

Universidad de Granada

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos



**El cuento hispanoamericano
de la primera mitad del siglo XX (1910-1940).**

De Quiroga a Arlt

ZHAORONG PAN

Tesis doctoral

Dirigida por Gracia Morales Ortiz

(Universidad de Granada)

2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Zhaorong Pan
ISBN: 978-84-1117-701-6
URI: <https://hdl.handle.net/10481/80340>

Índice

Agradecimientos	5
I. INTRODUCCIÓN	6
1.1 Resumen y palabras clave	6
1.2 Justificación e hipótesis	8
1.3 Objetivos	10
1.3.1 Objetivos principales	10
1.3.2 Objetivos específicos	10
1.4 Metodología	11
1.5 Estado de la cuestión	12
II. MARCO TEÓRICO	18
2.1 La teoría del cuento como género	18
2.1.1 El desarrollo y la breve historia del cuento	18
2.1.2 El cuento tradicional y el cuento moderno	21
2.1.2.1 Del cuento tradicional al moderno	21
2.1.2.2 Las características del cuento moderno	22
2.1.3 El cuento como género	26
2.1.3.1 La comparación entre el cuento y la novela	26
2.1.3.2 El cuento y el poema	32
2.1.4 La teoría del cuento desde la perspectiva hispanoamericana	34
2.1.4.1 La historia del cuento hispanoamericano	34
2.1.4.2 Las teorías de Horacio Quiroga y Julio Cortázar	42
2.2 La teoría del cuento infantil	51
2.2.1 Cuentos de hadas	55
2.2.1.1 Características generales de los cuentos de hadas	57
2.2.1.2 Psicoanálisis de los cuentos de hadas	61
2.3 La noción de regionalismo y transculturación	69
2.3.1 El regionalismo	69
2.3.1.1 Características generales	69
2.3.1.2 Regionalismo y subdesarrollo	72
2.3.2 La transculturación narrativa	77
2.3.2.1 Base teórica	77
2.3.2.2 La transculturación narrativa como concepto para explicar la literatura hispanoamericana	80
2.4 Hacia una teoría del cuento fantástico y lo metafísico	86
2.4.1 Teorías y definiciones de lo fantástico	86
2.4.2 La importancia de lo fantástico en la literatura del Río de la Plata	93
III. HACIA EL CUENTO HISPANOAMERICANO: ALGUNOS ANTECEDENTES	99
3.1 Narrativa romántica: costumbrismo y presencia de lo fantástico	99
3.1.1 Cuadro de costumbres	102
3.1.2 “El Matadero”: un ejemplo de carácter híbrido	105
3.1.3 Tradiciones	108
3.2 Narrativa modernista	113

3.2.1	Características del literatura modernista	113
3.2.2	Dos movimientos importantes del modernismo: simbolismo y decadentismo.....	119
3.3	Escritores específicos	121
3.3.2	Leopoldo Lugones.....	126
3.3.3	Otros escritores	130
IV.	ENTRE REGIONALISMO Y TRANSCULTURACIÓN: <i>CUENTOS DE LA SELVA</i> DE HORACIO QUIROGA, <i>LOS CUENTOS DE MI TÍA PANCHITA</i> DE CARMEN LYRA Y <i>LEYENDAS DE GUATEMALA</i> DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS.....	134
4.1	Horacio Quiroga y <i>Cuentos de la selva</i>	135
4.1.1	Breve introducción del autor y la obra	135
4.1.2	Influencia europea: Rudyard Kipling	137
4.1.3	Horacio Quiroga y el regionalismo	141
4.1.4	Civilización y barbarie.....	149
4.2	Carmen Lyra y <i>Los cuentos de mi tía Panchita</i>	158
4.2.1	Introducción a la escritora y su obra.....	158
4.2.2	Antecedentes y nacionalización del cuento.....	163
4.2.3	La construcción de la identidad.....	173
4.2.3.1	La lengua como instrumento para la consolidación de la identidad.	174
4.2.3.2	Estructuración literaria	180
4.2.3.3	Personajes y costumbres	183
4.2.4	La religión	186
4.2.5	Conciencia de la propia sociedad: la denuncia	194
4.3	Una comparación entre <i>Cuentos de la selva</i> y <i>Los cuentos de mi tía Panchita</i>	205
4.3.1	Cuentos de animales	205
4.3.2	El regionalismo y la transculturación.....	209
4.3.3	Moralejas.....	213
4.3.3.1	<i>Cuentos de la selva</i>	214
4.3.3.2	<i>Los cuentos de mi tía Panchita</i>	217
4.3.4	La crueldad, la violencia y la muerte.....	223
4.4	Miguel Ángel Asturias.....	233
4.4.1	Introducción general.....	233
4.4.2	Significación de <i>Leyendas de Guatemala</i>	239
4.4.2.1	Influencia en sus propias obras	239
4.4.2.2	Influencia en otros escritores	240
4.4.3	La influencia del surrealismo	242
4.4.4	Transculturación narrativa en <i>Leyendas de Guatemala</i>	245
4.4.4.1	La lengua y la estructuración narrativa: la tradición oral.....	250
4.4.4.2	La cosmovisión.....	257
4.4.5	Heterogeneidad y conflicto en <i>Leyendas de Guatemala</i>	269
4.5	Reflexiones finales y conclusiones	279
V.	ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO EXISTENCIAL: <i>CUENTOS DE AMOR, DE LOCURA Y DE MUERTE</i> DE	

HORACIO QUIROGA, <i>EL JOROBADITO</i> Y <i>EL CRIADOR DE GORILAS</i> DE ROBERTO ARLT	287
5.1 Horacio Quiroga.....	289
5.1.1 Presentación del autor.....	289
5.1.2 La influencia de los antecedentes	292
5.1.3 El uso de elementos bibliográficos	296
5.1.4 La desesperanza y la muerte.....	302
5.1.4.1 “La gallina degollada”	304
5.1.4.2 “El almohadón de plumas”.....	307
5.1.4.3 “El almohadón de plumas”, “A la deriva”, “La insolación”, “La miel silvestre”: la derrota humana ante la naturaleza	310
5.1.5 El sufrimiento del amor	314
5.1.5.1 La pérdida del amor verdadero: “Una estación de amor” y “La muerte de Isolda”	315
5.1.5.2 La incomunicación entre la pareja.....	317
5.1.6 El caos psicológico: distintas forma de la locura.....	321
5.1.7 El horror	324
5.1.8 La presencia de lo fantástico	329
5.1.9 La intemperie y la lucha contra la naturaleza	334
5.1.10 A modo de resumen	340
5.2 Roberto Arlt.....	342
5.2.1 Contexto histórico y literario.....	342
5.2.2 Breve introducción de la biografía del autor	345
5.2.3 La cuentística de Arlt	348
5.2.3.1 Sus libros de cuentos.....	349
5.2.3.2 Exotismo en <i>El criador de gorilas</i>	350
5.2.3.3 La indagación en lo psicológico en <i>El jorobadito</i>	353
5.2.3.4 Lo fantástico.....	355
5.2.4 Acercamiento a algunos temas concretos.....	364
5.2.4.1 La angustia vital y sus respuestas	364
5.2.4.2 La posición social	376
5.2.4.3 La locura y lo monstruoso.....	383
5.3 Comparación entre los dos autores.....	386
5.3.1 El individuo	386
5.3.2 El amor, la locura y la muerte.....	388
5.3.3 Otros rasgos distintivos	394
VI. CONCLUSIONES	395
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	399
7.1 Bibliografía primaria	399
7.2 Bibliografía secundaria.....	400
7.2.1 Bibliografía general.....	400
7.2.2 Bibliografía sobre Horacio Quiroga	425
7.2.3 Bibliografía sobre Carmen Lyra.....	433
7.2.4 Bibliografía sobre Miguel Ángel Asturias.....	435
7.2.5 Bibliografía sobre Roberto Arlt.....	439

Agradecimientos

En primer lugar quiero dar un sincero agradecimiento a mi tutora y directora de tesis Gracia Morales Ortiz, quien me ha ayudado mucho durante estos años del máster y el doctorado. Recuerdo que me enseñó desde lo más básico puesto que no hice una carrera en España y había muchas cuestiones que no las sabía. Me ha corregido muchas veces los errores y contenidos de la tesis. Muchas gracias por su dedicación y su paciencia.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi profesora de clases particulares, Emilia Ruiz Rienda, quien me acompañó durante todos estos años para ayudarme a mejorar la redacción en español.

En tercer lugar, es importante dar las gracias a mi familia y mis amigos. Sin sus apoyos no habría podido terminar este trabajo. Cabe mencionar especialmente a mi compañera de piso, Elena Rodríguez Trujillo. Durante estos cinco años compartimos la amistad, la risa y las lágrimas. Me ha dado mucho apoyo emocionalmente y me ha hecho sentir que tengo otra familia en este país.

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Resumen y palabras clave

Key words: Latin-American literature; Fairy tales; Short stories of transculturation; Cosmopolitan tales.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; cuentos infantiles; cuentos de la transculturación, cuentos cosmopolitas.

Resumen: Esta tesis aborda el cuento hispanoamericano de la primera mitad del siglo XX, el cual, siguiendo a Ángel Rama, se puede dividir en dos líneas fundamentales: la de la transculturación y la cosmopolita. En primer lugar se presenta un marco teórico que abarca diferentes aspectos en cuanto al género del cuento; con el propósito de obtener un análisis detallado, he seleccionado el siguiente corpus: para la primera parte, *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920) de Carmen Lyra y *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias; para la segunda, analizaremos *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) de Horacio Quiroga, *El jorobadito* (1933) y *El criador de gorilas* (1941) de Roberto Arlt.

A través de las metodologías del análisis textual y de la comparación, apoyándome en teorías de cada género, he conseguido demostrar la hipótesis de que los cuentistas de la primera mitad del siglo XX buscan mostrar una identidad nacional en cada ámbito y también empezar a explorar recursos que luego van a ser lo que sustenten la madurez del cuento en décadas posteriores.

Concretamente, los escritores de la primera línea absorben su herencia cultural indígena como forma de mostrar su identidad propia, desarrollándola desde una literatura regionalista a una de la transculturación, lo cual puede relacionarse con lo que algunos críticos denominan “realismo mágico”. En cuanto a la segunda línea, se desarrolla más en países como Argentina o Uruguay, donde no existe esa base cultural indígena tan firme; por consiguiente, los intelectuales buscarán construir su identidad desde cero y mostrar su realidad a través de la indagación metafísica en el individuo, dado que en estos cuentos se halla muy presente el uso de elementos fantásticos.

Abstract: This thesis deals with the Latin American short stories of the first half of the 20th century, which can be divided into two main lines: transculturation and cosmopolitan. First of all, a theoretical framework is presented that covers different aspects regarding the genre of short story. In order to achieve a detailed analysis, the following corpus was selected: for the first line, *Cuentos de la selva* (1918) by Horacio Quiroga, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920) by Carmen Lyra and *Leyendas de Guatemala* (1930) by Miguel Ángel Asturias; for the second line, we will analyze *Cuentos de amor, de locura y de muerte* by Horacio Quiroga, *El jorobadito* (1933) y *El criador de gorilas* (1941) by Roberto Arlt.

Through the methodologies of textual analysis and comparison, relying on the theories of each genre, I manage to demonstrate the hypothesis that the

writers of the first half of the twentieth century seek to show a national identity in each area and also begin to explore resources that then they will be what sustains the maturity of this genre in later decades.

Specifically, the writers of the first line take advantage of their indigenous cultural heritage as a way of showing their own identity, developing from a regionalist literature to one of transculturation, what critics also call “magic realism”. As for the second line, it is developed more in Argentina, where there isn’t a very firm indigenous cultural base. Consequently, intellectuals seek to build their identity from scratch and show their reality through metaphysical inquiry into the individual. In these stories, the use of the fantastic is very frequent.

1.2 Justificación e hipótesis

Mi primer encuentro con Horacio Quiroga tuvo lugar durante la clase de literatura latinoamericana cuando cursaba la parte final de mis estudios de filología hispánica, en la cual la profesora nos mostró algunos dibujos animados. Durante el máster, adquirí más conocimientos sobre el cuentista uruguayo y me suscitó gran interés. Por ende, elegí dos de sus libros más renombrados (*Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) y *Cuentos de la selva* (1918)) como el eje de mi Trabajo Fin de Máster. Para la tesis doctoral, tengo como propósito estudiar algunos cuentos de la primera mitad del siglo XX que fueron escritos antes del famoso fenómeno llamado “boom”, de autores que son

antecedentes de los que sobresalen en los años cuarenta y cincuenta, entre los cuales, cabe mencionar apellidos como Márquez, Rulfo, Cortázar, Borges, etc.

Dado que Quiroga es considerado como uno de los precursores que se dedicaba a la escritura de este género, he decidido estudiar la trayectoria del cuento partiendo de este autor. Sumando todo lo que se ha mencionado anteriormente, propongo el título de la presente tesis: *El cuento hispanoamericano de la primera mitad del siglo XX (1910-1940) -De Quiroga a Arlt.*

El análisis textual se estructura en dos líneas principales, tomando como base lo apuntado por Ángel Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). En dicha obra, el crítico uruguayo divide las propuestas narrativas de esas décadas centrales del siglo XX en dos vertientes: una transculturada y otra cosmopolita.

Para la primera he seleccionado tres autores: el uruguayo Horacio Quiroga, la costarricense Carmen Lyra y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias porque sus obras representan una evolución de lo autóctono, desde un regionalismo puro hasta la literatura de la transculturación; para la segunda parte, he optado por mencionar al citado Horacio Quiroga y al argentino Roberto Arlt, puesto que en ambos escritores se encuentra una indagación de la psicología del individuo, presentando otro tipo de realidad a través del uso de lo fantástico.

En las obras de esta generación que antecede ya se anuncian algunos de los elementos del cuento más reconocido y más estudiado. Por consiguiente, para

la presente tesis, he formulado la siguiente hipótesis: durante la época señalada, los cuentistas buscan mostrar una identidad nacional en cada ámbito y también empezar a explorar recursos que luego van a ser lo que sustente la madurez del cuento en décadas posteriores.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivos principales

- 1) Estudiar y clasificar los estilos principales de los cuentos latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX (1910-1940).
- 2) Conocer la historia, el desarrollo del cuento latinoamericano antes de esta fecha, así como los antecedentes.
- 3) Hacer una síntesis sobre la influencia de estos estilos en la madurez del cuento.

1.3.2 Objetivos específicos

- 1) Estudiar la teoría acerca del género del cuento, la de la literatura infantil, la del regionalismo y la transculturación narrativa así como la de lo fantástico y lo metafísico.
- 2) Analizar los cuentos señalados: *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1921) de Carmen Lyra y *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias; *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) de Horacio Quiroga, *El jorobadito* (1933) y *El criador de*

gorilas (1941) de Roberto Arlt.

3) Sintetizar las características de los cuentos analizados.

1.4 Metodología

A fin de alcanzar los objetivos mencionados, se utilizará la metodología que expongo a continuación. Ante todo, se hará un estudio histórico y teórico del cuento en el cual se revisará brevemente a nivel tanto mundial como hispanoamericano. Asimismo, se hará una síntesis de las épocas importantes y sus características con el apoyo bibliográfico.

Después, se usará la clasificación estilística para abordar las colecciones de cuentos hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX aplicando la teoría de Ángel Rama, postulada en *Transculturación narrativa en América Latina*. Según él, en esta época, la literatura se puede dividir en dos líneas: la primera aporta la visión de lo autóctono, abarcando la literatura regionalista y la de transculturación. Para ejemplificar seleccionamos *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga, *Los cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra y *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias. La segunda es la vertiente cosmopolita en la que destaca el uso de lo fantástico y lo metafísico, mostrado en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga, *El jorobadito* así como *El criador de gorilas* de Roberto Arlt. Para la investigación de dichas obras, se empleará una metodología de análisis textual.

1.5 Estado de la cuestión

Después de consultar la bibliografía acerca del título de la tesis, se puede señalar que hay muchos estudios que versan sobre la importancia del cuento hispanoamericano, entre las cuales destacan *El cuento hispanoamericano* (1995) de Enrique Pupo Walker, *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica* (1997) de Eva Valcárcel, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (1985) de Gabriela Mora y *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. (1989) de Catharina V. Vallejo. Sin embargo, en dichos libros solo se nos explica la teoría del cuento, las épocas y las características correspondientes, añadiendo en algunos casos, textos de análisis textuales.

Recientemente, en el año 2000 Pablo Brescia publicó su tesis doctoral *Hacia el ABC del cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar y la teoría del género*. A partir de esta fecha, en escasas ocasiones se puede encontrar un trabajo integral de cuentos latinoamericanos de un siglo determinado.

Los trabajos publicados en revistas se suelen centrar en una región o en un autor específico. Por ejemplo, en 2015, se publicó una serie de investigaciones sobre el cuento en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, entre las cuales destacan “El cuento peruano del siglo XX en perspectiva” de Juana Martínez Gómez, “Tentativa de una historia del cuento en los países de Centroamérica. Siglo XX” de Evangelina Soltero Sánchez y “Vicisitudes de un género en

sospecha: El cuento argentino del siglo XX” de Marcela Crespo Buiturón.

En cuanto a los escritores específicos, cabe reconocer que existen muchas investigaciones sobre Horacio Quiroga. En el año 1976 Walter Rela publicó *Horacio Quiroga: Guía bibliográfica*, el cual nos ofrece un panorama de los estudios hasta esa fecha. El interés crítico por Horacio Quiroga empieza muy temprano, justamente después de su suicidio, alrededor de los años treinta. Gracias a estas investigaciones, tenemos mucha información de su vida y sus producciones. Tomamos dos libros de biocrítica como ejemplo: *Vida y obra de Horacio Quiroga* (1939) de José delgado y Alberto Bringole y *Horacio Quiroga. El hombre y su obra* (1954) de Pedro Orgambide.

Horacio Quiroga y sus obras también han estado presentes, desde sus inicios, en la mayoría de manuales canónicos de la literatura hispanoamericana. En cuanto a los años sesenta y setenta, cabe destacar la figura de Emir Rodríguez Monegal, que es un especialista en la vida y obra de Quiroga. Escribió prólogos e introducciones tanto para sus selecciones de cuentos como para su novela *Historia de un amor turbio*. Por su parte, en el año 1973, Nicolás A. S. Bratosevich publica su libro *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, en los que analiza detalladamente la escritura de este autor centrándose en sus relatos. Entre todos los estudios de dichas décadas, destaca la obra publicada por Ángel Flores, titulado *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (1976), que reúne un conjunto de estudios en los que se analizan diferentes aspectos de la vida y las obras literarias del escritor.

En los años más recientes, no existen tantas investigaciones como en las décadas anteriores. La mayoría de ellas son artículos publicados en revistas, en las cuales se desarrollan cuatro principales líneas de investigación.

En primer lugar, dado que los elementos autobiográficos son fundamentales en los cuentos de Quiroga, es necesario mencionar la tesis doctoral de Ana María da Costa Toscano: *El discurso autobiográfico en la escritura de Horacio Quiroga* (2000).

En segundo lugar, se adopta la nueva visión de considerar a Horacio Quiroga como un cronista y destaca su importancia en el campo cinematográfico. El editorial Losada recopila sus artículos sobre esta área en *Horacio Quiroga: cine y literatura* (1931). Además, destaca el ensayo de Lilian Uribe, “Horacio Quiroga: cronista cinematográfico” (2001), que está dedicado a analizar las críticas de cine de Horacio Quiroga.

En tercer lugar, abundan los trabajos que enfatizan los elementos fantásticos usados por Quiroga, como “Texto fantástico e ideología: la intertextualidad: de Quiroga a Cortázar” (2001) de Poulet Jacques, “Horacio Quiroga y el cuento fantástico” (2008) de Rafael Olea.

Por último, dada la importancia de la temática de la muerte en Quiroga, existen varias investigaciones sobre este aspecto, tales como “La muerte alucinada como mito personal en la cuentística de Horacio Quiroga” (2008) de Victoria Ángel, “Reproducción, muerte y espectralidad en Horacio Quiroga” (2010) de Valeria de los Ríos.

Sin embargo, casi no existen estudios en los que se analicen las características regionalistas presentadas en sus cuentos y tampoco desde la perspectiva de la transculturación narrativa. Por consiguiente, es importante hacer una relectura de las obras de Quiroga desde una visión distinta, indicando su posición como antecedente en las dos vertientes del cuento hispanoamericano del siglo XX.

En cuanto a Carmen Lyra, si bien es una de las escritoras más importantes de Costa Rica, no es muy bien conocida en España y por eso, se encuentran muy pocos estudios acerca de esta autora en este país. Sin embargo, en el ámbito estadounidense ha suscitado un interés entre los críticos. Por esta razón, es preciso citar a algunos artículos y libros en inglés. Entre todos, destacan *The Subversive voice of Carmen Lyra* (2000) de Elizabeth Rosa Horan y *Resistance and Survival: Children's Narrative from Central America and the Caribbean* (2009) de Ann González.

En el siglo XXI, cabe citar a Gilda Pacheco Acuña, quien dedica mucho esfuerzo a la investigación de *Los cuentos de mi tía Panchita* y los analiza desde diferentes perspectivas: el género, la originalidad y la visión feminista, aplicando diferentes teorías de este campo. En cuanto a los artículos concretos, abarcan “*Cuentos de mi Tía Panchita* como una manifestación del género denominado literatura infantil” (2004); “Universalidad y originalidad en la narrativa de Carmen Lyra, a propósito de *Cuentos de mi tía Panchita*” (2014); “Conceptos teóricos de Elaine Showalter en el texto *Cuentos de mi Tía Panchita*

de Carmen Lyra” (2005).

Asimismo, es preciso mencionar el artículo de Rocío García Rey, titulado “Transculturación narrativa en los cuentos de Carmen Lyra” (2016), el cual versa sobre el eje de la presente tesis.

Al hablar de Miguel Ángel Asturias, como ganador del premio Nobel, sus novelas han adquirido una gran difusión y existen muchas investigaciones sobre las mismas; sin embargo, son escasos los trabajos llevados a cabo acerca de sus cuentos. A colación de *Leyendas de Guatemala*, después de consultar las bibliografías existentes, se puede concluir que el libro que aporta más cantidad de estudio es *Cuentos y Leyendas de Miguel Ángel Asturias* (2000), del editorial ALLCA XX.

Revisando los artículos de dicho libro y otros publicados en revistas, el tema de estos se clasifican en tres ejes principales: el mito y lo mágico, la transculturación y la heterogeneidad así como la influencia surrealista. “Introducción al mundo mítico: *Leyendas de Guatemala*” (2000) de Giuseppe Bellini; “Leyendas de Guatemala: una aproximación a la heterogeneidad en Miguel Ángel Asturias” de Bencomo Anadeli; “El surrealismo, elemento estructural en *Leyendas de Guatemala* y en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias” (1990) de Manuel Antonio Arango.

Por último, refiriéndome a Roberto Arlt, cabe reconocer que sus cuentos son el ámbito más escasamente estudiado por la crítica. El único libro que analiza especialmente este género es *Los cuentos de Roberto Arlt* (1995) de

Domingo-Luis Hernández. Los artículos existentes también son muy dispersos, y se centran en cuentos concretos, como “La confesión perversa: un acercamiento a El jorobadito, de Roberto Arlt” (2009) de Se-Hyeong Park y “Paradojas de la sujeción social: ‘Noche terrible’ de Roberto Arlt” (2013) de Carlos Hernán Sosa. Por consiguiente, esta tesis también puede servir para rellenar este hueco de la investigación de los cuentos de este autor.

En suma, ninguno de los escritores que he citado han sido estudiados con suficiente rigor, especialmente lo referente a sus cuentos. Por eso, esta tesis los toma como corpus para analizar los relatos publicados en la primera mitad del siglo XX desde una perspectiva más completa.

II. MARCO TEÓRICO

2.1 La teoría del cuento como género

Antes de entrar en el análisis textual de los cuentos de la primera mitad del siglo XX, es de vital importancia este apartado teórico que aborda algunos aspectos fundamentales del género. Aunque también existen cuentos en verso, para el presente trabajo me limito a analizar los escritos en prosa.

Respecto al estado de la cuestión de este campo, Pablo Brescia señala que “en cuanto a los estudios del cuento, la crítica ha elegido tres ángulos principales para evaluar su objeto de análisis” (Brescia, 2000a : 4). Entre ellos, en primer lugar, destacan la historia y el desarrollo del cuento. En segundo lugar, cabe mencionar las diferentes definiciones postuladas por los críticos. Por último, después de comparar el cuento con distintos géneros, se llegará a la conclusión de que el cuento constituye un género independiente. En este apartado, se van a analizar consecutivamente estos tres ángulos.

2.1.1 El desarrollo y la breve historia del cuento

Etimológicamente, la palabra “cuento” deriva de “contar”, forma actual del latín *computare*, que significa contar en sentido numérico, calcular. De acuerdo con la teoría de Imbert, “es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales y fingidos” (Imbert, 2015: 16). Aunque el cuento se puede remontar a la época de los mitos, no despertó el interés de los escritores ni de los críticos hasta muchos siglos después. Por esta escasa atención que suscita

entre ellos, Gerardo Piña-Rosales lo llama “Cenicienta de los géneros literarios” (Piña-Rosales, 2009: 476). Con el objetivo de entrar en el tema, es necesario recorrer la historia del género.

El cuento se encuentra entre las formas más antiguas de la literatura popular. En cuanto a su origen, Eva Valcárcel comenta: “es una práctica común a los pueblos en principio tan distantes como el griego clásico y los pueblos precolombinos” (Valcárcel, 1997 : 21). En aquella época, el cuento ya tenía elementos míticos y se transmitía de forma oral. Como afirma Vallejo, “a partir de esa etapa se desarrolló el cuento en fábula, “ejemplo” moral o interpolación de obras más largas” (Vallejo, 1989: 8).

Luego, en la época medieval, la literatura presenta características diferentes a la de siglos anteriores. Según Brescia, “en la Edad Media el cuento comienza a despegarse de los principios estructurales del mito y adquiere una función menos fundacional y explicativa y más adoctrinante, moralizadora o incluso de entretenimiento” (Brescia, 2000b: 9). En esta etapa, apareció una colección sumamente importante: *El Conde Lucanor* o *Libro de Patronio* (1335) de Don Juan Manuel (1282-1348), una parte de la cual se dedicaba a cuentos moralizantes. Como afirman Imbert y Kiddle, “en los cincuenta cuentos de este libro ya se advierte cómo la literatura cuentística de fines de la Edad Media da importancia al valor artístico, al estilo narrativo personal” (Imbert y Kiddle, 1989: 17-18).

Según Imbert, en los siglos de XV y XVI, con el renacimiento, “la palabra

‘cuento’ empieza a ganar aceptación durante esta época, solo que se da junto con “novela” y otros términos” (Imbert, 2015: 16). Él también afirma en otro artículo que habrá que esperar hasta el Renacimiento para que aparezcan recursos narrativos, que permitan que el esqueleto se redondee con las formas de la literatura (Imbert y Kiddle, 1989: 18).

Como sabemos, a finales del siglo XVIII, el Romanticismo se propone resaltar los sentimientos frente al racionalismo de la Ilustración. Gracias a su interés por las tradiciones populares, el cuento experimentó cambios significativos. Según Imbert:

los románticos echaron una mirada nostálgica a la Edad Media y exhumaron viejas palabras, como “consejas”. Empleaban el término “cuento” para narraciones, en prosa o en verso, de carácter fantástico- a la manera de Hoffman- aun cuando en tal caso preferían “leyenda”, “balada”. (Imbert, 2015: 17)

En otro artículo suyo señala los cambios principales del cuento de esta época:

gracias al romanticismo resurgió el cuento con renovadas fuerzas y en todas las direcciones de la imaginación: del folklore a las situaciones reales, de la ficción a la historia, de la inocente invención para niños a los misterios horripilantes, de las costumbres cotidianas a las maravillas sobrenaturales, de la poesía al documento. (Imbert y Kiddle, 1989: 21)

Con el paso del tiempo, el cuento empezó poco a poco a ganar su voz en el campo literario. Según Brescia, “en las primeras décadas del siglo XIX, la ficción breve resurge en los países europeos que ya cuentan con una extensa tradición literaria y se afianza durante el resto de esa época.” (Brescia, 2000b:

14) Particularmente, en España, alrededor de los años ochenta, a través del esfuerzo de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y Leopoldo Alas (“Clarín”) (1852-1901), el cuento obtuvo su prestigio como género literario.

Estas épocas mencionadas son las significativas para la historia y el desarrollo del cuento tradicional. A continuación se abordarán los otros dos aspectos del estudio: la definición y las comparaciones.

2.1.2 El cuento tradicional y el cuento moderno

2.1.2.1 Del cuento tradicional al moderno

Históricamente, existen dos grandes tipos de cuentos: tradicionales y modernos. El primero pertenece a la literatura épica, transmitido en forma oral y el último, cuya naturaleza está ligada a la escritura (libro), nació en el siglo XIX, a partir de la definición de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Como se ha mencionado anteriormente, el cuento tradicional ya tiene una historia bastante larga, la cual tiene su raíz en la Antigua Grecia, los egipcios, los romanos, los pueblos precolombinos y la China Antigua, entre otros. Dicho tipo de cuentos abarcan distintas variedades, tales como el mito, la epopeya, la leyenda, la tradición, el cuadro de costumbres, etc. Todos ellos comparten las mismas características: son populares y se transmiten de forma oral. Además de la función de diversión, estos cuentos también disponen de una responsabilidad didáctica, es decir, la de transmitir las reglas y las normas requeridas por la sociedad.

Con el paso del tiempo, el cuento llegó a su época moderna. Al hablar del género moderno, es inevitable citar a Edgar Allan Poe, que fue el primero en definir el término en su reseña del libro de Nathaniel Hawthorne, “Review of *Twice-Told Tales*”, publicado en *Graham’s Magazine* en 1842. Como señala Eva Valcárcel en su artículo “El cuento hispanoamericano”, Poe, cuando reflexiona sobre el cuento literario hace posible esa distinción esencial entre el cuento literario y el relato popular. Este dato nos permite avanzar que es en el siglo XIX cuando nace el cuento literario o el cuento moderno (Valcárcel, 1997: 21).

