pelayo, pensando siempre en nuevas ideas y manipulando a su marido. La idea de cobrar la entrada para ver al "ángel" es suya y lo echa a escobazos cuando se lo encuentra multiplicado por toda la casa. Cobra un papel fundamental, cuando García Márquez decide al finalizar el cuento transmitir a través de ella lo que el

anciano alado llegó a ser en la vida de todos (un simple estorbo de lástima) y en lo que se convirtió a través de los años (un punto imaginario en el horizonte del mar).

Al parecer el autor del cuento decide siempre otorgar en sus relatos los razonamientos más realistas -sin olvidar también los más crueles- y las decisiones más importantes a las mujeres.

Otro personaje femenino es el de la vecina sapiente que "sabía todas las cosas de la vida y de la muerte". Esta descripción nos da la idea de que se trata de la curandera del pueblo, quien representa la verdadera autoridad entre sus habitantes. En ella recae la autoridad sobre todos los acontecimientos de éste y del otro mundo.

La vecina sabia no es cuestionada y es quien habla con la certeza de la experiencia y con una autoridad irrefutable. Si en el cuento no aparece una autoridad competente que pueda dar explicación o solución al fenómeno (véase al padre Gonzaga), esta mujer es quien da el veredicto final, que todos deciden respetar a conciencia o por la vía de los hechos.

García Márquez otorga la autoridad a quien de manera implícita la ha tenido siempre en lo que respecta a cuestiones de fe y de moral. La curandera es quien toma el puesto del doctor cuando el más cercano se encuentra a días de distancia o cuando el que labora en el pueblo no consigue solucionar el problema. La mayoría decide acudir antes con ella que con el propio doctor. Su sabiduría le permite dar explicación a los fenómenos que otras autoridades no pueden resolver y es a quien se respeta y se sigue. Representa aquel pasado de plenitud y poder, precedente a la conquista, en que los

pueblos latinoamericanos caminaban con la cabeza en alto. Es una especie de rebeldía ante un sistema social, político, cultural y religioso impuesto, y que perdura aún después de quinientos años. La curandera es, además, una representante más de la mujer en Latinoamérica, la cual ha sabido preservar la integridad de la familia y de la sociedad incluso ante guerras, crisis y devastación.

Aparece también el doctor, quien -como el padre Gonzaga- representa una opinión contraria a la de todo el mundo. Tras una revisión clínica, el doctor debe aceptar que las alas son un elemento completamente natural en el decrepito anciano, el que tiene tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones que resulta imposible creer que se encuentre vivo. Como hombre de ciencia, el doctor da un diagnóstico comprobatorio de la sobrenaturalidad del "ángel", al declarar imposible que estuviera vivo, considerándolo, por lo tanto, inmortal.

El último personaje secundario es una pobre mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres: una enorme tarántula que viene a robar la clientela del cautivo, proporcionando un espectáculo más desgarrador y una personalidad más atractiva y menos indiferente.

En el cuento, se mueven también el pueblo, los curiosos, los visionarios, los enfermos y la muchedumbre en general.

Por lo que se refiere al ambiente, en el relato no se nos proporciona el nombre del pueblo en el que se llevaron a cabo los acontecimientos. Se trata de un pueblo como

tantos en el Caribe. Esto se menciona cuando dice: "Vinieron curiosos hasta de la Martinica (...) Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe."

El ambiente físico en los cuentos y en las novelas de García Márquez tiene una influencia muy importante sobre los personajes; este relato no es ajeno a esta preocupación. Por ejemplo, al iniciar el cuento se dice, "El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos"

Se habla también de cómo el temporal había hecho naufragar al personaje y de que el invierno había sido crudo, pero, con los primeros rayos del sol, el "ángel" pareció estar mejor de salud.

El tiempo transcurre presurosamente en el cuento. Se inicia cuando el niño de Pelayo es un recién nacido y finaliza cuando ya tiene edad para ir a la escuela. Esto significa que desde que el pobre viejo cayó hasta que se fue pasaron seis o siete años (porque el niño ya había mudado los dientes cuando el cuento finaliza). Desde el momento en que el alado cae en el olvido, los años empiezan a transcurrir lentamente y el desenlace se va preparando en forma natural; es decir, el final cae por su propio peso, cuando el "ángel" ya tiene tiempo de haberse convertido en un punto en la memoria de los hombres.

Encontramos en el inicio del cuento una gran incertidumbre. Conforme pasa el tiempo de la narración, los acontecimientos van cobrando un grado de naturalidad entre



la muchedumbre. Su reacción podría resultar irreverente y sacrilega al tratar al anciano "como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo"; sin embargo, García Márquez lo presenta como una actitud natural y común de la gente en las festividades religiosas. La incertidumbre se desvanece y nos quedamos frente a un milagro más. La gente muestra ante el fenómeno el mismo interés que mostraría en un carnaval de circo, como tantas fiestas religiosas que se celebran para venerar a los santos.

El tono irónico del relato introduce un elemento novedoso en un ambiente costumbrista y pintoresco que, sin embargo, se vuelve monótono hasta el momento indicado, en el cual el olvido completo llega a convertir a este ser extraordinario en un "punto imaginario en el horizonte del mar".

Las referencias al ambiente en éste y en otros cuentos del mismo autor son constantes y siempre van relacionadas al transcurrir de la historia: la lluvia entristece los días; el viento y el agua destrozan el gallinero; el ángel tiene olor a intemperie; el ángel cantaba sus canciones de navegante bajo las estrellas, después de haber sobrevivido a un invierno muy crudo; al llegar la primavera es el tiempo de cambiar de vuelo y tomar el rumbo de nuevo.

En las narraciones de García Márquez la actitud del narrador hacia los hechos que está relatando es determinante para lograr efectos como el de la verosimilitud de las situaciones fantásticas que se narran.

Este aspecto es fundamental en el cuento que aquí analizamos. Recursos frecuentes como la combinación de la exageración con el relato de hechos completamente

cotidianos y hasta verificables histórica o geográficamente, logran un efecto de realismo en acontecimientos imposibles.

La historia se narra en tercera persona a la manera de los mitos y las leyendas. El tono que utiliza el narrador es el de quien cuenta algo que acaba de ver con sus propios ojos y piensa que el hecho es tan sobresaliente que tiene la necesidad de exagerar sucesos para conseguir la admiración de quien lo escucha, y, al mismo tiempo, no olvida la cotidianeidad de lo que cuenta para que lo narrado resulte creíble.

La narración se inicia con un cuadro de la vida de Pelayo: "Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar...", este cuadro introduce un ambiente de monotonía y hastío: "El mundo estaba triste desde el martes..."

Dentro de la monotonía y la tristeza, surge sorpresivamente el fenómeno, "La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba (...) le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio".

Con esto se inicia una segunda etapa del relato, donde el narrador debe describir el fenómeno detalladamente y, de ser necesario, exagerar un poco las cosas para conservar en el límite más alto la atención del lector; es también el momento de someter el fenómeno a juicio y valoración. La forma en que se describe el fenómeno cuenta con un matiz muy particular.

"Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer (...) Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un

trapero (juicio del narrador). Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza (juicio). Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas *para siempre* (exageración) en el lodazal.”

El relato está lleno de valoraciones por parte del autor, quien no sigue las formas de un narrador omnisciente, sino las de alguien que vivió de cerca y se vio afectado por el suceso. Es por esto que la narración tiene un tono de familiaridad y va llevando al lector hacia la valoración que García Márquez quiere que se tenga.

El narrador acepta, desde un inicio, la versión de que el hombre alado es un ángel, porque a partir del juicio de la vecina sabia, se refiere a él como “el ángel”. Sin embargo, se encarga de desmitificarlo para dar verosimilitud al relato: “Al día siguiente todo el mundo *sabía* que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel *de carne y hueso* (...) Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con su garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y *lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado* (...)”.

El ángel es tratado como un animal circense y no como un personaje sobrenatural, y esto se narra con toda naturalidad.

Va transcurriendo la narración y lo fantástico cobra cada vez más familiaridad:

“Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron de que no estuviera muy cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del

gallinero (...) *El ángel* no fue menos displicente con él que con el *resto de los mortales*, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones."

Existe una aceptación evidente por parte del narrador hacia la condición sobrenatural del señor con alas. Esta aceptación se vuelve natural y la narración del devenir de los hechos corre con cierta monotonía; el "ángel" se va convirtiendo en un punto difuso en el olvido, pero no termina de disolverse porque sigue siendo un estorbo en la vida de Pelayo y Elisenda. El resto del pueblo lo ha olvidado, tal vez por completo, o ha convertido la historia en leyenda popular.

El cuento termina cuando Elisenda ve al viejo volando por encima de los últimos tejados, y lo sigue viendo hasta que deja de ser un estorbo en su vida, porque entonces es tan sólo *un punto imaginario en el horizonte del mar*. La imagen del personaje sobrenatural se diluye y se vuelve etérea, quedando el recuerdo como un punto muy pequeño en los límites de lo verificable. El "ángel" ha perdido su espacio en la memoria de los hombres. Toca al narrador recordarlo y transmitirlo a las siguientes generaciones, a la manera de los mitos.

El autor, ante un icono religioso, piensa en la condición y naturaleza de los ángeles. Aunque la Iglesia nunca termina por confirmar la naturaleza del hombre alado, se da por sentado que se trata de un ángel. El acontecimiento es sorpresivo sin duda, ya que resulta difícil creer que un ser alado, en su condición de ente imaginario o

simplemente etéreo caiga inesperadamente en el patio de una casa cualquiera sin ningún propósito.

¿Cómo lograr entonces que el acontecimiento fuera creíble?

El autor desmitifica al ángel, al menos en su aspecto externo; si bien no le quita su única virtud sobrenatural: la paciencia.

La descripción física del protagonista revela una cierta irreverencia del autor hacia las imágenes de la Iglesia.

Todo parece indicar que la intención del autor no es la de convencernos de la existencia de los ángeles, sino la de ridiculizar a dicha institución como la autoridad que hasta ahora ha tenido la última palabra sobre los hechos de éste y del otro mundo.

La Iglesia se ve desarmada de argumentos para explicar la naturaleza de un fenómeno que se encuentra por completo en su terreno. La idea que nos sugiere el autor es la de la incompetencia. Ante un suceso que está fuera de sus manos y que se encuentra en el terreno de lo celestial, "El tiempo se le iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía haber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas".

Es importante también subrayar la intención de mostrar un mundo lleno de ministros católicos, iglesias y ritos religiosos muy deshumanizado. Parece que García Márquez desea mostrar que los católicos han olvidado los principios fundamentales de su religión: la misericordia y la humildad. El ángel es tratado como un animal de circo, no

como un ser humano, y mucho menos como un ser sobrenatural. Es abandonado en un gallinero que nunca mereció mantenimiento.

El cuento es un dibujo de la situación de la sociedad latinoamericana, donde la población sumida en la pobreza y la ignorancia, decide sobrellevar su existencia viviendo de ilusiones prestadas. La capacidad de nuestros pueblos de celebrar con entusiasmo las fiestas patrias o religiosas y de inventar la vida cotidianamente crea escenarios donde la felicidad y la crueldad conviven y se confunden.

El mundo está deshumanizado y no cabe en él sino la tristeza, la lástima y la soledad. Esta idea tan retomada por García Márquez en sus escritos, es clara en este cuento. La risa que inspira este relato tan perfectamente narrado, es una risa que profundiza en la condición del ser humano y que lleva como consecuencia lógica a las lágrimas y a la incomprensión de nuestras actitudes. Existe una gran incongruencia entre lo que predicamos y lo que hacemos. Un relato que pretendía ser fantástico nos ha mostrado la verdad más cruel y profunda de la condición humana. Sirva en este sentido el realismo mágico.

### *2.3.2. Análisis estilístico*

Un relato literario, además de ser interesante y profundo, debe ser bello. Para lograr la belleza, el autor de un texto hace uso de algunos recursos propios de la lengua como son: la composición fonética de las frases, la musicalidad de las palabras y del relato en general.

Algunos recursos fonéticos encontrados en este cuento de Gabriel García Márquez son: la utilización frecuente de aliteraciones, abundancia de vocales abiertas y de frases largas y, en contraste, la recurrencia al vocabulario culto y religioso impregnado de sonidos cerrados.

Las aliteraciones más comunes repiten el fonema /s/ -que en la pronunciación hispanoamericana incluye a los morfemas c y z- con el cual logran fluidez y musicalidad en el texto:

“El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza.”

“... y su lastimosa condición de bisabuelo ensoñado lo había desprovisto de toda grandeza.”

También los sonidos dentales son numerosos en este texto. La repetición del adverbio “tan”, en combinación con los fonemas /t/ y /d/, dan concreción al ambiente. Mientras los fonemas sibilantes se escapan en brazos del aire a las regiones estelares, los sonidos dentales dan forma concreta y palpable a los fenómenos sobrenaturales.

“Tanto lo observaron y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar.”

“...tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres...”

Las oraciones largas y el reducido número de pausas crean también el efecto de fluidez, en analogía con la lluvia que no cesa o con las olas que se empujan una a otra para reposar sobre la playa de este paisaje caribeño.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

"Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia."

El texto es fluido y abierto. Las descripciones son grotescas y las sentencias morales irónicas. El autor no pretende esconder su naturaleza caribeña, y muestra al desnudo dos realidades que conviven en el mismo plano: por un lado, los fenómenos naturales y los sobrenaturales y por el otro, la conciencia humana y la moral cristiana. Para la gente de la costa no existe frontera entre estas realidades. Los tribunales religiosos, por el contrario, ponen una barrera teológica y espacial para proporcionar un veredicto y nunca logran salir de ella.

Fonéticamente, estas dos realidades también se enfrentan: en las descripciones del pueblo y de sus actividades abundan los fonemas /a/ y /c/ y en los cuestionamientos teológicos o sentencias morales, donde se utiliza un vocabulario culto, los fonemas son cerrados: /o/, /i/ y /u/.

"Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores."

El vocabulario utilizado por los representantes de la Iglesia, en contraste, es por lo general cerrado: obispo, Sumo Pontífice, tribunales, Dios, prudencia, virtud, convicto, ministros, héroe en uso de buen retiro, frivolidad, cautivo.



La morfosintaxis del relato también descubre recursos propios del estilo del autor. La elección del vocabulario y de las formas sintagmáticas agregan colorido y originalidad a la narración.

En el cuento que estamos estudiando encontramos una estructura sintáctica particular. En su mayoría, las oraciones son largas, ya sean subordinadas o coordinadas; en ocasiones, incluso, se combinan ambas para extender la idea o las descripciones.

Las oraciones largas, en la mayoría de las ocasiones, describen un texto lento, impregnado de descripciones detalladas o de acciones complejas. En las narraciones de García Márquez este tipo de oraciones son comunes. Sin embargo, la velocidad de la narración no se afecta. Por el contrario, las ideas fluyen sin obstáculos y las descripciones, llenas de colorido, aceleran la lectura y mantienen despierta la atención del lector.

Las oraciones largas permiten que los acontecimientos o las acciones que narra el texto se sucedan en una lógica que fluye, que tiene efectos y consecuencias. Estas consecuencias necesitan correr con naturalidad y no verse obstaculizadas con la repentina aparición de algún signo de puntuación. La virtud de las oraciones largas es la de acelerar el texto como si escucháramos, con estupor, el relato de un acontecimiento sin precedentes en boca de alguna vecina informada.

Sin embargo, este fluir de la narración que parece no poder detenerse, está siempre precedida y orientada -en el cuento que nos ocupa- por una oración simple. El objeto de esta oración simple es señalar un hecho incuestionable, ayudado por el pretérito

o el copretérito para subrayar la verdad del suceso. Estas oraciones conforman los nudos de la narración y permiten que ésta regrese a la secuencia original, cuando las coordinadas o subordinadas han llevado la atención del lector lejos del punto inicial:

*“El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres aitados y sabios que se hicieran cargo del Universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo.”*

Esta última oración nodal recupera la atención del lector y regresa la narración al padre Gonzaga.

La lógica sintáctica de este cuento permite combinar ideas incuestionables en verosimilitud con descripciones fantásticas. Esta combinación de lo real con lo mágico es un recurso empleado por el autor para causar en el lector una impresión de asombro.

*“Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde*

niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas (...)

Por otro lado, la narración logra realismo y verosimilitud haciendo uso de un vocabulario culto a la manera de las crónicas periodísticas. Esta formalidad en el lenguaje, que más bien sería propia de algún escrito médico o científico comprobable, al ser utilizada en la narración de hechos fantásticos y absurdos da un tono de ironía al relato:

"Tanto lo *observaron* y con tanta *atención* que Pelayo y Elisenda se *sobrepusieron* muy pronto al *asombro* y acabaron por *encontrarlo* familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un *dialecto incomprensible* pero con una buena voz de navegante. Fue así como *pasaron por alto* el *inconveniente* de las alas, y *concluyeron* con muy *buen* juicio que era un *náufrago solitario* de alguna *nave extranjera abatida* por el *temporal*."

Otra parte del vocabulario culto que se emplea en el texto, es utilizado en el léxico de la Iglesia: conspiración celestial, magnánimo, criatura sobrenatural, frívolo, conjeturas, porvenir, cautivo, espíritu áspero, visionario, estirpe, egregia, incautos, impostura, veredicto, providencial, escarmiento, etc.