El cuento moderno ha experimentado un cambio significativo: de la transmisión oral a la escrita. Asimismo, según Luis Leal, el cuento moderno, si bien se ha dejado influir por el tradicional, ha adquirido nuevas técnicas con el tiempo.

El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), que ha desechado otras (la finalidad didáctica o moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX, como lo son la elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia del estilo, etc. (Leal, 1971: 7)

2.1.2.2 Las características del cuento moderno

En el libro de Anderson Imbert, al hablar de la definición del cuento, ante todo se nos proporciona la teoría de Poe. Según él:

el cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector;

puede ser leído en una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; solo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado. (Imbert, 2015: 39-40)

Desde esta cita de Poe podemos resumir que para él, el cuento moderno se caracteriza por el efecto único, la brevedad, la tensión y la intensidad. En este apartado se van a analizar estas cuestiones.

En primer lugar, destaca el efecto único. Poe no ha explicado exactamente la definición de dicho “efecto” en su ensayo por lo cual existen muchas interpretaciones sobre esto. Como afirma Mario Lancelotti,

Por lo demás, la tesis del efecto –ya expuesta en la *Filosofía de la composición* y la única verdaderamente discutible, como se verá- se encuentra ligada en su teoría a un concepto muy sutil sobre la novedad, no menos que a la idea, bastante ambigua, de la universalidad o popularidad del cuento. (Lancelotti, 1966: 24)

Por una parte, según él, el estudio del “efecto” de Poe está unido a la brevedad, la unidad y la intensidad. Sin embargo, desde su punto de vista, dicho “efecto” cuenta con dos vertientes principales, es decir, la originalidad y la popularidad. Después de analizar la biografía y algunos cuentos del estadounidense, el escritor extrae la conclusión de que “la tesis voluntarista del efecto se halla en Poe más próxima a la popularidad que a la originalidad” (1966: 28).

Por otra parte, de acuerdo con Carmen de Mora, “aunque Poe no se refirió específicamente al final del cuento en su reseña a *Twice Told Tales*, de

Hawthorne, muchos consideraron que su declaración sobre el “efecto único” estaba apuntando al final” (Mora, 1985: 24). El final se utiliza con mucha frecuencia por los cuentistas como un elemento fundamental para lograr el “efecto”.

En segundo lugar, cabe mencionar la brevedad. Empezamos con la cita de Anderson Imbert en la que nos ha señalado la íntima conexión entre brevedad y efecto único: “el cuento, gracias a su brevedad, permite que el cuentista, libre de interferencias e interrupciones, domine durante menos de una hora el arte de producir un efecto único” (Imbert, 2015: 22).

Respecto a este punto, Poe no estipuló el número de páginas concretas. Para él, tanto el cuento como el poema poseerían una “unidad de efecto o de impresión” que se conseguiría mejor con la lectura de “una sentada”. En el caso del cuento, la lectura promedio iría de media a dos horas (Mora, 2000: 13).

Según Poe, es muy importante esta unidad de efecto o de impresión, sin la cual sería imposible provocar al lector el efecto deseado por el escritor. Por ende, Poe afirma: “en vista de que no puede leerse en una sentada, la novela por supuesto se priva de la fuerza inmensa derivada de la *totalidad*. [...] La mera discontinuación de lectura, además, bastaría en [sic] sí misma para destruir la verdadera unidad” (Poe, 1842: 51).

Otro investigador, Luis Beltrán Almería, al analizar estas dos características mencionadas anteriormente, señala que ellas fueron heredadas del cuento tradicional, ya que éste se transmitía de forma oral : “La brevedad,

[...] es sólo una consecuencia del carácter oral del canon cuentístico. Lo mismo puede decir del efecto único y de la conexión principio-fin. Son leyes dictadas por las necesidades de un canon oral” (Beltrán Almería, 1997: 23).

En tercer lugar, no se puede omitir la tensión y la intensidad¹. De acuerdo con Poe, es obligatorio eludir elementos innecesarios para la redacción del cuento, a lo cual Cortázar lo denomina “intensidad”.

Un hábil artista literario construye un cuento. Si sabio, no acomoda sus pensamientos a sus incidentes, sino al haber concebido con cuidado deliberado cierto efecto único sobre el cual forjar (su cuento), combina entonces los acontecimientos de modo que mejor le ayuden para establecer este efecto preconcebido. Si su primera oración inicial no contribuye a destacar este efecto, ha fallado en su primer paso. En toda la composición no debe haber palabras escrita que no se dirija directa o indirectamente a ese diseño preestablecido.² (Mora, 2000: 13)

En cuanto a la tensión, se trata de la capacidad de atraer la atención del lector. En su libro, Mora afirma que la intensidad, o sea, la tensión se puede encontrar en cualquier parte del cuento: “la fuente de la intensidad puede hallarse en un momento de suspenso, en un final inesperado, en un lenguaje de particular belleza, o en una combinación de todos ellos” (Mora, 2000: 22).

¹ Aquí estos dos términos son sinónimos. Estos se refieren a la intensidad subrayada por Cortázar. Antes de la definición del escritor argentino, los críticos suelen usar el primer término para explicar el significado del segundo. Dicha definición se va a analizar en apartados posteriores.

² Poe, Edgar Allan (1965): A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents--he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. Traducción de Gabriela de Mora.

2.1.3 El cuento como género

2.1.3.1 La comparación entre el cuento y la novela

Brescia explica en su tesis doctoral que el cuento tiene dos vertientes: “paradójicamente, el género literario más viejo y más joven de la literatura” (Brescia, 2000b: 6-7). Ahora bien, ya que es sabido que el cuento se puede remontar a la época de los mitos, es lógico pasar a explicar la razón por la que se considera el cuento como el género más joven. Como se ha mencionado anteriormente, a pesar de que existen muchos antecedentes, el cuento empieza a ganar su propia voz a finales del siglo XIX. Antes de ese tiempo, los críticos solían considerar el cuento como una variante o un subgénero de la novela. Respecto a este punto, cabe mencionar a Miguel de Cervantes, el primer novelista de la lengua castellana, que usó estos dos términos para marcar diferentes tipos de narración. De acuerdo con Imbert y Kiddle,

Cervantes reserva el término *novela* para toda narración escrita, y dentro de la novela, reserva el término *cuento* para la narración oral. Para Cervantes, pues, la diferencia entre novela y cuento no es cosa de dimensiones en el espacio, sino de actitud: popular, espontánea y graciosa en el cuento; escrita y empinada en la novela. (Imbert y Kiddle, 1989: 19)

Avanzando en el tiempo, el cuento deja de ser exclusivamente un tipo de narración popular y oral. El tipo moderno de este género empieza a ganar su propia voz en la narrativa. Por consiguiente, es ineludible aclarar la diferencia entre el cuento y otros géneros literarios con el objetivo de reconocer el cuento

como independiente.

Ante todo, es fundamental responder a una pregunta frecuente: ¿qué es el cuento? En el libro de Enrique Anderson Imbert nos presenta un mosaico de la definición del cuento, desde la de Edgar Allan Poe hasta la suya. En el trabajo de Gerardo Piña Rosales ha citado que la definición de Imbert es la teórica mientras que la de Cortázar es poética.

En el apartado anterior se ha mencionado la definición de Poe, la cual nos indicó las características principales del cuento moderno. En cuanto a la teoría de Anderson Imbert,

el cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas– consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Imbert, 2015: 40)

Asimismo, Julio Cortázar ha postulado otra definición metafórica:

un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. (Cortázar, 1989: 97)

Al comparar todas estas definiciones, se puede extraer la conclusión de que todas comparten algunas características (quizá influidas por el norteamericano), las cuales Carlos Mastrángelo las ha resumido en su

“Elementos para una definición del cuento”:

1. Un cuento es una serie breve y escrita de incidentes;
2. De ciclo acabado y perfecto como un círculo;
3. Siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí;
4. Trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación;
5. Sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio;
6. Rematados por el final imprevisto, adecuado y natural. (Mastrángelo, 1963: 121)

Entre todos los géneros literarios, cabe destacar la diferencia entre el cuento y la novela. Se tiene que admitir que estos dos géneros tienen la misma raíz: la narración. Según Valcárcel, el cuento y la novela comparten una base común: el relato, el cual no servirá para aislar la forma cuento como categoría definitiva (Varcárcel, 1997: 23). Sin embargo, el cuento dispone de sus propias características para ser un género independiente.

Como se ha mencionado anteriormente, en “Elementos para una definición del cuento”, Carlos Mastrángelo señala los seis elementos cardinales para una definición de este género, lo cual nos servirá como un hilo del presente análisis.

En primer lugar, según señala el crítico, cabe afirmar que la diferencia principal reside en su extensión. La brevedad es una característica propia del cuento de acuerdo con la teoría de Edgar Allan Poe, como hemos mencionado anteriormente. Según él, el cuento se lee de una sola vez, sin interrupción, y esta continuidad permite que el efecto buscado por el creador cristalice y no se disgregue, como puede suceder en la novela (Varcárcel, 1997: 24). Gabriela

Mora también corrobora esta idea diciendo: “De todos los preceptos sobre el cuento ya esbozados desde Poe, dejamos al último el de la extensión, difícil de aprender, y el que tal vez constituya el único rasgo diferenciador entre éste y otras formas de la narrativa” (Mora, 1985: 26-27).

Seguidamente, cabe destacar el “límite” del cuento, que igualmente se considera como una interpretación de la brevedad. Julio Cortázar compara el cuento con la fotografía y la novela con el cine. El cuento, junto con la fotografía, tiene que transmitir la información en un tiempo y un espacio limitado. Por el contrario, la novela, como el cine, puede traspasar dicho límite, en la cual cabe la posibilidad de un desarrollo largo y completo. Aquí viene su famosa cita: “La novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout” (Cortázar, 1989: 98).

Además, al hablar de la diferencia entre los dos géneros, el cuentista argentino postuló su definición metafórica del cuento como “una carrera contra el reloj”: “Precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado” (Cortázar, 1989: 110).

Sin embargo, el cuentista español, “Clarín”, señala que la brevedad por sí sola no puede distinguir el cuento de la novela. Según él: “entre nosotros se reduce en rigor la diferencia de la novela y del cuento a las dimensiones, y en Alemania no es así” (Alas, 1989: 55). Por ende, es necesario explicar otras

características que distingan el cuento de la novela.

En segundo lugar, en *Historia del cuento latinoamericano*, Luis Leal señala que otro cuentista destacable, Jorge Luis Borges, al deslindar entre cuento y novela, apunta que en el cuento lo importante es la anécdota, mientras que en la novela el personaje es lo que predomina (Leal, 1971: 9). Como es sabido, Borges es un gran defensor del cuento. Solo se limita a publicar géneros breves como el relato³, el ensayo corto y el poema. Para él, “la esencial diferencia radica en el desarrollo de la situación única en el cuento y en la creación del personaje a través de innumerables situaciones en la novela” (Leal, 1971: 9).

En tercer lugar, es imposible hacer referencia a la intensidad y la tensión, las cuales están estrechamente relacionadas con la brevedad. La novela, por su extensión permite una gran libertad de expresión y descripción mientras que el cuento, por su brevedad, exige la intensidad y la tensión.

Respecto a este punto, Cortázar aclara la diferencia entre la novela y el cuento de la siguiente manera: “La novela se desarrolla en el papel y por lo tanto en el tiempo de lectura sin otros límites que la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico...” (Cortázar, 1971: 406) Eva Valcárcel, al analizar esta cita, señala que frente a la novela, el cuento se define por su intensidad, condensación y potencialidad o ausencia de desarrollo (Valcárcel, 1997: 24). En la novela, la

³ En este trabajo utilizaré el término “relato” como sinónimo del cuento.

cual es relativamente larga, cabe la posibilidad de agregar elementos ornamentales mientras que en el cuento, con el fin de lograr la intensidad, no pueden existir dichos elementos que desvíen la atención de los lectores.

En cuarto lugar, no se puede omitir la importancia del final. “El relato y la novela, especialmente la novela larga, soportan un final mediocre y hasta malo” (Mastrángelo, 1963: 125). Sin embargo, el cuento debe mantener su tensión hasta el desenlace y se requiere un final adecuado, a veces sorpresivo.

Todorov puso énfasis en el elemento quinto y el sexto, es decir, el cuento no tiene grandes intervalos de tiempo ni de espacio y suele ser rematado por el final imprevisto, adecuado y natural (Mastrángelo, 1963: 121). Él sostiene que éstos se han convertido en índices diferenciadores entre el cuento y la novela.

El cuento es un término que siempre comprende una historia que debe responder a dos condiciones: las dimensiones reducidas y el acento puesto en la conclusión. Estas condiciones crean una forma que en propósito y procedimientos es enteramente diferente a la de la novela. (Mora, 1985: 24)⁴

Asimismo, otros escritores han postulado las diferencias desde distintos puntos de vista. Para César Aira, la diferencia entre estos dos géneros radica en el tiempo. “Cuento es lo que pasó, novela, lo que pasa” (Aira, 1997: 45). De acuerdo con Emilia Pardo Bazán, famosa cuentista española, el cuento se diferencia de la novela por su concentración y objetividad.

⁴ Short Story est une terme qui sous-entendu toujours une histoire et qui doit répondre à deux conditions: les dimensions réduites et l'accent mis sur la conclusion. Ces conditions créent une forme qui, dans ses buts et dans ses procédés, est entièrement différente de celle du roman (subrayado en texto francés, Todorov, *Théorie*, 1965: p203) Traducción de Gabriela Mora.

Para la novela no hay reglas ni límites, ni cosa que más se diferencie de una obra maestra de la novela, que otra [...] En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando. El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad. (Pardo Bazán, 1989: 58)

Si bien lo dice Pardo Bazán, cabe reconocer que con el paso del tiempo, en siglos posteriores se ha cambiado mucho esta idea de la objetividad del cuento. Esto ya deja de ser un índice diferenciador de las dos modalidades narrativas.

En síntesis, a diferencia de la novela, el cuento es un género literario que se caracteriza por su brevedad e intensidad, con la existencia de un hecho único y, a veces, con un final sorpresivo. Se suele usar un lenguaje muy elaborado y conciso para relatar la historia, por lo cual, resulta imprescindible el buen manejo de las técnicas narrativas que debe utilizar un buen escritor.

2.1.3.2 El cuento y el poema

Además de la novela, los críticos suelen comparar el cuento con otro género literario: el poema. Estos dos formas también comparten muchas similitudes.

Poe es la primera persona en comparar el cuento con el poema. A diferencia de la novela, los dos se caracterizan por la brevedad, no obstante, el poema también posee su propia estética: “El cuento aún le parece ligeramente superior al poema de tamaño medio porque, como género de la prosa, permite afrontar como objetivo la brevedad, frente al poema que debería buscar la belleza” (Poe, 1973: 137).

Quizá justamente por la brevedad, de acuerdo con el estadounidense, otra

similitud significativa es que el cuento y el poema poseen la misma “totalidad de efecto” o “el efecto único”. Como afirma Palmer Cobb,

The poem and the tale must produce a single effect, an effect of “totality”, and “during the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control, ” which is exactly that excitement “which elevates the soul” which is Poe’s measure of the lyrics poem. (Cobb, 1910: 70)⁵

Castagnino señala otra característica del cuento y el poema: la intensidad. Como se ha mencionado anteriormente, ésta también estrechamente relacionada con la brevedad.

Un cuento equivale a un poema. Se constituye por un acto de creación semejante, fundado en la palabra, en el arte verbal. Requiere, también, una motivación, profunda intuición poética, tensión unitaria. Reclama, en el acto creador, la misma inmediatez que el poema: intensidad y concentración. (Castagnino, 1977: 61)

A través de esta cita, se puede percibir que el cuento se parece al poema en el sentido de que es un artefacto más preciso en comparación con la novela, debido a lo cual cada palabra está elegida conscientemente. Es decir, con el objetivo de alcanzar la intensidad, la tensión y la brevedad, cada palabra del cuento y del poema resulta imprescindible y no cabe la posibilidad de modificarla. Por consiguiente, por ser géneros breves, el cuento y el poema permiten una capacidad de experimentación que no siempre es posible en la novela.

⁵ El poema y el cuento deben producir un efecto único, un efecto de "totalidad", y "durante la hora de lectura el alma del lector está bajo el control del escritor", que es exactamente esa excitación "que eleva el alma" que es Poe mide el poema de las letras. Traducción mía.

2.1.4 La teoría del cuento desde la perspectiva hispanoamericana

2.1.4.1 La historia del cuento hispanoamericano

En el ámbito hispanoamericano, el cuento fue poco desarrollado hasta el siglo XIX. No obstante, anteriormente, también existieron varios antecedentes.

Al igual que en otras partes del mundo, el cuento hispanoamericano procede del interés por las leyendas antiguas, entre las cuales destacan las de la cultura maya, inca y azteca. El libro más significativo de aquella época es el *Popol Vuh* (1550), que es una colección de cuentos, mitos y leyendas de la cultura maya (Leal, 1966: 7). En cuanto a los aztecas, aunque no existía ningún libro escrito, nos dejaron varios poemas y relatos a través de la transmisión oral. En los años más recientes, algunos intelectuales empezaron a recoger estos relatos y los convirtieron en libros escritos, por ejemplo, *Mitos y leyendas de los aztecas* (1985) de John Bierhorst (1936-hoy). Por último, los incas, a diferencia de los mayas y los aztecas, no tuvieron un sistema de escritura ideográfico ni fonético. No quedaron restos del idioma imperial ni documentos literarios escritos. No obstante, gracias a la divulgación oral, ahora podemos leer algunas de estas narraciones en *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y músicas* (1995) de Krickeberg Walter (1885-1962). Según Pupo-Walker, “con el tiempo la fusión de todo ese material legendario ha producido una gama inagotable de modalidades narrativas que se convirtieron, a la postre, en sustrato importantísimo de la literatura hispanoamericana” (Pupo-Walker,

1973: 11).

Después del largo proceso de mestizaje y evangelización, la narrativa hispanoamericana obtiene una fuerte influencia del modelo español. El que mejor ejemplifica este vínculo con la leyenda es *Los Comentarios Reales* (1609) de Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). En este libro, él describe la historia, las tradiciones y las costumbres del Antiguo Perú.

Durante el Romanticismo, encontramos una de las obras fundadoras del cuento latinoamericano: “El Matadero” (1871) de Esteban Echeverría (1805-1851)⁶, quien lideró la llamada Generación del 37 en Argentina. Aunque puede resultar más relevante desde el punto de vista político que el literario, este cuento sobresale en la narración. De acuerdo con Burgos, “desde entonces (la publicación de esta obra) el relato de Echeverría se ha considerado un momento fundacional de la prosa hispanoamericana en lo concerniente a la expresión cuentística” (Burgos, 1991: 1-2).

Asimismo, en el Romanticismo, se desarrollan varios subgéneros en la narrativa. Por una parte, surgió la novela histórica. Por la otra, a los relatos se incorporó historias fantásticas, sobrenaturales, frecuentemente con temas de

⁶ Después de leer la bibliografía sobre el origen del cuento, se puede percibir que existe una polémica de cuál es el primer cuento latinoamericano. Pablo Brescia, en su tesis doctoral recoge las distintas posturas de la crítica acerca de esta obra: mientras que una investigadora Eva Valcárcel considera a “El Matadero” el primer cuento hispanoamericano, otros como Carlos Mastrángelo están en contra de tal definición. Asimismo, según se va a mencionar posteriormente, Ángel Flores considera que *Las Tradiciones* de Ricardo Palma son los primeros cuentos hispanoamericano. En su obra escribe lo siguiente: Me inclino, pues, a considerar las Tradiciones peruanas (1860-1906) del peruano Ricardo Palma (1833-1919) como la primera manifestación, la más auténticamente literaria, del cuento hispanoamericano (Flores, 1979: 7).

ultratumba, de misterio. Por último, se usó el término “cuadro de costumbres” para descripciones de los lugares, tipos y costumbres de un país o región.

Más tarde, con la publicación de *Las Tradiciones Peruanas* (1872-1910) de Ricardo Palma (1833-1919), apareció otro género relacionado con el cuento: la tradición. En este libro, el escritor repasa la historia de Perú citando algunos acontecimientos reales y usando la técnica del cuento para construir su narrativa. Como sustenta Pupo-Walker, “Palma convirtió la “Tradición” en un subgénero, en un tipo de estampa narrativa que oscila entre el cuento y la leyenda romántica” (Pupo-Walker, 1973, 11). En *Orígenes del cuento hispanoamericano*, Ángel Flores lo considera como “la primera manifestación, la más auténticamente literaria, del cuento hispanoamericano” (Flores, 1979: 7).

Durante la etapa posterior, según Eva Valcárcel, “serán los modernistas quienes por primera vez se preocuparán más por la forma que por el tema, lo que convierte al cuento en una forma privilegiada” (Valcárcel, 1997: 22). Dentro de los cuentistas modernistas, destacan el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), el cubano José Martí (1853-1895) y el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938).

Paralelamente al modernismo se desarrolla otro movimiento artístico: el naturalismo. Según Seymour Menton,

El auge del naturalismo sólo duró diecisiete años en Francia, en América no decayó hasta después de 1910. [...]El autor rechazaba los temas pintorescos colocados en escenarios amenos. Al contrario, se ponía a hurgar en las llagas de

la sociedad con un bisturí despiadado. (Menton, 1964: 58)

En cuanto al cuento naturalista, en Europa estaba el máximo representante Guy de Maupassant (1850-1893) y en América Latina, destacan dos cuentistas: Javier de Viana (1868-1926) y Baldomero Lillo (1867-1923). Aunque la mayoría de los autores se dedicaban a la escritura de novelas, de acuerdo con las palabras de Luis Leal, los naturalistas desempeñan un papel muy importante en el desarrollo del cuento hispanoamericano.

En la técnica de los naturalistas superan con mucho a los costumbristas; el cuento tiene ahora una estructura precisa, personajes bien caracterizados y descripciones del ambiente con una función definida en la trama; las condiciones ambientales son la causa del sesgo que toma el desarrollo de los personajes. (Leal, 1966: 49)

Luego, al llegar al siglo XX, el cuento experimenta una mayor producción y recepción que en los siglos anteriores. Como afirma Brescia, “el escritor, el crítico y el lector entienden que la creación, la circulación y la recepción de cuentos durante el siglo XX tienen un espacio singular en la literatura hispanoamericana” (Brescia, 2000a : 1).

Justamente en este siglo, empezó la revolución mexicana, la cual fue quizá el acontecimiento más importante del inicio de la época. Fue un conflicto armado, iniciado el 20 de noviembre de 1910 con un levantamiento contra el presidente Porfirio Díaz. Según Pupo-Walker, “de aquel proceso de transformación social surgió una literatura de gran interés en la que el cuento ocupa un sitio importante” (Pupo-Walker, 1973: 13). Por ejemplo, Luis Leal (1907-2010) editó una colección de cuentos titulada *Cuentos de la revolución*

(1965) que estaba compuesta de ocho cuentos, destacando “Anuncios a línea desplegada” (1937) de Mariano Azuela (1873-1952) y “El fusilado” (1921) de José Vasconcelos (1882-1959).

La narrativa de esta época tiene tres aspectos: en primer lugar, se presentan caracteres autobiográficos y visiones directas de la realidad, se narran los hechos de la Revolución, según las circunstancias que le ha correspondido a cada autor y a través de sus recuerdos o experiencias personales. En segundo lugar, se muestran y se memorizan caudillos o líderes así como el pueblo en su lucha. Por último, este tipo de narrativa les induce a las personas a reflexionar sobre su pasado, su historia, sus costumbres y tradiciones.

Junto con la narrativa de la Revolución mexicana, se desarrolló otra tendencia literaria: el criollismo. Según Eva Valcárcel, “el criollismo intenta aprovechar de una manera inteligente y racional el documentalismo realista, el enfoque social y la técnica modernista” (Valcárcel, 1997 : 22). En la narrativa de esta etapa predominaron los temas rurales y paisajísticos. Era usual describir las costumbres de las regiones del continente, utilizando el lenguaje típico de la zona. Entre otros, destacan cuentistas como Horacio Quiroga (1878-1937) y Juan Bosch (1909-2001). Según Menton, al uruguayo Horacio Quiroga se le puede considerar como padre del criollismo (Menton, 1964: 109). Además, se encuentra entre los cuentistas más importantes de la literatura hispanoamericana. Heredado de Poe, Maupassant, Chejov, Quiroga prestó gran

interés al género del cuento, abandonando a los otros. Además de escribir cuentos, también postuló su teoría a través de sus ensayos.

En los años posteriores, surgieron muchos más escritores con cuyos esfuerzos el cuento hispanoamericano logró llegar a su Edad de Oro. Según Brescia,

el período entre 1945 y 1965 puede ser considerado la Edad de Oro del cuento hispanoamericano. Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Gabriel García Márquez, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti, [...] entre muchos otros, publicaron libros de cuentos que revolucionaron la temática y la forma del género.(Brescia, 2014: 66)

Como es sabido, después surgió el famoso “boom”, fenómeno literario generado a partir de la segunda mitad del siglo XX, con el cual están estrechamente relacionados los máximos representantes de este género como Julio Cortázar (1914-1984) y Jorge Luis Borges (1899-1986), entre otros escritores mencionados anteriormente. Además de escribir cuentos, estos autores también estudiaron bastante de cerca su teoría y de esta manera, se compensó la escasez de estudios del continente latinoamericano. Durante esta época, destaca el uso de las fórmulas experimentales que rompen con el realismo tradicional y cabe mencionar los cuentos de Gabriel García Márquez (1927-2014).

Tras la evolución y el desarrollo del período del “boom”, el cuento se dejó influenciar por algunos géneros cercanos. Según Eva Valcárcel, “en las últimas décadas del siglo, el cuento hispanoamericano se deslizó hacia formas cercanas

al ensayo, al teatro y la publicidad, al diálogo, al aforismo, la crónica, el diario o la poesía” (Valcárcel, 1997: 28).

Dentro de este momento, la narrativa hispanoamericana experimentó una gran renovación, y con ella surgió otro tipo de texto que lleva al extremo una característica esencial del cuento, es decir, la brevedad. El microrrelato es también llamado microcuento o minificción. Todos estos sinónimos se refieren a un subgénero literario en prosa cuya articulación ficcional vendría a estar estructurada por la narratividad y la hiper-brevedad (Felices, 2010: 162)⁷. De acuerdo con Guillermo Siles,

sería interesante destacar el hecho de que la crítica literaria en América Latina ha participado de manera significativa en la difusión y en la estabilización del género, lo que le llevó a una posición canónica dentro del sistema literario. (Siles, 2010: 232)

Entre todos los escritores importantes, destaca Augusto Monterroso (1921-2003), escritor hondureño (de nacionalidad guatemalteca), quien es considerado como uno de los maestros de la mini-ficción y de la forma breve, que aborda temáticas complejas y fascinantes. Su obra más destacada, “El dinosaurio”(1959), se estima como uno de los relatos más cortos en español. Además de él, también practican esta forma otros escritores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola (1918-2001) y Cristina Peri

⁷ No todos los críticos comparten la idea de que el microrrelato pertenece al género del cuento. Pero la mayoría de ellos sí consiente que el primero tiene una vinculación estrecha con el segundo. Según David Roas, no hay que olvidar que son las mismas potencialidades del cuento llevadas a la máxima expresión del microrrelato: condensación, intensidad y economía de medios. (Roas, 2012: 54) Por ende, en este trabajo, se tomará el microrrelato como un subgénero del cuento.

Rossi.

Como se ha mencionado anteriormente, el microrrelato comparte muchas características con el cuento, como la intensidad y la economía narrativa. No obstante, además de su hiperbrevedad, también posee otros rasgos, como señala María Isabel Lerrea en su artículo “El microcuento en Hispanoamérica”:

características propias del microcuento son su brevedad extrema, secuencia narrativa incompleta, lenguaje preciso, muchas veces poético. [...] Su final abrupto, impredecible, pero abierto a múltiples interpretaciones, impone una lectura que incide en el desarrollo de la imaginación y del pensamiento exigiendo un lector modelo que recree el contexto de este minicosmos narrativo. (Lerrea, 2016: 31)

En cuanto a la época contemporánea, los cuentistas nunca han dejado de dedicar esfuerzo a este género. Entre ellos está realizando un labor importante el argentino Andrés Neuman (1977-hoy). De acuerdo con Pablo Brescia, Andrés Neuman ha sido el principal propulsor del género en España e Hispanoamérica. Casi todos sus libros de cuentos, desde *El que espera* hasta *Hacerse el muerto*, han incluido decálogos, manifiestos y dodecálogos sobre el género. (Brescia, 2014, 76) Junto con estos libros, el editorial Espuma publicó *Pequeñas resistencias* (2006), tomo 5, en que incluyeron tres dodecálogos de un cuentista del argentino. Es muy interesante que él emplee este término porque cada uno contiene doce mandamientos en vez de diez. A través de estos textos nos muestra sus reflexiones y técnicas, por ejemplo, él sostiene: “Si no emociona, no cuenta”; “Narrar es seducir: jamás satisfagas del todo la curiosidad del lector” (Neuman, 2010: 216-219). También habla de las características postuladas por

Poe como la brevedad y la unidad de efecto: “La brevedad no es un fenómeno de escalas. La brevedad requiere sus propias estructuras.” y “Unidad de efecto no significa que todos los elementos del relato deban converger en el mismo punto” (Neuman, 2010: 216-219).

Asimismo, ha editado una serie de libros llamados *Pequeñas resistencias* (2002-2010), que son antologías del cuento contemporáneo. Incluyen cinco tomos en total y cada uno está dedicado a una región específica.