Y cuando la narración ha adquirido el tono "celestial", el narrador hace uso de fórmulas originales en el vocabulario para introducir por completo la "magia" en el relato: *parásitos estelares, polvo lunar, murciélago sideral*.

De esta forma, combinando en forma contrastante un lenguaje culto, científico con un lenguaje “mágico” y “celestial”, se logra por completo el efecto de realismo mágico.

También los tiempos verbales de la narración crean esa misma impresión. El relato combina el pretérito con el copretérito para lograr este efecto. Con el pretérito la narración avanza en forma testimonial. Los hechos son tajantes e incuestionables, aun cuando a veces parecen absurdos.

“Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas *repasó* en un instante su catecismo, y todavía *pidió* que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas. (...) Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas *se levantó* sus ojos de anticuario y *murmuró* algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga *entró* en el gallinero y le *dió* los buenos días en latín.”

Con el copretérito, la narración se vuelve descriptiva. Los acontecimientos se detienen para extender la información del ambiente o la descripción de algún personaje. Estas interrupciones dan colorido y movimiento al relato:

“*Estaba* vestido como un trapero. Le *quedaban* apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo *había* desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, *estaban* encalladas para siempre en el lodazal.”

La combinación de los tiempos verbales permiten que acontecimientos mágicos, fantásticos y absurdos se narren como hechos verificables. Las descripciones minuciosas

y detalladas ayudan también a lograr este efecto. Cuando una criatura sobrenatural es descrita con un método casi de observación científica, la figura se desmitifica y la magia pasa a ser parte de la grotesca cotidianeidad.

Hay una gran abundancia en el cuento de oraciones de verbo copulativo, especialmente con el verbo ser:

- "La luz era tan mansa..."
- "Era un hombre viejo..."
- "Era un náufrago solitario..."
- "es un ángel..."
- "los ángeles eran sobrevivientes fugitivos..."
- "los ángeles no eran el elemento esencial..."
- "El alcanfor era el alimento..."
- "su pasividad no era la de un héroe..."
- "(la mujer) era una tarántula espantosa..."

También aparecen estar y parecer como copulativos:

- "El mundo estaba triste..."
- "estaba tumbado en el lodazal..."
- "el pobre está tan viejo..."
- "Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio"
- "el viento parecía de altamar"

- “pareció mejor con los primeros soles...”
- “parecía una enorme gallina decrépita...”

La utilización del verbo ser nos indica esencia y existencia, formas que dan concreción y verosimilitud a la narración. El verbo estar, por su parte, sugiere permanencia y ayuda en forma similar a lograr la materialización de las ideas.

Los sustantivos son la categoría gramatical más empleada por el autor. Esta característica del texto es también particular del estilo de García Márquez; con la abundancia de sustantivos -irrepetidos a lo largo del relato- logra un texto que se desliza ligero.

Aparte de los descriptos como vocabulario culto o celestial, los sustantivos son, en su mayoría, comunes. El lenguaje es sencillo y fluido gracias a ello. Pero cuando el autor los utiliza en frases nominales, las descripciones se vuelven poéticas. Los sustantivos en esta forma se utilizan ejemplarmente en su función adjetiva:

“El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma *cosa de ceniza*, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como *polvo de lumbre*, se habían convertido en un *caldo de lodo y mariscos podridos*.”

Estas frases nominales logran imágenes de gran belleza y originalidad. El relato está plagado de ellas. Son un recurso característico del estilo de García Márquez. Las utiliza en toda la narración como formas comunes de descripción, pero en muchos casos alcanzan gran originalidad.

Las imágenes combinan sustantivos y modificadores directos e indirectos discordantes que describen formas y ambientes mágicos y sugerentes: *condición de bisabuelo ensopado, ángel de carne y hueso, estirpe de hombres alados, varón de lástima, olor de intemperie, artificios de carnaval, alboroto de mercado, ruido de las estrellas, felices de cansancio, remolino de estiércol, ventarrón de pánico, cataclismo en reposo, fórmulas de inspiración doméstica, entretenimientos de burla, pestilencia de muladar, mansedumbre de perro sin ilusiones, moribundo sin dueño, trabalenguas de noruego viejo, canciones de navegante, aleteo de buitre senil.*

García Márquez utiliza más las frases nominales que los adjetivos.

En congruencia con el tono de la narración, los adjetivos son usados, principalmente, para expresar sentimientos y sucesos exagerados o increíbles, aunque en general en forma despectiva.

“Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus *grandes* esfuerzos no podía levantarse porque se lo impedían sus *enormes* alas.”

“Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas *descoloridas* en el cráneo *pelado* y muy *pocos* dientes en la boca, y su *lastimosa* condición de bisabuelo *ensopado* lo había desprovisto de toda grandeza.”

“...tenía un *insoporable* olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas *parasitarias* y las plumas mayores maltratadas por vientos *terrestres*, y nada de su naturaleza *miserable* estaba de acuerdo con la *egregia* dignidad de los ángeles.”

La utilización de adjetivos contrastantes como: *egregia* dignidad, criatura *sobrenatural* o *enormes* alas frente a hilachas *descoloridas*, cráneo *pelado*, *lastimoso* condición, animal *de circo* logran altibajos importantes para el efecto de realismo-mágico.

Como se puede ver, el fenómeno sobrenatural no podía ser descrito más terrenalmente con la utilización de estos adjetivos. En contraposición, el vocabulario no terrenal que emplea el autor logra marginar el suceso de todo aquello que tenga que ver con la "egregia dignidad de lo celestial". El acontecimiento así descrito, no cabe en las categorías de lo que puede considerarse como sobrenatural.

Sin embargo, al utilizar constantemente las formas adjetivas *tanto* (en concordancia adecuada al sustantivo próximo) o formas adverbiales para señalar comparativos y superlativos, el narrador pretende hacer ver la llegada del ángel como un acontecimiento increíble o milagroso. Combinando este recurso logra desmitificar al protagonista y volver la historia verosímil, pero fantástica:

- "...habían matado *tantos* cangrejos (...), que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar..."
- "La luz era *tan* mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba (...) le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio."
- "La noticia del ángel cautivo se divulgó con  *tanta* rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado..."
- "Vinieron en busca de salud los enfermos *más* desdichados del Caribe"



- "Semejante espectáculo, cargado de *tanta* verdad humana y de *tan* temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo..."
- "Parecía estar en *tantos* lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba..."
- "(las alas) Resultaban *tan* naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres."
- "...sus ojos de anticuario se le habían vuelto *tan* turbios, que andaba tropezando con los horcones..."
- "*Tanto* lo observaron y con *tanta* atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto al asombro y acabaron por encontrarlo familiar"

Con el uso repetido de estos comparativos, García Márquez logra un ritmo, entre ondulante y concreto, que da al texto una lasitud caribeña.

Además de estas formas calificativas exageradas que el narrador utiliza con un propósito muy claro, aparecen en el cuento algunos adjetivos usados en forma muy original y sugerente: parásitos *estelares*, polvo *lunar*, fórmulas de inspiración *doméstica*, gallinas *absortas*, vientos *terrestres*, corazones *estériles*, acróbata *volador*, murciélago *sideral*, nido *prestado*, almuerzos *papales*, lengua *hermética*, aletazos *indignos*, azaroso aleteo de buitre *senil*.

Los recursos retóricos son el signo de literariedad en el texto. El lenguaje figurado distingue a la literatura de un texto científico o una comunicación telefónica.

Gracias a la ingeniosa e inspirada combinación de los signos lingüísticos, es como un texto logra, con intercesión del cerebro, remover los tejidos de la carne y alterar los procesos de la sangre en misteriosa complicidad con el alma del lector.

En los relatos de García Márquez, los recursos retóricos son versátiles y buscan generar reacciones contradictorias en el lector: risa, llanto, admiración, asco, sorpresa, felicidad, inspiración, incertidumbre, duda, certeza.

El análisis de los recursos retóricos que a continuación se presenta extenderá estas ideas.

#### *Comparaciones:*

García Márquez utiliza la comparación para introducir el ambiente físico y para desmitificar al personaje sobrenatural.

El ambiente físico ejerce una influencia determinante en el desarrollo de la historia y en la transformación del personaje. Los fenómenos naturales son desproporcionados y, sin embargo, gracias al recurso de la comparación se vuelven tan concretos como un "caldo de lodo y mariscos podridos".

En el mismo sentido, este recurso actúa sobre la personalidad del personaje sobrenatural. La comparación permite regresar la imaginación a los referentes humanos y desmitificar el acontecimiento fantástico, con lo cual gana, además, en verosimilitud.

- "El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, *que en marzo fulguraban como polvo de lumbre*, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos."
- "*Estaba vestido como un trapero*. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza."
- "...cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, *como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo*."
- "...pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima *que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas*."
- "Fue así como el padre Gonzaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de Pelayo volvió a quedar tan solitario *como en los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios*."
- "El ángel andaba arrastrándose por aquí y por allá *como un moribundo sin dueño*."
- "Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento *que parecía de alta mar* se metió en la cocina."

#### **Metáforas:**

La metáfora, en ocasiones, actúa en conjunto con la hipérbole y la imagen. Gracias a ella el relato gana en belleza y las ideas abstractas se materializan. El lector

asiste al espectáculo literario con la posibilidad de sumergirse tangiblemente en la profundidad recóndita de las ideas.

- "El cielo y el mar eran *una misma cosa de ceniza*."
- "...en menos de una semana atiborraron de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaba turno para entrar *llegaba hasta el otro lado del horizonte*."
- "...desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la *de un cataclismo en reposo*."
- "El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas *con una mansedumbre de perro sin ilusiones*."
- "...estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aletazos indignos *que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire*."
- "Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino *un punto imaginario en el horizonte del mar*."

### **Imágenes:**

La original combinación de sustantivos contrastantes hacen el relato ligero y pintoresco. La imagen, como la metáfora, materializa las ideas y enriquece estéticamente el texto. Además, introduce el humor y potencia el vuelo fácil de la imaginación. Como recurso característico del estilo del autor, juega un importante papel en la desmitificación de los iconos populares.

- "...su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza."
- "...aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas."
- "Vino una feria ambulante con un acróbata volador que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral."

Los enfermos más desdichados del Caribe (enfermos del alma):

- "Una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad."
- "...dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo."
- "...llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. (...) Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste."

Imágenes fantásticas en las que se mezcla la moral católica, y, en ocasiones, se une a un paralelismo irónico:

- "...siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin

permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña.”

- “...los escasos milagros que se le atribufan al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas.”

***Ironías:***

La ironía y el humor encierran las verdades más contundentes en el texto. Además de ridiculizar el comportamiento de las instituciones, expresan la trascendencia humana del acontecimiento fantástico. La ironía revela el trasfondo filosófico y humano del personaje central, así como el sentido general del inesperado acontecimiento. La risa es un motor de propulsión de la reflexión humana.

- “A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo.”
- “Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el

elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavián y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles.”

- “Pero el correo de Roma había perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas.”
- “Semejante espectáculo (*el de la mujer araña*), cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales.”

#### ***Hipérboles:***

El texto, en conjunto, es una obra maestra de la exageración. La narración, como la tradición oral, está llena de sensacionalismos positivos y negativos. El estilo hiperbólico imprime agilidad, colorido y emoción a la narración. Es, además, un recurso característico del realismo mágico, gracias al cual lo ordinario se vuelve fantástico y lo fantástico un elemento más en el paisaje gris de la cotidianidad. El relato hiperbólico pierde en seriedad y en verosimilitud, pero adquiere ese colorido desbordante del Caribe, difícil de superar.

- “Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas *para siempre* en el lodazal.”
- “Sin embargo, llamaron para que lo viera a una vecina *que sabía todas las cosas de la vida y de la muerte.*”

- "Vinieron en busca de salud los enfermos *más* desdichados del Caribe."
- "En menos de una semana *atiborraron de plata los dormitorios*, y todavía la fila de peregrinos que esperaba turno para entrar *llegaba hasta el otro lado del horizonte*."

**Prosopopeyas:**

La prosopopeya tiene la cualidad de atribuir a los seres inanimados defectos, pensamientos, sentimientos o acciones. Gracias a este recurso, los personajes y el ambiente físico se mimetizan. En algunos casos, la prosopopeya influye tanto sobre los objetos que, junto a ellos, los personajes convencionales del relato se desdibujan. En este cuento, la prosopopeya no es tan determinante, pero logra imágenes de gran belleza y originalidad.

- "El mundo estaba triste desde el martes."
- "La luz era tan mansa al mediodía..."
- "Su prudencia cayó en corazones estériles."
- "...sino por conjurar la pestilencia de muladar que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva."

**Paradojas:**

Como en el caso de las frases nominales -que llenan de originalidad este relato-, la paradoja permite que dos ideas contrastantes convivan en un mismo espacio y den congruencia a sentimientos encontrados de los personajes:

- "En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban *felices de cansancio*."



- "...Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel *infierno lleno de ángeles.*"

Los recursos empleados por García Márquez en este cuento, apuntan claramente a demostrar que en el mundo, los acontecimientos fantásticos y sobrenaturales conviven con la realidad y el absurdo. Imágenes de seres grotescos que no son de este mundo (la mujer araña, el acróbata volador, el ángel) reflejan una realidad deshumanizada, plagada de ironías que descubren a seres más fantásticos, absurdos y grotescos que los descritos: los seres humanos.

El realismo mágico permite que estos elementos convivan y se desarrollen en una atmósfera cruda, casi en un cuadro naturalista. El objetivo: contrastar a personajes sobrenaturales, pero grotescos, con personajes de este mundo y resaltar la absurda condición del mundo humano.

### 2.3.3. Acercamiento estructural

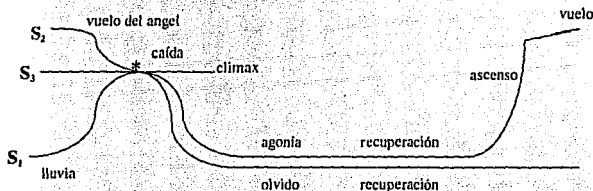
El cuento se inicia con un cuadro de la monotonía. La lluvia no ha dejado de caer en tres días y el narrador utiliza el color gris del cielo, el mar y la arena como un indicio de la monotonía. Consideraremos este cuadro como la *secuencia-vida*.

La llegada del ángel rompe con la monotonía, e introduce la *secuencia-mágica* o secuencia principal; el cielo se abre y el pueblo adquiere color e interés para los habitantes de otros pueblos.

Con el tiempo, otro acontecimiento roba la atención al primero: la llegada de la mujer convertida en araña. La narración sigue siendo lineal y las primeras dos secuencias dan paso a una tercera secuencia, para ligarse las tres en el momento del clímax. La tercera secuencia es muy corta y sirve para anunciar el desenlace de la *secuencia-mágica*.

La secuencia principal o *secuencia-mágica* continúa por un tiempo largo y en el pueblo cae nuevamente la monotonía. Finalmente la secuencia principal termina cuando el ángel emprende el vuelo. La secuencia inicial, o *secuencia-vida*, no se afecta y la vida sigue su camino en línea recta, regresando a la monotonía.

Ilustramos la estructura en el siguiente cuadro.



La *secuencia-vida* describe una línea recta, salvo en el momento en que se funde con la otras dos secuencias. La *secuencia-mágica* tiene subidas y bajadas, y encuentra su desenlace cuando el ángel desaparece en el horizonte. La tercera secuencia es una raya en el punto climático, un anuncio que llega tan rápido como desaparece y no conocemos su final.

#### *Secuencia-vida* (S1)

- a) el niño enfermo, el mundo triste

- b) el cielo se abre, el niño sana
- c) *el pueblo se convierte en feria\**
- d) Pelayo y Elisenda renuevan la casa
- e) pasan siete años
- f) el estorbo desaparece
- g) la vida continúa

**Secuencia-mágica (S2)**

- a) naufragio del ángel
- b) *tortura del ángel\**
- c) olvido del ángel
- d) enfermedad del ángel
- e) recuperación del ángel
- f) vuelo final del ángel

**Secuencia-araña (S3)**

- a) *llegada de la mujer araña\**
- b) éxito de la mujer araña
- c) desaparición de la feria y de la mujer araña

La explicación de los nudos y catalisis ampliará el análisis de la estructura del relato:

---

\* Momento en que las tres secuencias se tocan: clímax del cuento

### ***Información***

La narración se inicia situándonos en el tiempo y en el espacio. Esta introducción no carece de significación, ya que a manera de informaciones nos involucra con la *secuencia-vida* en un ambiente lluvioso y nublado, propicio para el naufragio de un barco o de un ángel.

Esta primera parte nos ubica en el espacio terrenal del cuento: un lugar en la costa del Caribe donde los fenómenos naturales son extremos. Se dice que ha llovido por tres días y que los cangrejos invaden la casa: el hombre sometido por la naturaleza. En este ambiente de naufragio y caos se introduce el primer nudo de la narración.

### ***Nudo***

El ángel ha sido sometido a las inclemencias del tiempo, ha naufragado. La sorpresa de la aparición del personaje fantástico contrasta con su desgraciada condición. Los hombres y los emisarios del cielo son dominados igualmente por la furia de la naturaleza.

### ***Catálisis***

Descripción minuciosa del hombre alado. Valoraciones respecto de su naturaleza.

### ***Nudo***

La vecina sabia opina que se trata de un ángel que ha sido derribado por la lluvia. Probablemente venía por el niño enfermo. La noticia se propaga por la región; la población acepta la versión de la vecina y considera al personaje un ángel.

**Nudo**

Se organiza un circo alrededor del acontecimiento. Vienen los enfermos de la región esperando milagros del ángel. El ángel es ajeno a su propio acontecimiento.

**Nudo**

El correo de Roma no logra dar un veredicto sobre la naturaleza del hombre alado.

**Nudo**

Llega al pueblo el espectáculo de la mujer que se ha convertido en araña por desobedecer a sus padres. El nuevo espectáculo sustituye al del ángel. La población queda conforme y olvida al ángel.

**Catálisis**

El patio vuelve a quedar tan solitario como en los tiempos en que llovió tres días y los dueños construyen una vivienda más grande con el dinero recaudado en el espectáculo del ángel.

**Información**

El ángel cae en el olvido. El gallinero donde se aloja nunca merece reparación y se destruye con el paso del tiempo.

La narración entra en un paréntesis de siete años, en que la población olvida el acontecimiento mágico.

***Nudo***

Con la llegada de la primavera el ángel empieza a recuperarse, le salen nuevas alas y recuerda sus canciones de navegante. Inicio del desenlace.

***Nudo***

El ángel inicia las tentativas de vuelo y finalmente logra cobrar altura en el aire. Desaparece tras los últimos tejados hacia el otro lado del horizonte.

***Indicio***

Elisenda, que observa las tentativas de vuelo mientras corta una cebolla, continúa su labor cuando el ángel desaparece. No hace nada por impedirlo: indicio de que la vida seguirá la monotonía de su curso y el acontecimiento quedará como un punto en la memoria de los hombres.

El cuento se inicia con un cuadro de la vida y termina también con un cuadro de la vida. Los acontecimientos intermedios rompen temporalmente con la cotidianidad de los personajes, pero no afectan sustancialmente el desarrollo de la vida del hombre. La fuerza de la costumbre es tan intensa que permite que el hombre se acostumbre a una lluvia de tres días o a la existencia de un personaje sobrenatural.

***Los motivos***

El ángel representa el pretexto fantástico que permite al autor mostrar al desnudo la curiosidad y el morbo del ser humano. Entre el ángel y la población se da un antagonismo singular. El monstruo o personaje fantástico demuestra tener las virtudes

humanas de las que carece la gente que lo rodea. La población que acude al acto circense reacciona en forma cruel y grotesca.

El motivo del autor es mostrar este antagonismo. El motivo de los personajes es saciar su curiosidad o explotar económicamente el acontecimiento. El ángel aguarda pacientemente mientras recupera las fuerzas para continuar su viaje y de paso dar una lección al resto del género humano que participa del suceso a través de la lectura.

El realismo mágico crea el espacio para que conviva el hombre con la magia de personajes absurdos. En este triste escenario, el motivo central del relato pierde importancia y los sentimientos y acciones del hombre develan el verdadero centro y sentido de la narración. Gracias a la imaginación, el elemento fantástico actúa sobre el lector, removiendo los instintos básicos de la conciencia en el minucioso dibujo de la cotidianidad humana.

### 3. Análisis literario de “Silvia” de Julio Cortázar

#### 3.1. Julio Cortázar: Vida y obra

Julio Cortázar nace el 26 de agosto de 1914 en Bruselas, donde su padre trabajaba para la delegación comercial de la Embajada de Argentina.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, la familia se traslada a Suiza para pasar después a España y de ahí dirigirse a Argentina, en 1918.

A los seis años de edad es abandonado por su padre y, en adelante, vive una infancia muy solitaria. De esta soledad parte su deseo de escribir. A los ocho años escribe poemas en los que se notaba una gran conciencia del ritmo y de la rima y en los que la estructura era casi perfecta, pero de contenido nulo.

Para Cortázar fue muy difícil llegar a la prosa; ésta le resultaba “grosera”, ya que no podía encontrar en el ritmo prosario el balanceo del verso. Sin embargo, en la adolescencia empieza a escribir prosa y llega a dominarla formalmente, gracias a las muchas horas de práctica literaria.

Inicia sus estudios de bachillerato en Buenos Aires y continúa con los de magisterio. Es en este tiempo que se produce su pasión por el jazz:

“... si yo pudiera elegir entre música y literatura elegiría la música. Si alguna cosa lamento es no haber sido músico; hubiera sido más feliz que siendo escritor. Tengo la



nostalgia de la música pero no estoy dotado para ella, salvo como auditor, como aficionado; no tengo capacidad musical creadora."<sup>60</sup>

A los dieciocho años se gradúa de maestro normal y tres años más tarde inicia sus estudios de profesorado en letras y, aunque se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras, nunca logra un título universitario.

Nos encontramos en los años treinta, época en que la mayoría de las lecturas contemporáneas a que se tenía acceso en Latinoamérica venían en traducciones y, a pesar de que la literatura local empezaba a ganar en calidad y a difundirse primordialmente en revistas de corte vanguardista, en opinión del mismo Cortázar los lectores habían perdido la sensibilidad por la forma literaria:

"Entre 1930 y 1950 el lector rioplatense leyó cuatro quintos de la literatura mundial contemporánea en traducciones, y conozco demasiado el oficio de trujamán como para no saber que la lengua se retrae allí a una función ante todo informativa, y que al perder su *originalidad*, se amortiguan en ella los estímulos eufónicos, rítmicos, cromáticos, escultóricos, estructurales, todo el erizo del estilo apuntando a la sensibilidad del lector, hiriéndole y acuciándolo por los ojos, los oídos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondencias y adrenalina que entra en la sangre para modificar el sistema de reflejos y respuestas y suscitar una participación porosa en esa experiencia vital que es un cuento o una novela."<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup>. E. González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar*, p.101

<sup>61</sup>. M. Riquer y J.M. Valverde. *Historia Universal de la Literatura*, T.IV, p.383

Los antecedentes inmediatos a Cortázar fueron Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Reconoce principalmente la enseñanza de Borges, de quien recibió no una lección de contenidos ni de mecánicas, sino una lección de escritura. Cortázar afirma que la actitud de haber pensado cuidadosamente ante un texto no los adjetivos que ponía, sino los que debía sacar fue la enseñanza más grande que había recibido hasta ese momento.

Sin embargo, las lecturas que influyeron determinadamente en su formación provenían de la literatura francesa y anglosajona: Baudelaire, Lautrémont, Cocteau, Jarry, Poe, Melville, Stevenson, Carrol, etc. De ellos, como de Borges, aprendió la gran lección de la sobriedad en sus textos, donde ninguna palabra utilizada en la narración es gratuita. Estas preferencias literarias hacen desembocar la literatura de Cortázar naturalmente en el cuento:

“Era bastante lógico que después de esa elección de economía y de rigor que yo practiqué porque estaba en mí practicarla, el cuento, como forma literaria me llamara antes que cualquier otra forma, como la novela o el teatro. El cuento respondía efectivamente a ese tipo de literatura y de poesía que yo califico de económica.”<sup>42</sup>

Por esta época trabaja como maestro rural y más tarde imparte clases de literatura francesa en la Universidad de Cuyo. También en estos años empieza a escribir algunos

---

<sup>42</sup>. E. González Bermejo. *Op. cit.*, p.23

ensayos, artículos y trabajos críticos que se publican en la "Revista de estudios clásicos" de dicha Universidad.

La primera colección de poemas que se atreve a publicar es la colección de sonetos *Presencia* (1938), bajo el seudónimo de Julio Denis. Diez años más tarde decide publicar el poema "Los reyes" (1949), esta vez con su propio nombre.

Sin embargo, su labor literaria no se limita a la publicación de estos dos libros de poemas; su producción es numerosa, a pesar de que el grado de calidad que el autor se exige es muy alto. Por este período, ya había quemado una novela de seiscientas páginas y había escrito poemas y ensayos, dos libros de cuentos y dos novelas cortas que nunca pudieron llegar a conocerse.

También por este tiempo incursiona como asiduo lector en la novela policiaca y para finales de los años cuarenta empieza a colaborar con la revista "Sur", revista que en opinión de José Ma. Valverde y Martín de Riquer es "la mejor contraseña de una época conservadora de la literatura argentina". No es gratuito que al iniciarse el peronismo, esta publicación haya cerrado temporalmente.

"Sur" fue fundada y dirigida por Victoria Ocampo en 1931. La revista publicaba, principalmente, la obra de autores franceses e ingleses. Más tarde, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, "Sur" da un giro en sus tendencias, dando cabida a las ideas racionalistas y liberales.

Julio Cortázar publicó en esta revista una nota sobre el fallecimiento de Antonin Artaud (surrealista) y dos reseñas, una sobre Baudelaire y la otra acerca de *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz.

Cortázar, aunque nunca se declaró surrealista, se identificó con esta escuela, manifestándose en contra de la actitud conformista del arte parcelado por la razón y el intelecto. En esta idea escribió un artículo titulado "Irracionalismo y eficacia" en contestación a Guillermo de Torre, secretario de la revista "*Sur*", quien relacionaba los crímenes del nazismo con una tradición irracionalista. Esta clara disidencia, así como el abandono de la narrativa policial que imponía Borges, marcaron su ruptura con la revista.

En 1943, la situación política de Argentina se convulsionaba con el golpe militar de Juan Domingo Perón, quien en 1946, después de haber sido removido de sus cargos por los defensores de la democracia, gana arrolladoramente las elecciones libres gracias al apoyo de sus partidarios y a la adhesión masiva de las clases populares.

Entre las reformas sociales y políticas que llevó a cabo Perón, se cuentan la nacionalización de los servicios públicos y la construcción de un aparato propagandístico gigante que difundió por todo el país la imagen del "padre" Perón preocupado por el bienestar de los pobres, de los "descamisados". Asimismo, controló los medios de comunicación y mantuvo la represión policial contra sus adversarios.

Ante una situación política cada vez más difícil y una atmósfera cultural limitada, Cortázar decide abandonar su país en franca oposición al régimen político y al clima represivo que vive Argentina.

Desde su llegada a París y hasta el momento de su muerte, Cortázar fue seriamente criticado por mantenerse alejado de la situación política de su país. A estas críticas responde de esta manera:

"Se daba por supuesto que yo habría podido ser más eficaz e, incluso, mejor escritor si, según ellos, no hubiera sido una especie de transfuga, si me hubiera quedado en la Argentina.

Y es, precisamente, todo lo contrario. El hecho de que yo haya venido a Europa en un momento bastante crítico de mi vida, no solamente no me quitó nada de latinoamericanidad, ni de argentinidad, específicamente, sino que me aportó una acumulación de experiencias que la Argentina no me hubiera dado jamás.(...)

Lo que siempre me molestó un poco, eso sí, fue que los que me reprochaban la ausencia de la Argentina fueran incapaces de ver hasta qué punto la experiencia europea había sido positiva y no negativa para mí y, al serlo, lo era indirectamente, por repercusión, en la literatura de mi país dado que yo estaba haciendo una literatura argentina: escribiendo en castellano y mirando muy directamente hacia América Latina."<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>. *Ibid.*, p.14

Vive en París con una beca de estudios, pero cuando el dinero de la beca se termina consigue un empleo de traductor para la UNESCO. Cortázar afirma que el oficio de traductor le ayudó a encontrar el ritmo de la prosa:

"La traducción me resulta fascinante como trabajo paralingüístico o literario en segundo grado. Cuando uno traduce, es decir, cuando no tiene la responsabilidad del contenido del original, su problema no son las ideas del autor porque él ya las puso allí; lo que uno tiene que hacer es trasladarlas y, entonces, los valores formales y los valores rítmicos, que está sintiendo latir en el original, pasan a un primer plano. Su responsabilidad es trasladarlos, con las diferencias que haya, de un idioma a otro. Es un ejercicio extraordinario desde el punto de vista rítmico."<sup>64</sup>

En 1951 publica su primer libro de cuentos, *Bestiario*. Ya en esta colección de cuentos Cortázar desarrolla una literatura fantástica, donde la verdad no se encuentra en las leyes naturalmente conocidas, sino en las profundidades irracionales de personajes marginales.

En 1956 publica su segundo libro de cuentos, *Final del juego* y, tres años más tarde, *Las armas secretas* (1959). *Todos los fuegos el fuego* se publicará hasta 1966.

A principios de los años setenta Cortázar pide la nacionalidad francesa en París, lo cual le trae serias críticas por parte de varias publicaciones argentinas. En 1976 la edición de su último libro, *Octaedro*, es prohibida por la Junta Militar. Ante tal

---

<sup>64</sup>. *Ibid.*, pp.18-19

provocación, Cortázar condena públicamente el genocidio que llevan a cabo los gobiernos militares contra su pueblo y, a partir de ese momento, su exilio voluntario se vuelve forzoso.

El tema de lo fantástico sigue presente en su obra, formando parte de la cotidianeidad de los personajes. Para Cortázar, lo fantástico no necesariamente irrumpe espectacularmente en las leyes de la naturaleza:

"Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene porque diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas.

Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir."<sup>65</sup>

Por otro lado, una las principales preocupaciones estilísticas de Cortázar en esta primera etapa de su producción literaria es la estructura del cuento. El contenido puede llegar a sacrificarse en beneficio del efecto que ese cuento debe provocar:

"...Es cierto que había cierta gratuidad en esa serie de cuentos fantásticos que escribí antes de "El Perseguidor".

---

<sup>65</sup>. *Ibid.*, p.42

Lo que verdaderamente me interesaba a mí, aquello en lo que ponía el acento era el cuento mismo, la situación, el mecanismo fantástico que yo pretendía con ese cuento.

Ahora que, al mismo tiempo, algunas de las vidas de los personajes de esos cuentos me interesan mucho (...) Pero le puedo decir que si en ese momento, a los efectos de conseguir el cuento, hubiera tenido que sacrificar parcialmente la humanidad de un personaje, creo que lo hubiera hecho.”<sup>66</sup>

Sin embargo, Cortázar reconoce que es a partir de “El perseguidor”, incluido en *Las armas secretas*, cuando se empieza a preocupar por la humanidad de los personajes.

“En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En ‘El perseguidor’ quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado poco al género humano hasta que escribí ‘El perseguidor’.”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup>. *Ibid.*, p.12

<sup>67</sup>. *Forjadores del mundo contemporáneo*, “Cortázar, Julio (El compromiso con lo real y lo fantástico)”, tomo IV, pp.250-252.



En 1962 publica *Historias de Cronopios y de Famas* y un año más tarde su novela *Rayuela*. Esta última, como lo mencionamos continúa con el tema existencial de “El perseguidor”. Aunque hay que decir que *Rayuela* ha sido motivo de profundos análisis literarios, críticas y controversias, en este estudio no abarcaremos el tema por interesarnos particularmente, el desarrollo del cuento.

*Historias de Cronopios y de Famas* es uno de los libros más originales y difíciles de clasificar en la obra de Cortázar. Con él inicia un tratamiento humorístico profundo de la cotidianidad del ser humano. Este tratamiento continuará en obras posteriores como *Último Round* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), y *Un tal Lucas* (1976).

En 1968, Cortázar publica otra novela: *62 modelo para armar* que toma su nombre del capítulo 62 de *Rayuela*.

Cortázar incursiona por el humor y por el juego en muchos de sus cuentos. Acerca del juego, del tratamiento lúdico en su literatura, Cortázar afirma:

“Lo lúdico como una actividad profundamente seria, el juego como algo que tiene su importancia en sí, su sistema de valores y que puede dar una gran plenitud a quien lo está practicando... En ese sentido la literatura siempre fue un ejercicio lúdico para mí... No creo haber cambiado esencialmente de actitud entre aquel niño que hacía un juguete con el ‘meccano’ y se pasaba horas inventando una nueva grúa, un nuevo camión, con todo el placer que eso suponía, y el hecho de inventar un ‘modelo para armar’ en la escritura.

Hay una equivalencia en la que los años no han mordido; no me han cambiado en ese plano."<sup>68</sup>

En 1962 Cortázar viaja a Cuba, el mismo año en que publica *Historias de Cronopios y de famas*. El viaje a Cuba significó una toma de conciencia para Cortázar, desde el punto de vista humano y político.

La vida en París había sido para él la gran sacudida existencial, gracias a la cual el punto de vista de sus cuentos se volvió más humano. Pero es a partir del enfrentamiento con la situación cubana, que pasa de la conciencia política y existencial a cuestionar el actuar del hombre sobre su circunstancia:

"...Ese proceso que, en un plano más privado se había iniciado aquí en París conmigo en la época de "El perseguidor" y de "Rayuela", esa especie de descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa, la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo, y que me había conducido a una especie de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca en un momento dado en un decirme: "bueno, hay que hacer algo", y tratar de hacerlo.

Mi primer viaje a Cuba, en 1962, fue hacer algo. Y allí descubrí todo un pueblo que ha recuperado la dignidad (...) desde los dirigentes a quienes prácticamente no vi,

---

<sup>68</sup>. *Ibid.*, p.49

hasta el nivel de guajiro, de alfabetizador, de pequeño empleado, de machetero, asumían su personalidad, descubrían que eran individuos con una función a cumplir.

Eso fue para mí catártico; fue una experiencia que me sacudió lo más profundo.”<sup>49</sup>

En 1970 viaja a Chile, donde asiste a la toma de posesión de Salvador Allende. Más tarde, a raíz del golpe de estado de Pinochet, Cortázar es uno de los adversarios más activos contra el régimen totalitario del nuevo gobierno. Entre otras tareas, forma parte del Tribunal Russell junto con García Márquez.