2.1.4.2 Las teorías de Horacio Quiroga y Julio Cortázar

De acuerdo con Brescia, “A lo largo del siglo XX se ha cimentado una tradición de “practicantes-teóricos”, cuentistas que han producido cuentos y reflexiones sobre el cuento” (Brescia, 2000a: 599). Entre ellos, destacan el maestro uruguayo Horacio Quiroga y el famoso escritor argentino Julio Cortázar. Estos “practicantes-teóricos” comparten la idea en la descripción de algunas características del cuento. Como sostiene Mora,

en español, Horacio Quiroga, Mariano Baquero Goyanes, Julio Cortázar, Carlos Mastrángelo y otros, siguen una línea semejante para describir constantes del cuento, como la brevedad, la intensidad, la concentración en pocos personajes y lugares, el enfoque en un momento crucial de la vida del protagonista, y un lenguaje económico pero expresivo. (Mora, 1985: 1)

En los apartados anteriores, se han mencionado algunas citas de dichos autores y aquí se agregarán algunos puntos significativos.

a) La teoría de Horacio Quiroga

Como se ha mencionado en el epígrafe anterior, el cuento se consideraba como un subgénero de la novela durante mucho tiempo. Solo existe una paupérrima cantidad de investigaciones acerca del cuento. En América Latina, el estudio de dicho género es todavía más tardío, y se inició con Horacio Quiroga.

Por consiguiente, cabe mencionar al uruguayo, quien publicó muchos ensayos sobre el género del cuento. Entre los más importantes están “El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, “Decálogo del perfecto cuentista”, “La crisis del cuento nacional”, “La retórica del cuento” y “Ante el tribunal” (Brescia, 2014: 68). A través de estos ensayos, se puede entender el marco teórico de la redacción del cuento para el uruguayo.

El “Decálogo del perfecto cuentista”, publicado por primera vez en la revista *El hogar* de Buenos Aires, en julio de 1927, quizá se trata del ensayo más importante de Quiroga sobre la teoría del cuento.

Al referirse a la teoría de Quiroga, es ineludible volver a citar a Poe, ya que, como es sabido, Quiroga recibe una fuerte influencia del estadounidense. Hasta él mismo ha admitido una vez mediante el personaje de su cuento: “Toda mi cabeza estaba llena de Poe.” (Quiroga, *El crimen del otro*, 1904) Asimismo, John E. Englekrik señala que ningún prosista hispánico ha expresado tan vívidamente el espíritu de los cuentos de Poe como Quiroga (Englekrik, 1949: 323).

Desde este decálogo podemos percibir dicho ascendiente. En la primera

frase Quiroga señala la importancia de creer en maestros y enumera los nombres de los mismos: Poe, Maupassant, Kipling, Chejov (Quiroga, 1927: 69).

Los elementos principales del cuento, según el escritor uruguayo, son tres: el final, la economía narrativa y la autarquía (Brescia, 2014: 69). En primer lugar, Quiroga insiste en “El manual del perfecto cuentista” que “el cuento empieza por el fin” (Quiroga, 1989: 66).

Para Quiroga, no solo el final es de vital importancia para el cuento, sino también las primeras palabras. En el punto quinto comenta: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” (Quiroga, 1927: 69). Por su parte, Poe también afirmó una vez la importancia de los primeros compases del relato:

si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que [el escritor] ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. (Poe, 1973: 136)

En segundo lugar, la economía narrativa se refiere a la extensión y la intensidad. “Nuestro Horacio Quiroga, quizá influido por los norteamericanos, habló de un promedio de doce a quince páginas” (Mora, 2000: 29). Como se ha mencionado anteriormente, al definir la brevedad, Poe postula que el cuento se lo debe leer en “una sentada”.

Como se ha tratado con anterioridad, Poe estipula que no debe haber ni una palabra escrita que no contribuya directa e indirectamente al diseño

preestablecido. Siguiendo este camino, Quiroga también opta por omitir descripciones innecesarias de los personajes. Según Yurkievich, eso es “porque esa caracterización no se requiere en función de lo que se narra; cualquier otro detalle que se añadiera acerca de la persona de ambos autores (de Quiroga y de Poe), resultaría una digresión inútil” (Yurkievich, 1976: 223). En otro artículo, “La retórica del cuento”, Quiroga expone que dichas digresiones no pertenecen al cuento. Lo más importante del cuento es “ir al grano”.

Asimismo, Quiroga persigue un estilo preciso, una redacción sencilla y clara, sin rodeos, así como un lenguaje sin adjetivos rebuscados. En el séptimo lo afirma: “No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo” (Quiroga, 1927: VII).

Por último, destaca la autarquía. Ésta cuenta con dos aspectos principales: el argumento y los personajes. Respecto a la construcción de personajes, Quiroga indica que ellos deben quedarse únicamente en su pequeño universo sin la intervención de la experiencia personal de los escritores. Igual que el argumento, un perfecto cuentista tiene que saber cómo es su personaje desde el inicio y sujetarlo hasta la última palabra. Lola López Martín lo afirma en su tesis doctoral:

el octavo y el último precepto comparten un dato: la importancia de que el escritor se abstraiga de sí para entrar (vivir) en el microcosmos que está creando tal y como si fuera él mismo uno de sus personajes, descartando situaciones y frases marginales para alcanzar mayor verosimilitud. (López Martín, 2009: 93)

Además de la herencia de Poe, Quiroga también ha señalado otros requisitos para “un perfecto cuentista”. En cuanto a la imitación, Quiroga reconoce que es algo inevitable al escribir, sin embargo, también señala que uno no puede imitar excepto si “el influjo es demasiado fuerte”. Para él, la creación literaria es una forma de expresar su personalidad y el desarrollo de ésta requiere “una larga paciencia”. Todo lo que escribió refleja lo que había vivido. Como señala Arturo, “basta repasar la crítica que él mismo constata en el primer mandamiento de ‘El decálogo del perfecto cuentista’, ha sabido aprovechar la literatura para recrear los datos que la realidad le ofrecía y hacer de ellos una obra original” (Ramos, 1990: 242-243).

En otro ensayo suyo, “La retórica del cuento”, aparecido por primera vez en *El hogar* en 1928, reconoce el propio Quiroga que esta vez lo lleva más acabo con seriedad que buen humor. Como afirma Carmen Mora, parece que Quiroga está burlándose de los otros que se han publicado anteriormente.

En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vívidamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen. (Quiroga, 1989: 72)

Desde esta cita, se puede percibir que Quiroga volvió a enfatizar algunos aspectos imprescindibles del cuento. Óscar Alvarado Vega, profesor de la Universidad de Costa Rica, expone dichas cualidades esenciales en los cuentos de Quiroga, diciendo que dichas cualidades son imprescindibles para conseguir su intensidad.

Este escritor define tres cualidades básicas o primordiales que todo buen cuentista debe poseer: “...sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos...” (Etcheverry , 1957: 3); tales rasgos son, por lo tanto, los elementos necesarios que permiten a un relato alcanzar la intensidad necesaria para lograr su efecto. (Vega, 2007: 2)

En este trabajo, Quiroga cita algunos cuentos tradicionales, como los chinos, los persas, los grecolatinos, los árabes de las “mil y una noches”, etc. Asimismo, menciona las obras de sus maestros, por ejemplo: Poe, Maupassant, Kipling, Chejov, entre otros. Después del análisis y la comparación de estos cuentos, Quiroga extrae la conclusión de que “el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades” (Quiroga, 1989: 72).

b) La teoría de Julio Cortázar

El argentino Julio Cortázar, también se considera como maestro del cuento latinoamericano. No realizó tantos análisis teóricos como el uruguayo y solo publicó dos ensayos importantes sobre el género.

Por una parte, cabe mencionar “Algunos aspectos del cuento”, publicado por primera vez en *Casa de las Américas* en 1962. Según Gabriela Mora, “la sombra de Poe, guía admirado que tradujo el argentino, se transparenta en este trabajo” (Mora, 1985: 44). Desde esta cita, se puede percibir que como Quiroga, Cortázar también ha recibido una fuerte influencia de Poe. En este artículo, como se ha mencionado en el apartado anterior, Cortázar compara el cuento

con la fotografía y la novela con el cine. De allí viene el “límite” del cuento. En consideración a este punto, Luis Leal lo sintetiza de la siguiente forma:

los límites del cuento son, en primer lugar, la existencia de un mínimo soporte narrativo, ficticio, original (para excluir a la leyenda); luego, la unidad de impresión, y por último el interés primordial en el desarrollo de la fábula y no en la caracterización del personaje. (Leal, 1971: 9)

Asimismo, el escritor fue el primero en separar “la intensidad” de “la tensión”. Para él, la intensidad es el siguiente: “lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (Cortázar, 1989: 103). Para él, de esta forma se puede evitar algunos elementos propios de la novela. De acuerdo con Gabriela de Mora, “en palabras de Cortázar, en esta forma “cerrada” la situación narrativa se trabajaba “desde el interior al exterior”, eliminando “exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos” más propios de la novela” (Mora, 1985: 39). Además, él también señala que ésta constituye la característica principal del cuento. Esta idea es muy similar de la otra presentada por Horacio Quiroga, como se ha mencionado en el epígrafe anterior, en el mandamiento X de “Decálogo del perfecto cuentista”.

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento. (Quiroga, 1927)

También comenta sobre la tensión, la cual para él es la capacidad de atraer

la atención al lector: “es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera” (Cortázar, 1989: 103).

De acuerdo con él, con el objetivo de redactar un buen cuento, es muy importante seleccionar un buen tema y esto siempre es excepcional:

lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de reacciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad. (Cortázar, 1989: 100)

Por la otra, destaca “Del cuento y sus alrededores”, publicado en 1969 y ahora incluido en su libro *El Último Round*. En comparación con el otro, este artículo es más poético y metafórico en el que Cortázar enfatizó algunos elementos significativos del cuento.

Aquí es necesario volver a citar “los cuentos contra el reloj”.

[...] lo siempre asombroso de los cuentos contra el reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*. (Cortázar, 1989: 110)

En primer lugar, señala que hay que evitar la intervención excesiva de los narradores. Como indica Quiroga en su último mandamiento de “Decálogo del perfecto cuentista”, Cortázar opina que un buen cuento tiene que quedar cerrado en un mundo hermético, o sea, en su esfera.

De acuerdo con mi directora Gracia Morales Ortiz, en los cuentos de Cortázar se dan, mayoritariamente, dos tipos de narradores: el narrador en primera persona y el narrador focalizado sobre la experiencia de un personaje concreto o único (Morales Ortiz, 2015: 57). Por una parte, para Cortázar, el uso de la primera persona permite que exista un narrador intra-textual, no ajeno al texto. En “Del cuento y sus alrededores”, el cuentista argentino reconoce su preferencia por esta técnica y asimismo nos señala la ventaja de dicho uso: “Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa” (Cortázar, 1989: 111).

Por otra parte, es más frecuente que el argentino use otra técnica llamada “el narrador focalizado”, la cual es un tipo de “primera persona disfrazada”. Se usa la tercera persona y se centra en uno de los personajes que experimenta el suceso y, en la mayoría de los casos, es el protagonista. Según mi directora, esta forma de narración sigue provocando que todo pase por el tamiz de la subjetividad. Además, no se pierde la autonomía del relato (Morales Ortiz, 2015: 62). También puede existir un cambio de focalización con el fin de relevar los asuntos desconocidos.

Es factible terminar esta parte teórica con esta cita de Cortázar, que nos ha señalado que no todos los cuentos encajan en un marco teórico cerrado y que las reglas definitorias pueden variar a lo largo del tiempo.

Nadie puede pretender que los cuentos solo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos

de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos solo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permite indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades. (Cortázar, 1962: 96)

2.2 La teoría del cuento infantil

La literatura infantil, cuyos destinatarios son los niños, siempre ha sido un género relativamente marginado. En comparación con otros tipos literarios, es un término bastante moderno. Esta literatura dedicada especialmente a los pequeños lectores no apareció hasta el siglo XVII. Tampoco suscitó tanto interés como otros géneros entre los críticos. Sin embargo, nadie puede negar el papel que desempeñan estos cuentos en la vida infantil.

Respecto a Hispanoamérica, la producción de la literatura infantil es todavía más tardía. Antes de la independencia sucesiva de los países hispanoamericanos, es casi imposible encontrar la huella de textos destinados especialmente a los niños. Posteriormente, aunque surgieron algunos artículos, casi todos eran materiales para la enseñanza en la escuela. Dada la escasa producción de la literatura infantil, los niños del continente leían los mismos textos que los españoles, entre los cuales destacaban los cuentos de la Editorial Calleja. Sin embargo, aunque las publicaciones eran deficientes en estos países, los niños podían escuchar los textos de la literatura folclórica y popular, transmitida de boca en boca, de generación en generación. Estos textos de

transmisión oral se convirtieron luego en la fuente inspiratoria de los escritores de la literatura infantil.

Se puede considerar que el siglo XIX supone una nueva era del desarrollo de la literatura infantil hispanoamericana. Después de la fundación de las nuevas naciones, la tarea principal de los intelectuales consistió en consolidar la identidad propia y dicho género se convirtió en una de las “armas” que utilizaron los escritores. Como señala Ann González,

in this restructuring and reorganization of global relationships and the concomitant reconfigurations of existing world views, children’s literature has a vital role to play as a repository for the forgotten, a reminder of difference and plurality, a reflection of local culture identities, and a source of agency and imagination. (González, 2009: 4)⁸

Bajo este contexto, se puede resumir que existían dos elementos principales que se atribuyen a dicho desarrollo. Por una parte, ellos tomaron conciencia de la realidad nacional y empezaron a enfatizar la importancia de la educación. Así surgieron muchos textos con finalidades didácticas. Por otra, fue justamente en este siglo cuando los escritores empezaron a prestar atención a la necesidad de la lectura extraescolar de los niños y de esta manera apareció una literatura infantil propiamente hispanoamericana. En cuanto a los géneros, destacan fábulas, leyendas, novelas, cancioneros y poemas.

8 En esta reestructuración y reorganización de las relaciones globales y las reconfiguraciones concomitantes de las visiones del mundo existentes, la literatura infantil desempeña un papel importante, como el repositorio de lo olvidado, un recordatorio de la diferencia y la pluralidad, un reflejo de las identidades de la cultura local y una fuente de inspiración e imaginación. Traducción mía.

Durante el Modernismo, el cubano José Martí (1853-1895) fundó *La Edad de Oro* (1889), revista mensual de la literatura infantil. Esta revista es de suma importancia para los niños del continente americano porque según afirma González, antes de ella no existía nada destinado a los pequeños lectores:

magazines for children in English and French were popular at the time, but beyond some Spanish translations of the Grimm's brothers and some fables from Spain, nothing before Martí had been aimed specifically at Spanish-speaking children in North and South America. (González, 2009: 15)⁹

Los textos publicados en dicha revista son diferentes a los materiales didácticos de la época, puesto que los escritores siempre ocupaban un puesto superior al de los niños y lo que quería Martí fue iniciar un diálogo con los pequeños lectores en una posición de igualdad. Desafortunadamente, ésta dejó de publicarse después de tan solo cuatro números; posteriormente, fueron recogidos en un libro del mismo nombre. Entre estos textos, se encuentra con frecuencia el género del cuento.

Rubén Darío, como se ha mencionado en el epígrafe anterior, fue también pionero del cuento infantil. Como afirma Bravo-Villasante, “no exageramos si decimos que antes de Rubén Darío (1867-1916), el gran poeta nicaragüense, no había nada en la literatura infantil, y después todo” (Bravo-Villasante, 1966: 525).

⁹ Las revistas para niños en inglés y francés eran populares en aquel momento, pero excepto algunas traducciones en español de los hermanos Grimm y algunas fábulas de España, antes de Martí nada se había enfocado específicamente en los niños hispanohablantes en América del Norte y del Sur. Traducción mía.

Al llegar al siglo XX, se encuentran más obras maestras del cuento infantil y entre ellos destacan los dos libros seleccionados para esta tesis: *Cuentos de la selva* y *Los cuentos de mi tía Panchita*. Sin embargo, creo que ninguno ha sido estudiado con suficiente rigor y sus valores han sido subestimados por la crítica. Además, estas obras tienen el mérito de ser importantes representantes del movimiento regionalista. Por consiguiente, quería hacer un análisis textual de dichos libros para mostrar un desarrollo de este género en América Latina.

A continuación se va a aportar un marco teórico para abordar el cuento infantil. Primero se va a hacer una introducción general y luego se mencionará dos grandes tipos: los cuentos de hadas y los cuentos de animales.

Para una introducción general, en primer lugar quería citar el planteamiento de Dora Pastoriza de Echebarne. De acuerdo con ella, “al analizar el cuento infantil, hay tres condiciones fundamentales que son: adecuación a la edad, manejo de la lengua y propiedad del argumento” (Pastoriza de Etchebarne, 1962: 30). Los dos últimos giran alrededor del primero, puesto que la recepción de los pequeños lectores es fundamental en este género.

Por una parte, se debe usar un lenguaje relacionado con su vida cotidiana con el objetivo de lograr una mejor comprensión. Asimismo, se utilizan ciertos recursos estilísticos como la comparación, la repetición y el diminutivo para un mejor entendimiento o la expresión de la afectividad. Es de suma importancia conseguir con estos elementos producir una intensidad que pueda captar el

interés de los pequeños lectores.

Por otra parte, en cuanto a la propiedad del argumento, es imprescindible variar según avanza los años. Dentro de este aspecto, cabe destacar que los cuentos infantiles suelen tener un desenlace feliz. Como es sabido, el eje de la literatura infantil reside en la lucha tradicional entre el bien y el mal. Por consiguiente, el final feliz siempre garantiza el triunfo del primero. En el caso contrario, es fácil que los niños se queden frustrados al leer las historias. De acuerdo con la escritora, “aun aceptando las alternativas dolorosas o inquietantes que se suceden en el transcurso de la acción, el final del cuento habrá de ser sinónimo de reconciliación, sosiego y justicia: vale decir, felicidad total y duradera” (Pastoriza de Etchebarne, 1962: 43).

A continuación, se mencionarán dos grandes subgéneros dentro de la literatura infantil: los cuentos de hadas y los cuentos de animales con el objetivo de acercarse a las características principales y sus funciones ejercidas en los pequeños lectores.

2.2.1 Cuentos de hadas

Como se ha mencionado anteriormente, los cuentos de hadas son las primeras manifestaciones de la literatura infantil. El término viene de la obra de Madame d'Aulnoy, que se titula *Contes des Fées* (cuentos de hadas, 1785). En cuanto a su definición, cabe reproducir la cita de Charlotte Trinquet:

des récits didactiques d'aventures héroïques où de jeunes personnes, avec ou sans l'aide de fées ou d'autres êtres surnaturels, réussissent- -ou non- dans des

épreuves qui vont leur permettre d'accéder à un état généralement -mais pas toujours – supérieur à leur situation initiale. (Trinquet, 2012: 14)¹⁰

A este tipo de cuentos también se les denomina “cuentos maravillosos” o “cuentos de encantamiento”. Según la crítica, existen dos grandes variedades de dicho género: por una parte, encontramos aquellos que desarrollan historias sobre personajes ficticios del folclore, por ejemplo las hadas, las brujas, las sirenas, etc; por otra, cabe señalar que este género abarca también los relatos sobre los personajes de la corte, especialmente sobre las princesas.

Al analizar su origen, cabe señalar que estos relatos tienen mucha relación con la tradición oral. De acuerdo con Madrigal Abarca, “el folclore es el conjunto de manifestaciones culturales, tanto de carácter espiritual como social y material que se da en el seno de las clases populares” (Madrigal Abarca, 1995: 13). Es preciso indicar que estos cuentos de hadas son un reflejo del folclore, y a través de ellos, se puede deducir comportamientos de un pueblo determinado, tales como la religión, el modo de vida y las costumbres. Según señala Bortolussi, los narradores de los cuentos folclóricos son “narradores primitivos”, quienes representan “la voz del pueblo, la voz que dio expresión a sus aspiraciones, creencias, modo de vida, necesidades espirituales, etc” (Bortolussi, 1987: 45-46).

Los cuentos de hadas son de suma importancia en la literatura infantil,

¹⁰ Historias didácticas de aventuras heroicas donde los jóvenes, con o sin la ayuda de hadas u otros seres sobrenaturales, tienen éxito o no en pruebas que les permitirán acceder a un estado generalmente- pero no siempre-superior a su situación inicial. Traducción mía.

puesto que “dejaron muchas inspiraciones en el cuento literario moderno a través de sus arquetipos y personajes.” (Borda Crespo, 2017: 14)

En este apartado, se presentarán algunos elementos claves para el análisis de los cuentos de hadas así como la teoría de psicoanálisis que se ha llevado a cabo a partir de ellos.

2.2.1.1 Características generales de los cuentos de hadas

Ante todo, es necesario apuntar algunos elementos importantes en dichos cuentos. En el libro de Zapata Ruiz se han señalado las características formales de los cuentos de hadas, las cuales son:

- 1) “las fórmulas introductorias y de finalización del relato,
- 2) la indeterminación de la estructura espacio-temporal,
- 3) el manejo de la tercera persona narradora.” (Zapata Ruiz, 2007: 152)

Aparte de estas tres, también cabe añadir otros dos elementos: la importancia de la presencia de la magia y el carácter personal extremo de los personajes.

En primer lugar, una de las características más destacables en su estructura consiste en que los cuentos de hadas poseen sus propias fórmulas introductorias y de cierre.¹¹

¹¹ En *El cuento infantil y otros géneros literarios infantiles y juveniles*, María Isabel Borda Crespo enumera las fórmulas de inicio y de final, y aquí he seleccionado algunas que aparecen en los cuentos analizados posteriormente:

Fórmulas de inicio: Había una vez; érase una vez; Hace mucho tiempo; Esto que os voy a contar sucedió hace muchos años; Cuentan que hace siglo; Cuando los animales hablaban; ...Allá, en un país muy lejos...
Fórmulas de final o cierre: Colorín Colorado, este cuento se ha acabado; Y así acabó el cuento; ...Y vivieron felices por muchos años; ... (Borda Crespo, 2017)

Las formas más simples de introducción son “Érase una vez” o “Había una vez”. A veces nos proporcionan información del tiempo o del lugar, por ejemplo, “En un país lejos de aquí” o “Hace más de mil años”. Estas marcas son productos de la cultura popular y un signo para llamar la atención a los lectores. Nos llevan al mundo de los cuentos maravillosos, lejos de lo cotidiano, lleno de fantasía e imaginación. Como afirma Bettelheim, “esta deliberada vaguedad de los principios de los cuentos de hadas simboliza el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana”(Bettelheim, 1977: 88).

Según Sanfilippo, “en el caso de los cuentos maravillosos, el cierre suele ser una auténtica fórmula con rima y estructura métrica, pareados o cuartetos, en los que suele haber muchas repeticiones y paralelismos, que pueden llegar a crear un ritmo hipnótico.” (Sanfilippo, 2007: 147) El famoso final de cuentos populares españoles: “Colorín y colorado, este cuento se ha acabado”. También hay otros que señalan el final feliz de los protagonistas como “Fueron felices y comieron perdices” y “Y así terminó el cuento, todos felices y contentos. La rima tampoco es un requisito obligatorio, en algunas fórmulas no se encuentra su existencia: “Vivieron felices por muchos años”, “Y desde entonces fueron muy felices y dichosos”.

En segundo lugar, cabe mencionar la indeterminación del tiempo y del lugar. Como se ha mencionado en el punto anterior, los cuentos de hadas se suceden frecuentemente en un país remoto. En cuanto al tiempo, suele ser hace muchos años y hasta miles. No se encuentra especificación en ningún de los dos

casos. Este uso tiene gran significado para los niños, que permite que ocurra algo imposible hoy en día. De acuerdo con Zapata Ruiz:

los Cuentos de Hadas utilizan un mecanismo importante: la naturaleza irreal de las historias. Esta singular característica hace que la historia no brinde información útil acerca del mundo externo, sino que ofrezca ricos contenidos sobre los procesos internos que son comunes a todos los seres humanos. (Zapata Ruiz, 2004: 83)

En tercer lugar, cabe mencionar el manejo de la tercera persona narradora. En los cuentos de hadas, el narrador suele ser tercera persona y omnisciente, es decir, el narrador lo sabe todo a pesar de la frontera del tiempo y espacio. De esta forma, es fácil presentar el pensamiento y la acción de todos los personajes. Es capaz de penetrar en lo profundo de la conciencia del personaje y relevar lo que tiene escondido.

Asimismo, al hablar de los cuentos de hadas, no se puede omitir la importancia de la magia. En el mundo maravilloso, la magia puede ser representada por un palo, un saco, una servilleta, un asno, etc. Con un cierto conjuro, estos objetos pueden ejercer diferentes funciones: dan cualquier cosa que se desea (oro, plata y riquísimas comidas), también pueden hacer lo que se pide (pegar a los malvados, llevar a la gente a un lugar lejos de aquí...)

Es una habilidad sobrenatural, la cual siempre protege o salva al protagonista y se constituye como uno de los elementos más destacados en el mundo maravilloso. Como afirma Zapata Ruiz, “la magia aparece en los cuentos de hadas como una fuerza salvadora, como un alivio merecido frente a lo

insuperable” (Zapata Ruiz, 2007: 47).

También señala que existen ciertas cualidades de los protagonistas que reciben la ayuda de la magia: puede que sea gente corriente o de la clase baja, no obstante, siempre gozan de un buen carácter y se manifiestan disponibles para ayudar a los demás. En sus palabras, “los personajes de *los cuentos maravillosos o de encantamiento* que heredan la magia son seres atrayentes: inteligentes, de gran energía, decididos, valerosos. [...] Son seres benévolos, tiernos, compasivos, de gran coraje y nobles sentimientos” (Zapata Ruiz, 2007: 59). En los cuentos folclóricos, uno de los personajes más frecuentados es el hijo menor de la familia. En contraste con sus hermanos malvados, es quien hereda estas virtudes y recibe la ayuda de la magia.

Asimismo, refiriéndose a los personajes, cabe citar a Bettelheim, quien ha apuntado una característica importante, la cual implica que ellos normalmente no tienen un nombre sino que son llamados por su estrato social o por su posición familiar, con algunas excepciones en el caso del protagonista:

en los cuentos de hadas, sus personajes no tienen nombres propios sino genéricos. [...] Se alude a ellos mediante las palabras “padre”, “madre”, “madrastra”, aun cuando se les describa como “un pobre pescador”, o “un pobre leñador”. “Un rey” o “una reina” no son más que hábiles disfraces de padre y madre, lo mismo que “príncipe” y “princesa” son sustitutos de chico y chica. (Bettelheim, 1977: 47)

Así es más fácil para la comprensión de los pequeños lectores. Además, también les dan la oportunidad de identificarse con ellos, ya que son gente corriente y puede sustituirla por cualquier persona similar.

Finalmente, también agrega que el carácter de los personajes siempre llega al extremo, es decir, que es totalmente buena o totalmente mala, sin un término medio. Esta diferencia, alejada de la realidad, ayuda al niño a pensar en qué tipo de persona quiere ser en el futuro.

2.2.1.2 Psicoanálisis de los cuentos de hadas

Entre todas las perspectivas del análisis de este género, destaca la psicoanalítica. Como sabemos, dicha teoría fue fundada por el neurólogo austriaco Sigmund Freud a finales del siglo XIX. Al principio era una manera terapéutica y luego fue retomada por los críticos y la empezaron a utilizar en el análisis literario. Este uso abrió nuevos horizontes en dicho campo, destacando la función del inconsciente, ya que se considera que lo literario es una manifestación de él.

A fin de entrar en la teoría, ante todo es imprescindible señalar algunos términos. De acuerdo con Freud, existen tres cualidades en los procesos psíquicos: conscientes, preconscientes o inconscientes (Freud, 1968: 1024).

Lo consciente es la parte superficial de la mente, que asume la función de la percepción directa del mundo, es decir, todo lo que uno piensa, siente, hace y conoce corresponde a esta sección.

Lo inconsciente se refiere a la parte donde se hallan los elementos que normalmente no van a entrar en lo consciente, por ejemplo, algunos deseos reprimidos, pensamientos secretos y los miedos. Esta parte es muy importante

porque refleja los verdaderos impulsos de los seres humanos.

Lo preconscious desempeña el papel del enlace entre lo consciente y lo inconsciente. Su función es eliminar los elementos inaceptables para lo consciente y reprimirlos en lo inconsciente. Gracias a él, dichos elementos son muy silenciados, y a veces nunca van a entrar en lo consciente. Al conjunto de lo inconsciente y preconscious también se le denomina “subconscious”.

Asimismo, Freud postula que existen tres regiones del aparato psíquico, que son los ejes de la segunda parte de su teoría, las cuales son el yo, el ello y el super-yo.

Según señala Freud, la mayor parte del yo reside en lo consciente y se encarga de tratar los asuntos en el mundo real. En sus palabras, el yo “representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al ello que contiene las pasiones.” (Freud, 1968: 14)

El ello se esconde en la parte más profunda de lo inconsciente y representa las necesidades instintivas.

El super-yo corresponde a la conciencia moral y la auto-observación. De acuerdo con Zapata Ruiz, “el super-yo es el que impone las normas de conducta y el que castiga con los sentimientos de culpabilidad y de inferioridad, cuando éstos preceptos no son cumplidos” (Zapata Ruiz, 2004: 79).

Después de la presentación de los términos, se centrará en la literatura infantil. En este campo, destaca la figura de Bruno Bettelheim, cuyo libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* se publicó por primera vez en el año 1975.

En la parte de introducción, Bettelheim señaló la importancia de los cuentos de hadas utilizando la teoría de Freud:

aplicando el modelo psicoanalítico de personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente, sea cual sea el nivel de funcionamiento de cada uno en aquel instante. Al hacer referencia a los problemas humanos universales, especialmente aquellos que preocupan a la mente del niño, estas historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, liberan al preconsciente y al inconsciente de sus pulsiones. A medida que las historias se van descifrando, dan crédito consciente y cuerpo a las pulsiones del ello y muestran los distintos modos de satisfacerlas, de acuerdo con las exigencias del yo y del super-yo. (Bettelheim, 1977: 12-13)

Durante la infancia, época esencial para el desarrollo psicológico de la persona, los cuentos de hadas desempeñan un papel muy importante. Cabe reconocer que estos relatos pueden producir efectos muy diferentes en los niños y en los adultos. Estos últimos ya tienen una personalidad prácticamente desarrollada y más seguridad que los niños. Asimismo, su experiencia les hace sentir que el cuento es inverosímil. Por esta razón, aquí se limita a apuntar la función ejercida en los pequeños lectores, señalada por Bettelheim desde el principio y reiteradas veces: “de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño” (Bettelheim, 1977: 12).