A partir de estas experiencias, Cortázar busca en su obra narrativa la expresión del compromiso político, sin subordinar la estética literaria. Publica entonces *El libro de Manuel* donde lo ideológico y lo político se unen a lo lúdico y a lo erótico.

Pero no por ello hace literatura realista. Propone una estética política que no renuncia a lo fantástico ni a la literariedad.

Hubo una gran discusión entre los intelectuales y los militantes políticos en esta época. Los militantes exigían a los intelectuales una obra literaria que se comprometiera abiertamente y que difundiera los ideales revolucionarios. La respuesta de los intelectuales fue tajante. En una mesa redonda celebrada en París con el tema “El intelectual y la política”, Julio Cortázar, entre otros, defiende la posición del intelectual:

“Terminaré diciendo esto: En América latina, el intelectual revolucionario no es todavía lo bastante revolucionario en el sentido preciso que acabo de dar a la noción de

---

<sup>49</sup>. *Ibid.*, p. 120

creación. Hay que ir mucho más lejos todavía en las búsquedas, en las experiencias, en las aventuras, en los combates con el lenguaje y las estructuras narrativas. Porque nuestro lenguaje revolucionario, tanto el de los discursos y la prensa como el de la literatura, está todavía lleno de cadáveres podridos de un orden social caduco. Seguimos hablando de hoy y de mañana con la lengua de ayer. Hay que crear la lengua de la revolución, hay que batallar con las formas lingüísticas y estéticas que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esta tentativa global para crear una América latina enteramente nueva desde las raíces hasta la última hoja. En alguna parte he dicho que todavía nos faltan los Ché Guevara de la literatura. Sí, hay que crear cuatro, cinco, diez Vietnam en la ciudadela de la inteligencia. Hay que ser desmesuradamente revolucionarios en la creación, y quizá pagar el precio de esa desmesura. Sé que vale la pena."<sup>70</sup>

Hasta el final de su vida, Cortázar dedica gran parte de su tiempo a esta actividad, así como a escribir artículos y ensayos en los que analiza la situación del exiliado, critica la violación a los derechos humanos en Argentina y Chile, y manifiesta su apoyo a la revolución sandinista en Nicaragua.

Sin embargo, su labor literaria no cesa y, después de *El libro de Manuel* (1973), escribe *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1981), y *Deshoras* (1983).

---

<sup>70</sup> J. Cortázar. *Viaje alrededor de una mesa*. pp.33-34

En diciembre de 1983 viaja a Buenos Aires y dos meses después, el 12 de febrero de 1984, muere de leucemia en un hospital de París.

“Me consideraré hasta mi muerte un aficionado, un tipo que escribe porque le da la gana (...) La literatura ha sido para mí una actividad lúdica (...) ha sido una actividad erótica, una forma de amor. Y todas esas cosas con sus altos y sus bajos, han sido positivas en mi vida; no lo lamento en absoluto.

Me ha hecho muy feliz, escribir. Me ha hecho muy feliz sentir que en torno a mi obra había una gran cantidad de lectores, jóvenes sobre todo, para quienes mis libros significaron algo, fueron un compañero de ruta.

Eso me basta y me sobra.”<sup>71</sup>

### *Obra completa*

La obra de Julio Cortázar es amplia y diversa. Principalmente es autor de cuentos, aunque su iniciación como escritor parte de la poesía. Sin embargo, su pasión por el juego, así como su compromiso con el arte literario como lenguaje revolucionario, lo llevan a viajar por géneros variados como la novela (en formas un tanto experimentales), el ensayo, los artículos, relatos de diversa índole y hasta alguna historieta.

Su inquietud toca también los procesos de edición gráfica. Así, encontramos libros como *Prosa del observatorio* y *Silvalandia* donde se mezcla el texto con la

---

<sup>71</sup>. E. González Bermejo. *Op. cit.*, p.148

fotografía; y *Último Round*, concebido originalmente como una edición de dos pisos (planta alta y planta baja) y en el que se combinan relatos, artículos y cuentos con fotografías.

A continuación presentamos una bibliografía de Cortázar que ilustra la diversidad de estas tendencias literarias.

Denis, Julio. *Presencia* (1938), poemas

Cortázar, Julio.

*Los reyes* (1949), poema dramático

*Bestiario* (1951), cuentos

*Final del juego* (1956), cuentos

*Las armas secretas* (1959), cuentos

*Los premios* (1960), novela

*Historias de cronopios y de famas* (1962), relatos

*Rayuela* (1963), novela

*Todos los fuegos el fuego* (1966), cuentos

*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), ensayos, relatos, poesía

62. *Modelo para armar* (1968), novela

*Casa tomada* (1969), cuento

*Último round* (1969), ensayos, relatos, poesía

*Viaje alrededor de una mesa* (1970), mesa redonda

*Pameos y meopas* (1971), poemas

*Prosa del observatorio* (1972), textos y fotografías

*Libro de Manuel* (1973), novela

*Octaedro* (1974), cuentos

*Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), historieta

*Silvalandia* (1975), textos y fotografías

*Alguien que anda por ahí* (1977), cuentos

Escribió además numerosos artículos, notas y ensayos aparecidos en revistas y periódicos. Tradujo, excepcionalmente, obras literarias como los cuentos completos de Edgar Allan Poe.

### 3.2. "Silvia"

#### 3.2.1. *Análisis tradicional*

El distanciamiento entre dos mundos, el infantil y el adulto, será el tema del cuento de Cortázar. El relato utiliza un tono obsesivo e íntimo para describir a un ser imaginario que sirve como eslabón entre estos dos mundos.

Fernando, el narrador del cuento, está obsesionado por Silvia. Para explicarla relata la manera en que la conoció o se percató de su existencia.

Hacía quince días que Fernando había asistido a una comida en casa de Raúl y Nora Mayer, en la que estaban presentes otras dos parejas y los niños: Graciela, Álvaro, Lolita y Renaud.

Los niños jugaban a los "sioux", cuando Fernando llegó al convivio y se vio atraído por sus juegos, más que por las charlas intelectuales de los adultos.

Entre un comentario y otro, Fernando percibe la existencia de Silvia, quien no ha sido presentada al grupo, juega con los niños y cuida a Renaud, el más pequeño. A Fernando le llama la atención la joven y se pregunta por qué no ha sido introducida al grupo de los grandes. Inicia entonces una serie de cuestionamientos y se entera de que Silvia no es sino un personaje que los niños han inventado.

Entonces Fernando les pregunta a los niños sobre ella y la observa constantemente desde lejos. La obsesión aumenta; Fernando se interesa cada vez menos por la plática literaria y más por Silvia.

Al terminar la velada, Fernando invita a los presentes a su casa, para llevar a cabo otra reunión de amigos.

A la semana siguiente se reúnen nuevamente los niños. Platicando con ellos, Fernando se entera de que Silvia viene sólo cuando ella quiere, y sólo cuando todos los niños están reunidos. La existencia de Silvia es, probablemente, una necesidad infantil para sustituir la indiferencia de los adultos.

El siguiente encuentro con Silvia tiene lugar en la alcoba de Fernando. Ella se encuentra dormida y Fernando empieza a imaginar su cuerpo desnudo, antes de que una



llamada de Graciela interrumpa el "espejismo". Entonces termina el encanto y Silvia vuelve con los niños.

Al finalizar el relato, el círculo de amigos se separa; todos tienen planes de viajar a distintos rumbos del mundo. Esto significa que Silvia no regresará, porque es posible que los niños no vuelvan a reunirse. La narración termina con la obsesión del narrador por Silvia.

Silvia es el personaje central del cuento. Representa la necesidad que Fernando Cortázar tiene de regresar a la infancia y volver a los juegos de "sioux" y galorromanos, que irónicamente le resultan más interesantes que la monotonía de las pláticas cotidianas entre adultos.

Por la descripción del narrador sabemos que Silvia está en "esa edad difícil", que nos hace suponer una edad de entre catorce y dieciséis años. Toda ella es como el fuego y el narrador describe su cuerpo y sus facciones, un tanto ambigüamente, porque nunca tiene la oportunidad de analizarla de cerca, con tiempo suficiente. Las descripciones son sugerentes: "De Silvia había alcanzado a ver poco (...), vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos (...), las pantorrillas quedaban en la sombra al igual que el torso y la cara, pero el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso; la minifalda descubría los muslos hasta lo más alto (...)."

“... el fuego le desnudaba las piernas y el perfil, *adiviné* una nariz fina y ansiosa, unos labios de estatua arcaica (...). Sentí que si alguna cosa deseaba saber en ese momento era Silvia, saberla de cerca y sin los prestigios del fuego, devolverla a una probable mediocridad de muchachita tímida o confirmar esa silueta demasiado hermosa y viva como para quedarse en mero espectáculo; (...)”

Más tarde, frente a Silvia dormida, la describe nuevamente: “La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas desnudas de Silvia se dibujaban sobre la colcha roja de la cama (...), vi a Silvia durmiendo en mi cama, el pelo como una medusa de oro sobre mi almohada (...). No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo de bronce y de sueño, creo que la vi desnuda aunque luego no, debí imaginarla por debajo de lo que llevaba puesto, la línea de la pantorrilla y de los muslos la dibujaba de lado contra la colcha roja, seguí la suave grupa de la curva abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos imperiosos y rubios.”

Ésta es Silvia en la imaginación de Fernando. No sabemos con precisión cómo es, porque probablemente los niños tengan una apreciación distinta de ella. Silvia, así descrita proyecta la imaginación de un niño-adulto.

Silvia fue inventada por los niños y sólo podrá aparecer nuevamente cuando éstos vuelvan a reunirse.

Fernando es el narrador de la historia y el protagonista de la misma. Está obsesionado con Silvia y este sentimiento lo lleva a escribir las páginas del relato.

Se trata de un hombre de mediana edad -entre los treinta y los cuarenta, tal vez-. Probablemente es un escritor, pensaríamos en el mismo Cortázar, con un nombre distinto. El relato hace referencia a sus conocimientos literarios y a la admiración que tienen los demás personajes adultos por él; probablemente se trate de un escritor ampliamente reconocido o de un estudioso de la literatura.

Fernando se encuentra entre dos mundos. Por un lado el mundo infantil de los juegos de indios y los amigos imaginarios y, por otro, el mundo adulto, en el que está más que aceptado y al cual él se refiere con monotonía y aburrimiento: "...bajamos al living para beber otra copa, todo el mundo andaba por la pintura de Graham Sutherland, fantasmas de ese tipo, teorías y entusiasmos que se perdían en el aire con el humo del tabaco."

El mundo que le interesa a Fernando es el mundo de los niños, de Álvaro, Graciela, Lolita, Renaud y... de Silvia. Fernando quiere ser aceptado en este mundo; la figura de Álvaro es tal vez el otro personaje que se encuentra dentro de Fernando, el otro Cortázar.

Los niños, que representan la infancia, son muy importantes para el desarrollo de este relato; los niños inventan a Silvia. Pero como estos niños, puede haber también otros con un mundo semejante, que simbolicen de igual modo el deseo del narrador de entrar en él.

Graciela tiene siete años y es la niña de la pareja que conoce de antaño a Fernando y lo invita a pasar la velada en su casa. Entre Graciela y Fernando hay un lazo muy especial. Graciela trata a Fernando como si fuera un tonto y trata de explicarle todo lo que sucede en todo momento. Es la sábelotodo: "Graciela se ha sentido siempre en la obligación de explicarme cualquier cosa, partiendo del principio de que me considera tonto."

Muestra una madurez que ninguno de los adultos parece tener: "...Detrás venían Graciela y Renaud saltando y bailando en un último avatar sioux; por supuesto Renaud se cayó de boca y su primer chillido sobresaltó a Liliane y a Borel." Desde el grupo se alzó la voz de Graciela: 'No es nada, ya pasó', y los padres volvieron al diálogo con esa soltura que da la monotonía cotidiana de los porrazos de los sioux..."

Álvaro tiene siete años. Sus padres dicen que es mitómano porque ha inventado a Silvia. El sabe todo sobre ella y sabe también que hace lo que quiere, como si fuera un personaje ajeno a los deseos de los niños y tan real e independiente como cualquier ser humano. Esto nos hace pensar que Álvaro está verdaderamente convencido de la existencia humana de Silvia.

Álvaro, en mi opinión, representa el doble de Fernando, la personalidad infantil que él quisiera llevar. De alguna manera, Fernando también ha inventado a Silvia, y lo ha hecho mucho antes de saber que Silvia es un ser imaginario y de conocer a su verdadero creador.

Lolita es la hermana de Álvaro y tiene seis años. Es la amiga de Graciela y su papel en realidad no tiene mucha importancia, fuera del círculo que representan los niños.

Renaud tiene sólo dos años y no se percata de las cosas. Lloro ante cualquier cosa y "se hace caca en la bombacha". Renaud es, de alguna forma, un pretexto para la aparición de Silvia, ya que sustituye a su mamá y permite que los demás niños sigan con la diversión.

Personajes que no tienen mucha importancia en el cuento, al menos para el narrador, quien continuamente desvaloriza su función, son todos los adultos. Ellos viven en un mundo que no atrae al protagonista y es por ello que no son descritos con detalle. Son un pretexto para la aparición de los niños y del motor central del relato: Silvia. Los adultos ignoran a los niños y no creen en la existencia de Silvia. Por lo tanto no tienen una importancia directa en los propósitos del protagonista dentro del cuento.

Se nos dicen sus nombres: Raúl y Nora son las antiguas amistades de Fernando; Javier y Magda son amigos también, pero probablemente no tan cercanos; Jean Borel, "que enseña la literatura de nuestras tierras en una universidad occitana" y Lilliane - su mujer- quienes están muy interesados en conocer al protagonista.

La narración está dada en primera persona por Fernando. La motivación es la obsesión por Silvia. La secuencia del relato no es lineal, sino que responde a los pensamientos del narrador a manera de yo-interno. Es por ello que en medio de todo está Silvia, en medio de una plática monótona, en medio de una batalla campal y, sobre todo, en medio del fuego. El narrador quiere dar verosimilitud a los hechos y por esta razón el hilo de la narración (que se pierde constantemente) tiene la forma de un testimonio (subí a la casa, llegué con el sol, etc.) El narrador busca ser objetivo, pero se encuentra en una nube de confusión por Silvia. Las interrupciones del relato revelan la intención de sumir al lector en la misma nube. La nebulosa, por otro lado, da un aire de misterio al relato y permite, con naturalidad, la aparición del elemento fantástico (Silvia).

La narración también se interrumpe con diálogos sencillos y simpáticos entre los niños y Fernando, el narrador. En los diálogos hablan los niños en su lenguaje natural, y los adultos en un lenguaje impregnado de intelectualismo.

El narrador describe estos dos mundos que chocan y se contraponen. Tiene especial interés por el mundo infantil: Describe los juegos con detalle y retrata fielmente las palabras y los sentimientos de los niños. Para él, los referentes reales (los de los adultos) son fantasmas y Silvia, personaje fantástico, es lo único verdadero: es motivo, pretexto y fin. Silvia suena a suspiro y a conjuro; eleva la narración a otro plano de la realidad. Silvia da forma a la nebulosa e impide que el hilo de la narración regrese al orden lógico de los acontecimientos y recobre su objetividad.

El fuego tiene un simbolismo muy particular. Fuego es lo que siente el narrador cuando desde un inicio se ve obligado a narrar esta historia; fuego siente desde la primera vez que ve los muslos desnudos de Silvia; como fuego es también su deseo de pertenecer a un mundo que ha dejado tiempo atrás; fuego es, en una palabra, Silvia.

El fuego crea formas imaginarias, el fuego es el elemento que usa el demonio para llevarnos a la tentación, el fuego es también un elemento de purificación. Silvia es todo lo que el fuego es, en un solo personaje imaginario.

El ambiente del cuento es así: En un cuadro de los niños comiendo junto al fuego, se hace referencia a un cuadro de Héctor Malot o de Dickens. El ambiente psicológico está muy relacionado con el ambiente físico que describe una velada junto al hogar, bajo las ramas de un tilo. La imaginación infantil hace posible a Silvia y el fuego da al narrador una imagen difusa de lo que ve y describe.

El mundo de los adultos contrasta con el de los niños. Los adultos se encuentran primordialmente en el "living", donde hay seguridad y monotonía. Los niños están afuera, junto a la naturaleza, junto al fuego y junto a Silvia. Los niños buscan la emoción y la aventura; lo mismo busca Fernando al buscar a Silvia y al darle mayor importancia al juego de los niños que al juego de los adultos.

El tiempo de la narración es ambiguo. Se inicia cuando la historia ha terminado y tenemos referencias a la hora por medio de metáforas como: "Llegué con botellas de vino y un sol que se acostaba en las montañas". Sabemos que se trata de una velada junto al

fuego, que se llevó a cabo hace quince días. Sin embargo, el narrador hace referencia a esta historia de la siguiente manera: “Vaya a saber como hubiera podido acabar algo que ni siquiera tenía principio, que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso, esfumándose al borde de otra niebla...”