Respecto a este punto, cabe apuntar que como todavía no tienen un pensamiento racional bien desarrollado, a los niños les resulta difícil entender

explicaciones científicas de los adultos. Tampoco pueden expresar el motivo de su acción sino que sienten impulsos desde lo interior. De acuerdo con Bettelheim, “los procesos inconscientes del niño se hacen comprensibles para él sólo mediante imágenes que hablen directamente a su inconsciente. Los cuentos de hadas evocan imágenes que realizan esta función”(Bettelheim, 1977: 46).

Los cuentos de hadas nunca pretenden dar un ejemplo de la conducta correcta de la sociedad sino que narran algo externo, alejado del mundo en que vivimos. Sin embargo, en las historias los niños pueden encontrar sus problemas internos. Además, si bien es posible que aparezcan soluciones en el cuento, nunca son explícitas sino implícitas. De esta manera, no se impone la exigencia en ellos sino que se les ayuda a superar las dificultades.

Aquí cabe destacar el papel del héroe. Es el que se enfrenta a los retos de la vida y hay que superarlos de alguna manera. Es con quien los lectores experimentan la historia y se identifican. En estos personajes siempre se encuentra cierto grado de realidad, lo cual hace que el cuento sea más verosímil. Otro elemento esencial es el final feliz garantizado. Al mismo tiempo que les quitan los temores a los niños, les ayudan a no perder la esperanza ante cualquier tipo de barrera. El desenlace puede convencerles de que aunque ahora se están enfrentando a algún problema difícil de resolver, con su propia fuerza o con la ayuda de alguien, al fin y al cabo van a estar como los protagonistas de estos cuentos y vivir felices con alguien para siempre. Como

afirma Zapata Ruiz, “el éxito del héroe, su superioridad nos permiten enlazarnos a su aventura estimulándonos a que, inconscientemente, nos identifiquemos con su capacidad para sortear las dificultades que aparecen tan difíciles de superar” (Zapata Ruiz, 2004: 153).

Dentro de este proceso, aunque los cuentos de hadas pueden ejercer su función tanto en el consciente como en el subconsciente, destaca la parte del inconsciente, donde se esconden los impulsos. A través de la lectura, los niños utilizan su propia imaginación para interiorizar y entrelazar sus problemas existentes. Según Zapata Ruiz, los cuentos de hadas nos permiten ponernos en contacto con

nuestras ansiedades desconocidas y sin forma, con caóticas, airadas y violentas fantasías, con sentimientos desesperados de soledad y aislamiento, con la necesidad de ser amados, con el temor a sentirnos despreciables, con el miedo a la muerte, con el amor a la vida. (Zapata Ruiz, 2004: 81)

Estos problemas presentados son universales. A través de la lectura, éstos irán liberándose al consciente y de esta manera, los pequeños lectores pueden tratarlos con el yo y el super-yo para encontrar una solución.

La fantasía y lo maravilloso desempeñan un papel de suma importancia. Ambos proporcionan a los pequeños lectores la oportunidad de experimentar en un mundo lejano y de esta manera, les hace enfrentar las dudas que tienen en la mente. Zapata Ruiz también señala que los acontecimientos reales no son materiales adecuados para la educación de los niños. Además, les provocan horror. Según resume Alison Lurie,

como psicoanalista, Bettelheim comenta que la falta de “magia” o fantasía y que la exposición prematura a la realidad pueden ocasionar problemas en el niño, los cuales serán prohibidos en su adolescencia, cuando él tenga la necesidad de buscar substitutos para ese escape necesario de la realidad. (Lurie, 1990: 39-40)

Para el psicoanalista, sólo a través de la fantasía, los problemas o pulsiones representados pueden entrar en su inconsciente (Bettelheim, 1977: 67). Puesto que en este proceso, la imaginación juega un papel esencial, se puede apuntar otra función importante de los cuentos maravillosos: activar la imaginación de los pequeños lectores.

Por último, según Bettelheim, “un niño, mientras no esté seguro de si su entorno humano lo protegerá, necesita creer que existen fuerzas superiores que velan por él, como el ángel de la guarda...” (Bettelheim, 1977: 74) De esta afirmación se puede percibir la importancia de los cuentos de hadas para los pequeños, puesto que, en ellos, siempre existen personajes divinos que desempeñan este papel, quienes prestan ayuda a los héroes en el momento que más lo necesitan.

Finalmente, los cuentos de hadas pueden ejercer una función fundamental en el desarrollo psicológico de los pequeños lectores y llegar a la profundidad que no es capaz de alcanzar ningún otro género literario.

2.2.2 Cuentos de animales

Además de los cuentos de hadas, también cabe mencionar otro género importante de la literatura infantil: el cuento de animales. En estos relatos, los protagonistas son los animales, si bien se puede encontrar la participación de los hombres. También se encuentra su raíz en los cuentos de la tradición oral.

Según señala Ugarte Barquero,

los cuentos de animales forman parte innegable de las corrientes folcloristas, muchos heredados de tradiciones antiguas, y se caracterizan por tener como protagonistas a animales reales, conocidos en el entorno o región donde se narra el relato, y cuya característica esencial es la de poder comunicarse y hablar.

(Ugarte Barquero, 2011: 31)

En cierto sentido, se parecen más a la fábula. Sin embargo, existe un elemento diferenciador entre los dos géneros: esta última tiene un carácter más moralizante y casi siempre se encuentra un aprendizaje o una moraleja al final. En los cuentos de animales, esta característica a veces no es tan evidente. Como afirma Maurel,

las diferencias entre el cuento y la fábula las reduce Bettelheim a una: las fábulas afirman siempre y explícitamente con fines moralistas, mientras que los cuentos dejan cualquier decisión en manos del oyente, incluso la de no tomar ninguna y dejarnos regocijar por el relato de sucesos extraordinarios. (Maurel, 2012: 253)

La característica principal reside en el antropomorfismo, el cual se refiere a la atribución de cualidades o rasgos humanos a un animal o a una cosa. Como afirma Zapata Ruiz, “encontramos en los cuentos maravillosos animales que intervienen entre los hombres, y animales que en algunos aspectos son como

los hombres: hablan, son astutos, tiernos, solidarios” (Zapata Ruiz, 2007: 75).

La atribución de dichas cualidades no es arbitraria sino que siempre tiene relación estrecha con la condición física, el comportamiento y la impresión dejada a los hombres por el propio animal. En estos cuentos, se encuentra con frecuencia el zorro astuto, el león presumido o el perro fiel. Ellos suelen vivir en un mundo en el que predomina la ley de la naturaleza. Sin embargo, ante el peligro de ser comido o matado por los animales fuertes, los pequeños pueden utilizar su astucia para triunfar o sobrevivir.

Para lograr una mejor comprensión de dichos cuentos, es muy importante la participación del animismo, el cual es una creencia de que tanto los objetos como los animales tienen su propia conciencia. Gracias a dicha creencia, los cuentistas pueden tejer un mundo verosímil para los niños y ellos gozan de la oportunidad de experimentar la historia con los protagonistas.

Por consiguiente, como los cuentos de hadas, los de animales también pueden ejercer ciertas funciones en la mente de los pequeños lectores. Respecto a este punto, cabe reproducir la cita de María Juana Fraser-Molina:

al leer historias de animales, el lector niño que, como se dijo, es animista, que está en un proceso de definir su individualidad y necesita modelos de conducta y que está controlado dentro de las normas impuestas por los mayores (limpieza, horarios, etc.,), disfruta con el texto, se identifica con sus personajes y vive esa historia como si fuera uno de sus participantes. (Fraser-Molina, 1993: 72)

Siguiendo el hilo del estudio de Bettelheim, Maurel relacionó los animales aparecidos con las tres regiones del aparato psíquico:

los animales peligrosos que aparecen en los mismo representan el Ello fuera del

control del Yo y el Super-Yo; los animales bondadosos, el Ello puesto ya al servicio de la conducta individual; otros animales, como los pájaros blancos, simbolizan el Super-Yo. (Maurel, 2012: 252)

Es decir, igual que los cuentos de hadas, los cuentos de animales también se alejan del mundo real y es fácil que los niños se identifiquen con los protagonistas, especialmente cuando éstos son cachorros. Estos pequeños animales piensan y actúan como los niños. Sus aventuras pueden influir en cierta manera en la conciencia de los que se encuentran en estas edades. Sus errores también les sirven de lección. Al ver las acciones de los animales y asociarlas con sus cualidades, los pequeños pueden conocer intuitivamente los resultados de sus pulsiones incontroladas así como las bondades mostradas.

2.3 La noción de regionalismo y transculturación

2.3.1 El regionalismo

2.3.1.1 Características generales

Teniendo en cuenta el contexto histórico-social tanto interno como a nivel internacional, surge en América Latina una literatura que revaloriza las características propias de la realidad autóctona. La narrativa que se desarrolla entre el año 1910 hasta el 1930 se divide en dos tendencias principales: el posmodernismo y el regionalismo. La primera es un período intermedio entre el modernismo y la vanguardia cuyo marco de crecimiento se ubica entre las fechas indicadas. Es metafórica y preciosista en el lenguaje. Aquí nos centraremos en la segunda. Es un movimiento que se da en la narrativa de la

época y donde aparece el medio ambiente rural como espacio propio.

Refiriéndose al regionalismo, habría que mencionar al modernismo del continente porque el regionalismo está de alguna manera latente dentro de la etapa modernista. Este último movimiento se desarrolla entre el año 1880 y 1910, que presenta diferentes características al que se desarrolló en Europa, especialmente en la región del Río de la Plata. Según Alfonso Llambias Azevedo:

en los países de la Plata, no obstante, se aprecia alguna inquietud y originalidad al cantar la vida criolla en obras que serán inmortales; pero el conjunto de valores heterogéneos y mediocres se desplaza opacamente con un ritmo lento e inseguro. (Azevedo, 1976: 26)

El movimiento regionalista se orienta más hacia lo social y los problemas específicos del ámbito hispanoamericano, predominando sobre todo los temas rurales y paisajísticos. De acuerdo con Zapata Ruiz, “las caracterizaciones de los ambientes y los panoramas, los detalles paisajísticos dan cuenta de un entorno determinado, permitiendo substraer particularidades geográficas y topográficas existentes en determinadas regiones” (Zapata Ruiz, 2007: 105).

Además del paisaje, se presta también a mostrar las costumbres de las regiones del continente, utilizando el lenguaje típico de cada zona. Por una parte, Friedlhelm Schmidt-Welle resumió las características de la literatura regionalista así:

[...] la descripción de regiones agrarias y de la vida en el campo, la representación de figuras arquetípicas, una influencia de ideas positivistas o hasta racistas, el afán de representar lo autóctono, y el empleo de los recursos estilísticos tradicionales del realismo y el naturalismo. (Schmidt-Welle, 2012: 119-120)

Frente a la rápida urbanización de América Latina, este tipo de literatura refleja un contraste entre la civilización y la barbarie, lo que ya se convirtió en un tema recurrente en la literatura hispanoamericana, especialmente en la región del Río de la Plata.

Concretamente, en cuanto al cuento, a diferencia de los americanistas del período romántico, los regionalistas centran su objetivo en la descripción de los lugares antes que en los individuos. El lenguaje, el paisaje, las costumbres de los personajes entran a formar parte integrante de la trama, según le interesa al escritor regionalista. Los personajes de sus obras son por lo común víctimas de esa naturaleza americana, brutal, inhóspita y grandiosa. Los escritores manejan con soltura la lengua y conocen a fondo el vocabulario regionalista. Los diálogos se caracterizan por la fidelidad a las hablas locales.

En la narrativa regionalista la naturaleza aparece como símbolo de fuerzas telúricas que determinan el carácter del hombre. En la novela y el cuento predomina lo descriptivo sobre lo psicológico y la realidad refleja la problemática de la sociedad. El amor, el dolor, la eternidad, la muerte y, sobre todo, la actitud ante la vida, fueron sus temas predilectos. De acuerdo con Arturo Usler-Pietri, debido a las preocupaciones de los criollos, los escritores desarrollaron una literatura casi trágica:

es literatura pasional expresada en tono alto y patético. Sus héroes son trágicos. La pasión y la fatalidad dirigen su marcha hacia la inexorable tragedia. Más que el amor, es su tema de la muerte. Sobre todo la muerte violenta en sobrecogedor aparato. Ese gusto por el horror, por la crueldad y por lo emocional llevado a su

máxima intensidad, da a la literatura hispanoamericana un tono de angustia.
(Uslar-Pietri, 1998: 10)

En cuanto a los representantes, cabe mencionar al venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969), con su obra *Doña Bárbara* (1929). Asimismo, habría que señalar *La Vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928) y *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927).

2.3.1.2 Regionalismo y subdesarrollo

Al hablar de la evolución del regionalismo, habría que citar a Antonio Cándido, quien expresó su visión de este tema en su ensayo “Literatura y subdesarrollo”.

Según el tiempo cronológico, Cándido divide el desarrollo de la literatura latinoamericana en dos etapas: la primera sería “la fase de la conciencia amena de retraso, correspondiente a la ideología de ‘país nuevo’”, y la segunda “la fase de la conciencia catastrófica de retraso, correspondiente a la noción de ‘país subdesarrollado’” (Cándido, 1972: 337).

La primera fue hasta el año 1930 en la que predominaba la noción de “país nuevo”. En esta fase, dado el gran porcentaje de analfabetos, pocas personas podían tener acceso a la llamada “ciudad letrada”. Lo que constituyó la cultura de masa nutre principalmente del folklore de la tradición oral. Al llegar la modernización, la alfabetización tampoco solucionó este problema sino que cambió el enfoque de la población hacia la televisión, la radio y las revistas en lugar de los libros cultos.

Además, esta cultura subdesarrollada no deja de recibir influencias de los países desarrollados como los Estados Unidos, Francia y Japón. Según Cándido, este problema es muy grave porque a través de la transmisión cultural, ellos logran “no solo divulgar normalmente sus valores, sino que también actuar anormalmente a través de ellos para orientar la opinión y la sensibilidad de las poblaciones subdesarrolladas hacia sus intereses políticos” (Cándido, 1972: 339).

La debilidad cultural también afecta a los escritores, así como a sus creaciones. La literatura hispanoamericana siempre quería incorporarse en el marco europeo. Puesto que no existía un posible grupo de lectores locales, los destinatarios de los escritores fueron los intelectuales de otros países desarrollados y por eso muchas obras fueron escritas en otra lengua como el francés.

En esta época, es muy importante el surgimiento del regionalismo. La descripción del paisaje se convirtió en el arma para demostrar la originalidad y la independencia. Los escritores se refirieron al medio ambiente pintoresco y expresaban su orgullo por esta gran naturaleza que les es propia. En palabras de Cándido:

la idea de *patria* se vinculaba estrechamente a la de *naturaleza* y en parte extraía de ella su justificación. Ambas conducían a una literatura que compensaba el retraso material y la debilidad de las instituciones por la supervalorización de los aspectos “regionales”, haciendo del exotismo un motivo de optimismo social. (Cándido, 1972: 336)

Esa actitud parece un poco contradictoria: por una parte, el autor hispanoamericano quería alcanzar una autonomía a través de la mención de elementos locales y, por otra, no se podía renunciar a la influencia de Europa. El resultado es evidente: aunque existían algunas excepciones, ese optimismo hacia “el país nuevo” y la imitación del estilo occidental no lograron los resultados deseados.

En la segunda década del siglo XX, surgieron otras direcciones. Dentro de la descripción pintoresca, algunos escritores ya empezaron a pensar en la realidad social y empezaron a denunciarla en sus obras. Para ejemplificar, cabe citar *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera (1888-1928). Aunque Cândido sostiene que sus ideales son más patrióticos que sociales, ya se le puede considerar como un avance en la temática.

Hacia el año 1930, hubo un cambio de orientación y los intelectuales fueron asumiendo su realidad y fue cuando empezó la segunda etapa, la de la conciencia del subdesarrollo. En esta fase, en lugar del optimismo por considerarse un país joven y promovedor de grandeza por llegar de años anteriores, se problematizó la pobreza actual.

Por eso, en la segunda etapa, los intelectuales volvieron a reflexionar sobre el problema de las influencias y lo analizaron desde la perspectiva de la cultura, aceptándolo como una consecuencia del subdesarrollo cultural. Para resumir, podemos decir que a lo largo del tiempo, la visión de los escritores cambió de una actitud meramente optimista a una más realista.

Cândido señala que la tendencia regionalista es fundamental para la literatura hispanoamericana en ambas fases. En cuanto a los géneros, destacan el cuento y la novela ya que se describe la realidad local del continente.

En la fase de conciencia de país nuevo, correspondiente a la situación de retraso, da lugar sobre todo a lo pintoresco decorativo y funciona como descubrimiento, reconocimiento de la realidad del país y su incorporación a los temas de literatura. En la fase de subdesarrollo, funciona como presencia y después como conciencia de la crisis, motivando lo documental y, con el sentimiento de urgencia, el empeño político. (Cândido, 1972: 350)

Ahora bien, vamos a centrarnos en los años treinta y cuarenta. En términos de Cândido, este período se llama “etapa de la preconciencia del subdesarrollo”. También fue cuando en la literatura predominaba el “regionalismo problemático”.

En esta época, surgió el movimiento indigenista en el que los intelectuales empezaron a prestar atención a la cultura indígena, intentando rescatarla e incorporarla como parte de la identidad nacional.

Aquí Cândido cita a Miguel Ángel Asturias, afirmando que fue uno de los que “proponen con vigor analítico y algunas veces con forma artística de buena calidad la desmitificación de la realidad americana” (Cândido, 1972: 351). Sus obras, especialmente las novelas, se apoyaron en los elementos locales y pusieron énfasis en los problemas sociales de su propio país. En el caso de Asturias, esto implica la situación de los indígenas.

A pesar de que muchos de esos escritores (entre ellos Asturias) se caracterizan por un lenguaje espontáneo e irregular, el peso de la conciencia social actúa a

veces en el estilo como factor positivo, y da lugar a la búsqueda de interesantes soluciones adaptadas a la representación de la igualdad y de la injusticia. (Cândido, 1972: 352)

Luego, aproximadamente en los años 60, dado el desarrollo económico y la toma de la conciencia de la realidad social del continente hispanoamericano, la situación cultural fue cambiando desde la fase de la dependencia a la interdependencia. Fue cuando en América Latina surgieron muchas obras maduras con técnicas originales y por primera vez esa literatura podía servir como una forma de exportación cultural, incluso, a los países desarrollados.

Como afirma Cândido:

el novelista del país subdesarrollado recibió ingredientes que le vienen por préstamo cultural de los países productores de formas literarias originales. Sin embargo las ajustó en profundidad a su designio, para representar problemas de su país y compuso una fórmula peculiar. No hay imitación ni reproducción mecánica. Hay participación de los recursos que le vienen a ser bien común a través de la situación de dependencia, contribuyendo así a hacer de ésta una interdependencia. (Cândido, 1972: 348)

De esta manera llegamos a la segunda fase, en la que se inscribe el llamado “superregionalismo. En esta fase, la literatura ya no se puede denominar como “regionalista”, pero sigue llevando elementos autóctonos por el subdesarrollo. Según Cândido, “ellos constituyen la actuación estilizada de las condiciones dramáticas peculiares del regionalismo, e interfieren en la selección de los temas y de los asuntos, a veces en la elaboración del lenguaje” (Cândido, 1972: 352).

2.3.2 La transculturación narrativa

2.3.2.1 Base teórica

Para estudiar los cuentos de la línea de lo autóctono, vamos a servirnos de la teoría de Ángel Rama, cuyas ideas se presentan en su *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). En su primera parte, nos aportó sus reflexiones sobre el papel que jugó la literatura en el proceso de la formación de las nuevas naciones y su estrecha relación con la cultura. En relación a este punto procedo a retomar una parte para mi base teórica.

En primer lugar, cabe explicar la noción de la “transculturación”. Este término fue postulado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en el año 1940, expuesto en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En los estudios culturales, esta noción frecuentemente se relaciona con dos conceptos: la multiculturalidad y la interculturalidad, y se emplean como sinónimos. Todos tratan del problema de la coexistencia de diferentes culturas en una sociedad. La multiculturalidad es la simple convivencia de distintas culturas. Entre estas diferentes culturas no existen la interacción ni la comunicación mientras que la interculturalidad es el intercambio o interacción de dos o más culturas a través del diálogo. Sin embargo, según Wolfgang Welsch: “debido a su característica principal de la imputación de la existencia de otras culturas homogéneas, particulares y totalmente diferentes, el concepto de la interculturalidad resulta en la imposibilidad de todos sus pasos hacia un diálogo intercultural” (Welsch, 2011: 22).

Respecto a la transculturación, explica la realidad de que cuando una sociedad queda sometida a otra, los elementos culturales no se pierden sino que logran preservarse y fusionarse con los dominantes a través de un proceso gradual y dinámico. En comparación con la interculturalidad, da más énfasis en la hibridez y la fusión, las cuales son resultados graduales de los conflictos.

Según Bronislaw Malinowski:

para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Malinowski, 1983: XII)

En cuanto a la realidad latinoamericana, después de la independencia sucesiva de los países hispanoamericanos, los intelectuales buscan diferenciarse de la cultura europea. Según Rama, en este proceso, destacan tres principios básicos que definen la literatura del continente: independencia, originalidad y representatividad (Rama, 1982: 17).

Después de la presentación de estos tres principios básicos, Rama desarrolla su teoría de la transculturación narrativa. Este término fue trasladado al campo literario por el escritor uruguayo, al discutir los problemas culturales a los que se enfrentan los países latinoamericanos.

Como se ha mencionado anteriormente, la conquista de los españoles trajo consigo la cultura europea y el intento de insertarla en la tierra de América Latina. Dada la existencia de la cultura autóctona, se enfrentaban a la opción

de vivir un proceso de “aculturación” o “transculturación”. Es decir, se puede tomar totalmente la cultura europea e imponerla a los indígenas, eliminando todos los rastros de la autóctona, o bien, mantener algunos rasgos importantes de ambas culturas que se van desarrollando y dialogan entre sí, hasta lograr una convivencia relativamente armónica.

Frente a esta crisis, la cultura indígena intentó conservar su identidad y, a fin de resolver este problema, Rama plantea que: la solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellos los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida (Rama, 1982: 35).

Este proceso nunca es fácil. Sin embargo, gracias a que la cultura cuenta con una “plasticidad”, que significa la capacidad de absorber elementos ajenos e incorporar las novedades, dicho proceso resultó posible. Esto no implica que una cultura se imponga a otra sino que después de un proceso de selección, la propia cultura opta por algunos elementos para fomentar su tradición y al mismo tiempo, inventar componentes novedosos que contribuyan a su desarrollo.

De acuerdo con Rama, la transculturación empieza con la llegada de una nueva cultura, la cual selecciona lo mejor de sus propias tradiciones que sean transmisibles, a fin de intentar implementarlas en otras comunidades.

Al recibir estas aportaciones, la cultura original tiene que optar por

aceptarlas o rechazarlas. Por consiguiente, buscará en el fondo de sus prácticas sociales, aquellas que estén más arraigadas, las que sean más adecuadas, o encajen mejor con las nuevas influencias de la otra cultura, motivando que algunos elementos anticuados fueron eliminados y consiguiendo de esta manera una adaptación a una nueva realidad.

Este proceso concluye con una recomposición de los elementos que se conservan de ambas culturas, los cuales se van modificando según la realidad social hasta generar un nuevo espacio cultural. Así lo resumió Rama:

En este proceso, habría pues cuatro operaciones: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura. (Rama, 1982: 47)

2.3.2.2 La transculturación narrativa como concepto para explicar la literatura hispanoamericana

El concepto de la transculturación encaja muy bien en el estado de la literatura de algunas regiones de Latinoamérica. Desde la época de la conquista hasta nuestros días, la cultura indígena y la española se encuentran en algunas zonas y se entrelazan, provocando que éstas convivan y logren otra, híbrida y mestiza. Los intelectuales, quienes siempre buscan una identidad propia de las nuevas naciones, utilizaron la literatura como un arma para demostrar su

independencia, originalidad y representatividad. Uno de los momentos más representativos en este proceso es el surgimiento y la evolución del regionalismo.

De ahí que el primer intento fuera el romanticismo, en el que predominaba la descripción de la naturaleza. En el transcurso de 1870 a 1910, en el continente se recibió una fuerte influencia de la cultura modernista, la cual hizo que la autóctona se enfrentara al peligro de perder su competitividad.

Frente a este impulso, la literatura hispanoamericana responde con un carácter autóctono: se traslada el eje desde “la naturaleza de la región” del romanticismo hasta “hombres de la región” (individualismo), marcando su carácter autóctono. En este proceso, el lenguaje desempeñó un papel sumamente importante, ya que fue utilizado como instrumento para lograr la originalidad y la autonomía.

Siguiendo el hilo del tiempo, entre la primera década y los años cuarenta del siglo XX, predominaba lo que se llama “la representatividad”. El criterio de la representatividad, que resurge en el periodo nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940, fue animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por un buen número de ciudadanos de reciente urbanización (Rama, 1982: 13).

Durante este período, la literatura hispanoamericana fue adquiriendo dos tareas principales: una es el internacionalismo, que intentó ir incorporando en el marco occidental y la otra, fue ganando la autonomía a través de la

manifestación de su singularidad cultural.

Dentro de este proceso, con el surgimiento de la clase media e impulsado por su cosmovisión, surgieron muchas tendencias que buscaban su color local, como el criollismo, el regionalismo, el nativismo o el negrismo, entre otros. Las obras de esta época estaban relacionadas estrechamente con la situación sociológica del continente; posteriormente nos ha demostrado la historia que en la lucha contra la corriente individualista, triunfó el regionalismo, puesto que está utilizando la cultura autóctona como una herramienta para fraguar la nacionalidad.

Aplicando la teoría de Rama, la transculturación en América Latina es un proceso gradual y dinámico en el cual participan ambas culturas. Por consiguiente, cabe destacar que la cultura regional también ha jugado un papel activo en este proceso. De acuerdo con Friedhelm Schmidt-Welle, “son los propios regionalistas que inician los cambios en su producción literaria empleando una especie de traducción cultural de las nuevas formas vanguardistas” (Schmidt-Welle, 2011: 49). A continuación, se analizarán los aspectos importantes en la literatura de la transculturación narrativa y sus reflejos en las obras regionalistas.

Según Rama, el proceso de la transculturación afecta a tres aspectos principales de la cultura, que son: la lengua, la estructura narrativa y la cosmovisión (Rama, 1982: 47). Cada uno de dichos procesos se corresponde a un nivel de madurez y lo tomaremos como un hilo para demostrar la evolución

del regionalismo.

En primer lugar, y a colación de lo que hemos comentado con respecto a la literatura hispanoamericana, la lengua siempre ha sido el instrumento importante para ganar la independencia y la originalidad. Durante el modernismo, había dos vertientes principales: los escritores de la primera escribían según los criterios del español de España para incorporar sus creaciones en el mercado europeo mientras que los de la segunda reproducían estrictamente los dialectos locales.

Está claro que la segunda triunfa con la aparición del movimiento del regionalismo hacia los años 1910. En las obras de esa época se apreciaba una mezcla de lengua culta de español y el uso de los dialectos locales con el fin de aportar verosimilitud. Sin embargo, a veces era tan difícil entender el léxico usado para un lector que no viviera en esas zonas retratadas, que había que poner un glosario al final.

Asimismo, con el paso del tiempo, los escritores se dieron cuenta de que dado su estrato social, no pueden acercarse al idioma de los de la clase baja, lo cual les causó una distancia evidente con el pueblo. Por consiguiente, posteriormente, sus herederos intentaron cambiar el estilo: se hizo una unión entre el narrador y el personaje, para que éstos se quedaran en el mismo marco lingüístico. En la literatura regionalista, el personaje suele utilizar un idioma que representa lo popular, lo oral y lo dialectal mientras que el narrador narra en el español estándar, evidenciando su cultura. Esa distancia entre sus

lenguajes es muy evidente. Sin embargo, en la literatura de la transculturación, el narrador tiende a utilizar el mismo lenguaje que los personajes, poniéndose en el mismo nivel lingüístico.

Según Ángel Rama, este uso del lenguaje regional constituye una forma de representar la originalidad:

en el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria. (Rama, 1982: 50)

En segundo lugar, destaca la estructuración narrativa. Al llegar el siglo XX, se encuentra la influencia del vanguardismo. Este movimiento nutrió a la narrativa cosmopolita y dentro de ella, destacó la vertiente fantástica, la cual se convirtió luego en uno de los géneros principales en las creaciones literarias y ejerció fuerte influencia en la producción hispanoamericana. Frente a esta situación, los escritores regionalistas recurrieron a las fuentes orales de la narración popular y buscaron “una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular” (Rama, 1982: 52). Este tipo de literatura anuló la multiplicación de recursos narrativos y reprodujo un discurso hablado literal de sus habitantes.

Refiriéndose a la ficción de Guimarães Rosa, Rama también señaló que el nivel de la lengua y de la estructuración narrativa se pueden unir como uno:

en estos dos niveles, la operación literaria es la misma: se parte de una lengua y

de un sistema narrativo populares, hondamente enraizados en la vida sartaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad. (Rama, 1982: 54)

Como conclusión, esta respuesta que da el regionalismo ofrece la posibilidad de que la cultura externa y la interna se encuentren y se mezclen, generando una nueva forma de la estructuración narrativa.

El último nivel de la transculturación es lo que se denomina “la cosmovisión”. En este proceso, se destaca la incorporación del mito en las obras literarias. El mito fue retomado por los psicoanalistas del siglo XX, entre ellos destacan Sigmund Freud, Otto Rank, Carl Jung. Según Mircea Eliade:

en vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, [...] lo ha aceptado tal como era comprendido en las sociedades arcaicas, donde el mito designa por el contrario, una “historia verdadera” y, lo que es más inapreciable, por ser sagrada, ejemplar y significativa. (Eliade, 1963: 9)

Bajo este contexto, influenciados por el pensamiento francés y el surrealismo, encontramos escritores maestros de este nivel como Asturias, Carpentier y Rulfo.

Expuesto lo anterior, es importante destacar que en la literatura de la transculturación narrativa, las características de la vertiente regionalista juegan un papel importante. Como afirma Welsh, “las identidades transculturales no excluyen para nada las preferencias locales (regionales, nacionales). Primero, éstas pueden formar parte de la mezcla cultura. Y segundo, pueden representar

uno de los aspectos más importantes de la misma” (Welsch, 2011: 35).

En conclusión, la transculturación es una evolución del regionalismo, es una visión integrada, mucho más profunda de lo autóctono. También cabe señalar que dicho movimiento descrito por Ángel Rama ya tiene una evolución: desde la descripción del paisaje y la naturaleza, a la tradición y costumbres, luego a la fase de transculturación narrativa. La literatura de la transculturación equivale a lo que Cándido llama “el superregionalismo”.

Cuando luego analicemos los textos, vamos a ver cómo en las primeras manifestaciones de Quiroga y Lyra hay un uso menos profundo de los elementos de la transculturación narrativa y cómo paulatinamente dichos rasgos se insertan en los libros de Asturias, ya que corresponde a una época posterior.

2.4 Hacia una teoría del cuento fantástico y lo metafísico

2.4.1 Teorías y definiciones de lo fantástico

En cuanto a la teoría de la literatura fantástica, un libro fundamental es el citado *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, quien es pionero en la investigación de dicho género. En esta obra, el crítico desarrolla la consabida distinción entre lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico puro, los cuales contienen elementos sobrenaturales. Asimismo, señala que la decisión sobre cómo considerarlos está en manos de los lectores porque estos componentes causan una vacilación entre ellos.

Resumiendo, lo maravilloso señala un mundo diferente de lo cotidiano, donde se permite la existencia de los personajes de la creación literaria, tales como las hadas. Según Ana María Barrenechea, estas obras son clasificadas como maravillosas “no porque se los explica como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escandalo o se plantee con ellos ningún problema” (Barrenechea, 1972: 397).

Lo extraño se refiere a los relatos donde suceden acontecimientos raros en la vida real, pero al final se encuentra una explicación lógica. Lo fantástico puro apunta a las historias que son difíciles de interpretar con las leyes o normas existentes.

En cuanto al análisis de los textos fantásticos, los lectores desempeñan un papel sumamente importante, ya que sin su participación no sería posible lograr el efecto deseado. Como indica Todorov, la vacilación es un elemento indispensable en cuanto a la definición del género fantástico en relación con diferentes aspectos: los personajes, los lectores así como el tema.

en primer lugar, 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. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica como personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación

alegórica como la interpretación “poética”. (Todorov, 1981: 24)

Louyer Davo también postula su teoría sobre lo fantástico, señalando que lo importante es la manera de tratarlo:

se trata de concebir lo fantástico como una brecha en nuestro paradigma de realidad, a través de la sintaxis o la metaficción, que conduce a un medio metafísico o intelectual, y cuestiona nuestra percepción de lo cotidiano; y menos que el tema propiamente dicho, lo fantástico estriba en la manera de tratarlo. (Louyer Davo, 2013: 38)

Es decir, ambos críticos reconocen que existe cierta vinculación entre lo fantástico y lo real, destacando que el primero es algo basado en el último pero provoca al lector la intención de cuestionarlo.

En años posteriores, surgieron algunos críticos como David Roas y Ana María Barrenechea que cuestionan esa definición del crítico francés, poniendo ejemplos en los que no existe tal posibilidad de la vacilación y que solo puede encontrar una explicación en lo sobrenatural. Por consiguiente, postulan que esta definición de Todorov es muy restrictiva en cuanto a lo fantástico. Según Barrenechea, “los requisitos de Todorov hacen que solo hay un período histórico muy reducido en el que florece la literatura fantástica pura (desde fines del XVIII con Cazotte, hasta fines del XIX con Maupassant)” (Barrenechea, 1972: 395).

De hecho, a fin de lograr una definición más concreta y amplia de la literatura fantástica, estos críticos ofrecen nuevas aportaciones: David Roas señala que lo esencial reside en “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (Roas,

2001: 18).

Cabe destacar que la inserción de lo fantástico no significa un abandono total de la verosimilitud. Es preciso aclarar que todo tipo de literatura tiene la intención de presentar cierto tipo de realidad. Sin embargo, la palabra “realidad” no es la descripción detallada del mundo físico o de acontecimientos reales sino algo emparentado con el propio texto.

Según indica Vitor Manuel de Aguiar en *Teoría de la literatura*:

entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria. (de Aguiar, 1982: 18)

Respecto a este punto, es preciso citar a Anderson Imbert, quien señala que “toda literatura es fantástica en el sentido de que aparece en reemplazo de una realidad que ha quedado remoto” (Imbert, 1979: 243). Pero para esta tesis no es apropiado utilizar una definición tan amplia como la de Imbert, nos limitamos a hablar de la literatura fantástica moderna clasificada por la crítica.

Lo sobrenatural no existe solo sino como una antítesis de la realidad y éstas tienen relaciones estrechas e inseparables. A fin de lograr un efecto semejante, los escritores siempre ambientan los textos en un nivel lo más realista posible, creando esa percepción del espacio y de los personajes. Al mismo tiempo, insertan elementos sobrenaturales que cuestionan a los lectores sus existencias. Como afirma Roas, “lo fantástico está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo

circumscribe” (Roas, 2001: 25).

Otros críticos como Roger Caillios y Louis Vax están de acuerdo en que lo que les distingue del género fantástico es la capacidad de producir el miedo y el horror en los lectores. Esto se debe a que les resulta difícil aceptar la ruptura de lo natural y lo sobrenatural y se les incita a dudar de la realidad existente. Louis Vax afirma que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real... Lo sobrenatural cuando no trastorna nuestra seguridad no tiene lugar en la narración fantástica” (Vax, 1960: 6). Caillios postula que “un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos” (Caillios, 1970: 16).

Respecto a este aspecto, Todorov indica que este efecto de miedo y horror solo es una posibilidad de lo fantástico, pero no es obligatorio. Asimismo, al tratar este punto, señala tres características de este género:

Primero, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector -miedo, u horror, o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden provocar. Segundo, lo fantástico monta la narración, mantiene el suspenso; la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ajustada de la intriga. Finalmente, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, y este universo no tiene, por lo tanto, una realidad fuera del lenguaje; la descripción y lo descrito no son de naturaleza diferente. (Todorov, 1981: 98)

De acuerdo con David Roas, “lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia

normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001: 37). Este “fantástico contemporáneo” es lo que Jaime Alazraki denomina lo neofantástico.

En años más recientes, Arturo García Ramos postula su teoría:

la raíz de lo fantástico está en el ajuste o desajuste que se establezca relaciones del referente literario y del referente pragmático y ello supone que para recibir un relato como fantástico tiene que darse una conjunción de fenómenos, una suerte de magia: voluntad fantástica de su creador, condiciones culturales o de épocas apropiadas y percepción fantástica del relato por el lector, que actualiza en el acto de la lectura ese ambiente propicio de las creencias de la época. (Ramos, 2010: 4)

El conjunto de estos requisitos pueden explicar las distintas definiciones postuladas por los críticos anteriores, porque cada uno fija su mirada en uno de los aspectos y ninguno los ha considerado de forma unida. Entre todos estos puntos, cabe señalar la importancia del medio sociocultural, la cual es un elemento menospreciado por los investigadores. Muchos críticos (como los citados Todorov, Barrenechea y Roas) han indicado que lo fantástico se disuelve en un ámbito donde las normas existentes no pueden explicar los hechos sobrenaturales. Dichas “normas” son muy posibles de variar según el transcurso del tiempo y con el avance científico. Por consiguiente, al analizar los cuentos fantásticos, es de suma importancia considerar el contexto histórico y cultural.

Además, el crítico postula que el efecto fantástico también depende de la

forma en la que se narra y la locura es uno de los elementos frecuentados por los escritores de la literatura fantástica:

en ese caso el narrador se cuidará mucho de procurar transmitirnos una psicología del personaje que interviene en el fenómeno extraordinario que sea adecuada para sugerir otro camino además de lo sobrenatural. Uno de estos caminos suele ser la locura del narrador o del protagonista. (Ramos, 2010: 35)

Este uso de la locura es empleado como una forma de presentar la realidad, lo cual ya se puede encontrar en los precursores de este género. Según Alazraki, cultivadores de lo fantástico como Balzac, Poe o Nerval buscaron definir la realidad más allá de esa cuadrícula simétrica de causas y efectos, y vieron en la locura un camino para alcanzar una imagen más lúcida del mundo. Lo fantástico puede ser, [...] una forma de tocar la realidad prescindiendo de esquemas y sistemas lógicos (Alazraki, 1983: 35).

Los dos escritores que vamos a analizar en este apartado, Quiroga y Arlt, comparten la herencia del maestro Poe, por consiguiente, en sus cuentos es muy frecuente este uso del trastorno psicológico.

Además, es interesante añadir la teoría de José María Martínez, quien está de acuerdo con Barrenechea, al señalar la importancia de lo problemático de la anécdota para lo fantástico: “el relato fantástico es ante todo un plano homólogo al del lector histórico” (Martínez, 2010: 20). Es decir, el narrador tiene que estar o en el mismo plano de conocimiento de los lectores o conocer menos que ellos. Según Ramos, en los relatos fantásticos, para conseguir una mayor verosimilitud, los escritores recurren a tres estrategias de presentación del narrador, siempre desde la primera persona: en un caso es un uso

tradicional de la primera persona protagonista; la segunda forma es la del narrador testigo; la tercera implica una utilización consciente del monólogo, es decir, una fórmula en la que el propio protagonista puede confesar su interior a un interlocutor determinado (Ramos, 2010: 36). Estos narradores se encuentran frecuentemente tanto en los cuentos de Quiroga como en los de Arlt, puesto que ambos escritores intentan aprovecharse de la locura del personaje para lograr ese efecto fantástico.

2.4.2 La importancia de lo fantástico en la literatura del Río de la Plata

Después de la exposición de la teoría sobre la literatura fantástica, es preciso señalar algunos momentos importantes para este género. Según David Roas, la primera manifestación fue la novela gótica inglesa y luego llega a su madurez durante la época del romanticismo.

Su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico, puesto que hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía, hablando en términos generales, al horizonte de expectativas del lector. (Roas, 2001: 21)

Después, cuando la literatura pasa a otras tendencias, lo fantástico pervive y conecta con otros géneros literarios como el modernismo, decadentismo, simbolismo y el surrealismo.

Concretamente, la historia de la literatura fantástica hispanoamericana es relativamente corta en comparación con otros géneros, ya que se inicia con el

movimiento del Romanticismo. Según señala Arturo García Ramos, durante esta época, los escritores ocupaban un lugar marginal y el uso de lo fantástico expresa sus sentimientos de rebeldía y el rechazo del mundo en el que vive. Por consiguiente, es de suma importancia para la literatura fantástica la capacidad de suscitar el interés entre los lectores.

Aquí está la razón por la que, en cuanto a los géneros más destacados de la literatura fantástica, no es posible omitir el lugar que ocupa el cuento. Como indica Arturo García Ramos, “la literatura fantástica se desarrolla y alcanza su auge máximo, en la narrativa” (Ramos, 2010: 6), es decir, principalmente en la novela y en el cuento. En líneas posteriores, afirma que “tanto en orden a su importancia como a su frecuencia, es en el cuento donde la literatura fantástica encuentra su expresión más perfecta” (6). Gracias a su brevedad, el cuento permite el mantenimiento de lo extraño durante un corto período de tiempo.

Este tipo de literatura cuenta con las características señaladas por Quiroga: la brevedad, la tensión y la intensidad. Estas cualidades permiten su capacidad de atracción a los que leen: “cautiva al lector mostrándole lo extraordinario pero nunca lo evade, al contrario, su objeto es interrogarlo, asaltarlo, hacerlo perder la seguridad frente al mundo de creencias y frente de la realidad” (Ramos, 2010: 12).

En el siglo XIX, la literatura fantástica empieza a tener su propio desarrollo en el continente hispanoamericano, especialmente durante la segunda mitad de dicho siglo en Argentina. Entre las escasas producciones se puede nombrar

algunos textos de Juana Manuela Gorriti (1819-1892) y de Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937). Según Oscar Hahn,

los materiales narrativos del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX provienen de las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filosóficas y debates intelectuales de cada momento histórico literario. Esto prueba que ni siguiera la literatura fantástica [...] puede desligarse de la realidad en que fue creada; porque si bien es cierto que estos cuentos se rigen por la tendencia literaria imperante y por su sistema de preferencias, tanto la tendencia como el sistema son expresiones super-estructurales de una realidad concreta: la sociedad latinoamericana del siglo XIX. (Hahn, 1978: 86)

Ramos también señala que, aunque es un género originado en Europa, su renovación corre a cargo de la literatura hispanoamericana (Ramos, 2010: 6). Durante la primera mitad del siglo XX, destacan las figuras de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, quienes son los indudables precursores de este género. En la segunda mitad de dicho siglo, la literatura fantástica llega a su momento más próspero con las aportaciones de Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

El crítico Martínez resume lo fantástico de cada época y sus características de la siguiente forma:

si lo fantástico del Romanticismo habría que entenderlo originalmente como una reacción frente al sistema racionalista de la Ilustración; lo fantástico del Modernismo se entendería más bien frente a las coordenadas del positivismo o el cientifismo finisecular, y en la actualidad tendríamos lo que ha dado en llamarse neofantástico, que se identifica mejor con los postulados deconstructivistas de la posmodernidad. (Martínez, 2011: 23)

En este aspecto, Argentina es el país donde se producen mayor cantidad de

las obras fantásticas. Como afirma Enrique Luis Revol en su artículo “La tradición fantástica en la literatura argentina”, “en la literatura fantástica culmina, [...] la capacidad creadora de los argentinos” (Revol, 1968: 212). Este fenómeno se debe a que en Argentina no se encuentra una base cultural firme y con la llegada de los inmigrantes, la forma en la que los intelectuales buscan su identidad propia es construir algo desde cero. De allí nació el uso de lo fantástico para presentar una realidad única y original.

A fin de explicar este fenómeno es interesante citar la teoría de Ernesto Sábato, explicada en su ensayo “Propensión metafísica de la literatura argentina”. En este sentido, la metafísica no sólo es un tema filosófico sino también literario. Sábato postula en su ensayo la situación complicada de Argentina frente a esa demanda de un color local de la literatura de este país:

es fácil lo representativo en el Ecuador, pero es infinitamente arduo en la Argentina. Nuestro hombre es de contornos indecisos, complejos, variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarán muchas novelas y muchos escritores para dar un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria: la oligarquía en decadencia, el gaucho pretérito, el gringo que ascendió, el inmigrante fracasado o pobre, el hijo y el nieto de ese inmigrante, el habitante cosmopolita de Buenos Aires. Y todos los sentimientos cruzados y los mutuos resentimientos. (Sábato, 1996: 298)

Este país, a diferencia de otros países como México, Guatemala, Perú, Ecuador, etc..., no tiene una tradición cultural muy firme, por lo cual, desde el principio del siglo XX ya se ha generado una sensación de angustia metafísica.

En cuanto a las preocupaciones específicas, según Sábato, residen en “el desconcierto de nuestras conciencias, la zozobra que preside nuestras creaciones, el escepticismo que muchos profesan sobre nuestro destino nacional. Ansiosamente, nos preguntamos sobre la esencia y el porvenir de nuestra patria” (Sábato, 1996: 65).

En cuanto a sus causas, cabe mencionar la inmigración masiva proveniente de Europa y que en Argentina se impone una atmósfera cosmopolita. Por consiguiente, es importante encontrar una manera de representar su identidad.

al menos, en lo que al Plata se refiere, su tarea más trascendente consiste en la descripción de esa alma atormentada por el caos, de esa anhelosa búsqueda de un orden y un porqué. En otras palabras: esa violenta tectónica de nuestra realidad nos predispone hacia una literatura problemática y, en última instancia, metafísica. (Sábato, 1963 : 65)

De allí nació una literatura nueva en la que predominan los protagonistas desorientados, que tienen rupturas con los valores establecidos por el mundo occidental, en búsqueda de la significación de su vida. De hecho, se refleja el cuestionamiento, la interrogación y la incertidumbre en las obras literarias argentinas. Esa preposición metafísica de la que habla Sábato conduce a la indagación en lo individual, generando una fascinación por lo fantástico, lo psicológico, lo onírico, lo anormal y la locura y todos estos son respuestas al afianzamiento. Esto no significa un abandono de la realidad, sino la construcción de una nueva, desde cero.

Además, la sociedad argentina se deja empapar mucho por la influencia del

cosmopolitismo y se aprecia una aceptación de culturas extranjeras, por lo cual en la literatura argentina también es frecuente encontrar la atracción de lo exótico.

Por consiguiente, nuestro eje de la segunda parte de esta tesis reside en el estudio de estos dos escritores rioplatenses, Horacio Quiroga y Roberto Arlt, que son los mejores evidencias de la manifestación de la tendencia cosmopolita.

III. HACIA EL CUENTO HISPANOAMERICANO: ALGUNOS ANTECEDENTES

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, antes de llegar al siglo XX, muchos escritores ya empezaron a dedicarse a desarrollar géneros híbridos o preliminares que después desembocarían en el cuento. Por el hecho de que el cuento hispanoamericano empieza a ganar su voz en el siglo XIX, en este apartado, se sintetizará los antecedentes de siglos anteriores, los cuales abarcarán la narrativa romántica, costumbrista y modernista, así como algunos movimientos literarios importantes dentro de su época.

Como es sabido, ya existen muchísimos estudios tanto sobre estas tendencias literarias como sobre los escritores específicos; para el presente trabajo no quería entrar en el análisis textual de los cuentos mencionados sino hacer una breve introducción de ellos y presentar sus características principales.

3.1 Narrativa romántica: costumbrismo y presencia de lo fantástico

Después de que los Estados latinoamericanos declararan su independencia sucesivamente entre el año 1804 y 1828, en el continente se encontró un clima histórico propicio y se tomó conciencia de su realidad. Por consiguiente, la búsqueda de una identidad propia se convirtió en uno de los ejes del desarrollo nacional. Como afirma Florian-Buitrago, “fue en el siglo XIX cuando, ante la emergencia y consolidación de los nacionalismos, la formación de las identidades nacionales se convierten en el foco de las más diversas prácticas culturales, en especial de la literatura” (Florian-Buitrago, 2008: 335). Con el

objetivo de mostrar dichas identidades, los escritores de esa época utilizaron la literatura como el vehículo de expresión y empezaron a interesarse por los temas y las lenguas locales, intentando diferenciarse así de la literatura española.

Justamente en este siglo, surgió el movimiento del Romanticismo. Los escritores de esta época fijan su mirada hacia la naturaleza de su patria e intentan expresar su amor profundo por la tierra. Respecto al Romanticismo literario, los escritores se rinden a la emoción y la expresan libremente a través de sus obras.

En cuanto al género del cuento, específicamente, al Romanticismo se le considera como fecha del nacimiento del cuento moderno hispanoamericano. Según Pablo Brescia, “este movimiento comienza a emancipar al cuento de formas narrativas muy frecuentadas a lo largo del siglo: la leyenda histórica, la sátira social y, sobre todo, el cuadro de costumbres” (Brescia, 2000: 21). Este último término, “cuadro de costumbres”, es un nuevo género y lo usan los críticos para referirse a la narrativa que se dedica a la descripción de los lugares, tipos y costumbres de un país o región. Según señala Enrique Pupo-Walker, “en contraste directo con el cuento literario, el cuadro de costumbres aparece como una estructura abierta que solo ocasionalmente remite a su propia hechura” (Pupo-Walker, 1978: 7). La obra más destacada de este género es *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría (1805-1851), el cual narra metafóricamente la situación de Argentina durante la tiranía de Rosas.

Dentro del Romanticismo, se dan actitudes como la costumbrista y la fantástica. Respecto a la primera, se trata de una tendencia surgida a principios del siglo XIX. Su manifestación literaria se caracteriza por el retrato e interpretación de las costumbres y tipos del país. Los escritores empiezan a responder a estudios de la realidad circundante, la raza y la cultura americanas. Dentro de los escritores destaca el peruano Ricardo Palma (1833-1919). Con su obra más representativa, *Tradiciones peruanas* (1872-1877), intentó presentar un nuevo género literario: la tradición. Como argumenta Enrique Pupo-Walker,

en el marco equívoco del costumbrismo, el peruano Ricardo Palma (1833-1919) fue quizá el único escritor hispanoamericano que logró transformar aquella literatura ocasional y pintoresca en relatos de indiscutible vitalidad imaginativa. Sus *Tradiciones peruanas* (1872-1911), casi siempre de raíz popular, resucitan el encanto de leyendas envejecidas y olvidadas. (Pupo-Walker, 1973: 11)

Otra dinámica que cabe mencionar durante esta época es la literatura fantástica. Los temas más frecuentados de este tiempo son de ultratumba y de misterio. De acuerdo con José Olivio Jiménez, “en el amplio período que se entreteje del romanticismo al simbolismo -es decir, a todo lo largo del siglo XIX- cuando esta modalidad irá definiéndose con mayor nitidez y enriqueciéndose grandemente” (Jiménez, 1976: 8). Durante esta época, existían tres subgéneros narrativos que contenían elementos fantásticos: la leyenda, la tradición y el cuento literario. Las dos primeras, de raíz folclórica y popular, son productos peculiares del Romanticismo y van desapareciendo a lo largo del tiempo. Y el tercero, como es sabido, desempeñó un papel sumamente

importante en la historia del cuento fantástico hispanoamericano.

Hay que reconocer que las producciones fantásticas eran escasas y dispersas. Sin embargo, entre los cuentistas, destacan sin duda dos argentinos: Juana Manuela Gorriti (1819-1892) y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), quienes se dedicaban a cultivar cuentos modernos.

A continuación, se analizarán con más detalles los dos géneros mencionados: el cuadro de costumbres y la tradición, así como la obra sumamente importante “El Matadero”.

3.1.1 Cuadro de costumbres

Fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando apareció el género del cuadro de costumbres, también llamado artículo de costumbres, que es un tipo breve de narración de raíz popular. Tuvo su origen en Inglaterra y pronto se difundió por Francia y España. Al principio era un género propio del periodismo y folleto, y luego se extendió al campo literario. Como es sabido, en aquella época todavía no existía lo que llamamos “cuento”. De hecho, según Imbert, la palabra “cuento” también sirvió como una variante de este tipo narrativo: “Fernán Caballero¹² llamó ‘cuentos’ a sus narraciones populares, recogidas en boca de los campesinos y dedicadas a los niños. Además de ‘relaciones’ usaron ‘cuadros de costumbres’” (Imbert, 2015: 17).

¹² Es seudónimo de la escritora española Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea (1796-1877), quien es famosa por sus obras costumbristas. Durante 1852-1877 publicó muchas obras sobre cuadros de costumbres populares españoles.

De acuerdo con Enrique Pupo-Walker, “los cuadros de costumbres son narraciones que a menudo documentan el contexto social y que de ordinario asumen un sesgo testimonial que las caracteriza” (Pupo-Walker, 1978: 5). Este género literario llegó a su plenitud en el siglo XIX en España con Mariano José de Larra (1809-1837) y Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882). Algunos de sus cuadros ya pueden encajar en lo que llamamos el “cuento moderno”. No obstante, en América Latina, este género se originó más tarde. De acuerdo con Luis Leal,

durante la época de la Independencia, y sobre todo a partir de 1812, año en que las Cortes de Cádiz promulgan la libertad de imprenta, el cuadro de costumbres se convierte en instrumento para criticar las pésimas condiciones sociales que existían en las colonias a principios del siglo. (Leal, 1966: 9)

Uno de los precursores de este género fue José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). Era periodista y, como muchos intelectuales de la época, comenzó a difundir sus ideas nacionales a través de las narraciones publicadas en la prensa. En sus cuadros casi siempre se encierra una finalidad moralizante. Con la tendencia del costumbrismo, éste llegó a ser el género predominante de la narrativa. Es obvio que los románticos hispanoamericanos recibieron fuerte influencia de Larra y Mesonero Romanos, especialmente del último. Sin embargo, además de seguir los modelos suyos, a lo largo del tiempo, los hispanoamericanos lograron encontrar su propio camino. Ellos suelen describir el ambiente propio latinoamericano y la sociedad de las naciones recién fundadas.

Asimismo, con el propósito de diferenciarse de la antigua metrópoli, usan un lenguaje rural, típico del lugar. De acuerdo con Julián Moreiro, “los hispanoamericanos reflejan la mayoría de las veces el modo de vida ciudadano: la clase media alta y la pequeña burguesía criolla, a la que pertenecen los propios escritores, ganan en protagonismo a los ambientes y tipos populares” (Moreiro, 2000: 18).

En el año 2000, el citado Moreiro publicó *Costumbristas de Hispanoamérica: Cuadros, leyendas y tradiciones* en que hizo una antología de los cuadros de costumbres de diversos países hispanoamericanos. Entre estos cuadros, se encuentran *Caracteres argentinos* de Domingo Faustino Sarmiento y *Cuentos* de Fray Mocho. No obstante el más famoso sigue siendo el citado *El Matadero*. Esta obra es de vital importancia porque de acuerdo con Imbert, esta obra se halla en el proceso de evolución desde el “cuadro” hacia el cuento:

está entre la sociología y la ficción. Pinta cuadros con típicas escenas de la vida cotidiana. El cuento comenzó así en Argentina: Esteban Echeverría, alentado por sus ideas sociales, se puso a escribir un cuadro costumbrista y de buenas a primeras, porque una de sus figuras se hizo heroica, le salió el cuento “El Matadero”. (Imbert, 2015: 32)

Debido a su gran importancia, esta obra merece un estudio con profundidad, y eso es lo que vamos a tratar en el epígrafe siguiente.

3.1.2 “El Matadero”: un ejemplo de carácter híbrido

Como se ha mencionado anteriormente, los intelectuales hispanoamericanos intentaron mostrar una identidad nacional y apartarse de la influencia española. De acuerdo con Ghiano, el ejemplo mayor de ese alejamiento lo da “El Matadero” de Echeverría (Ghiano, 1968: 10). La obra fue escrita entre el año 1838 y 1840, pero no fue publicada hasta 1871, en la *Revista del Río de la Plata*, veinte años después de la muerte del escritor. Se la considera como la obra más importante para la evolución narrativa hacia el género del cuento. Siguiendo el hilo de lo expuesto anteriormente, en aquel tiempo, el artículo de costumbres de Argentina tenía una ascendencia española. Sin embargo, con “El Matadero”, Echeverría abrió nuevos caminos para los escritores de su época. Como afirma Juan Carlos Ghiano en su libro sobre este texto:

el texto se abre con una frecuencia irónica, que apunta el olvido de modelos españoles ya convencionalizados, como si aludiera a una intención decidida a descargarse de lastres retóricos. Lo que va a leerse es historia nueva, sin deudas con el pasado. (Ghiano, 1968: 51)

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, a los críticos se les despertó gran interés por catalogar el género de este texto. Existen muchos críticos que lo consideran como cuento (por ejemplo los citados Eva Valcárcel, Luis Leal y Anderson Imbert). Aquí quiero introducir especialmente la opinión de Antonio Pagés Larraya, editor de *Cuentos de nuestra tierra* (1952), en el prólogo afirma la posición fundamental de este “cuento” desde el punto de vista

argentino: “*El Matadero* preside la historia del cuento argentino. La preside no sólo en un sentido cronológico, pues el poder suscitante que sus páginas conservan adquiere el significado de una pauta invariable” (Larraya, 1952: 12-13). Dada su gran importancia en la literatura argentina, cabe señalar las razones por las que se le considera como cuento. Después de leer la crítica acerca de este tema, se puede resumir que en este texto se perciben muchos elementos propios del cuento, que son la estructura (Oviedo, Ghiano), una fuerte tensión causada por sus descripciones, una delimitación precisa del escenario narrativo, así como el uso de la primera persona (Pupo-Walker).

Sin embargo, Noé Jitrik señala que no se puede admitir que sea un cuento en comparación con los de Poe, Maupassant y Quiroga por la razón de que para ellos, desde la primera palabra hasta la última debería servir a la narración y la intensidad (Jitrik, 1971: 92). Desgraciadamente, “*El Matadero*” no posee esta característica. La primera parte es más descriptiva, tiene más relación con los cuadros de costumbres; no obstante, la segunda, cuando empieza a describir la matanza del toro, sí se puede percibir dicha intensidad entre las líneas.

De hecho, muchos críticos lo consideran como cuadro de costumbres, puesto que nadie puede negar su relación estrecha con este género literario. Según afirma Pupo-Walker,

al examinar la narración y, sin llegar al recuento detallado, veremos que son varios los elementos del cuadro de costumbres que sobreviven en *El matadero*. Se destaca, por ejemplo, el tradicional interés por envolver el asunto en una atmósfera de historicidad. (Pupo-Walker, 1973: 39)

A pesar de todo lo mencionado anteriormente, cabe reconocer que siendo un tema polémico, es difícil dar una respuesta definitiva. Como esta obra estuvo influenciada por muchos movimientos literarios, se puede percibir su carácter híbrido. Como señala José Miguel Oviedo,

en “El Matadero”, así se titula el relato, cuyo autor es Esteban Echeverría (1805-1851), se describe técnicamente como una síntesis entre el artículo de costumbres, la selección de la intencionalidad temática propia del romanticismo que incide en el nacionalismo y en la exaltación de la libertad individual, y por último, también recoge los supuestos de la observación minuciosa propia del realismo. (Oviedo, 1989: 22)

Además del género, es preciso apuntar que esta obra no es mera narración del argumento. Echeverría utiliza la escena del matadero para simbolizar el ambiente político bajo el régimen de Rosas.

En esta obra se presentan dos temáticas frecuentadas por los escritores de siglos posteriores. Por una parte, en este texto se encuentra la dicotomía entre la civilización y la barbarie, tema originado por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). A diferencia de la de Sarmiento, la de Echeverría ya deja de ser el contraste entre el campo y la ciudad. Dicha dicotomía se presenta a través de los personajes. En el cuento, se encuentran dos tendencias políticas. Por una parte, los federales se conciben como los militantes bajo la dirección del gobierno de Rosas. Por otra parte, estaría la presencia de los unitarios, que se evidencia en diferentes elementos: de manera explícita en el personaje joven que llega a caballo; de manera implícita en la voz del narrador y de forma simbólica en la figura del toro, por su actitud valiente y rebelde.