La composición del relato es como la niebla, sin principio ni final. Sabemos de momentos del día, de espacios, etc., pero el tiempo que verdaderamente está corriendo es el del pensamiento, interrumpiéndose con una nueva visión de Silvia entre una frase y otra. Es así que hay dos tiempos: el tiempo cronológico, exterior al personaje, y el tiempo interno de la narración, que no tiene principio ni final, porque la obsesión es así, como una niebla que nubla al pensamiento y a la razón. Esa niebla es todo lo que existe y puede durar hasta el fin de los tiempos.

Sabemos que se trata de una velada que tuvo su inicio probablemente antes del atardecer. Nuestro protagonista llega a la escena “cuando el sol se acuesta en las montañas”; sucede la historia cuando está entrando la noche. Los niños juegan sus últimas batallas y la luz que todo lo invade es la luz del fuego.

“...la noche inventó el fuego del asado hasta entonces poco visible entre los árboles, se embadurnó con reflejos dorados y cambiantes que teñían el tronco de los árboles y alejaban los límites del jardín...”



Hay dos escenarios. El escenario de los adultos que seguramente se encuentran en una confortable salita o en algún cuarto cubierto en el jardín. Los niños, por otro lado, están en el jardín y se acomodan junto al fuego sobre cajones y taburetes.

La siguiente reunión tiene lugar en la casa del protagonista y, otra vez, los grandes están situados en la sala y los niños en el jardín. Pero esta vez es por la tarde y Álvaro juega con un barrilete. Al terminar la velada, los adultos, -como en la ambigüedad de un mundo apartado- se desvanecen en una espesa niebla de cognac y de humo.

Por ser el cuento la descripción de un suceso fantástico, conocemos los sentimientos del narrador desde un principio. Fernando conoce a Silvia y se ve perturbado, obsesionado por ella. No puede dar explicación de algo que sucedió "en medio", que no tiene principio ni final; se limita a contar la historia para invadir un poco al lector de su perturbación: "...escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras".

Existe una estrecha coincidencia entre el narrador del cuento y Cortázar. Ambos se mueven en un medio social informado, se habla de literatura y de arte con familiaridad. El distanciamiento entre el mundo de la fantasía (Silvia, los *sioux*) y el de la monotonía cotidiana (la charla intelectual) es una preocupación constante del escritor.

Pudo pensar que se trataba de una broma que le jugaran sus amigos, pero él descubrió a Silvia, con certeza y verdad, mientras el resto de los adultos no lo hicieron.

Cree en Silvia, aunque sabe que no puede hacerla regresar. Se queda suspendido entre dos mundos y Silvia es quien lo sujeta. El cuento tiene el propósito de dejar al lector también suspendido. El efecto fantástico no tiene trucos, surge en lo cotidiano como una necesidad del narrador de darse cuenta de esa monotonía que invade su cotidianidad de hombre solo. Sucede en medio de todo y sin aviso. Es una llamada de atención de los niños hacia los adultos que han perdido la espontaneidad y se refugian en un mundo de superficialidades que el mismo narrador subestima:

"... después (Graciela) se sentó imborrablemente en mis piernas y me explicó que Raúl y Nora estaban arriba con los otros grandes y que ya vendrían, *detalles sin importancia* al lado de la ruda batalla del jardín."

En el cuento, como lo mencionamos antes, se da una batalla psicológica entre dos mundos. El mundo infantil nos recuerda la sencillez de una mentalidad tal vez ingenua, pero de gran autenticidad y, frente a éste, el de los adultos que han olvidado aquellos juegos que se daban en comunión con la naturaleza; han olvidado la existencia de los gusanos, de las orugas y de las arañas. Se encuentran detenidos en la contemplación de un mundo prefabricado y superficial, aislado de los sentimientos y de las realidades palpables. Los niños han de recordarnos el mundo que subyace a las presiones cotidianas, al tráfico citadino, a la pintura o a la literatura, a los cuales damos tanta importancia que olvidamos que la inspiración artística se sustenta en los sentimientos auténticos, mucho más cercanos a la sensibilidad de los niños.

Los adultos nos hemos vuelto fríos, seres insensibles que no podemos captar la existencia del fuego y de las musas. Hemos olvidado el imaginar sátiros y ninfas, bosques encantados y princesas secuestradas. Hablamos de literatura con un corazón de piedra que recita nombres, pero que ha dejado de latir con la sensibilidad de un niño.

La oposición entre estos dos mundos es el motor del cuento. Silvia es el síntoma de este síndrome de la edad adulta. Fernando es un artista que valora la sencillez y la ingenuidad de los sentimientos y de la sensibilidad; para ser artista es necesario ver las cosas de un modo distinto.

Los relatos de Cortázar coinciden en el reclamo del individuo hacia la vida.

El despertar de la monotonía llama la atención del individuo hacia los acontecimientos fantásticos que suceden a diario, pero que se rigen por leyes distintas a las de la naturaleza que conocemos.

“Y si de pronto una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pista de cristal congelado, no todo está perdido. Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las

ñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina.”<sup>72</sup>

### 3.2.2. *Análisis estilístico*

El análisis lingüístico del cuento tiene como objetivo explicar la bipolaridad forma-contenido del texto literario. En el largo transcurrir de la historia de la literatura, escritores de todas las culturas y de todos los tiempos han abordado y reelaborado literariamente temas tan conocidos y entrañables del alma humana como el amor, el odio, el miedo, la muerte y la soledad, entre otros. Los temas se repiten en el tiempo y en las culturas, pero su tratamiento poético o retórico es único e irrepetible.

El teatro, la danza, las artes plásticas, el cine, la música y la literatura recrean la sensibilidad humana, ayudándose de instrumentos como el movimiento, el color, la textura, la imagen, el sonido o la palabra.

Cada uno de ellos puede expresar las pasiones y miedos más profundos del alma. La palabra, además de tener la posibilidad de expresarlas abiertamente, hace también uso de los recursos característicos de otras disciplinas del arte: la imagen, el sonido, el color, el movimiento o la textura para penetrar en los cinco sentidos del ser humano e inundar alma, sangre, carne y hueso de forma y contenido literarios.

---

<sup>72</sup> J. Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*, p.10

El poeta emplea todos los recursos que la palabra le otorga. Utiliza desde el fonema más pequeño hasta la estructura literaria más larga y compleja. Los elementos que el poeta escoge intentan provocar una reacción en cada vaso sanguíneo del cuerpo o mover al alma a realizar las labores más grandes de la humanidad.

Iniciaremos este acercamiento lingüístico al cuento analizando los recursos fonéticos que dan literariedad al texto.

Hemos reiterado que Silvia es el motivo del cuento. Funciona como eje de la narración y le da sentido al tema: el alejamiento de dos mundos, el infantil y el adulto.

Silvia es, pues, eje narrativo e inspiración poética. Trataremos este segundo aspecto a partir de la utilización de recursos fonéticos en su descripción.

La narración inicia con una explicación sobre lo que la aparición de Silvia despertó en el narrador: pasión, sorpresa, duda, ambigüedad, espera, misterio...

El narrador inicia el relato utilizando en la construcción sintáctica principalmente los fonemas /s/, /u/, /e/, /i/, que nos remiten a un espacio cerrado, misterioso, difuso:

“Vaya a saber cómo hubiera podido acabar algo que ni siquiera tenía principio, que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso, esfumándose al borde de otra niebla (...)

---

\* Tomando en cuenta la pronunciación hispanoamericana, las grafías c/sonido suave y z se consideran /s/.

algo que ni siquiera tuvo principio y sin embargo es sobre todo Silvia (...) esta ausencia que puebla mi casa de hombre solo, roza mi almohada con su medusa de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras...”

En la descripción de Silvia aparecen alteraciones en las que las vocales cerradas abundan. Silvia es el *fuego*, y toda palabra que utilice la vocal /u/ o la diptongación se relaciona con Silvia. Las vocales cerradas invitan a la intimidad, a la reflexión y al misterio.

“De Silvia había alcanzado a ver poco, el fuego iluminaba violentamente uno de los lados de la tienda (...) vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos (...)”

Los fonemas /s/, /p/ y /l/ se unen más tarde a las vocales abiertas en la descripción, manifestando asombro por la belleza, por lo que la luz del fuego descubre: la maravilla de un espectáculo sorprendente.

“...pero el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso (...) el fuego fue otra vez fugazmente Silvia (...)el fuego le desnudaba las piernas y el perfil, adiviné una nariz fina y ansiosa, unos labios de estatua arcaica (...)”

La utilización de la /s/ y de las vocales cerradas como la *u* y los diptongos se repiten en el último punto climático del cuento: cuando Fernando encuentra a Silvia dormida en su cama. Combinación de vocales cerradas y abiertas para expresar intimidad, sueño y, al mismo tiempo, erotismo, revelación.

“...Entoné la puerta a mi espalda, me acerqué no sé cómo, aquí hay huecos y látigos, un agua que corre por la cara cegando y mordiendo, un sonido como de profundidades frías, un instante sin tiempo, insoportablemente bello. No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo de bronce y de sueño (...) seguí la suave curva de la grupa abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos imperiosos y rubios.”

En cuanto al acercamiento morfosintáctico son elementos importantes: la oración, el vocabulario, las conjugaciones verbales, el uso de sustantivos, adjetivos y adverbios.

La narración utiliza principalmente oraciones largas que facilitan la descripción poética y la especulación del subconsciente. Debido a que la estructura literaria del cuento describe simultáneamente dos secuencias: una lineal que relata la historia sencilla y lógica de una reunión de amigos y otra circular que comienza y termina con la obsesión por Silvia; la construcción sintáctica mezcla también, simultáneamente, oraciones subordinadas explicativas y aposiciones con diálogos sencillos y dinámicos que dan fluidez a la narración.

La primera oración del cuento utiliza el subjuntivo, en forma coloquial, introduciendo al lector en la ambigüedad e imprecisión de las reflexiones mentales.

“Vaya a saber cómo hubiera podido acabar algo que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso..”

Estas frases ambiguas tienen la intención de inmiscuir al lector en el inconsciente del narrador, donde los pensamientos fluyen sin orden preciso. Mientras tanto, la secuencia lineal de los enunciados continúa entre una reflexión y otra; interrupciones del pensamiento que son como Silvia, no tienen principio ni fin, “se dan en mitad y cesan sin contorno preciso”.

“...los veteranos de la zona escuchamos con frecuencia sus voces sonoras que parecen acarrear un espacio más abierto, y junto con los padres vienen los chicos y *eso es también Silvia...*”

Dentro de una narración que fluye con naturalidad vemos la interrupción de un pensamiento que no cesa, que busca aparecer subliminalmente en el momento menos esperado. Después de la mención de Silvia la primera secuencia continúa para volver a romperse más tarde:

“...el asado en casa de Raúl hace unos quince días, *algo que ni siquiera tuvo principio y sin embargo es sobre todo Silvia, esta ausencia que puebla mi casa de hombre solo, roza mi almohada con su medusa de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras.* De todas maneras hay que incluir a Jean Borel que enseña la literatura de nuestras tierras...”

La virtud de la sintaxis escogida por Cortázar es que permite que el lenguaje poético se dé naturalmente en esa secuencia circular que es la obsesión por Silvia. Aunque pareciera que estas interrupciones constantes de la conciencia son un obstáculo,



en realidad hacen de la secuencia circular la secuencia principal. Dan literariedad al texto y mantienen la atención en el eje narrativo, que se sirve de la monótona charla intelectual de la secuencia lógica, para resaltar el elemento fantástico.

Por otro lado, el vocabulario que se emplea en el relato es amplio. El vocabulario es culto en la narración, lo que nos sugiere la condición del narrador: un escritor o estudioso de la literatura posiblemente. Por otro lado, los diálogos están llenos del vocabulario local argentino (*pibes, sos, tené, esperá, sabés, vos, etc.*), utilizado en las pláticas coloquiales de niños o adultos, así como de extranjerismos (*pastis, living*) utilizados en la charla intelectual de los adultos. Se citan también nombres de artistas o escritores, con la naturalidad de quien convive con ellos todo el tiempo.

No debe pensarse, sin embargo, que se trata de un texto inaccesible o hermético. La lectura es fluida porque el narrador da poca importancia a la charla intelectual y enfatiza la aparición del elemento fantástico.

Para ilustrar la utilización del lenguaje culto en las descripciones, principalmente, citamos la siguiente metáfora:

“...esta ausencia que ahora *puebla* mi casa de hombre solo, roza mi almohada con su *medusa* de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una *absurda esperanza de conjuro*..

La utilización de un léxico local en el diálogo infantil se ilustra así:

"... no te das cuenta de que Renaud tiene dos años, todavía se hace caca en la *bombacha*, hace rato le pasó y yo le iba a avisar a la mamá porque Renaud estaba llorando, pero Silvia se lo llevó al lado de la pileta, le lavó el *culito* y le cambió la ropa, Lilliane no se enteró de nada porque *sabés*, se enoja mucho y por ahí le da un chirlo, entonces Renaud se pone a llorar de nuevo, nos fastidia todo el tiempo y no nos deja jugar."

Y en la plática de los adultos:

"- No les hagas caso (...) se ve que no *tenés* práctica, *tomás* demasiado en serio a los *pibes*. Hay que oírlos como quien oye llover, *viejo*, o es la locura."

Las alusiones intelectuales salpican el texto:

"...todo el mundo andaba por la *pintura de Graham Sutherland*, fantasmas de ese tipo, teorías y entusiasmos que se perdían en el aire con el humo del tabaco."

"Ahora se hablaba de *poesía concreta*, del grupo de la revista *Invençao*; entre Borel y yo surgía un terreno común, *Eric Dolphy*..."

Los tiempos verbales que se utilizan principalmente son el pretérito, el copretérito y el subjuntivo.

La lógica de los verbos sigue la estructura de la sintaxis. Debido a que la narración de las secuencias se intercala, los tiempos y conjugaciones verbales hacen lo mismo, describiendo una estructura como la siguiente: Narración (pretérito) - descripción (copretérito) - narración (pretérito).

pretérito - copretérito - pretérito

La narración de la secuencia lineal utiliza el pretérito, que da fluidez y objetividad, los hechos se dan tajantes, sin lugar a dudas en el relato, y el copretérito indica la simultaneidad de otras acciones:

"...*Llegué* con botellas de vino y un sol que se *acostaba* en las colinas (...) *Me levanté* para saludar a los Borel que *bajaban* de la casa con Raúl y Nora (...) la conversación *empezó* con la caída de la noche, la batalla *cambió* de naturaleza y edad, se *volvió* un estudio sonriente de hombres que acaban de conocerse..."

El copretérito (o antecopretérito), además de la simultaneidad con pretéritos, es muy usado en las descripciones:

"De Silvia *había alcanzado* a ver poco, (...) vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos al mismo tiempo (...) las pantorrillas *quedaban* en la sombra al igual que el torso y la cara, pero el pelo largo *brillaba* de pronto con los aletazos de las llamas..."

La narración se ayuda con el copretérito cuando se describen acontecimientos paralelos o catálisis poéticas que tienen que ver con la descripción de Silvia. Esta variedad en los verbos da naturalidad y frescura a la narración.

"...la sombra de Liliane que venía a sentarse con nosotros se interpuso, alguien me ofreció vino; cuando miré de nuevo, *el perfil de Silvia estaba como encendido por las brasas, el pelo le caía sobre un hombro, se deslizaba fundiéndose con la sombra de la cintura*. Era tan hermosa que me ofendía la broma, el mal gusto, me puse a comer de

cara al plato, escuchando de reojo a Borel que me invitaba a unos coloquios universitarios...”

Se utiliza el subjuntivo, como ya se dijo anteriormente, para crear ambigüedad e imprecisión:

“*Vaya* a saber cómo hubiera podido acabar algo que ni siquiera tenía principio, que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso, esfumándose al borde de otra niebla...”

También se utiliza el subjuntivo cuando la narración regresa a la inquietud o el cuestionamiento por Silvia, territorio fantástico del cuento. El elemento fantástico se ayuda de esta apertura a la ambigüedad creada por los tiempos verbales.

“Que no me *hubieran presentado* a Silvia parecía extraño, pero era tan joven y quizá deseosa de mantenerse al margen....”

“...apenas si alcanzaba a sorprenderme de mi interés por Silvia, de que la brusca desaparición de Silvia me *desasosegara* ambiguamente...”

Los diálogos que también se intercalan entre descripciones poéticas, devuelven naturalidad a la narración. Estos se dan en presente, son sencillos y logran que la fluidez del relato se recupere.

“-¿Pero quién es Silvia? - repetí.

Nora ya estaba lejos para escuchar, y Borel discutía otra vez con Javier y Raúl. Los ojos de Graciela estaban fijos en los míos, su boca sacaba como una trompita entre burlona y sabihonda.

- Ya te dije, bobo, es nuestra amiga. Ella juega con nosotros cuando quiere, pero no a los indios porque no le gusta. Ella es muy grande, comprendés, por eso lo cuida tanto a Renaud que solamente tiene dos años y se hace caca en la bombacha."

Por otra parte, la presencia de sustantivos es numerosa. Aumentan en las descripciones y disminuye en los diálogos. En su mayoría se utilizan sustantivos cultos en las descripciones (*medusa, profundidades, grupa*) y localismos en los diálogos (*pibe, ché, vos, bifés*, etc.).

Algunos sustantivos forman parte de frases nominales utilizadas como figuras o imágenes poéticas, muy útiles para la recreación del ambiente fantástico:

"Esta ausencia que ahora puebla mi casa, roza mi almohada con su *medusa de oro*..."