Se puede deducir que los federales son representantes de la barbarie mientras que los unitarios, gente civilizada. Como afirma Leonor Fleming,

este conflicto, básico en la obra de Sarmiento [...] avanza un paso más en Echeverría. La fricción se traslada a la propia ciudad, entre su cultivada (el unitario) y su arrabal miserable y violento (el matadero), ampliándose su limitación geográfica a planteamientos más complejos como los que hoy entendemos por centro y periferia. (Fleming, 1991: 94)

Por otra parte, con Echeverría se comienza inconscientemente una temática propia de la literatura argentina de ese período: la naturaleza no es el lugar de bondad. Como afirma Enrique Pupo-Walker, “ ‘El matadero’ anuncia, además, uno de los personajes claves del regionalismo criollista: el hombre que repetidamente se ve atrapado en la telaraña que forman injusticias sociales y el ambiente primitivo que le rodea” (Pupo-Walker, 1973: 46). Esto se convirtió luego en el tópico principal durante el criollismo y sigue una estructura fija: el personaje principal queda atrapado en un ambiente hostil y no puede salir de él. El ejemplo lo dan “El fardo” de Rubén Darío y muchos cuentos de Horacio Quiroga, por ejemplo, “La insolación” y “A la deriva”.

3.1.3 Tradiciones

Al hablar de los antecedentes, no es posible omitir la obra *Tradiciones peruanas*, que es una colección publicada entre los años 1872 y 1877, escrita por el peruano Ricardo Palma. Antes de que se recopilaran en libros, casi todas habían aparecido en periódicos peruanos o extranjeros. En 1883 se publicó la

primera edición completa y dada su gran significación en la historia literaria, a lo largo del tiempo se presentó una gran tirada correspondiente a diferentes editoriales. En 1952 la Casa Aguilar de Madrid publicó *Tradiciones peruanas completas*, a las cuales se les considera la edición clásica. En este libro, el editor Edith Palma cambió totalmente el orden original de su autor. Según Carlos Villanes Cairo, las tradiciones fueron clasificadas de acuerdo con cuatro pilares fundamentales, que son los incas, la colonia, la emancipación y la república (Cairo, 2017: 54).

Se trata de una obra de vital importancia en la narrativa hispanoamericana, ya que con ella se culminó un nuevo género literario: la tradición. Antes de Palma, había pocas producciones, pero lo más usual era considerarlas una forma narrativa de transmisión oral, de generación a generación. Según Compton, “cuando Palma comenzó a escribir sus piezas en prosa evidentemente no tenía ninguna idea de lo que más tarde sería la tradición” (Compton, 1993: 441). En su libro también ha hecho una lista de la clasificación literaria que Palma concede a cada obra:

1. 1851. “Consolación” --confidencia, artículo, reminiscencia fiel.
2. 1852. “El hermano de Atahualpa”-- novelita de género romántico
3. 1853. “Lida”-- romance histórico, crónica
4. 1853. “Mauro Cordato”-- romance nacional
5. 1854. “Infernum, el hechicero”-- tradición peruana
6. 1856. “La venganza del ángel”-- confidencias
7. 1857. “La querida del pirata”-- tradición
8. 1859. “El Nazareno”-- crónica

9. 1860. “Palla Huarcuna”-- tradición
10. 1860. “Un bofetón a tiempo”-- historia, crónica
11. 1860. “Debellarse superbos”-- apuntes históricos
12. 1860. “La hija del oidor”-- tradición popular
13. 1860. “El virrey de la adivinanza”-- apuntes históricos
14. 1861. “Tragedia de bastidores”-- anales
15. 1861. “Justos y pecadores”-- crónica
16. 1864. “Don Dimas de la Tijereta”—cuento (Compton, 1993: 441)

Entre estas definiciones, se encuentran crónicas, artículos, novelitas, tradiciones, apuntes históricos, confidencias, anales y cuentos. Desde dichas clasificaciones se puede percibir claramente el carácter híbrido de esta obra, como si fuera una fusión de diferentes géneros literarios. De acuerdo con Aníbal González, “además de los componentes literarios, Palma también incorporó algunos elementos útiles de la tradición periodística” (González, 1993: 462).

Bajo la influencia de tantos elementos, se puede señalar que las tradiciones tienen relación estrecha con el cuadro de costumbres, por la descripción de lugares y hábitos, con la novela histórica por la mención de sucesos históricos, y con el cuento, por la técnica de narración. De acuerdo con Oviedo,

el texto ofrece una síntesis reveladora del estado del relato en su tiempo: hay claras huellas del artículo de costumbres, el folletín romántico, la narración ejemplarizante, el testimonio social, el documento histórico, etc. , adheridos todavía como una especie de andamiaje que soporta la estructura central del cuento mismo. (Oviedo, 1989: 35)

Con el paso del tiempo, Palma fue perfeccionando su manejo de este género y empezó a cuidar la forma. En una carta al escritor argentino Juan

María Gutiérrez, Palma señaló algunas características importantes de su tradición:

creo que la tradición ante todo estriba en la forma. Deben narrarse como se narran los cuentos. La pluma debe correr ligera y ser sobria en detalles. Las apreciaciones deben ser rápidas. La filosofía del cuento o conseja ha de desprenderse por sí sola, sin que el autor lo diga. (Palma, 1949: 20)

En sus narraciones, Palma rehusó elementos europeos y tomó conciencia de la historia local, y de esta manera, logró mostrar una identidad nacional.

Como afirma Cairo,

Palma inicia, posiblemente, la genuina literatura peruana, la que se desliga de la imitación servil de los modelos europeos, recurre al lenguaje popular, capta lo más neto y vibrante, sin alejarse nunca del rigor castizo, y la presenta en historias breves, tal vez demasiado abundantes. (Cairo, 2017: 14-15)

Con el propósito de mostrar dicha identidad, Palma apoyó gran parte de sus tradiciones en los sucesos históricos reales y a través de su lectura, es posible delinear el Perú de la colonia y de la república. En una de las tradiciones, “Los caballeros de la capa”, Palma resumió el argumento de la historia: “Caídos y levantados, hartos y hambrientos, eso ha sido la colonia y eso es y ha sido la república” (Palma, 1994: 136).

Después de analizar sus textos, se puede percibir que las tradiciones se parecen más a la crónica. A diferencia de los historiadores, Palma no describió cronológicamente la historia sino que pintó cuadros de escenas específicas. Con el propósito de lograr el efecto histórico, Palma utilizó una serie de técnicas narrativas:

entre las técnicas narrativas que proporcionan este efecto se deben mencionar las referencias a fuentes específicas (textos históricos o testigos); la acumulación de detalles (fechas, nombres, edificios) que confieren densidad histórica al relato, y el trabajo del lenguaje (uso de arcaísmos, parodia de los discursos de la época). (Unzueta, 1993: 514-515)

Una característica destacada de esta obra radica en el uso de los elementos orales en la narración y entre ellos cabe mencionarse el empleo del lenguaje local y popular, lo que da una mayor verosimilitud a las tradiciones y sirve como una muestra de la identidad idiomática. Como señala Luis Leal,

para dar un sabor rancio a sus cuentos usa de arcaísmo y de vocablos y giros desusados; no rehúye el uso de peruanismos, con los cuales salpica su obra generosamente. Tampoco omite los giros familiares, y hasta usa los vulgares si es necesario. (Leal, 1966: 27)

Dentro de esta obra también se encuentran elementos fantásticos porque algunas de las tradiciones son adaptaciones de leyendas populares y muestran las creencias del pueblo. Las que pueden ejemplificarlo son “Traslado a Judas” y “Dónde y cómo el diablo perdió el poncho”. Como afirma Phillipps-López,

en todas estas leyendas o tradiciones imaginativas, la búsqueda de las raíces folklóricas nacionales cabe en la determinación de aquello que pudiera configurar lo genuinamente propio de cada pueblo, pero además --sobre todo-- conjuga, a partir de lo folclórico siempre, vía las creencias, elementos relacionados con maneras de idear y textualizar lo sobrenatural y la trascendencia, de cuestionarlos y problematizarlos. (Phillipps-López, 2003: 26)

Esta obra ha dejado sus huellas en la literatura hispanoamericana de siglos posteriores. Entre los imitadores se encuentra el escritor argentino Pastor Obligado (1841-1924), quien publicó *Tradiciones de Buenos Aires* (1888) y

Tradiciones argentinas (1900). Paralelamente, entre 1911 y 1917, Álvaro de la Iglesia escribió tres series de *Tradiciones cubanas*, subtituladas respectivamente *relatos y retratos históricos*, *Cuadros viejos* y *Cosas de antaño*. Asimismo, uno de los primeros intentos del cuento del escritor nicaragüense Rubén Darío, “Las albóndigas del coronel”, publicada en *El Mercado* el 14 de septiembre de 1885, no es otra cosa sino una imitación de las tradiciones de Palma.

3.2 Narrativa modernista

3.2.1 Características del literatura modernista

El Modernismo es una corriente de renovación artística que se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del XX en Hispanoamérica (entre los años 1880 y 1910). Los artistas modernistas manifiestan una constante búsqueda de formas nuevas para expresar la compleja realidad del continente. Ellos tienen un sentido aristocrático del arte, amplia libertad creadora y una actitud abierta hacia todo lo nuevo.

En cuanto al modernismo literario, destaca la figura del nicaragüense Rubén Darío. Con la publicación de su obra *Azul...* (1888) inauguró una nueva era de la literatura. Con el transcurso del tiempo, aparecieron muchos otros escritores que están dentro de la misma estela, con lo cual hay elementos comunes. En Argentina nos encontramos con Leopoldo Lugones (1874-1938). En México destacan Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Amado Nervo

(1870-1919), y en Cuba, José Martí (1853-1895).¹³

El objetivo principal de los modernistas reside en “la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental” (Rama, 1985: 5), es decir, crear un tipo de literatura distinta de la cultura de su antigua metrópoli, mostrar la identidad propia y lograr el reconocimiento en el mundo literario. Ellos tienen fe en la palabra artística y buscan una exigencia suprema de belleza verbal.

De esta manera, la literatura modernista experimentó un cambio definitivo en el manejo expresivo del idioma. Además concreta el sueño de los escritores románticos de diseñar un lenguaje típicamente latinoamericano. De acuerdo con José Olivio Jiménez,

ese lenguaje modernista se caracterizó por un extraño sincretismo que se correspondía fielmente a la extrañeza del alma de la época: extrañeza que emana de la honda contradicción que entre sí arman las inquietudes y afanes más intensos en quienes fueron sus protagonistas. (Jiménez, 1976: 12)

Asimismo, cabe reproducir la cita de Darío en “los colores del estandarte”: “los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica y arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad” (Darío, 1938: 123). Aquí Darío nos señaló dos características importantes de la literatura modernista: el amor a la belleza

¹³ Hay una gran cantidad de escritores modernistas, así que es imposible enumerarlos todos. De hecho, he elegido a varios escritores que hicieron aportaciones al desarrollo del cuento. En 1889, en la revista que dirigió José Martí, *La Edad de Oro*, apareció una serie de cuentos para niños, los cuales eran muy difíciles de encontrar en esa época. Manuel Gutiérrez Nájera, se limitó a publicar un libro en su vida, que era *Cuentos Frágiles* (1883). Otros escritores citados también tuvieron publicaciones de este género.

y la expresión del sentimiento propio.

Por una parte, según Gabriela Mora, “el amor a la Belleza (así con mayúscula), constituye el rasgo decisivo del Modernismo que nadie disputa, y su apasionado cultivo se le criticó bajo el mote de esteticismo” (Mora, 2017: 16). En el mismo texto, Mora enumera varias definiciones de este término.¹⁴ Resumiéndolas, se puede decir que esta Belleza se refiere a lo bueno, lo puro y lo ideal.

Por la otra, influenciado por el liberalismo, la poesía presenta gran libertad expresiva y se convirtió en el vehículo de la manifestación del propio sentimiento y de la personalidad. De acuerdo con Rama, esto constituye un carácter muy importante de las obras líricas de Darío: “su rasgo clave es la “subjetivación” ascendida a valor único, es decir, metro autónomo que permite determinar la importancia y el valor de una producción poética” (Rama, 1985: 12).

Aunque el modernismo es un movimiento fundamentalmente poético, también se desarrolló, en menor medida, otros géneros: el ensayo, la crónica, el poema en prosa y el relato, aunque a veces es difícil discernir los límites entre ellos. Si nos referimos al cuento, que es el centro de nuestro estudio, de acuerdo con Luis Leal, “su interés en la creación de una forma artística -que les interesa

¹⁴ En el texto Mora ha escrito: Gutiérrez Nájera relaciona lo bello y lo bueno, y define el sentimiento de lo bello como “una atracción siempre creciente hacia lo ideal. Para el mexicano, “el arte purifica al hombre porque lo acerca a la Belleza, que es Dios”. Darío reitera que siempre ha “procurado ir hacia la más alta idealidad” en su “intenso amor absoluto de la Belleza”. (Mora, 2017: 17)

más que el devenir narrativo- es de primordial importancia en el desarrollo del cuento hispanoamericano contemporáneo” (Leal, 1966: 58). El cuento era un tipo poco desarrollado hasta ese tiempo. Sin embargo, éste desempeñó un papel importante durante el Modernismo gracias a la prensa. De acuerdo con Gabriela Mora, durante ese período, “el papel de la prensa fue [...] decisivo para el desarrollo del cuento, ya que prácticamente todos vieron la luz en periódicos y revistas”(Mora, 2017: 15).

En cuanto a este género, hay varios elementos importantes que merecen ser tratados. En primer lugar, la renovación modernista del cuento consiste en el cambio de la estructura, o mejor dicho, la fusión de dos géneros: la poesía y la prosa. Según expone Oviedo en su antología, “su esfuerzo (el de los modernistas) era precisamente el de borrar fronteras, haciendo que la prosa tuviese las vibraciones imaginísticas de la poesía y que éste albergase cuentecillos de la más pura fantasía” (Oviedo, 1989: 251). Como consecuencia, los modernistas incorporaron elementos líricos en el cuento con lo cual se encuentran con frecuencia cuentos en verso o poemas en prosa.

Respecto a este punto, Enrique Pupo-Walker ha añadido que a través de dicha fusión, surgió una de las características importantes del cuento de la época: la economía narrativa. Según él, “el escritor modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema” (Pupo-Walker, 1973: 12).

En segundo lugar, los modernistas se oponen al realismo y abogan por la perfección formal y por los temas exquisitos, pintorescos, decorativos y exóticos. La mitología, la Grecia antigua, el Oriente, la Edad Media se constituyen como temas. Como afirma Flores:

en cuanto a la temática, los Modernistas dramatizaban motivos helénicos, leyendas exóticas, fantasías alegóricas, y como los franceses, adoptaron a Edgar Allan Poe como padre espiritual. Lo poesco, con todo sus horrores, crueldades y misterios, se constituyó en la quintaescencia misma de la nueva estética. (Flores, 1976: 8)

En tercer lugar, no se puede omitir su atención a la realidad de la sociedad y la marca autorreferencial. De acuerdo con José Miguel Oviedo, “el cuento modernista es el primer modelo narrativo autorreferencial -una ficción presentada como tal, un objeto de arte con amplia autonomía ante la realidad- que aparece en América” (Oviedo, 1989: 251). Esta tendencia se manifiesta con mayor refinamiento en la poesía y la prosa dariana donde se encuentra reflexiones sobre obra y sobre su papel como poeta en el contexto del Modernismo.

Como se ha mencionado anteriormente, los modernistas poseen gran libertad en la expresión, y según Gabriela Mora, esa libertad trajo cambios significativos al cuento:

para el cuento, la libertad preconizada por el Modernismo amplió tanto el radio de la historia como el sistema discursivo. En el declarado interés por el interior del ser, las historias contadas amplían extraordinariamente los asuntos concernientes al yo. El sentimiento del yo dividido, fragmentado, lo hallamos en varios de los cuentos estudiados. (Mora, 2017: 26)

Después de analizar brevemente el cuento modernista, al hablar de este género, parece imprescindible mencionar el cuento fantástico. De acuerdo con José Olivio Jiménez, “la aparición de lo sobrenatural -asociado por lo común a lo fantástico pero no coincidentes de un modo exclusivo- es tan antigua como la literatura misma, especialmente en el folklore de los pueblos antiguos y modernos” (Jiménez, 1976: 7). No obstante, al hablar del origen de este género, hay que remontarse al siglo XIX. En dicho siglo nos encontramos con E.T.A Hoffmann (1776-1822), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Guy de Maupassant (1850-1893) y Edgar Allan Poe (1809-1849), narradores que son pioneros en esta clase de narrativa. En Hispanoamérica, como se ha mencionado anteriormente, dicho género tuvo su origen en el Romanticismo y desde su nacimiento ya mostró su deuda a las obras de los pioneros. Según señala José María Martínez,

el cuento fantástico hispanoamericano manifiesta también el tipo de trayectoria o evolución del resto de los cuentos fantásticos occidentales, que a partir de Hoffmann y Poe van a ir despojándose de los componentes más fantasmagóricos para ubicarse bien en la vida cotidiana de las urbes modernistas, bien en la conciencia fragmentada del sujeto contemporáneo. (Martínez, 2011: 62)

Aunque ya existían algunos antecedentes en épocas anteriores, la literatura fantástica no tuvo su mayor desarrollo en el continente latinoamericano hasta el Modernismo. Según ya he dicho, la región con mayor número de publicaciones de este género es la de Río de la Plata, donde figura el citado Lugones. Además, en otros países también se encuentran otros escritores como

Rubén Darío, Amado Nervo, Teresa de la Parra (1889-1936) así como Clemente Palma (1872-1946). De acuerdo con Phillipps-López,

sobre esta ambigüedad, peculiarmente moderna, se edificarían numerosas creaciones fantásticas del fin de siglo que cuestionaban las fronteras de la normalidad, identificando en lo morboso, lo monstruoso, la aberración, los nuevos territorios donde expresar la disconformidad. (Phillipps-López, 2003: 35)

Además de estos elementos, cabe señalar que como consecuencia del rápido desarrollo de la ciencia, los cuentistas se interesaron por los interrogantes sobre la vida humana, proponiendo temas relevantes como el trastorno mental, o el nacimiento y la muerte. Asimismo, como una herencia del Romanticismo, lo folclórico también sirve como una fuente para los cuentos fantásticos.

3.2.2 Dos movimientos importantes del modernismo: simbolismo y decadentismo

Al hablar de los intelectuales finiseculares, no se puede omitir la influencia generada por otros dos movimientos franceses: el simbolismo y el decadentismo. Como señala Ángel Flores, “la mayor parte de los Modernistas renunciaron a los clásicos castellanos para seguir las huellas de los franceses, mezclando confusamente (bajo el denominador común de “los raros”) a románticos con parnasianos, a decadentes con simbolistas” (Flores, 1976: 7).

Durante el Modernismo hispanoamericano, se encuentra con frecuencia

obras bajo la ascendencia de estas dos tendencias. Refiriéndose a este aspecto, es imprescindible citar al cuentista estadounidense, Edgar Allan Poe, quien insufla su estética en los escritores modernistas. Como afirma Margo Glantz,

los lazos espirituales, a la vez que los nexos estilísticos que varios poetas fundamentalmente de América guardan con Poe - Darío, Herrera y Reissig, Lugones – definen, tanto en su filiación modernista, como en su procedencia simbolista y decadentista, la vía precisa por la que Quiroga entró en esa estética y en esa moda. (Glantz, 1976: 96)

El simbolismo es un movimiento artístico originado en Francia y en Bélgica en la década de los 80 del siglo XIX, principalmente en el campo literario y el arte plástico, que se postula como alternativa al naturalismo y al realismo de ese siglo. El simbolismo aboga por la espiritualidad, los sueños y la imaginación. Para los escritores de este movimiento, son de suma importancia la fantasía, la irracionalidad y la subjetividad. Usan símbolos para expresar sus emociones internas.

Otro movimiento, el decadentismo, fue una tendencia artística, filosófica y literaria paralela, que también tuvo su origen en Francia en las últimas décadas del siglo XIX. Se desarrolló por toda Europa y se extendió a algunos países latinoamericanos, teniendo allí una influencia mucho más persistente que en el continente europeo. Bajo la influencia de Poe, a quien se le considera como precursor del decadentismo, en América existen escritores afines a esta tendencia, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones y nuestro Quiroga (Contardi, 1993: 193).

Igual que el simbolismo, el decadentismo también muestra un rechazo hacia el realismo, el racionalismo y el positivismo. Se opone al pensamiento burgués de la época y pretende evadirse de la realidad, posicionándose en contra de las costumbres de la sociedad. Respecto a la temática, abarcan lo macabro, la admiración por la barbarie, la muerte invadiendo la vida, el sufrimiento de la enfermedad para expresar el sentimiento de la tristeza y la melancolía, así como el cansancio y el aburrimiento.

3.3 Escritores específicos

He elegido a dos escritores muy importantes, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, quienes tienen relación estrecha con los movimientos mencionados; nos acercaremos brevemente a ellos para mostrar los avances de esa época en el género del cuento.

3.3.1 Rubén Darío

Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916), conocido como Rubén Darío, fue poeta, periodista y prosista nicaragüense. Fue el escritor más importante del Modernismo tanto en España como en América Latina y ejerció una influencia duradera en la literatura hispanoamericana.

Cabe reconocer que su contribución principal fue la renovación de la poesía, como afirma Rama, “ningún poeta en Hispanoamérica había demostrado hasta entonces un conocimiento tan minucioso e interior de las técnicas poéticas, y

ninguno fue capaz de una trasmutación artística comparable” (Rama, 1985: 9).

Su carrera como prosista empezó alrededor del año 1885 con la publicación de sus primeros cuentos “A las orillas de Rhin” en *El Porvenir de Nicaragua* y “Las albóndigas del coronel” en *El Mercado*. De acuerdo con Alba Omil, “Rubén Darío en 1888 había dado el modelo de un nuevo tipo de cuento: la prosa era considerada en un mismo plano de jerarquía que el verso” (Omil, 1968: 67). En este año, Darío publicó su obra famosa *Azul...* Allí se encuentran “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “El rubí” y “El fardo”, relatos ampliamente conocidos en la historia del cuento hispanoamericano. A partir de esa fecha, el nicaragüense dejó publicados una gran cantidad de este género en su vida, en verso o en prosa. Una contribución significativa de Darío estriba en el cuidado de la forma. Para Gabriela Mora, éste reside en los siguientes aspectos:

para el cuento, importa hacer hincapié en las construcciones más ceñidas, por estructuras mejor planeadas, que agilizan las obras. En estas estructuras, es destacable la diversa elaboración del narrador, diferente al omnisciente tradicional, que llevaba de la mano al lector. (Mora, 2017: 32)

Además, como consecuencia de su preferencia a la brevedad, Darío empieza a cuidar la economía de su narración. En sus cuentos, se puede percibir su estricta selección de palabras.

En cuanto al estilo de sus cuentos, no es difícil señalar que casi todos presentan un carácter híbrido, es decir, estos textos cuentan con la estructura y los recursos narrativos de dicho género y el lenguaje poético. Como señala Ernesto Mejía Sánchez en su introducción de *Cuentos Completos* (1983): “no es

solo, pues, que el estudio de sus cuentos ilumine al mismo tiempo, desde fuera, aspectos parciales de la creación poética en Rubén, sino que la poesía misma penetra de continuo en estas páginas de prosa” (Sánchez, 1983: 8). El que mejor lo ejemplifica es “El rey burgués”, el cual el propio autor lo subtitula “cuento alegre”. En él, se puede apreciar poesías explícitas a través del canto del poeta. Asimismo, tanto en dichos poemas como en la descripción del narrador se hallan abundantes fragmentos con un lenguaje lírico, lleno de sustantivos y adjetivos.

Además de estos cuentos poéticos, también podemos apreciar otro tipo en las obras del nicaragüense, el cual tiene relación estrecha con el criollismo. En ellos, el protagonista, normalmente un don nadie o un trabajador de la clase baja, sufre en un ambiente duro y siempre tiene que luchar para sobrevivir. Sin embargo, al final, no suele triunfar en esta lucha contra la naturaleza o alguna fuerza externa y se ve obligado a morir. “El fardo” pertenece a esta estirpe, y es posible asociarlo con los cuentos más exitosos de Edgar Allan Poe y de Rudyard Kipling. Según el resumen de Muñoz, “ ‘El fardo’ describe, específicamente, la vida difícil de pescadores humildes que luchan desesperadamente por sobrevivir en un ambiente fatalista que casi de una vez aplasta el físico y las aspiraciones más modestas de aquellos hombres” (Muñoz, 1973: 57). Se puede encontrar fácilmente cuentos de esta índole en la narrativa de Darío, Lugones y Quiroga, debido a la fuerte influencia del estadounidense, Poe.

Como se ha mencionado anteriormente, el cuento modernista tiene un

carácter autorreferencial y esto es muy evidente en los cuentos de Darío. En un estudio realizado por Íber H. Verdugo, el crítico señala que “uno de los temas recurrentes es el de la situación del poeta en el mundo y en la sociedad” (Verdugo, 1976: 21). Dentro de esta tendencia, se puede encontrar varios cuentos en *Azul...*, que son “El Rey Burgués”, “El pájaro azul” y “La canción del oro”. En estos cuentos, los poetas son extremadamente pobres y encuentran muchas dificultades para sobrevivir con el sustento que les otorga el ejercicio literario. En “La canción del oro”, se encuentra una descripción en las primeras líneas: “un harapiento, por las trazas de un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta” (Darío, 2011: 103). Estas palabras reflejan en cierto sentido la situación social de los poetas de la época.

Asimismo, cabe mencionar los cuentos fantásticos de Darío, aunque sean relativamente pocos. En el año 1976, José Olivio Jiménez publicó *Rubén Darío: Cuentos fantásticos*, en el que los recopiló. Son once en total y algunos famosos son “Cuento de Noche Buena”, “El caso de la señorita Amelia”, “D. Q.” y “La larva”. Estos relatos abarcan una gran variedad de temáticas. Entre ellas, destacan la magia negra y la teosofía, por las cuales también comparte el interés Leopoldo Lugones. Como afirma Gabriela Mora, “tanto Darío como Lugones relacionan la ciencia con el satanismo, y usan sus conocimientos de magia negra, y el esoterismo en general, para crear el efecto de lo fantástico en muchos de sus relatos” (Mora, 2017: 21).

Otra aportación importante de Darío estriba en la producción de la

literatura infantil. Antes del nicaragüense, es difícil encontrar textos destinados a los niños. En *Rubén Darío para niños* (2000), los editores Teo Puebla y José Morán seleccionaron dieciséis cuentos famosos en verso. Entre ellos, se encuentran “Margarita”, y “Los tres reyes magos”. Darío confesó que habían sido una fuente de inspiración los cuentos populares árabes que se incluyen en *Las mil y una noches*. De acuerdo con Carmen Bravo-Villasante, “en *Las mil y una noches* estaban todos los elementos caros a los poetas modernistas: fantasía sin límites, exotismo, belleza de gema, aristocratismo, y la extrañeza de lo fabuloso: cuento de hadas y de genios, maleficio y hechizo” (Bravo-Villasante, 1967: 531).

Resumiendo todo lo expuesto anteriormente, se puede concluir que Darío dejó una gran huella en la historia del cuento hispanoamericano, la cual se puede encontrar en la historia del cuento hispanoamericano, las cuales se pueden encontrar en algunos cuentistas de su época y posteriores. Como afirma Guillermo O. García, “los cuentos de Rubén Darío representan el fundamento desde el cual habrá de erigirse la narrativa contemporánea en Latinoamérica, si bien no directamente, sí a través de la obra narrativa de Leopoldo Lugones y, sobre todo, de Horacio Quiroga” (García, 2011: 27).

3.3.2 Leopoldo Lugones

Al escritor argentino Leopoldo Antonio Lugones (1874-1938), se le considera como otro representante del modernismo hispanoamericano. Jorge Luis Borges lo elogió mucho diciendo que él es “el máximo escritor argentino” (Borges, 1965: 95). Además, en su prólogo a *La estatua de sal*, escribe: “Si tuviéramos que cifrar en un nombre todo el proceso de la literatura argentina (y nada nos obliga, por cierto, a tan extravagante reducción) ese nombre sería indiscutiblemente Lugones” (Borges, 2000: 71).

Leopoldo Lugones nació en Córdoba el 13 de junio del año 1874. Por su gran importancia en la literatura argentina, ese día se convirtió en el Día del Escritor de su país. Fue autodidacta. Siguiendo el camino de Rubén Darío, desde la adolescencia ya empezó su carrera como poeta. En 1896, después de casarse, Lugones se trasladó a Buenos Aires, donde conoció a Darío. Durante su estancia en esa ciudad, gracias al interés común por la literatura, los dos grandes escritores trabaron una amistad profunda. A lo largo del tiempo, Darío apreció hondamente las obras literarias de Lugones y lo elogió a menudo en sus artículos publicados en la prensa:

ya en la tarea de ideas revélase [sic] la inagotable mina verbal, la facultad enciclopédica, el dominio absoluto del instrumento y la preponderancia del don principal y distintivo: la fuerza. Propaganda patriótica, ciencia civil, historia, cuento, enseñanza, discurso ocasional, todo es pletórico, todo está lleno de vital y viril fuerza. (Darío, 1950: 993)

Además, cabe señalar la influencia que sobre él ejerció Darío, ya que el

nicaragüense empezó mucho más temprano su creación literaria. De acuerdo con Jiménez, “en ese momento Darío ya había comenzado la publicación de relatos de tema fantástico o esotérico, se interesó por la teosofía y los libros de Blavatsky” (Jiménez, 1979: 52). Como es sabido, en años posteriores, a Lugones también se le despertó un profundo interés por lo fantástico y la teosofía. Incorporó todos estos elementos en sus cuentos y se convirtió en uno de los cuentistas más importantes de la época. De acuerdo con Helena Zbudilová, “Lugones fue uno de los primeros escritores argentinos que empezaron a cultivar intensamente la literatura fantástica” (Zbudilová, 2007: 141). Según concreta Borges, “ya en 1896, Lugones cultivaba el cuento fantástico. Quedan, en revistas de la época, muchos testimonios de esa predilección, no recogidos posteriormente, pero que llevan su firma” (Borges, 1965: 71).

En 1897, el escritor publicó su primer poemario, *Las montañas del oro* (1897). Justamente en el mismo año, el 15 de abril, también apareció su primer cuento “El milagro de San Wilfrido” en *El tiempo*, un periódico de su época. En 1905, publicó su primer libro en prosa *La guerra Gaucha* (1905), una colección de veintidós cuentos basados en una historia real. A través de estos relatos, Lugones muestra su interés por lo nativo. De acuerdo con Omil, “en general el tono de estos relatos es sombrío; a veces cobran un realismo que linda con lo brutal” (Omil, 1968: 67).

Al año siguiente, sacó a la luz su obra más destacada del género, *Las fuerzas extrañas* (1906). Contiene doce cuentos y un ensayo de cosmogonía en

diez lecciones. Es una de las primeras obras de cuentos fantásticos en la región del Río de la Plata. Borges enumeró en una ocasión los mejores textos de esta colección: “de los incluidos en Las fuerzas extrañas, acaso los mejores sean *La lluvia del fuego* (que revive, con minuciosa probidad, la destrucción de las ciudades de la llanura), *Los caballos de Abdera*, *Yzur*, *La estatua de sal*” (Borges, 1965: 71). Los cuentos de esta colección presentan gran intensidad. Este término se ha citado anteriormente, como una de las características esenciales del cuento moderno. Como afirma Omil, “la arquitectura de estas narraciones (la mayoría) ha sido perfectamente elaborada como cuento, es decir, que en ellas todo está encaminado hacia un final que el lector aguarda ansioso” (Omil, 1968: 74).

Asimismo, este libro sirve como ejemplo para la constitución de un elemento importante de los modernistas: ellos suelen interesarse en temas exóticos como la Grecia antigua, el Oriente y la Edad Media. Según afirma Omil, el escenario es cosmopolita; el autor se aleja en el espacio y también en el tiempo. Tan pronto sitúa su narración en la época bíblica, en Gomorra, como en la antigua Grecia; en Palestina en el tiempo de las cruzadas, como en la Córdoba de sus días. (Omil, 1968: 74)

En este libro, cabe destacar una técnica de narración interesante: en éstos se encuentran la inserción del propio “Lugones” narrador y de algunos amigos suyos como personajes. Esta técnica fue muy imitada por los cuentistas posteriores. Respecto a este punto, podemos reproducir el acertado comentario de Paula Speck:

en *Las fuerzas extrañas*, Lugones juega con identificar el narrador consigo mismo. No sólo “Lugones” es el narrador de estos relatos, sino que habla de amigos reales como Baldomero Sanín Cano y José Juan Tablada (Ángel), e inclusive permite a los personajes de un cuento marcado citar *Las montañas del oro*. (Speck, 1976: 413)

En 1924, apareció *Cuentos fatales*, una colección de cinco cuentos fantásticos. Siguiendo el mismo camino, este libro se puede considerar como una profundización del anterior. De acuerdo con Omil, “el eje de esta obra es el mismo que dio unidad al libro antes estudiado: un elemento misterioso, una fuerza oculta que gravitan sobre el desenvolvimiento de la vida humana y cuyo secreto poseen muy pocos iniciados” (Omil, 1968: 87).

Además, cabe señalar la fuerte influencia de Leopoldo Lugones en tres escritores posteriores: Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges (1899-1986). Por una parte, en un viaje a Misiones, Lugones llevó a Quiroga como su secretario y le despertó el interés por el lugar, donde residió la mayor parte de su tiempo y escribió su *Cuentos de la selva* (1918). Además, “durante la primera residencia de Quiroga en Buenos Aires (1902-1910), los cuentos que va publicando en revistas y periódicos se apoyan en la misma temática que obsesionaba a Lugones en este período” (Speck, 1976: 424). Los dos mantuvieron una relación tan estrecha que Lugones se suicidó justo al año siguiente de Quiroga.

Por otra parte, Borges reconoció en varias ocasiones su deuda con la obra de Lugones. Ante todo, hay que reconocer que a Borges le fascina el cuento

fantástico, y a él dedica la mayoría de su producción literaria. Como se ha mencionado anteriormente, a Lugones se le considera como emprendedor de este subgénero. Como afirma Luis Leal, “en general, Lugones en su temática da preferencia a lo fantástico, a las anormalidades psicológicas y a la ficción derivada de la ciencia, su influencia sobre Borges y los escritores de su escuela es obvia” (Leal, 1966: 64-65).

La huella de Lugones también se percibe en Borges en su técnica narrativa. Al hablar de los cuentos fantásticos de Lugones, Borges señaló un método usado por el modernista argentino:

da cierta realidad a estas imaginaciones fantásticas, un procedimiento que ha encontrado muchos imitadores: el mismo Lugones es protagonista de lo que narra y en la acción intervienen amigos suyos, con su nombre verdadero. (Borges, 1965: 73)

Después de analizar los cuentos de Borges, podemos afirmar que él mismo es uno de los “imitadores” de la cita.

3.3.3 Otros escritores

Además de los dos representantes mencionados, también existen otros escritores modernistas que se dedicaban a la escritura del cuento, como Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Clemente Palma y Teresa de la Parra (1872-1946).

Aquí también merece la pena citar a Manuel Gutiérrez Nájera, quien según José Emilio Pacheco, “es el mejor escritor mexicano del siglo XIX y el fundador de lo moderno” (Pacheco, 2000: 20). Durante su corta vida el mexicano publicó

una gran cantidad de textos en periódicos nacionales, los cuales incluían crónicas, poesías, cuentos y teatros. El único libro que escribió en su vida fue *Cuentos Frágiles* (1883), que contiene quince relatos de temas variados. Este libro se puede considerar como un hito de la literatura hispanoamericana, ya que con él se inicia el cuento modernista. En cuanto a sus características, según señala José María Martínez,

sus cuentos presentan claramente un carácter híbrido, que tienen relación estrecha con la crónica, el cuadro de costumbres, la leyenda romántica y dicha mezcla muestran su forma genuina, su génesis periodística y su singularidad dentro de la historia del cuento latinoamericano. (Martínez, 2006: 15-16)

Entre todos estos géneros, sus cuentos se parecen más a la crónica, tanto en la temática como en el lenguaje. Por una parte, sus relatos toman conciencia de los acontecimientos reales del Porfiriato y nos delinean la vida del pueblo de la época. Por la otra, según afirma Martínez, “como el de las crónicas, el lenguaje de los cuentos najerianos es principalmente lírico y subjetivo, donde la representación mimética del referente queda en un segundo plano y a veces hasta completamente desdibujado” (Martínez, 2006: 62).

Además de sus propias publicaciones, también hizo contribuciones a la difusión de otras obras modernistas. En el año 1894, fundó la *Revista Azul* con la colaboración de su colega Carlos Díaz Dufoo. En dicha revista, se encuentran las publicaciones de diversos escritores, entre los cuales destacan los citados Rubén Darío, José Martí y Amado Nervo.

José Julián Martí Pérez, conocido por José Martí, fue escritor y político

cubano y organizador de la Guerra de la Independencia de Cuba. Como es sabido, en esa época, ni siquiera los críticos prestaban atención al cuento, y menos al cuento infantil. Como afirma Ángel Esteban, “fue Martí quien preparó una tradición y despertó el interés de todo tipo de público por el cuento infantil” (Esteban, 2006: 18). En 1889, José Martí fundó la revista *La Edad de Oro*, que es una revista mensual dedicada a la literatura para niños. En cuanto al género, además de cuentos, también se incluían ensayos y poesías. En ella se encuentran no solo el relato infantil, sino también el género fantástico e histórico. En el mismo año, publicó su libro *La edad de oro y otros relatos* (1889), en el que se recopilaron la mayoría de los cuentos infantiles de la revista.

Clemente Palma fue escritor modernista peruano, hijo del escritor Ricardo Palma. En 1904 publicó *Cuentos malévolos* (1904). En lugar de seguir la ruta de su padre, su interés se centra en los cuentos fantásticos. Se percibe una influencia clara del decadentismo en sus relatos, especialmente del vampirismo. De acuerdo con Gabriela Mora, “fenómenos no muy explorados en nuestra literatura-la necrofilia, el bestialismo, la pedofilia, o acciones de extremada crueldad- son centrales en estos cuentos” (Mora: 1997: 192).

Aquí cabe citar especialmente a la figura femenina venezolana de Teresa de la Parra, cuyo nombre real es Ana Teresa Parra Sanojo. Fue considerada como la escritora más importante de la literatura nacional venezolana. Aunque es más conocida por sus novelas, también se dedicó a la escritura del cuento. En 1915 publicó sus primeros textos: “Un evangelio indio: Buda y la leprosa” y

“Flor de loto: una leyenda japonesa”, en el diario *El Universal*. Estos cuentos encajan en la estética del Modernismo y muestran claramente su interés por lo exótico. Asimismo, casi en la misma fecha, la venezolana publicó tres cuentos fantásticos, que son “El ermitaño del reloj”, “El genio del pesacartas” y “La historia de la señorita grano de polvo, bailarina del sol”.

Con sus cuentos, Teresa de la Parra empezó una nueva práctica de la narrativa, alejada de la tradición de su propio país. De acuerdo con Julieta Fombona, quien escribió el prólogo de *Obra: (narrativa, ensayos, cartas)*, “Teresa de la Parra se ejercita en una literatura muy lejana del criollismo y la reminiscencia, es un discurso con fundamento en lo lúcido, gratuito y desligado, por tanto, de la tradición venezolana o hispanoamericana” (Fombona, 1982: 32).

IV. ENTRE REGIONALISMO Y TRANSCULTURACIÓN: *CUENTOS DE LA SELVA* DE HORACIO QUIROGA, *LOS CUENTOS DE MI TÍA PANCHITA* DE CARMEN LYRA Y *LEYENDAS DE GUATEMALA* DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

En este apartado analizaré tres obras: *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920) de Carmen Lyra y *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias. Estos libros, siguiendo un hilo cronológico, cada uno como representante de su período, pueden ejemplificar cómo evoluciona la visión de lo autóctono. Antes de empezar el análisis textual, quería introducir un marco teórico que funciona como base para la presente tesis.

Dado que estas tres obras comparten su relación con el regionalismo, en primer lugar se va a hacer una presentación de dicha corriente. A fin de profundizar en su estudio utilizaremos *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) de Ángel Rama como clave y adjuntamos otras fuentes sobre dicho campo. Luego, como los primeros dos libros seleccionados son cuentos infantiles, también se aportarán algunos estudios sobre este género, entre los cuales destaca *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975) de Bruno Bettelheim. Por último, para el análisis de *Leyendas de Guatemala*, se mencionará la teoría de heterogeneidad postulada por Antonio Cornejo Polar.

4.1 Horacio Quiroga y *Cuentos de la selva*

4.1.1 Breve introducción del autor y la obra

Aquí nos limitamos a hablar de algunos datos importantes para analizar los cuentos infantiles recopilados en *Cuentos de la selva*. En el apartado siguiente retomaremos a este autor a fin de investigar la otra vertiente del cuento de la primera mitad del siglo XX y allí abordaremos la trayectoria entera de Quiroga porque su vida llena de tragedia tiene más relación con los cuentos fantásticos.

Horacio Silvestre Quiroga Forteza, conocido como Horacio Quiroga, nacido el 31 de diciembre del año 1878 en la provincia de Salto, Uruguay, se encuentra entre los cuentistas más importantes de la literatura hispanoamericana. Tiene gran cantidad de publicaciones que abarcan la novela, la prosa, la poesía, el teatro y el cuento. Sin embargo, su principal contribución al mundo literario reside en este último género. Se encuentra entre los pioneros de su desarrollo. Antes de la aparición de sus relatos, este tipo literario era mucho menos prestigioso que la novela y menos habitual en la narrativa de América Latina.

Por otra parte, Horacio Quiroga es uno de los máximos representantes del cuento regionalista. Él incorporó lo autóctono en sus historias y esa tendencia paisajística se concreta en el ámbito de la selva. Según Jaime Alazraki:

los peligros a que está sujeto el habitante de la selva es lo exterior, la escenografía, y sobre este fondo tendrá lugar el drama que aunque ocurre en Misiones alcanza esa medida de universalidad que ensancha y redime el

regionalismo de Quiroga. (Alazraki, 1976: 159)

Cuentos de la selva es uno de los libros más importantes del uruguayo. Se publicó en el año 1918, con un título preliminar *Cuentos de mis hijos* ya que los relatos son los que Quiroga creó para divertir a sus propios hijos. De acuerdo con Fraser-Molina, este libro marcó un hito en la literatura infantil rioplatense: “el mismo Quiroga subtituló esta colección “Para los niños”, mostrando, por primera vez en las letras rioplatenses, una conciencia de la existencia de un público infantil con características, interés y necesidades propias” (Fraser-Molina, 1993: 6).

Esta colección que vamos a analizar fue el único libro de cuentos infantiles del maestro uruguayo. Está compuesta por ocho relatos. A través de estas historias cortas, Quiroga mostró la vida armónica de la selva de Misiones, destacando la ayuda mutua y la convivencia entre los hombres y la naturaleza.

Es diferente del resto de las obras de dicho autor. Como víctima de una vida atormentada, Quiroga siempre incorporó elementos violentos en sus relatos, como el horror, la muerte y la locura. Sin embargo, en esta colección, se puede percibir la ternura y el amor de Quiroga a sus hijos. De acuerdo con Pedro G. Orgambide, en esta colección de cuentos, “Quiroga abandona los temas alucinantes y narra en el lenguaje de los chicos (o, para ser más justos, en una recreación de ese lenguaje) vidas de hombres y animales, pequeñas historias llenas de ternura” (Orgambide, 1954: 115).

4.1.2 Influencia europea: Rudyard Kipling

Para la búsqueda de una nueva identidad, muchos escritores adaptaron las obras europeas a un ambiente autóctono; entre ellos se encuentra nuestro Quiroga.

Concretamente, para hablar de Horacio Quiroga, es obligatorio citar a Rudyard Kipling, cuyos cuentos le despiertan a Quiroga gran interés por la vida de la selva. En la primera frase de “Decálogo del perfecto cuentista”, Quiroga ya señaló su importancia: “Cree en el maestro Poe, Maupassant, Kipling, Tschéjov, como en Dios mismo” (Quiroga, 1927: I).

En *El libro de la selva* (*The Jungle Book*), obra representativa del británico, también aparece la selva como el hábitat en el que se desarrollan las historias. Siguiendo este camino, Quiroga publicó sus *Cuentos de la selva*. Aunque se trate de una colección de cuentos infantiles, el uruguayo muestra su gran capacidad de describir lo mítico de la selva. Personifica a los animales para que ellos actúen como protagonistas, demostrando su amor a dicho lugar y por supuesto, a la naturaleza.

Si decimos que *El libro de la selva* le despertó a Quiroga el interés de la selva, un segundo libro, *Just So Stories* (1902), le aportó la referencia de la temática y la técnica narrativa. Según Ramón Luis Acevedo, en su análisis de Kipling, “muchos de los relatos son explicaciones pseudomíticas de rasgos peculiares de la conducta o la constitución física de los animales” (Acevedo, 1979: 78). Los ejemplos los dan “Así fue cómo a la ballena se le formó su

garganta”, “Así fue cómo al dromedario le salió su joroba” y “Así fue cómo al rinoceronte se le formó su piel”, entre otros. Quiroga adaptó esta temática, utilizando los elementos autóctonos de la selva de Misiones y publicó “Las medias de los flamencos” en el que explicó por qué los flamencos tienen las patas rojas y siempre las tienen metidas en el agua.

Pese a la influencia de este gran maestro, también existen diferencias entre los cuentos de los dos escritores. En una carta a su amigo, Quiroga confirma esta idea:

vaya por el último asociado de Kipling-Maupassant- Poe. Sin género de duda provengo de estos hombres, pero mucho más del primero. También como Kipling, creo que el hombre de acción ocupa en mí un lugar tan importante como el escritor. En Kipling la acción fue política y turística. En mí, de pioneer agrícola. (Quiroga, 2007: 371)

Se puede deducir que la diferencia entre ellos radica principalmente en la experiencia personal de Quiroga: sus vivencias en la selva, la cual le ofrece la oportunidad de ser “pioneer agrícola”.

En septiembre de 1903, el maestro uruguayo hizo una expedición a las ruinas jesuíticas de San Ignacio junto con sus amigos (entre ellos se encuentra Leopoldo Lugones, cuentista importante a quien hemos mencionado en la presentación de los cuentos) y allí descubrió su fascinación por la selva, cuyo ámbito se considera un espacio importante de sus producciones posteriores. Entre el año 1904 y 1905, Quiroga volvió a la selva y se dedicó al cultivo del algodón en la provincia de Chaco, en el norte de Argentina. Los negocios fueron

una ruina pero él nunca abandonó su sueño de regresar a la selva. En 1906, compró 185 hectáreas de tierra en San Ignacio. Después, en 1908, siendo un joven rebelde, rechazó su situación cómoda de la ciudad, renunció a su trabajo de profesor de castellano y literatura y optó por vivir en la selva de Misiones. Construyó un *bungalow* para establecerse con su familia.¹⁵ Como afirma Fleming, “su opción por la selva supuso renunciar a prestigios sociales, a afectos familiares y a la situación económica holgada que por su condición le estaba destinada” (Fleming, 2012: 16).

Por consiguiente, se puede afirmar que Quiroga pudo mostrar un aspecto diferente de la selva porque la experimentó. Los animales protagonistas son propios de la selva de Misiones. El uruguayo los conoció perfectamente y aprovechando su imaginación extraordinaria, tejió uno y otros cuentos. Como lo hace notar Emir Rodríguez Monegal, Kipling escribe sus cuentos desde una perspectiva heroica mientras que Quiroga los redacta desde la cotidianeidad:

para Kipling la selva era un tema literario y no una experiencia personal. Él era un escritor europeo que había nacido en la India pero que aspiraba a reintegrarse a la comunidad de origen de su raza: un escritor europeo que aprovechaba el exotismo del lugar en que nace. En tanto que Quiroga es (al revés) el hombre que nace en la ciudad y elige la selva como su hábitat. Por eso, tanto el medio como sus habitantes están vistos por Kipling con perspectiva heroica en tanto que Quiroga suele elegir las dimensiones cotidianas. (Rodríguez Monegal, 1968: 185-186)

¹⁵ La trayectoria está basada en la cronología de Horacio Quiroga de Nicolás A. S. Bratosevich: *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos* y Cuadro biográfico-cronológico de Walter Rela: *Horacio Quiroga: guía bibliográfica*.

Además, según Acevedo, en los cuentos de Kipling existen jerarquías. Desde el punto de vista del británico, los hombres son superiores a los animales: “el concepto de una sociedad rigurosamente jerarquizada, donde cada uno ocupa el lugar que le corresponde por su ‘naturaleza’ es una de las piedras angulares de la ideología socio-política que reflejan estos cuentos de Kipling” (Acevedo, 1979: 79). Mientras tanto, en los cuentos del uruguayo, nunca es posible encontrar esa distinción entre hombres y animales. Lo que busca Quiroga es una convivencia armónica con la naturaleza, una amistad entre los seres.

Emir Rodríguez Monegal, al contar la biografía de Quiroga, señaló el desprecio de las obras del uruguayo por parte de Borges: Borges resumió su desinterés generacional por Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: “escribió los cuentos que ya habían escrito mejor Poe o Kipling” (Monegal, 2004: 16). Sin embargo, a través del análisis en la parte de los antecedentes, se puede confirmar que esta idea es totalmente errónea. Estos cuentos, aunque comparten temas con Kipling, no son una mera imitación sino una adaptación y una recreación según su experiencia propia, lo cual queda claramente reflejado mediante sus técnicas narrativas provenientes del regionalismo.

4.1.3 Horacio Quiroga y el regionalismo

Siguiendo el hilo cronológico, las obras de Horacio Quiroga representan la primera fase del regionalismo, que principalmente describe el paisaje y la naturaleza, utilizando elementos autóctonos como su fuente de escritura.

Al analizar el regionalismo de Quiroga, es muy importante señalar la incorporación de elementos sobrenaturales, es decir, lo fantástico y lo maravilloso. Esto es la característica más distinguible de las obras de Horacio Quiroga, puesto que los escritores de esta tendencia buscan un tono más realista que los modernistas.

Según Tzvetan Todorov, en su obra *Introducción a la literatura fantástica* define lo fantástico de la siguiente manera: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981: 19).

Junto con Leopoldo Lugones, Quiroga se encuentra entre los primeros en cultivar cuentos fantásticos en Hispanoamérica. En *Cuentos de la selva*, diferentes de los tradicionales cuentos de hadas, los elementos sobrenaturales están relacionados estrechamente con la selva, especialmente con los animales de dicho entorno. De acuerdo con Celiméndiz, “la selva proporciona al autor todo un abanico de elementos que fantasear: los animales, lo desconocido, el clima o el enfrentamiento con uno mismo ante la inmensidad de la jungla...” (Celiméndiz, 2005: 12).

Lo maravilloso tiene relación estrecha con lo extraño y lo fantástico ya que

los tres abarcan elementos sobrenaturales. Sin embargo, la decisión está en la mano de los lectores, según el efecto provocado en ellos. Sobre este aspecto, Todorov propone lo siguiente:

si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (Todorov, 1981: 31)

Siendo cuentos infantiles, los elementos maravillosos de esta colección residen principalmente en el antropomorfismo. En estos cuentos, los animales son verdaderos protagonistas, que tienen sus propias personalidades y piensan y hablan como los seres humanos. Muchos críticos han afirmado que éste es el carácter principal de los cuentos infantiles de Quiroga. Para ejemplificarlo es preciso citar a Cvitanovic: “en los *Cuentos de la selva*, el lenguaje de los animales y su comportamiento en general responden a las formas de expresión humana: razonamientos, proyectos, etc. Todo ello configura alrededor de animal un mundo de perspectivas un tanto fantásticas” (Cvitanovic, 1976: 122).

En “Las medias de los flamencos”, el uruguayo describió una escena llena de fantasía: el baile de los animales. Las víboras invitan a las ranas, a los sapos, a los flamencos, a los yacarés y a los pescados. Todos estos animales se adornan perfectamente. Los flamencos, especialmente, para ser las estrellas más brillantes en el baile, recorren todas partes en busca de medias coloradas, blancas y negras. Esa asimilación de pensamientos y acciones humanas es el

mejor testimonio de lo fantástico en *Cuentos de la selva*.

El crítico también señala que los elementos fantásticos no impiden que los argumentos fueran verosímiles, puesto que como es sabido, a través de su propia experiencia, Quiroga conocía bastante los animales de la selva y los describió según sus propias personalidades:

lo fantástico ¹⁶ no debe entenderse aquí como opuesto a lo real, sino simplemente como la caracterización de la aguda, profunda y activa aptitud psíquica del autor que a menudo va en busca de lo más recóndito del hombre y de lo más recóndito del animal. (Cvitanovic, 1976: 123)

Entre todos los recursos narrativos, destaca el diálogo entre los animales y los hombres, donde el lenguaje desempeña un papel sumamente importante. El lenguaje que diseñó Quiroga para animales no es arbitrario sino que corresponde a su carácter real. En los cuentos, el habla de los animales se caracteriza por utilizar frases cortas, acercándose a la realidad cotidiana. Aquí quiero mencionar especialmente “El loro pelado”, en el que el loro no puede hablar tan claramente como otros animales de esta colección: “El loro hablaba siempre así, como todos los loros, mezclando las palabras sin ton ni son, y a veces costaba entenderlo” (Quiroga, 1954: 26). Además, al hablar del loro, Quiroga también mostró su humor diciendo: “Decía otras cosas más que no se pueden decir, porque los loritos, como los chicos, aprenden con gran facilidad malas palabras” (Quiroga, 1954: 26).

¹⁶ Aquí Cvitanovic emplea el término “fantástico”, sin embargo, a mi juicio, los elementos incorporados en *Cuentos de la selva* son más maravillosos que fantásticos.

A través del habla y el diálogo, se presentan sus características humanas tales como la inteligencia, la solidaridad, el orgullo, la vergüenza y el celo. Según señala Cvitanovic, “el lenguaje es precisamente una de las maneras de expresión de la honda psicología animal que ofrece la selva de Quiroga, densa y latente perpetuamente a través de mil detalles en apariencia insignificantes, pero que adquieren magnitud” (Cvitanovic, 1976: 120).

Aparte de eso, también cabe mencionar otros elementos que sirven para proporcionar verosimilitud a sus cuentos. De acuerdo con Fraser-Molina:

el color local en estas historias tempranas se manifiesta en el escenario en que ocurren las acciones, en los animales autóctonos que escoge para protagonizarlas, en el vocabulario y los regionalismos lingüísticos típicos de la región de la Mesopotamia argentina, así como en el rechazo de extranjerismos. (Fraser-Molina, 1993: 162)

En primer lugar, muchas localizaciones reales aparecen en dichos relatos, como Buenos Aires, la selva de Misiones, Río Paraná, Río Yabebirí y Paraguay. A fin de testimoniar esta afirmación hay que citar algunos textos originales. En el primer párrafo de “El paso de Yabebirí”, Quiroga describe lo peligroso que era el río y revela el carácter principal de los protagonistas, las rayas:

en el río de Yabebirí, que está en Misiones, hay muchas rayas, porque “Yabebirí” quiere decir precisamente “Río-de-las-rayas”. Hay tantas, que a veces es peligroso meter un solo pie en el agua. Yo conocí un hombre a quien lo picó una raya en el talón, y que tuvo que caminar rengueando media legua para llegar a su casa; el hombre iba llorando y cayéndose de dolor. Es uno de los dolores más fuertes que se puedan sentir. (Quiroga, 1954: 65)

En segundo lugar, se encuentran muchos animales: tortuga, víbora, rana,

sapo, ratón, perro, flamenco, lechuza, loro, tigre, venado, abeja, avispa, oso, etc. Todos son habitantes de la selva, quienes protagonizan los cuentos. Además, cabe destacar cuatro tipos de ellos propiamente de la región: el surubí (un tipo de pez de agua dulce nativo en América del sur), las rayas (un tipo de pez), el coatí (animal mamífero plantígrado americano) y los yacarés (una clase de cocodrilo). En “La gama ciega”, aparecen también términos de plantas como “tacuara” (un tipo de bambú de la zona). La mención de estos animales y plantas locales es una manera implícita de mostrar la identidad propia.

Respecto a este punto, sería interesante señalar que dos cuentos experimentaron un cambio de título en las sucesivas versiones de los cuentos: “La guerra de los yacarés”, titulado preliminarmente “Los cocodrilos y la guerra” y “La gama ciega”, que en su primera versión se le denomina “La jirafa ciega”.

De acuerdo con Fraser-Molina:

el cambio en los títulos de las primeras versiones de estos dos cuentos de lo extranjero (cocodrilos, jirafa) a lo autóctono (yacarés, gama) son una prueba más de la evolución hacia lo criollo que se verifica en la obra de Quiroga. (Fraser-Molina, 1993: 11)

En tercer lugar, en estos cuentos también se aprecian costumbres locales. Por ejemplo, en “El loro pelado”, se comenta que normalmente a las cuatro o cinco de la tarde, es la hora en la que se toma el té con leche y se come el pan mojado. Respecto a este punto habría que citar a Léa de Sousa, quien resumió otras tradiciones presentadas en esta colección:

[...] sea por la mención a algunas costumbres— tomar mate, implícitamente en “mate”; comer carne de tortuga; limpiarles la cáscara con ceniza y arena; lo rico

que es el loro guisado, etc. – [...] y su cultura local — Ratón Pérez, cigarros paraguayos, etc. (de Sousa, 1985: 125)

Por último, la incorporación de otros idiomas regionales también contribuye a la manifestación del regionalismo. Retomando la teoría de Ángel Rama, el proceso de la transculturación afecta a tres aspectos principales y lo que corresponde a Quiroga, es definitivamente el uso de la lengua. Según Rama, hacia el año 1910, con la aparición de los primeros regionalistas, hubo un cambio en el lenguaje escrito en la literatura frente a la impulsión modernista: “habrían de procurar un sistema dual, alternando la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales, con fines de ambientación realista” (Rama, 2007: 48).

Quiroga es uno de los escritores que se encontró en esta época y encaja perfectamente en esta afirmación. Quería inventar un lenguaje propio en vez de imitar el estilo europeo como otros modernistas de su época. Por consiguiente, escribió sus cuentos según sus propias experiencias, reproduciendo el habla de los habitantes locales de la selva de Misiones. En *Cuentos de la selva*, se ven préstamos lexicales del idioma quechua, estructuras morfosintácticas del guaraní así como el uso del lenguaje popular y vulgar.

Se puede ejemplificar esta cuestión con “El paso de Yabebirí”, en el cual Quiroga explica entre paréntesis el lenguaje de las rayas: “Ellas dijeron ‘ni nunca’ porque así lo dicen los que hablan guaraní, como en Misiones” (Quiroga, 1954: 68). El guaraní es una lengua hablada en el Sur de América, especialmente en Paraguay y algunas regiones de Argentina como Misiones y la

provincia del Chaco, donde se estableció Quiroga.

Aquí se ve la distancia que pone Quiroga entre el narrador y los personajes. El narrador utiliza el español estándar mientras que los personajes emplean diferentes formas dialectales. Como se ha mencionado anteriormente, es la diferencia más radical entre la lengua de las obras regionalistas y las de la transculturación narrativa. Según la evolución de esta tendencia literaria, esa frontera entre el narrador y el personaje se va borrando hasta desaparecer del todo.

Además de este uso semántico, muchos nombres de los animales locales vienen del guaraní, como por ejemplo, “tatú” (diversas especies de armadillo), “yarará” (culebra venenosa), “yacaré” y “coatí”.

La segunda lengua indígena que incorporó Quiroga fue la quechua. Para ejemplificar cabe citar especialmente la referencia a “las uras”, empleadas en “La gama ciega”: “-¡Pero no pican, mamá! Los tábanos y *las uras* sí pican; las abejas, no” (Quiroga, 1954: 48). De acuerdo con DRAE, esta palabra viene del quechua, otra lengua de los aborígenes de Sudamérica. Se utiliza en Argentina y Paraguay, y significa larva de un díptero que excava bajo la piel una larga galería ocasionando graves molestias (DRAE, 2001). También existen otros vocablos que derivan de esta lengua, entre los cuales destaca el “yuyo” (hierba mala).