"...el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también *de oro viejo*..."

"...un sonido *como de profundidades fragosas*, un instante *sin tiempo*, insoportablemente bello. No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo *de bronce y de sueño*..."

Los diminutivos, formas de gran expresividad, dan calidez al relato: asadito, culito, mesita, estatuilla, muchachita, gacelita, trompita, chiquito, mantelito, solita.

Muchos sustantivos ejercen una doble función: la de nombrar y la de describir en metáforas y comparaciones; es por ello que los adjetivos no abundan en la narración tanto como los sustantivos.

La utilización de los adjetivos es muy sugerente. Entre otros, los adjetivos visuales que ayudan a la intensidad del fuego y al calor interno del relato, dan también colorido y expresividad al relato:

"...la noche inventó el fuego del asado hasta entonces poco visible entre los árboles, se embadurnó con reflejos *dorados* y *cambiantes* que teñían el tronco de los árboles..."

"La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas *desnudas* de Silvia se dibujaban sobre la colcha *roja* de la cama..."

"...seguí la suave curva de la grupa abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos *impeñosos* y *rubios*."

Los adjetivos, aunque pocos, son en su mayoría cultos. Se utilizan en forma aguda y precisa al describir sucesos y no podrían ser más sugerentes en las descripciones:

"...En medio del fragor el pobre Renaud tembaleándose con sus bombachas llenas de algodón *maternal* y una tendencia a pasarse todo el tiempo de un bando a otro, traidor *inocente* y *execrado* del que sólo habría de ocuparse Silvia."

“La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas *desnudas* de Silvia se dibujaban sobre la colcha roja de la cama (...) vi a Silvia durmiendo en mi cama (...) seguí la *suave* curva de la grupa *abandonada* en el avance de una pierna, la sombra de la cintura *hundida*, los pequeños senos *imperiosos* y *rubios*.”

El autor se preocupa por lograr que la lengua literaria sea sintética, al unir adjetivos de índole distinta: senos *imperiosos* y *rubios*, chicos *limpios* y *aburridos*.

El adjetivo se maneja en formas variadas; auditiva, como voces *sonoras*, profundidades *fragosas*; sugerentes, como nariz *fin*a y *ansiosa*, muslos *bruñidos*, *livianos*, *definidos*; inusitadas, como diversión *socarrona*, viento *belicoso*, municiones *pegajosas*.

El adverbio y el adjetivo sirven magistralmente a Cortázar para crear imágenes poéticas y lograr la literariedad del texto:

El adverbio se usa, con frecuencia en forma insólita o inusitada: unidos *discordantemente*, se sentó *imborrablemente* en mis piernas, un instante *insoportablemente* bello, etc.

Además de recurrir a los elementos lingüísticos mencionados para crear un lenguaje poético, el narrador utiliza recursos retóricos conocidos como: la comparación, la metáfora, la hipérbole, la imagen, la prosopopeya, la ironía, la sinestesia, la antítesis y la paradoja. A continuación ilustraremos este análisis con algunos ejemplos:

### Comparaciones:

La comparación en este texto es sugerente y original. Nos invita a un espacio de intimidad, de calor y de complicidad. Además de lograr efectos estilísticos extraordinarios, la comparación, utilizada de esta manera, prepara el ambiente propicio para la aparición del elemento fantástico.

- estaban sentados “bajo un vasto tilo que no parecía servir de sedante a la hora de las pugnas infantiles”
- “el fuego los iluminaba como en los grabados de las novelas de Héctor Malot o Dickens”
- “Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso (...) el perfil (...) como encendido por las brasas (...) el pelo como medusa de oro sobre la almohada...”
- “un sonido como de profundidades frías”
- “para mí era como un álamo de bronce y de sueño”
- “Del territorio de Silvia, otra vez invisible, vino Graciela la gacelita, la sábelotodo”

En esta comparación sobreentendida hay un contraste entre el diminutivo gacelita y el despectivo sábelotodo.

### Metáforas:

La recurrencia metafórica tiene en general el mismo propósito de la comparación.

Sin embargo, en lugar de contrastar elementos o situaciones incompatibles, gana en



economía dando al referente extratextual la categoría de su oponente sin la necesidad de mencionarlo. El efecto conseguido es la subjetividad semántica del mensaje. El autor, al atribuir cualidades poéticas a los objetos, abre la puerta de su alma al lector cómplice.

- “Silvia, esta ausencia que ahora puebla mi casa de hombre solo, roza mi almohada con su medusa de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras.”
- “el fuego fue otra vez fugazmente Silvia”
- “unos labios de estatua arcaica”
- “le tendí la vieja percha de la sonrisa”

#### Imágenes:

La imagen tiene la virtud de concretar las ideas, de darles cuerpo y materia. Esta herramienta estilística utilizada por el escritor, acerca la palabra al lenguaje pictórico. Con la imagen, el poeta puede transmitir una idea o un sentimiento con una pincelada. La imagen convoca a la asamblea de las sensaciones a través de los ojos de la imaginación.

- “Llegué con botellas de vino y *un sol que se acostaba en las colinas*”
- “El pelo largo brillaba de pronto con los *aletazos de las llamas*”
- “La sombra *borroneaba* la tienda”
- “me dejaba llevar corriente abajo *en esa balsa de la memoria* donde Fushía estaba tan terriblemente vivo”

- "el pelo le caía sobre un hombro, *se deslizaba fundiéndose con la sombra de la cintura*"
- "Un *segundo viento belicoso de sioux* y de charrúas envolvió el tilo"

#### Prosopopeyas:

Con este recurso, Cortázar logra atrapar la fantasía con la complicidad de la luz. El fuego es Silvia, la luz que inventa la noche y la sombra. Los referentes físicos se subordinan a los caprichos de la lumbre y pasan a segundo plano. La prosopopeya, entendida como la animación poética de los objetos, ayuda al elemento fantástico a convivir con los reflejos y las sombras. De esta manera la ambigüedad del sueño confunde los objetos imaginarios y reales en un carnaval de máscaras donde nada es imposible.

- "*La noche inventó* el fuego del asado hasta entonces poco visible entre los árboles, *se embadurnó* con reflejos dorados y cambiantes que tenían el tronco de los árboles y alejaban los límites del jardín."
- "*El fuego desnudaba* las piernas y el perfil"
- "*La sombra bañaba* las colinas y se adelantaba"

#### Metonimia:

En este caso, la metonimia - siendo visual- actúa unificadamente con la imagen. Con este recurso tan sencillo, Cortázar da color a esta parte del relato, aprovechando la

belleza del barrilete para suspender la imaginación del lector en el *vuelo verde y rojo* y poder regresar con naturalidad al eje de su obsesión.

- “Nos quedamos solos, dándole hilo al barrilete. Esperé el momento en que Álvaro me aceptara, supiera que era tan capaz como él de dirigir *el vuelo verde y rojo* que se desdibujaba cada vez más en la penumbra.”

#### Ironías:

Además de la sensibilidad, el poeta requiere en ocasiones de hacer uso de la inteligencia y la agudeza crítica. Siendo el cuento la justificación de un comportamiento obsesivo sobre un hecho inverificable, el autor pretende lograr la aprobación del lector descalificando los razonamientos y las actitudes de los adultos, quienes se niegan a reconocer la existencia del personaje fantástico.

- “La batalla cambió de naturaleza y edad, *se volvió un estudio sonriente de hombres que acaban de conocerse*”
- “La discusión era demasiado viva y Borel bebía mis palabras *como si valieran tanto*”

#### Sinestesias:

Visual y táctil: Piernas desnudas, suave curva, sombra de la cintura hundida.

### Paradoja:

La paradoja une ideas discordantes casi siempre para sugerir significados más profundos, escondidos en la contradicción. Esta calificación de Renaud, el *traidor inocente* y *execrado*, contrapone nuevamente al mundo adulto y al infantil. Es contradictorio que la actitud de un traidor sea inocente pero, en el fondo, esta bipolaridad de comportamientos subyace tanto a la naturaleza del niño como a la del adulto.

- “traidor inocente”

Los recursos retóricos utilizan el lenguaje figurado y logran la literariedad. Las imágenes ayudan especialmente a crear el ambiente propicio para la aparición del elemento fantástico.

### 3.2.3. Acercamiento estructural

El relato se inicia con la reflexión ambigua y subjetiva de una inquietud del narrador. Es la advertencia de un acontecimiento singular que no tiene principio ni fin, “que se encuentra inmerso en una nube”.

Esta reflexión, sin embargo, es el centro del discurso. Historia y discurso se combinan, de manera que nada de lo que se narra es secundario.

La historia es un testimonio que pretende poder explicar la inquietud principal del narrador: Silvia. Es una narración del subconsciente, sin orden preciso, con cortes constantes que remiten al pensamiento, a la inspiración del narrador.

Podríamos dividir el texto en dos secuencias que caminan simultáneamente. Una de ellas, a la que llamaremos *secuencia-real*, es la que cuenta la historia del asado y nos remite a los acontecimientos externos al narrador, que da la información necesaria para la recreación de la secuencia principal. La secuencia principal, a la que llamaremos *secuencia-fantástica*, nos remite al subconsciente del narrador y es la que cobra un sentido más fuerte en el nivel del discurso.

La historia y el discurso avanzan simultáneamente en el relato. La historia describe una secuencia horizontal o lineal. Es el relato de lo que aconteció en dos reuniones de amigos donde se sitúa la aparición de Silvia, el elemento fantástico.

Silvia forma parte de una secuencia paralela que se encuentra en el plano de la fantasía del narrador y de los niños.

Estas dos secuencias se van interrumpiendo a lo largo del cuento. La *secuencia-real* es horizontal, se va desarrollando linealmente sólo para permitir las interrupciones de la *secuencia-fantástica* que tiene un desarrollo circular, que aparece y desaparece, pero que está siempre presente.

La información de la *secuencia-fantástica* se desarrolla verticalmente a manera de catálisis. Sin embargo, estas catálisis no son secundarias, son el verdadero eje del relato.

\* Para ilustrar claramente la estructura, las secuencias reales aparecerán marcadas con letra normal, y las secuencias fantásticas con letra cursiva.

*Secuencias**Secuencia-real**S1 (primera velada)*

- a) Llega Fernando
- b) Encuentro con los niños
- c) Charla de adultos
- d) Cena- termina la velada

*S2 (segunda velada)*

- a) Llegan los invitados
- b) Juego del barrilete
- c) Charla de adultos
- d) Despedida

*Secuencia-fantástica**S3 (conoc. de Silvia)*

- a) Recuerdo de Silvia (inicia el relato)
- b) Regresión en el tiempo
- c) Aparición de Silvia en el jardín.
- d) Cuestionamiento sobre el origen de Silvia.
- e) Descripción de Silvia

*S4 (obsesión por Silvia)*

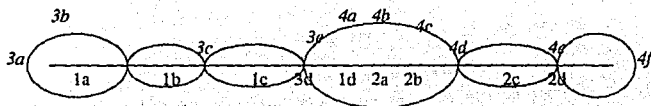
- a) Inicia la obsesión
- b) Preguntas sobre Silvia a los amigos.
- c) Pensamiento - sigue la obsesión.
- d) Insistencia
- e) Encuentro con Silvia en la recámara
- f) Obsesión por Silvia (termina el relato)

El siguiente cuadro muestra cómo las secuencias real y fantástica se desarrollan simultáneamente en el relato, interrumpiéndose constantemente. La *secuencia-fantástica* (principal) describe el correr de la conciencia y es por ello que avanza desordenadamente, rompiendo la linealidad de la *secuencia-real* (secundaria).

<i>Secuencia 3a</i>	Secuencia 2a
<i>Secuencia 3b</i>	Secuencia 2b
Secuencia 1 a	<i>Secuencia 4d (romp)</i>
Secuencia 1 b	Secuencia 2c
<i>Secuencia 3c (rompimiento)</i>	<i>Secuencia 4e (fant-real)</i>
Secuencia 1c	Secuencia 2d
<i>Secuencia 3d (rompimiento)</i>	<i>Secuencia 4f (termina)</i>
<i>Secuencia 3e</i>	
<i>Secuencias 4a, 4b, 4c</i>	
Secuencia 1d	

La *secuencia 4e* marca el momento en que realidad y fantasía se unen en el mismo plano. Silvia (elemento fantástico) se funde con el escenario real y el narrador puede casi tocarla. Después el elemento fantástico recobra su naturaleza y regresa al espacio etéreo de la fantasía.

El cuadro anterior puede también describirse horizontalmente de la siguiente manera:



Para describir las funciones en la estructura del relato enlistaremos nudos y catálisis. Como mencionamos anteriormente, la naturaleza del relato, que se caracteriza por el fluir del pensamiento en el que la obsesión se inicia y nunca termina (naturaleza dada por su forma circular o espiral), no se distingue por la importancia de la acción o de los nudos, sino por la descripción del elemento fantástico que aparece en forma de catálisis. Estas catálisis, a las que llamaremos "catálisis mayores", son el eje del relato, es decir, de la secuencia principal.

#### *Catálisis 1a*

Inicio del relato. Introducción donde el narrador advierte la circularidad del texto. El texto no tiene principio ni fin y, por lo tanto, puede enredar al lector.

#### *Información*

Descripción de los Valles del Luberón y de los asados argentinos.

#### *Catálisis mayor*

Retrospección al asado en casa de Raúl hace unos quince días. Recuerdo de Silvia.

Transición o fundido entre presente y pasado. Inicio de la historia.



***Nudo***

Descripción de los personajes. Llegada del narrador a la reunión de amigos.

***Catálisis menor***

Descripción de los juegos de los niños. Más información sobre los personajes.

***Nudo***

Encuentro con los adultos. Plática de adultos. Caída de la noche. Aparición de Silvia.

***Catálisis mayor***

Cuestionamiento interior del narrador sobre Silvia.

***Catálisis mayor***

Descripción de Silvia. El narrador no se ha dado cuenta de que se trata de un personaje imaginario.

***Catálisis mayor***

Los niños comen aparte en el jardín. Los adultos platican. El cuestionamiento interno del narrador continúa.

***Nudo***

Renaud se cae, alarma de los padres. No ha pasado nada.

***Catálisis mayor***

Obsesión por Silvia. Inicia la descripción erótica de Silvia. Comparación con el fuego.

*Nudo*

Aparece Graciela. Fernando pregunta por Silvia.

*Nudo*

Los adultos dicen que Silvia es un producto de la imaginación de los niños.  
Desvalorización de los juegos y los pensamientos infantiles por parte de los adultos.

*Catátesis mayor*

Incertidumbre de Fernando. Cuestionamiento sobre la naturaleza de Silvia.

*Catátesis mayor*

Descripción de Silvia. Obsesión por Silvia.

*Nudo*

Invitación a una segunda velada por parte del narrador.

*Nudo*

Llegada de los niños. Juego con el barrilete. Fernando pregunta a los niños sobre Silvia.

*Nudo-Catátesis (clímax)*

Encuentro con Silvia en la recámara. Descripción de Silvia dormida. El plano de la fantasía se funde con el plano de la realidad. El narrador casi puede tocar a Silvia; el elemento fantástico adquiere sustancia concreta.

***Nudo***

Fernando sigue preguntando a los niños por Silvia.

***Nudo final***

Despedida. Los niños no volverán a reunirse. Silvia no volverá si los niños no están juntos.

***Catálisis mayor (el círculo se cierra)***

Ausencia de Silvia. Regreso a la obsesión primera. El relato se cierra.

***Los motivos***

El cuento gira alrededor de un solo motivo: Silvia. Silvia es el centro del relato y el motivo de la narración. El narrador sólo desea tener el conocimiento total de Silvia, lo demás es secundario.

“Sentí que si alguna cosa deseaba saber en ese momento era Silvia...”

El narrador escribe “con una absurda esperanza de conjuro...” porque su vida está llena de Silvia. Silvia se ha convertido en el centro de su existencia, lo ha transportado al mundo de la infancia. El narrador está atrapado en ese espacio imperceptible entre la realidad y la fantasía y por eso escribe con la esperanza del conjuro: el conjuro puede traer objetos del mundo fantástico al mundo real, puede hacer y deshacer hechizos y posiblemente hasta recuperar a Silvia.

Semiológicamente, Silvia representa la necesidad humana de la ilusión y de la fantasía, la vuelta a la infancia o la huida de un mundo adulto que se caracteriza por ser insensible y banal. El regreso al mundo del fuego, del calor y de la autenticidad humana (representada por la infancia) nos permitirá recobrar la capacidad de imaginar, de sentir la vida en cada poro de la piel, en el sabor de las cosas, en los sonidos, el color o el movimiento.

Este cuento sintetiza la inquietud de Cortázar por lo lúdico, lo fantástico y lo intelectual. Al mismo tiempo, presenta el tema del doble, Cortázar adulto-niño, en una síntesis paralela a la de dos mundos, a la de dos apreciaciones de la realidad que conviven en la cotidianeidad de todos los seres humanos.

## CONCLUSIONES

En el inicio de este trabajo se mencionaron algunas características del cuento que pretenden acercarse a una definición general del género, según los escritores y estudiosos que han dado vida a esta polémica desde finales del siglo pasado.

Las coincidencias que se encontraron en estas posibles definiciones se centran en tres aspectos del género: la brevedad; la unidad e intensidad en la estructura; y la eliminación de elementos discursivos accesorios o inútiles.

El cuento, como forma de expresión mitológica, histórica o anecdótica, surge y se desarrolla varios milenios atrás, desde las primeras expresiones de que tenemos noticia en oriente, en la antigüedad y en el cristianismo. La tradición continúa en las épocas medieval, renacentista, romántica y realista en España, Inglaterra y Francia y es distintivamente un género que alcanza grados de sofisticación y perfeccionamiento muy altos en este siglo.

En nuestro continente encontramos cuentos realistas hacia finales del siglo XIX, cuya intención fue la de representar la realidad a partir de historias recreadas en un tono de denuncia social. Estas narraciones toman ejemplos de diálogos de los diferentes registros del habla rural o urbana, sin intentar ninguna renovación estilística en el lenguaje. El modernismo viene a romper con esta concepción documental del relato literario, introduciendo la prosa poética y empleando algunos recursos de la fantasía.

Edgar Allan Poe, por su parte, sigue la veta de la literatura fantástica y da forma y norma al cuento del siglo XX. Con la conjugación de estos elementos y la personal originalidad estilística de los escritores de estas latitudes, el realismo se reinventa en Latinoamérica: retoma la denuncia social y humanista del realismo decimonónico, emplea en forma renovadora la prosa poética, y crea atmósferas recurrentes con los destellos de la fantasía y de la magia.

Mientras el siglo transcurre y llega a su fin, las antologías y estudios alrededor del género aumentan; los editores de revistas y demás publicaciones periódicas llenan sus páginas de cuentos, y pueden verse, cada vez más, a cientos de personas leyéndolos "de una sentada" en salas de recepción, a bordo de los vehículos del transporte público o en la fila de la parada del autobús.

El cuento, por las características señaladas, es un género literario que aprisiona y recrea la realidad de este siglo; que capta instantes de la vida, como el ojo humano observa y profundiza sobre su condición, cada vez que una mano cierra la ventana y del otro lado de la calle se ve pasar a un niño de la mano de su perro, o cuando el autobús se detiene y del asiento trasero de un taxi descienden dos acróbatas, cuatro trapecistas, dos payasos y un domador de tigres, sosteniendo a un felino de dientes apretados y ojos confundidos por el tráfico citadino.

La realidad es así. La mayoría de las veces supera a la imaginación o, de buenas a primeras, decide presentarse sobre el cofre del automóvil y cerrarnos el paso. Hace

unas cuantas piruetas y saltos mortales, para desaparecer en el instante siguiente, cuando indignados nos bajamos del auto y le exigimos una explicación.

Los escritores son pequeños duendes que habitan las casetas telefónicas y las coladeras de la ciudad, anotando todo en la ocupada agenda de la literatura universal.

Los escritores latinoamericanos no escapan a esta condición. Con andrajos distintos y peculiares, se esconden entre los matorrales de los camellones o en la copa de los árboles bananeros para reinventar un poco las peripecias de esta realidad hispanoamericana que se desborda desmedida hacia las costas del océano Pacífico y del mar Caribe.

A partir del análisis de las formas estilísticas y narrativas de los dos cuentos hispanoamericanos estudiados, se pueden señalar algunas de las características que separan al realismo mágico de la literatura fantástica y, posteriormente, otras que los acercan.

En el cuento de Gabriel García Márquez titulado "Un señor muy viejo con unas alas enormes", analizado en este estudio, como representativo del realismo mágico, se observan las siguientes características:

### *La descripción*

Hemos señalado que el elemento mágico o fantástico es un pretexto para retratar las conductas y reacciones de los seres humanos ante un acontecimiento sobrenatural. Gracias al manejo de la descripción, el autor logra desmitificar al personaje sobrenatural; le resta solemnidad a la Iglesia y a las instituciones por medio de la ridiculización y el uso de la ironía, y resalta las pasiones humanas más bajas y crueles, que convierten a estos personajes en el centro y motivo de la narración.

La descripción es concreta. En lo físico es tan detallada como los retratos naturalistas. Se resaltan las características más grotescas, tanto de los seres humanos como de los sobrenaturales. Con este recurso, se logra que lo fantástico y lo cotidiano convivan en el escenario de nuestra realidad.

Gracias a estas descripciones, lo real se vuelve maravilloso o mágico y el elemento fantástico se desmitifica y desdibuja.

La descripción del ambiente, por otro lado, es también de suma importancia. Transcurre a la misma velocidad de la historia e influye decisivamente en el desenlace. Sin embargo, el tono que el autor utiliza en esta descripción es más poético que en la de los personajes. El ambiente está en complicidad con el ángel. Representa aquello que no puede ser determinado ni manchado por las manos de los hombres. Actúa en forma independiente y es el único factor que influye positivamente en el destino del personaje fantástico el cual, a pesar de sus deficiencias físicas, se encuentra muy lejos de todo intento de comprensión humana.



### ***La narración***

El cuento es narrado con un tono de familiaridad propio de los relatos orales. No hay sorpresa ante un acontecimiento fantástico. El narrador reconoce y acepta el hecho como verdadero e incluso se atreve a dar juicios y valoraciones de lo que se describe. Sin embargo, el hecho es independiente de la conciencia del narrador y de quienes lo presenciaron. Llega y se va como las lluvias de diez días, y la vida de los hombres continúa.

Desde el punto de vista del narrador, lo sucedido no es ni más ni menos importante que los fenómenos naturales. No existe vacilación del narrador, de los personajes o de los lectores porque el hecho sobrenatural pasa a un segundo plano circunstancial.

Al no dar importancia al hecho sobrenatural, el narrador impide que las leyes de la razón se alteren. El acontecimiento se asume, se asimila y pasa a formar parte de la tradición popular, a la manera de los mitos y las leyendas.

### ***Los recursos estilísticos***

Fonéticamente, este cuento se estructura en dos planos: el de la vida mundana y el de las sentencias morales de la Iglesia. El lenguaje utilizado en las descripciones mundanas es abierto: las frases son largas y pintorescas y el vocabulario común se forma de fonemas abiertos como /a/ y /e/. Además, la utilización constante de los sonidos dentales /t/ y /d/ hacen concreto el ambiente.

Por otro lado, el vocabulario utilizado en las sentencias morales y en los argumentos de la Iglesia es hermético, tanto en significado como en sonido. Los fonemas que estructuran este vocabulario son cerrados: /o/, /l/, /u/.

Tanto en el vocabulario como en la estructura morfosintáctica el texto es abierto y colorido. Las frases largas permiten que el relato fluya con naturalidad. El lenguaje es, en general, sencillo: adjetivos, adverbios y frases nominales son de gran originalidad espontánea; los sustantivos son en su mayoría comunes. Esto hace el texto ameno, dinámico, de fácil comprensión, además de imprimir en el ritmo una cadencia caribeña, muy característica de los relatos de García Márquez.

Las formas verbales facilitan la verosimilitud del relato. El pretérito da un tono testimonial a la narración, permite que los hechos sean incuestionables. El copretérito presta dinamismo al discurso y da cabida a las descripciones maravillosas. Esta combinación de pretéritos y copretéritos deja que lo testimonial juegue con lo mágico, en una narración entre real y absurda, muy propia del realismo mágico.

También para conseguir este efecto, el autor combina el uso de vocabulario culto y común. Los hechos se vuelven incuestionables (sean reales o fantásticos) gracias a una descripción casi científica, usando el vocabulario culto. El lenguaje común, por otro lado, da dinamismo a la narración y concreción al detalle.

### ***Los recursos retóricos***

Los recursos retóricos empleados en este cuento tienen la intención de concretar el ambiente y el acontecimiento sobrenatural, a partir de su comparación con referentes humanos y materiales. Gracias a este empleo de la comparación y de la metáfora, lo fantástico convive con lo real en el plano de lo cotidiano.

Por otro lado, el uso de la hipérbole con que el narrador lleva el relato, permite que lo ordinario adquiera propiedades mágicas.

Algunas imágenes combinan elementos de gran colorido y originalidad. Gracias a ellas el texto gana en dinamismo y facilita el vuelo de la imaginación.

En medio de esta confusión entre lo concreto y lo fantástico se encuentran las ideas y motivos del cuento. La ironía permite que las ideas jueguen con el humor de las reflexiones más crueles y de las más profundas. La risa ayuda a las ideas a entrar en el alma y el cerebro, como la brisa refrescante penetra en el sistema respiratorio.

El realismo mágico se apoya en estos recursos para desenterrar la magia de los acontecimientos cotidianos y el absurdo de los bajos instintos de la condición humana.

### ***La estructura***

Como se advirtió anteriormente, la historia del ángel (hecho fantástico) es independiente de la historia lineal de los protagonistas. El realismo mágico describe el hecho fantástico como un suceso más de la vida (en donde se esconden leyes mágicas

que deciden presentarse ante nosotros, sin el menor aviso, pero que no afectan el desarrollo de la humanidad). Es asimilado por la tradición popular y no tiene repercusión en el transcurso de la existencia.

Así lo demuestra la estructura de este cuento, donde tres secuencias independientes se encuentran en un momento de la cronología humana y, así como se acercaron, se despiden sin que las leyes de la vida se alteren.

El análisis de este cuento revela las siguientes características:

- Lo mágico se materializa y desmitifica. Convive y se confunde con lo concreto y ordinario en el plano de la realidad.
- Los acontecimientos sobrenaturales no se cuestionan. No tienen repercusión, ni afectan la vida de los hombres, porque pasan sin ser comprendidos.
- El elemento mágico surge en la monotonía de la vida cotidiana sin afectar las leyes naturales. No es el centro y motivo de la narración, sino una excusa para desenterrar los miedos, alegrías, vicios y pasiones del género humano.
- El realismo mágico se apoya en recursos estilísticos, retóricos que describen una realidad cruda, plagada de sensacionalismos hiperbólicos, donde es posible la convivencia de lo real y lo maravilloso.
- El realismo mágico escoge estructuras narrativas donde, paralelamente a la aparición del elemento sobrenatural o mágico, la vida continúa en una lógica lineal, sin afectar el desarrollo o destino de los personajes, las comunidades o la sociedad, involucrados en la historia.

El cuento de Julio Cortázar titulado "Silvia" fue el elegido como representativo del género fantástico. Para comprobar las características del cuento fantástico, se puede resumir el análisis realizado como sigue:

### *La descripción*

En este cuento la descripción de los personajes está muy ligada al ambiente psicológico introducido por el narrador.

El cuento se inicia con la obsesión del narrador por Silvia. Silvia es el personaje principal. La ambigüedad del ambiente psicológico que prevalece en el cuento, da un tono de misterio e incertidumbre a la descripción.

Como las apreciaciones que hace el narrador en primera persona del hecho fantástico son subjetivas, la descripción es poética y abstracta. Existe, además, un diálogo intelectualizado entre un grupo de amigos, cercanos a la literatura y al arte. El narrador utiliza las referencias a obras musicales, literarias o pictóricas para comparar el ambiente y describir a los personajes.

Este fluir de la conciencia impregna el texto de apreciaciones subjetivas de los referentes extratextuales.

Por otra parte, la descripción de los escenarios reales o materiales es convencional y sencilla. El plano psicológico, donde prevalece el elemento fantástico, interrumpe la narración lineal de los sucesos cotidianos.

Estas descripciones paralelas y discordantes permiten que el elemento fantástico irrumpe sorpresivamente y altere la mente razonante del narrador.

### ***La narración***

La narración se da en primera persona, lo cual permite que las valoraciones del narrador sean constantes e influyan decisivamente en los cuestionamientos y respuestas del lector sobre el hecho fantástico.

El narrador está obsesionado por Silvia (personaje fantástico). Esta obsesión hace que la narración sea intensa, pasional y sugerente.

Los dos planos de la narración se interrumpen constantemente. Hay una lucha entre el mundo adulto y el infantil, donde el narrador toma partido. Al justificar los juegos, pensamientos y sentimientos del mundo infantil, justifica también la intromisión del elemento fantástico; sin embargo, los instintos adultos le hacen sufrir un enamoramiento por Silvia y el cuestionamiento principal se convierte en obsesión, alterándose decisivamente las leyes psicológicas de la narración.

### ***Los recursos estilísticos***

Para crear el ambiente propicio donde el elemento fantástico sea sorpresivo, y al mismo tiempo verosímil, el autor hace uso de recursos estilísticos particulares:

Emplea fonemas cerrados en las descripciones donde el elemento fantástico va a aparecer. Los fonemas cerrados y los diptongos ayudan a crear un ambiente de misterio e intimidad, donde el juego fantástico y el erótico se dan con naturalidad.

Las vocales abiertas se emplean cuando la aparición es sorpresiva o cuando hay una especie de revelación estética en la conciencia del narrador. Este juego entre sorpresa, intimidad y misterio capta la imaginación del lector y lo convierte en cómplice de la subjetividad del relato.

El texto se estructura a partir de dos secuencias que se intercalan e interrumpen constantemente. La secuencia fantástica es esencialmente discursiva. Las oraciones son largas, abundan las descripciones poéticas que fluyen ligeras en el transcurrir de la conciencia estética del narrador. Estas oraciones forman la secuencia principal que domina el relato.

Los diálogos amenos entre los niños y las pláticas intelectuales de los adultos crean un ambiente tranquilo, donde la aparición del elemento fantástico es sorpresiva.

Los verbos se manejan de manera semejante a los del cuento de García Márquez. Tenemos el pretérito y el copretérito. El primero sirve para dar testimonio de los hechos y verosimilitud al relato. El copretérito tiene la labor de preparar el terreno de la secuencia fantástica y describir a Silvia. El subjuntivo, por otra parte, se introduce cuando existe el cuestionamiento o la duda, da ambigüedad al ambiente para que las valoraciones subjetivas del narrador tengan cabida.

Los sustantivos son más numerosos que los adjetivos y los adverbios. El autor emplea la frase nominal para dar literariedad y originalidad al relato. Los adjetivos y adverbios son insólitos y sugerentes como el hecho fantástico. La frase nominal crea imágenes de gran belleza y da fluidez al relato. Las formas adverbiales abren la puerta al erotismo y al misterio.

Todos estos elementos son muy útiles en la contextualización del elemento fantástico.

#### *Los recursos retóricos*

La comparación y la metáfora son herramientas del lenguaje con las cuales el autor crea fácilmente el ambiente de intimidad, complicidad y misterio, necesario para la aparición del elemento fantástico.

Por otra parte, la imagen logra concretar las ideas, dar cuerpo y materia a lo difuso o inexplicable. Es un recurso que facilita la conceptualización del elemento fantástico.

La prosopopeya, por su parte, al animar los objetos materiales, crea el espacio maravilloso donde todo es posible. La intromisión del elemento fantástico, aunque sorpresiva, se da con naturalidad; pero, además de crear los espacios propicios para dibujar con cierta verosimilitud el hecho fantástico, el autor tiene que actuar sobre la inteligencia del lector. En un intento desesperado por justificar lo que ha visto y los otros no creen, el narrador inventa estructuras psicológicas donde la ironía le permite



descalificar los pensamientos adultos. Al tomar partido por la sensibilidad infantil que ha inventado a Silvia, el narrador acepta la existencia del elemento fantástico y convence al lector de la posibilidad de acontecimientos ajenos a nuestras leyes racionales y a nuestra comprensión.

### *La estructura*

"Silvia" se compone de dos secuencias que hemos llamado *secuencia-real* y *secuencia-fantástica*. La *secuencia-real* es lineal; describe la historia del asado y la convivencia entre el mundo infantil y el adulto. Esta secuencia es perfectamente lógica y realista.

La *secuencia-fantástica* es el fluir de la conciencia del narrador que en su obsesión por Silvia interrumpe la *secuencia-real*. Es la secuencia principal. Explica la aparición del elemento fantástico, lo describe en una serie de catálisis mayores y menores y lo justifica. Esta secuencia no tiene ni principio ni fin. El inicio se une al fin, describiendo un círculo que no se rompe.

La *secuencia fantástica* altera las leyes físicas y psicológicas en la mente del narrador obsesivo. Se acepta como real, pero influye determinadamente en quien la vive. Para el mundo infantil, donde todo es posible, el elemento fantástico entra con naturalidad y se va de la misma manera. El niño no busca explicación ante un hecho insólito de esta naturaleza y, por ello, no es afectado de la misma forma que el niño-adulto.

La estructura aquí descrita abre la puerta a ese juego fantástico que nunca termina, que irrumpe y altera el porvenir de sus testigos.

Podemos resumir algunas de las características del género fantástico a partir de lo que este estudio nos ha revelado:

- El elemento fantástico irrumpe de manera inexplicable en la vida de los seres humanos.
- El elemento fantástico no llega a materializarse. Actúa bajo leyes distintas a las del mundo razonante. Aparece cuando quiere.
- Los personajes de la historia discuten y cuestionan su existencia.
- El lector vacila entre aceptar la existencia del elemento fantástico y hacerse lector-cómplice o descartar la posibilidad de tales sucesos.
- El elemento fantástico altera la vida de su principal testigo, aquel que decide aceptar su existencia.
- Los recursos estilísticos y retóricos de que se vale el autor ayudan a crear el ambiente propicio para la aparición del elemento fantástico y proporcionan las herramientas para la justificación de su existencia, dan verosimilitud al relato.
- Las estructuras narrativas que la literatura fantástica emplea se desarrollan en correspondencia con las estructuras mentales y psicológicas de la imaginación del narrador o el personaje principal, donde se genera y recrea el elemento fantástico.

Los críticos literarios que en diferentes etapas de la historia han intentado definir al realismo mágico y a la literatura fantástica caen, en ocasiones, en el error de conceptualizar los géneros a partir de referentes extratextuales.

Si este estudio se hubiera basado en el análisis temático de los relatos, sería difícil distinguir las diferencias fenomenológicas de las tendencias aquí estudiadas.

La principal coincidencia entre los cuentos analizados es la utilización del elemento fantástico. Si el eje de nuestro estudio apuntara a la temática del realismo mágico y de la literatura fantástica, la irrupción de los personajes en ambos cuentos, que surgen independientemente de las leyes del mundo razonante, nos llevaría a confundirlas.

El propósito de este estudio ha sido el de dar elementos que ayuden a la comprensión de los textos y a reconocer las diferencias literarias entre dos tendencias vecinas de la literatura latinoamericana de nuestro siglo, que dan forma y sentido a la expresión del pensamiento universal.

Hemos visto que el realismo mágico y la literatura fantástica son dos estilos de expresión que, aun cuando presentan marcadas diferencias literarias entre sí, tienden por vertientes diversas, a reflejar, a criticar y a comprender mejor nuestro mundo latinoamericano.

Los autores de cuentos de este siglo han logrado presentar pedazos de la realidad que en su intensidad y, a través de particulares estilos de narración, abren espacios amplios y bellos a la conciencia de los lectores de todas las regiones del mundo.

Los puntos de coincidencia entre la obra de los escritores que hemos estudiado son innumerables. Ambos hacen una lectura profunda de los problemas de nuestra cotidianidad, que alcanza los cuestionamientos, defectos y pasiones de todos los seres humanos. Aun cuando hemos señalado numerosas diferencias literarias, propias del estilo de cada autor, descubrimos que estas tendencias de la literatura, como formas de expresión artística -independientemente de los recursos y técnicas que cada disciplina del arte explote- permiten que el hombre profundice y reflexione acerca de su humanidad.

Ya sea en el vuelo largo, ancho y ligero de la imaginación, o en el retrato crudo del pensamiento y de la cotidianidad humana, la literatura nos regala la historia del pensamiento humano en el dibujo bello, completo y acabado de un instante de la vida.

# FALLA DE ORIGEN

viii	dice
Tadysz Rozewicz	355
La cerveza	355
Victor E. Arlov	361.
El dormador	361
Isaac Babel	365
Mis primeros honorarios	366
Iván Bunin	373
La hoguera	374
Par Lagerkvist	377
Mi papá y yo	377
Ivo Andrić	381
El toro	381
Manuel Machado	392
Reconciliación	392
Agustín Salgado Calvo	396
Las apariciones	396
Trinidad Coelho	407
¡Vae victis!	407
Ahmed Nury	412
El inocente celestino	413
Zawgy	418
Su esposa	419
Lau Shaw	424
La abuela asume el mando	425
Isaac Bashevis Singer	436
Talbele y el diablo	437
Ryunosuke Akutagawa	446
En el bosque	447
Cevdet Kudret	455
Banquete funerario	455
Naguib Mahfuz	463
¡Qué mundo, Señor!	464

# FALLA DE ORIGEN

## ANEXO I

El cuento es antiguo como la imaginación humana, cuando ésta pudo recrearse en la palabra oral y luego en la escrita. El hombre necesita contar lo que cree, sueña o ve. La primer forma para consignarlo fue el cuento, en su modalidad más remota. Menéndez y Pidal ha determinado que el cuento de tradición popular nace y vive como un género esencialmente oral, y que es la producción artística que surge antes que ninguna otra expresión literaria. Cita a Gardiner, quien calculando que nunca podremos saber, qué narraciones populares, himnos, composiciones rituales estaban ya en circulación de boca en boca antes de la aparición de los jeroglíficos, infiere que la persistencia de los temas, a lo largo de la historia de la Humanidad, da pie para suponer que la antiquísima cuentística egipcia que ha llegado a nosotros puede hundir sus raíces en los más lejanos tiempos.

Con los cuentos de Grecia y Roma —el poeta y antologador Agustín Bartra ubica el relato de Herodoto desprendido de sus *Historias* con el título de *La mairona de Eteso* como el primer cuento cabal—, irán cristalizando obras en las que se desenvolverá el arte de la cuentística: el *Panchatantra*, *Calila y Dimna*, el *Konjaku-monogatari*, los *Fabliaux*, el *Novellino*, *El Conde Lucanor*, el *Dekamerón*, el *Heptameron*, *Las libulas de Budapest*. Pero es la opulencia de la imaginación árabe, sensual y prágica en fantasía, la que en Oriente fundirá una de las obras más bellas y en las que esplenderá ya una destreza narrativa fascinante, ingeniosa y dueña de una inventiva prodigiosa: *El libro de las mil noches y una noche*. La irradiación de este libro maravilloso, durante siglos, no podrá medirse. Güde habla de ver en él a un pueblo entero que se expone, se revela y habla por sí mismo.

# FALLA DE ORIGEN

Edmundo 16

En Jarga y lenta migración, los relatos de Oriente habían pasado al mundo cultural de Occidente. En Europa, como supone Roger Callois, lo fantástico será contemporáneo del romanticismo, surgiendo como una compensación ante un exceso de racionalismo, y como una creación absoluta de la literatura culta y relativamente tardía, poniendo de manifiesto "un escándalo, una ruptura, una irrupción inólita, casi insoportable en el mundo real".

Julio Cortázar advierte que el cuento contemporáneo nace con Poe proponiéndose "como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios". Individualizado el cuento, convertido en creación personal, el siglo XIX tendrá otros magistrales o magnos cuentistas: Chejov, Maupassant, los Grimm, Villiers de l'Isle-Adam, Hawthorne, Wilde, O'Henry. La conformación del cuento moderno deviene —según le parece al mismo Cortázar— de que las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos en la *nouvelle* y de la novela, los exordios, los circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos:

Para Luis Leal, el cuento actual ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XX: elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia del estilo, más flexibilidad en su estructura, más amplio contenido, más acogedor de temas, más expresivo en su forma.

Definición improbable es la que pretendiera ventilar qué es al fin un cuento, como género literario, determinar cuál es su identidad definitiva, en cuanto a reglas precisas que lo sujetaran. Como azogue, el cuento escapa a pefiguraciones teóricas; si acaso, se sabe que su única inmutable característica es la brevedad, aunque hay elementos para determinar su condición de cuento. Lubrano Zas dice que cuento, *contus*, viene de contar, en latín *computare* (cum, con y putare, pensar), es decir, llevar cuenta de una historia que se relata a fin de que ésta, como quería Horacio Quiroga, entreña totalidad, pero que el cuento es indefinible, discernible, cambiante, producto de una realidad histórica inestable: el cuento es intensidad.

Las leyes del cuento —Juan Bosch— son las de la fluencia constante, la acción no puede detenerse jamás; el cuentista debe usar sólo las palabras indispensables para describir la acción. A Cortázar, el signo de un gran cuento se lo da eso que se podría llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Para él, la eficacia y el sentido del cuento dependerían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros previstos, esa *liberidad fatal*

## Introducción

que no admite alteración sin una pérdida irrestañable, y es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable.

La idea borgiana para armar un cuento es como entrever una isla: "Veo las dos puntas, sé el principio y el fin. Lo que sucede en ambos extremos tengo que inventármelo, descubriéndolo". Dispone al fin que el cuento es un breve sueño, una alucinación, y que por su índole sucesiva corresponde íntimamente a nuestro ser que se desenvuelve en el tiempo. Recojamos otras proposiciones: Ernesto Sábato: "El cuento tiene que dar en pocas palabras una idea toral y poética." Roberto Stanton: "El autor de un cuento debe crear y poblar su mundo, y simultáneamente zambullín en la acción." Mario A. Lancelotti: "El *tour de force* del cuentista consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje; el cuento no es una forma estética." Silvina Bultrich: "El cuento puede darse todos los lujos menos el de ser incompleto; el cuento es un hecho consumado; una íntima parcela de vida completa en medio de los años que abarcan el paso de un hombre sobre la tierra."

Alberto Moravia es fulminante: "El cuento debe sujetar en su silla al lector." H.H. Murena: "El cuento es algo así como una gota de agua vista con una lupa, y que por lo tanto en ella está el universo entero." Andrés González Pagés: "En el cuento, antes que nada se nos cuenta algo y es ese algo su razón de ser." Antonio Undurraga: "El tema debe ser singular; el cuentista debe manejar su tema con intensidad; debe utilizar recursos de verosimilitud." Federico Peltzer: "Debe ser absolutamente homogéneo, compacto, cerrado como un círculo; no debe sobrarle ni faltarle nada; debe lograr un clima y en seguida de ese clima alcanzar un *deschace*."

Carlos Mastrangelo, de los que se han propuesto postular una teoría del género, agrupa como componentes esenciales para una definición, que sea una serie breve y bien escrita de incidentes; de ciclo perfecto y acabado como un círculo; es muy esencial el argumento el asunto y los incidentes en sí, y trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación, sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio, y rematados por un final imprevisto, adecuado y natural. Exige la condición de círculo, porque un buen cuento, por corto o largo que sea, es siempre un todo armónico y concluido, como un organismo vivo o un órgano en perfecto funcionamiento, donde nada falta ni sobra. Otros más han pensado que el cuento no debe parecer escrito ni elaborado por nadie, sino ya dado, desde siempre; que hable de lo que nunca se dijo. Habría que concluir en que a la postre es el narrador el que intuye, descubre o impone sus propias fórmulas.

El cuento moderno tiene mucho de indagación de reacciones íntimas del ser humano ante sus individuales circunstancias o ante las

# ANTOLOGÍA DE ORIGEN

xii

Edmundo Valadés

que lo rodean, con tendencia a explorar el mundo urbano y la soledad e incomunicación que en él priva; ensaya todas las maneras posibles de expresión idiomática y transcribe o recrea las del habla popular, incluso en su fonética de acentos, contracciones, etc., asociándose a veces a la antropología, y su continua experimentación se extiende a la estructura. Invasor y supone o inventa todas las posibilidades, realistas u oníricas, surrealismo, realismo mágico, o retoma la antigua fantasía, con fulgurantes variantes, incluso llevándolas al otro extremo: la ciencia-ficción, o a una nueva y verdadera mitología, como Lovecraft, "donde la vida y la muerte; el tiempo y el espacio, han contraído siniestras e impías alianzas". Además, en su suma creativa, le insufla alientos poéticos. Se mantiene renovado, como género <sup>intemporal</sup> en la literatura.

Antecipador y certero en Estados Unidos; barroco muchas veces, con uso novísimo del lenguaje y con originalidad excepcional entre sus grandes cuentistas latinoamericanos, parece asentar sus grandes fabulaciones y técnicas en América, continente del que puede decirse que tiene un país de cuentistas: Brasil. Rebrotó en Europa con admirables creadores, aislados, pero que dan nueva nobleza a una tradición de inolvidables cuentistas. Persiste en Asia, como medio de captar los nuevos tiempos. Se recomponen en África los de sus viejas tradiciones orales. Perdura, indemne al auge y la época de la novela, a la que en ciertas etapas ha antecedido y nutrido. Será espacio insustituible para contar, en su modelo redondo y breve, lo que el hombre moderno cree, sueña, ve, sufre y para reflejar las sociedades cambiantes en que vive.

Ambición comprometedora es la de compilar una antología universal del cuento de nuestro siglo. Esta es el resultado de larga búsqueda y registro en recoger aquellos que nos parecieron extraordinarios, singulares, maestros. Sin duda entre ellos están de los mejores o más grandes que se han escrito en este siglo. El editor, responsable del título, los reputa así a todos. Y por haber lanzado recientemente una antología del cuento mexicano — la compilada por Jaime Erasto Cortés — nos solicitó, para no repetirlos en estas colecciones, que excluyéramos a cuentistas mexicanos. Tal es lo que explica la ausencia de Rulfo, de Revueltas, Arreola y otros que debieron estar incluidos.

Si en general las antologías son de cuentistas, aunque quieran serlo de cuentos, en una tendencia que considera recopilar al escritor, tomando en cuenta más al conjunto y la representatividad de su obra en una literatura nacional, que al valor aislado de uno de sus cuentos, ésta tendió preferentemente más a escoger los cuentos por sí, que por su autor, su celebridad o representatividad. Y en cierto grado eligió aquellos cuyo mecanismo es contar algo insólito o sorprenden-

Introducción

xiii

te de principio a fin, más que los que implican total ruptura. Pero creemos que en esta gama han de estar todos los estilos, tendencias y técnicas.

Razones de espacio, porque hubiera dudo un volumen dificultoso para compaginarlo, limitaron a setenta los que inicialmente se proyectó que fueran cien. Ello obligó a inciertas y difíciles eliminaciones, y si no las justifican, explican ciertas ausencias inevitables. La empresa de hacer una antología no es un acto invulnerable: está en ella, en última o primera decisión, la preferencia personal del antologador. De todos modos, esta selección es producto de una tarea de muchos años. Quiere dar una visión panorámica del cuento universal del siglo XX, pero pensada, en mucho, para el lector. Confiamos en que la gozará extensamente, acercándose a setenta narradores modernos que ofrecen, en sus variados reflejos y coloraciones, una muestra singular para contar, para escribir cuentos y para dar constancia de que tal género literario es y seguirá siendo una de las expresiones más bellas e inagotables de cualquier literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Beristain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, Cuadernos del Seminario de Poética No.6, México, UNAM, 1984.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- Bernaola de San Martín, Pedro. *Curso superior de literatura preceptiva*, tomos I, II y III, Madrid, 1927.
- Bonet, Carmelo. *La técnica literaria y sus problemas*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Borges, J.L., et al. *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Sudamericana, 1988.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, tomos I y II, 7a edición, Madrid, Gredos, 1985.
- Bravo, Jose A. "Estructura en la narrativa" en *Novela y novelistas* (Reunion de Malaga, 1971), Malaga, Instituto de Cultura de la Diputacion, s.f.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones, 1967.
- Castagnino, Raúl. *¿Qué es literatura? (Naturaleza y función de lo literario)*, Buenos Aires, Nova, 1953.
- Castagnino, Raúl. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 2a edición, Buenos Aires, Nova, 1957.
- Castagnino, Raúl. *Márgenes de los estructuralismos*, Buenos Aires, Nova, 1975.



- Castagnino, Raúl. *Sentido y estructura narrativa*, Buenos Aires, Nova, 1975.
- Cortázar, Julio. *Último Round*, Italia, Siglo XXI Editores, 1969.
- Cortázar, Julio. "Paseo por el cuento". Cuba, Casa de las Américas, 1970.
- Cortázar, Julio. *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires, Editorial Rayuela, 1970.
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de fanas*, España, Edhasa, 1981.
- Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983.
- Cortázar, Julio. *Las armas secretas*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983.
- Cortázar, Julio. *Deshoras*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983.
- Cortázar, Julio. *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.
- Cortázar, Julio. *La isla a mediodía y otros relatos*, Salvat Editores, España, 1971.
- Chiampí, Irlomar. *El realismo maravilloso*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1983.
- Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*, Tomo VI.
- Díez-Borque, José Ma. *Comentario de textos literarios (método y práctica)*, 5a edición, Madrid, Playor, 1980.
- De Riquer, Martín y Valverde, José Ma., *Historia de la literatura Universal*, Tomo 4, Editorial Planeta, Barcelona, 1974.
- Fernández Moreno César, *América Latina en su literatura*, 12a ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 1990.
- Forjadores del mundo contemporáneo*, Tomo IV, "Cortázar, Julio (El compromiso con lo real y lo fantástico)", Barcelona, Planeta, 1990.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, México, Editorial Diana, 1989.

García Márquez, Gabriel. *Ojos de perro azul*, Colombia, Editorial Oveja Negra, 1982.

García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la mamá grande*, Colombia, Editorial Oveja Negra, 1982.

García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*, México, Editorial Diana, 1992.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, México, Editorial Hermes, 1978.

Gullón, Ricardo. *García Márquez o el arte de contar*, España, Taurus ediciones, 1970.

Joset, Jacques. *La literatura hispanoamericana*, España, Oikos-Tau ediciones, 1974.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958.

Lausberg, Henrich. *Manual de retórica literaria*, tomos I y II, Madrid, Gredos, 1966.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI Editores, 1984.

Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Middleton Murry, J. *El estilo literario*, Breviarios No.46, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986.

Moreno Durán, R.H. *De la barbarie a la imaginación*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988.

Peñuelas, Marcelino. *Mito, literatura y realidad*, Biblioteca Universitaria Gredos No.3, Madrid, Editorial Gredos, 1965.

Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Mexico, UNAM, 1988.

Paz Gago, José Ma. *La estilística, vol. IV. Teoría de la literatura comparada*, Madrid, Síntesis, 1993

Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*, Mexico, Editorial Colofón.

Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.

Rest, Jaime. *Novela, cuento, teatro, apogeo y crisis*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1971.

Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa, 1970.

Rodríguez Monegal, Emir. *El Boom en la novela latinoamericana*, Venezuela, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

Ruffinelli, J. *Crítica en marcha*, México, Premia Editora, 1982.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981.

Torre, Guillermo de. *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970.

Valdivieso, Jaime. *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

Winfield Parks, Edd. *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, U.S.A., University of Georgia Press, 1964.