Asimismo, en los cuentos también se encuentra el lenguaje “popular”, hablado por los campesinos: “otro indicio de criollismo es el uso incorrecto del

plural ‘coatís’ y no coatíes. La gente del pueblo y los paisanos pluralizan todos los sustantivos terminados en vocal (acentuado o no) agregando solamente ‘s’ ”. (Fraser-Molina, 1993: 150)

Por otra parte, debido a esta reproducción estricta de la forma de habla de los habitantes locales, la crítica de su época señaló que los cuentos de Quiroga estaban mal escritos gramaticalmente y se rechazó que su obra entrara en la educación escolar. Sin embargo, este uso de dialectos y lenguajes populares constituye una de las características más destacables del regionalismo de Horacio Quiroga. En años posteriores, dada la buena reputación que tuvo este libro entre el público, se convirtió en material que incluyeron en los libros de texto para los estudiantes de Argentina y Uruguay.

Analizando todos los aspectos mencionados anteriormente, se puede afirmar que frente a la influencia de la tendencia modernista, Horacio Quiroga intentó construir una identidad propia a través de su experiencia personal. Los animales de la selva, los lugares autóctonos de Argentina, las costumbres y el uso de dialectos locales son los aspectos principales que sustentan la narrativa regionalista. En *Cuentos de la selva* se aprecia un regionalismo tradicional, puesto que aparte del paisaje, se incluyen las costumbres de la región y se manifiesta el color local mediante una lengua elaborada con los dialectos. No obstante, la distancia entre el narrador y los personajes es muy obvia. Las dos partes utilizan distintas formas de hablar: el narrador emplea un lenguaje culto mientras que los personajes representan lo popular. Por consiguiente, lo

consideran algo superficial porque el escritor toma la cultura local como algo ajeno, no una identidad propia.

4.1.4 Civilización y barbarie

Uno de los temas locales que cabe destacar en esta obra es la dicotomía entre la civilización y la barbarie. En el año 1845, el escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento publicó *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga* (1845) en que apareció por primera vez esta temática. Debido a su fuerte influencia, pronto se convirtió en un tema muy frecuente de la literatura hispanoamericana. Al llegar el siglo XX, se pueden apreciar más obras que versan sobre este tema, entre las cuales destacan las prestigiosas novelas de la tierra, tales como *La Vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929). Sin embargo, rara vez se puede encontrar dicha dualidad en cuentos infantiles, lo cual refleja la originalidad de *Cuentos de la selva*.

Aquí se presentan dos elementos culturales: el de los indígenas, que suele considerarse como la barbarie, y lo occidental, fruto de la civilización. Al principio, la dicotomía se presenta de manera más conflictiva, como lo que se manifiesta en la obra de Sarmiento. Sin embargo, con el paso del tiempo, gracias a la plasticidad cultural, los elementos europeos no hicieron que los componentes de los indígenas desaparecieran sino que sirvieran como algo enriquecedor. Fue así como desde el punto de vista de Quiroga, a pesar de los conflictos existentes, la cultura occidental y la indígena se mezclaron y de

alguna manera lograron convivir en América Latina. La civilización y la barbarie no solo son conflictivos sino también coexistentes. El hecho de que los intelectuales le prestaran atención también reflejó la toma de conciencia de su realidad.

La presencia de este tema hace que el libro de Quiroga vaya más allá de la descripción de la naturaleza. En este libro, el uruguayo asocia a los espacios naturales rurales, entre los cuales destaca especialmente la selva, con la noción de la barbarie, y los espacios urbanos, con la civilización. Todas estas descripciones provienen de su propia experiencia. Por una parte, el hecho de construir su casa en la selva le ofrece la oportunidad de percibir el verdadero salvaje. Por otra parte, Quiroga pertenecía a una familia acomodada, desde niño ya conocía bastante la ciudad. Asimismo, en 1900, el uruguayo hizo un viaje a París, la ciudad soñada por todos los intelectuales de aquel momento y esto también enriqueció su conocimiento de la civilización.

Además de la ascendencia de Sarmiento, Quiroga también rompe esta dicotomía establecida por el argentino, le da la vuelta y la cuestiona. De acuerdo con María Juana Fraser Molina, “El ambiente físico que pasa Sarmiento giraba en torno a los ejes ciudad/campaña se centra ahora en las coordenadas ciudad/monte y la oposición hombre culto/gaucha, se desplaza a la de hombre/animal” (Fraser Molina, 1993: 41).

En sus cuentos, se perciben dos aspectos de esta dicotomía. Por una parte, como Sarmiento, Quiroga también describe el conflicto entre ellos en varios

cuentos. El uruguayo toma al hombre como representante de la civilización y a los animales como modelos de la barbarie. Se puede afirmar que en *Cuentos de la selva*, la barbarie es más inteligente que la civilización porque en dicha oposición hombre-animal, los seres humanos fracasan frecuentemente ante la inteligencia y solidaridad de los animales. Como manifiesta Conteris, “en sus cuentos de animales, Quiroga, muchas veces, parece reírse del hombre, del rol privilegiado que cree jugar en la creación, de su convicción de ser el más racional de todos los seres creados” (Conteris, 1976: 153).

Con el objetivo de ejemplificar este punto cabe mencionar “La guerra de los yacarés”. Este relato se publicó en 1916 en la revista *Fray Mocho*, titulado preliminarmente “Los cocodrilos y la guerra”. Narra la historia de los yacarés y los hombres. Estos animales se alimentan a base de pescado, sin embargo, debido al susto que les causa la llegada del vapor de ruedas, acaban en el río. Entonces, los yacarés hacen todo lo que pueden para proteger su hábitat y así empieza su conflicto contra estos barcos. Al final, aunque los hombres traen un buque bélico, fracasan en este litigio. Aquí, este barco y el mencionado buque son fruto de la civilización mientras que los yacarés significan la barbarie. Parece que Quiroga declaró el triunfo de la barbarie, sin embargo, si se analiza desde otro punto de vista, se extraerá una conclusión totalmente diferente.

El triunfo de los yacarés se debe a la ayuda de su amigo, el Surubí, quien tiene un torpedo. Ahora bien, el uso de esta arma (elemento de la tecnología) implica, de algún modo rendirse al poder de la civilización, ya que con los

elementos naturales (la madera que usan al principio) no pueden vencer. Como afirma Dinko Cvitanovic, “con la ayuda del Surubí, los yacarés consiguen vencer esa irrupción hostil del buque de guerra, pero, al fin, de modo tal vez demasiado simple, o como conclusión inevitable de un proceso en el que la civilización acaba por triunfar” (Cvitanovic, 1976: 121).

Por otra parte, la originalidad de Quiroga reside en señalar la convivencia entre los dos elementos. En el mundo descrito por Quiroga, la selva de Misiones, a pesar de que existan conflictos, es un lugar donde la cultura modernizadora y la local logran una convivencia.

Según se ha mencionado, la selva es un lugar lleno de peligros. Tanto los seres humanos como los animales tienen que luchar contra la naturaleza para sobrevivir. De acuerdo con Ana María da Costa Toscano, “es la unión entre la vida y la muerte como también división entre la ‘civilización y barbarie’”, conceptos que están de cierta manera determinados, al comenzar el siglo XX, por la literatura realista hispanoamericana” (Costa Toscano, 2000: 61). Se puede afirmar que en los cuentos de Quiroga se refleja esa unión entre la vida y la muerte, la dicotomía entre la civilización y la barbarie.

En el primer cuento de la colección, “La tortuga gigante”, ya se puede encontrar la diferente visión aportada por el maestro uruguayo. Esta historia fue escrita en el año 1915 y publicada por primera vez en 1916 en la revista *Fray Mocho*. Narra la historia de un hombre que salva la vida de una tortuga a la que ataca un tigre. Aunque tiene mucha hambre, no se la come sino que le cura las

heridas. Más tarde, el hombre enferma y necesita urgentemente un tratamiento. Por eso, la tortuga, para agradecérselo, lo lleva a Buenos Aires con casi toda su fuerza.

Merece la pena señalar algunos detalles de este cuento: cuando el hombre está mal de salud, el médico le aconseja ir a vivir a la selva, que se supone un lugar de barbarie. Sin embargo, cuando está gravemente enfermo en dicho sitio, lo que dice es que tiene que ir a Buenos Aires para curarse, lugar que se instaure como representante de la civilización. Asimismo, cabe señalar que al final del cuento, la tortuga vive en un zoológico, que según Eduardo Lolo, es un lugar intermedio de la selva y la ciudad, que representa la convivencia entre la civilización y la barbarie. En líneas posteriores afirma: “Ambas, finalmente, alcanzan un idílico equilibrio de convivencia en una tierra común a las dos” (Lolo, 2006: 152).

La convivencia también está en “El loro pelado” y “La historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros del hombre”. En los dos cuentos aparece la domesticación de animales, lo que supone un cambio de la barbarie a la civilización. El loro, en casa de los peones, aprende a dar la pata y se acostumbra a tomar el té a las cuatro o cinco de la tarde y comer el pan mojado en leche. Todos estos son productos de la civilización. Además, como un loro civilizado, no se da cuenta de la intención del tigre, representante de la barbarie, el cual pretende comerlo y como resultado y afortunadamente, solo le quita todas las plumas. Sin embargo, siente mucha vergüenza y no vuelve a casa hasta que se

recupera de esa herida y por supuesto, sufre muchísimo en el ambiente selvático. Luego, con la ayuda de su amo, logra vengarse del tigre. De acuerdo con Lolo, “el triunfo del primero (el loro) en su condición de protagonista sobre el antagonista selvático, está dado por la astucia y su alianza con la civilización” (Lolo, 2006: 154).

El coaticito experimentó algo similar al loro. Al principio, para buscar comida, entra en la trampa tendida por el hombre. Aquí lo puede considerar otro fracaso de la barbarie. Luego el coaticito siente el cariño de los chicos y se va civilizando: aprende a salir y entrar en el jaula, jugar con ellos y disfrutar de su cuidado. Al morir el coaticito, su hermanito se sacrifica y lo desplaza con el objetivo de evitar el dolor de los cachorros del hombre. El final del cuento se parece a “La tortuga gigante”. El coatí civilizado, se alía tanto con los hombres como con su propia familia. Dicho equilibrio entre ambas partes también constituye la convivencia entre la civilización y la barbarie.

Cabe señalar que en el penúltimo cuento, “El paso de Yabebirí”, se puede apreciar los dos lados de dicha dicotomía. La historia se desarrolla en el Río de Yabebirí, Misiones de Argentina. El hombre impide a otros el uso de la dinamita para cazar, y de esta manera, salva la vida de muchos pescaditos, incluido la de las rayas. Aquí el uso de la dinamita significa un abuso por parte de la civilización contra la barbarie. Gracias al hombre bueno, la situación cambia y los dos elementos vuelven a su convivencia.

Traban amistad desde entonces y cuando el hombre va al río a pescar, las

rayas siempre lo acompañan, quedándose muy contentas con su amigo. Un día, el hombre se peleó con un tigre y queda gravemente herido. Se arrastra a la orilla con su cuerpo sangriento. Gracias al aviso de un zorro, las rayas se dan cuenta y le ceden el paso para que pase a la isla. Al llegar el tigre, lo pican con rabia a fin de impedir su paso. Luego hacen lo mismo con la tigresa que pasó.

Sin embargo, los dos tigres fracasados y heridos traen a casi todos sus compañeros del bosque y entonces empieza la verdadera batalla. El río se queda rojo con la sangre de los animales. Las rayas se unen y hacen todo lo posible para proteger al hombre. También piden ayuda a los dorados, quienes eran sus amigos. Al ver que no pueden más las rayas, el hombre les pide que avisen al carpinchito y que le traiga su winchester. Afortunadamente, con la solidaridad de las rayas, los dorados, el carpinchito y el hombre triunfan en la guerra. El hombre se cura, se traslada a la isla y vive muy feliz con las rayas.

En este cuento los tigres son símbolos de la barbarie mientras que las rayas, aunque viven en la selva, se muestran civilizadas, ya que saben agradecer al hombre. La guerra entre las dos partes representa el conflicto entre la civilización y la barbarie. Como lo que ocurrió en “La guerra de los yacarés”, esta batalla contra los tigres también triunfó con la llegada del carpinchito, quien trajo el winchester, producto de la civilización.

Al final de este cuento, el hombre se traslada a la isla para vivir con sus amigos. Gracias a la unión entre los hombres y animales, ambos logran una vida feliz, lo cual se puede considerar como una convivencia entre los dos elementos.

Dicha convivencia se puede entender como una nueva sociedad híbrida, mezclando los elementos de la civilización y los de la barbarie. Los productos de la civilización protegen la vida de las rayas y estas últimas, aprovechando su unidad y resistencia, ayudan al hombre que les trajo este arma.

Sintetizando, se puede señalar que para Quiroga, la que triunfa en el conflicto es la civilización (la guerra entre los yacarés y los hombres, entre las rayas y los tigres, la venganza del loro). No obstante, no es difícil darse cuenta de que la dicotomía en los *Cuentos de la selva* no solo reside en el espacio sino también en los personajes. Quiroga mantiene la separación de la civilización y la barbarie en el nivel del espacio físico y, al mismo tiempo, se desarrolla su propia dicotomía añadiéndole una connotación moral. Él defiende “la barbarie” al presentarla como un espacio donde priman elementos positivos (por ejemplo, la bondad) y, por el contrario, señala la crueldad. Los hombres, aunque prescinden de la última, abusan de su poder y actúan como representantes de la barbarie, como los marineros de “La guerra de los yacarés”, quienes invaden el hábitat de los animales con los buques de guerra. Lo mismo sucede con los hombres que cazan con dinamita. Mientras tanto, los animales (las rayas, la tortuga, los yacarés), si bien viven en la selva, pueden ser civilizados.

A modo de conclusión, habría que citar a Cortázar, quien señala que “para Quiroga, la ciudad y la selva se presentan como dos caras de la misma moneda, lo que no logró ver Sarmiento” (Cortázar, 1994: 9-10) y por eso cuestiona lo que este autor apunta en su libro *Civilización y barbarie*.

Aplicando la teoría del cuento infantil expuesta en el epígrafe anterior, se puede afirmar que todos los cuentos incluidos en *Cuentos de la selva* poseen un final feliz. Aunque el proceso puede ser sangriento y dificultoso, la lucha entre el bien y el mal siempre termina con el triunfo de los héroes. Además, en dichos cuentos, siempre se encierran moralejas, las cuales dejan enseñanzas y conductas morales a los pequeños lectores.

Tal y como analicé en mi artículo, en *Cuentos de la selva*, el estilo de Quiroga se encuentra condicionado por el hecho de estar dirigido a un lector infantil (Pan, 2021: 96). Por lo tanto, muestra características diferentes con respecto a otras obras regionalistas de su época, evidenciando un equilibrio muy interesante entre la verosimilitud y la ficción.

Estas adaptaciones se aprecian en los siguientes aspectos: el tipo de personajes, el lenguaje, la aparición del paisaje y la propia historia. En primer lugar, cabe señalar la tendencia habitual de la personificación de los animales, los cuales mantienen comportamientos humanos. En los cuentos, Quiroga menciona muchos tipos de animales de la zona, dando un color local a las historias. En segundo lugar, los animales emplean el lenguaje local, con una clara característica oral. En tercer lugar, el ambiente de la selva se utiliza para contextualizar la historia. Hay descripciones del paisaje, con algunas técnicas narrativas como la metáfora y la personificación.

Por último, en los cuentos se encuentran elementos maravillosos, los cuales residen principalmente en el poder de hablar de los animales. Para la

aceptación de los niños, los cuentos suelen tener finales felices. Además, al ser literatura infantil, se insetan moralejas en los cuentos, dándoles una finalidad didáctica.

4.2 Carmen Lyra y *Los cuentos de mi tía Panchita*

4.2.1 Introducción a la escritora y su obra

Carmen Lyra, pseudónimo de María Isabel Carvajal Quesada (1887-1949), se encuentra entre los escritores más importantes de la literatura costarricense. Según Abelardo Bonilla, “es la escritora que más cerca está del realismo y constituye entre nosotros el caso más notable del advenimiento de la mujer a las letras hispanoamericanas, posterior al movimiento modernista” (Bonilla, 1981: 145).

Costa Rica, desde el principio de la conquista ya fue un sitio olvidado por los españoles, puesto que este país, no como indicaba su nombre, era un lugar con escasos recursos. Por esta razón, los conflictos sociales no se presentan de manera tan violenta como en otros países latinoamericanos. Después de la fundación de la nueva nación, el gobierno llevó a cabo el plan de construir una Costa Rica europea. Dicha estrategia sí ayudó al país en su desarrollo del turismo y otros sectores económicos; no obstante, en cierto sentido perdió su identidad cultural.

Es obvio que esto no satisfacía las necesidades de los intelectuales del país como Carmen Lyra; por eso, ellos empezaron a manifestar su originalidad

cultural a través de la literatura. De acuerdo con Alvarado, la literatura costarricense siempre busca dicha manifestación:

la historia de la literatura costarricense ha tenido como eje central la configuración y explicación de lo que significa la costarriqueñidad, como esa esencia de lo que caracteriza el “alma” del ser costarricense, es decir, la manifestación propia de rasgos inherentes, particulares que nos permiten conocer lo que define al costarricense en general, y lo hace diferente a otros grupos. (Alvarado, 2009: 15)

Esto se puede relacionar con las ideas de Rama: independencia, originalidad y representatividad. En su caso, Lyra recurrió al folklore, que luego se convirtió en uno de los símbolos de su creación literaria.

Además, consciente de la situación relativamente marginal de las mujeres y los niños, Carmen Lyra dedicó mucho esfuerzo a la lucha feminista y la educación de los menores. Tras haber obtenido su certificado de Maestro normal en la Sección de Pedagogía del Colegio Señoritas en 1905, se hizo maestra de los niños. De acuerdo con Margarita Dobles Rodríguez, “Carmen Lyra no sólo fue la primera persona que enseñó literatura infantil en nuestro país, sino también la creadora de la cátedra de la Literatura Infantil en la Escuela Normal de Costa Rica” (Dobles Rodríguez, 1994: 4).

En 1906, Lyra ya empezó su carrera literaria y publicó artículos bajo el nombre de Carmen Lyra, el pseudónimo que le dio su amigo y editor Joaquín García Monge. En 1912, junto con él y Lilia González Lyra fundó la revista *San Selerín*, destinada a los pequeños lectores. Sacó a la luz veintidós números entre el año 1912 y 1913 y luego se volvió a publicar en el año 1923. Sobre el contenido

de esta revista, Luis Ferrero dejó el comentario siguiente:

de manera amena y asequible a la mentalidad de los niños, sus páginas se iban llenando de sugerencias, fundiendo en la literatura, la poesía y la ciencia. [...] Su propósito básico fue el provocar en el niño la curiosidad intelectual, el afán de investigar y de saber. (Ferrero, 2001: 209)

En cuanto a su escritura, se dedicó especialmente al cultivo del cuento y la novela. Publicó su primera novela, *En una silla de ruedas*, en el año 1917 y tuvo buena acogida. Su libro más representativo fue *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920), el cual contiene trece cuentos infantiles en total, posteriormente, en la edición final y póstuma de 1956, se añaden diez relatos más.¹⁷ Se lo considera como una de las obras más clásicas de la literatura costarricense.

Todos estos cuentos poseen una narradora: la tía Panchita. Carmen Lyra la describió en su prólogo de la siguiente manera:

mi tía Panchita era una mujer bajita, menuda, que peinaba sus cabellos carnosos en dos trenzas, con una frente grande y unos ojos pequeñitos y risueños. Iba siempre de luto, y entre la casa protegía su falda negra con delantales muy blancos. En sus orejas, engarzados en unos pendientes de oro que se agitaba dos de mis dentezuelos de leche. (Lyra, 2012: 7)

A través de esta descripción, se puede trazar la imagen de la tía Panchita: una mujer típica de Costa Rica. Esta narradora es la representante del pueblo, mejor dicho, de una memoria colectiva. A través de ella, se manifiesta el verdadero folclore del país: el pensamiento y comportamiento de los personajes, el lenguaje, la costumbre y la tradición. De acuerdo con Magdalena Vásquez

¹⁷ Para la presente tesis utilizamos la edición de 1956, puesto que representa el cuento de la primera mitad del siglo XX.

Vargas:

la tía Panchita es el recurso verosímil que emplea Carmen Lyra, quien constituye una narradora y la presenta como depositaria de la tradición y el folclor, utilizando así el ardid de una narradora que inspira credibilidad, y que, al mismo tiempo, es la representante o portadora del verdadero responsable del texto “la tradición oral”. (Vásquez Vargas, 2006: 183)

El libro está dividido en dos partes: *Los cuentos de mi Tía Panchita y Cuentos del Tío Conejo*. La primera contiene trece cuentos de hadas de diferentes personajes, mientras que la segunda la conforman diez relatos de animales que versan sobre un personaje central: el Tío Conejo.

En cuanto a los cuentos folclóricos, como es bien sabido, es un género muy antiguo y popular que tiene relación estrecha con la tradición oral. Según Vásquez Vargas, este término se ha caracterizado como el portador de un lenguaje poético que permite lo lúdico y la imaginación, muestra de ello son los juegos tradicionales, las adivinanzas, los cuentos folclóricos y los villancicos (Vásquez Vargas, 2006: 183). De hecho, es preciso señalar que desde su origen ya se puede encontrar la huella del folclore, el cual, según la definición de Madrigal Abarca, “es el conjunto de manifestaciones culturales, tanto de carácter espiritual como social y material que se da en el seno de las clases populares” (Madrigal Abarca, 1995: 13). A través de estos cuentos, se puede deducir las características de un pueblo determinado, tales como la religión, el modo de vida y las costumbres. De acuerdo con Bortolussi, los narradores de los cuentos folclóricos son “narradores primitivos”, quienes encarnan “la voz

del pueblo, la voz que dio expresión a sus aspiraciones, creencias, modo de vida, necesidades espirituales, etc.” (Bortolussi, 1987: 45-46).

Los cuentos del tío Conejo tampoco son una excepción. Si bien en estos relatos escasísimas veces se puede encontrar la participación de los seres humanos, a través de la personificación de los animales, las tradiciones quedan vívidamente expresadas. Según señala Horan, esto se debe también al contexto literario de su época: “for all the folk origins of these Tales, the text represents a transformation of modernismo and costumbrismo, or local-color stories, at a moment when these modes were in decadence and the time was ripe for a turn to folklore” (Horan, 2000: 11).¹⁸ Nuestra autora, quien escribió esta obra representativa en una época entre el modernismo y la vanguardia, recurrió al folclore para lograr la manifestación de una identidad propia.

En relación con este tipo de cuentos, llamados del “tío Conejo”, esa palabra, “tío” resulta especial porque une los hombres, específicamente los padres de los niños, y los animales. Por una parte, esta forma de tratamiento señala que los animales son más adultos que los niños, que son figuras de autoridad. Por otra, le da un tipo de familiaridad con estos personajes. Indica explícitamente que los niños son los sobrinos y hace que los niños sientan que los animales pertenecen a su familia.

¹⁸ A pesar de todos los orígenes folclóricos de estos cuentos, el texto representa una transformación del modernismo y costumbrismo, o historias de color local, en un momento en que estos movimientos estaban en decadencia y era el momento oportuno para un giro hacia el folclore. Traducción mía.

4.2.2 Antecedentes y nacionalización del cuento

Ante todo, se puede afirmar que la obra de Lyra se encuentra en un regionalismo más maduro que el de Quiroga y se aprecia una adaptación de la historia y una lectura nacional y personal de cuentos folclóricos occidentales. Para profundizar en este punto, hay que recurrir en primer lugar a su fuente de creación. El personaje del tío Conejo es un personaje picaresco en la literatura popular centroamericana. Aquí nos limitamos a mencionar los cuentos de hadas, los cuales poseen diferentes orígenes: gran cantidad de estos cuentos son de origen africano; algunos provienen de los cuentos folclóricos españoles de Fernán Caballero; algunos son reescritura de los cuentos de los hermanos Grimm. Sin embargo, no cabe duda de que Lyra nacionalizó e incorporó muchos elementos del folclore, del lenguaje oral. Según resume Willy Oscar Muñoz:

su libro fundamental, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920), es una colección de cuentos tradicionales, del patrimonio universal, pero elaborados con un lenguaje popular muy costarricense, puesto en boca de animales, folclore que la autora adopta con mucho humor e imaginación. (Muñoz, 2006: 51)

Ante todo, cabe señalar a una prestigiosa antecedente: Fernán Caballero (1796-1877), seudónimo de Cecilia Böhl de Faber, quien, indudablemente es la pionera de la literatura infantil española. En 1877, publicó *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares* (1877) en los que se incluían dos tipos de cuentos infantiles: cuentos de encantamiento y cuentos religiosos. De acuerdo con Monsterrat Amores García:

el tratamiento que recibieron los cuentos incluidos en *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* responde al interés moralizante de la autora, común con el espíritu de la literatura infantil decimonónica: el realce de la fantasía y la imaginación que ofrece los cuentos folclóricos se une a la preocupación didáctica y a la adaptación de la literatura al público receptor, el infantil. (Amores García, 1994: 8)

Muchos de los cuentos que aparecen en esta colección tienen similitudes con *Cuentos de encantamiento* (1877) de la española. Es interesante encontrar la influencia de una española en la literatura costarricense. Los españoles trajeron consigo los cuentos folclóricos y se enriquecieron en el continente hispanoamericano. En el prólogo de *Los cuentos de mi tía Panchita* Lyra escribió: “¿Qué muerta imaginación nacida en América los entretejió, cogiendo briznas de aquí y de allá, robando pajillas de añejos creados en el Viejo Mundo? Ella (la tía Panchita) ponía la gracia de su palabra y su gesto que se perdió con su vida” (Lyra, 2012: 10).¹⁹ Por consiguiente, se puede afirmar que esta obra tiene un carácter híbrido, puesto que absorbió los elementos culturales españoles y los adaptó a la realidad costarricense.

En primer lugar, se puede extraer la conclusión de que ambas escritoras recibieron fuertes influencias de los cuentos de hadas publicados por los hermanos Grimm²⁰, en *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812), puesto que

¹⁹ Los paréntesis son míos.

²⁰ Los hermanos Grimm fueron Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhem Grimm (1786-1859), quienes recopilaron los cuentos populares alemanes y publicaron conjuntamente su primer tomo de *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812), el cual contenía más de doscientos cuentos. Al principio los relatos estuvieron destinados a los adultos y luego en la segunda edición (la de 1819), considerando la recepción del público, los convirtieron en “verdaderos” cuentos infantiles. Aquí se refiere a la versión final de los

fueron pioneros en recopilar cuentos folclóricos y los primeros en cultivar la literatura infantil. Como señala Zapata Ruiz:

debido a que fueron ellos los primeros en dirigir estas colecciones directamente al público infantil, abrieron, sin saberlo, una corriente literaria hasta entonces inexistente, la de la literatura infantil, y con ello propiciaron el surgimiento de muchísimas creaciones literarias para los niños y jóvenes. (Zapata Ruiz, 2007: 96)

En su artículo publicado en 1994, Montserrat Amores García afirmó “la herencia alemana” de Fernán Caballero. De acuerdo con él:

los hermanos Grimm y Fernán Caballero intentan dar a conocer aquellos cuentos de modo que muestren mejor el verdadero espíritu y los valores del creador, el pueblo. Al darles forma no se expresan bajo su particular visión, sino asumiendo el papel de la colectividad, y disponen el texto fieles al espíritu del pueblo y las creaciones populares. (Amores García, 1994: 9)

Respecto a los cuentos de Carmen Lyra, también se percibe dicha influencia. Al hablar de los cuentos contados por su tía Panchita, Carmen Lyra comentó: “son los cuentos siempre queridos de ‘La Cenicienta’, de ‘Pulgarcito’, de ‘Blancanieves’, de ‘Caperucita’, de ‘El Pájaro Azul’, que más tarde encontré en libros” (Lyra, 2012: 9).

Ciertamente, algunos cuentos son reelaboraciones de los cuentos de los hermanos Grimm. Por ejemplo, “Escomposte Perinola” se parece mucho a “La mesa, el Burro y el Paño Brincador”. También existen otros cuentos que comparten semejanzas en el argumento, como “El tonto de las adivinanzas” y

cuentos, los cuales fueron traducidos y difundidos en todo el mundo.

“El acertijo”, “La casita de las torrejitas” y “Hänsel y Gretel”, así como “La negra y la rubia” y “Cenicienta”. Sin embargo, igual que Fernán Caballero, Lyra también adaptó los cuentos de la tradición oral a la cultura costarricense, mostrando el folclore propio del país.

Para poner un ejemplo específico de esta influencia, vamos a centrarnos en “La Flor de Olivar”, puesto que se parece a “El lirio azul” de Fernán y a “Der singende Knochen (el hueso cantor)” de los hermanos Grimm.

Siendo cuentos folclóricos, los tres tienen muchas similitudes. En primer lugar, destaca el uso de lenguaje coloquial y el dialecto local. En segundo lugar, cabe mencionar el argumento, lo cual es muy sencillo: tres hermanos (en el caso de Grimm, dos) van a cumplir una tarea para el rey y el menor lo logra. Sin embargo, cuando se enteran sus hermanos, sienten mucha envidia y lo matan, lo entierran y le quitan el objeto para recibir el premio del rey. Después de muchos años, un pastor pasa por el lugar donde se encuentra el cadáver y encuentra una parte del cuerpo que utiliza para hacer un instrumento, el cual puede cantar solo. A través de la canción, el rey se entera de todo y manda castigar a los culpables.

Además del argumento, cabe destacar que, de acuerdo con Simone Mann, en estos cuentos se incorporan varios elementos crueles: el fratricidio descrito detalladamente en el cuento alemán, el rey manda a desenterrar el esqueleto del menor (Mann, 2016: 243).

Cabe citar el texto original de los hermanos Grimm: “al llegar, ya

oscurecido, a un puente que cruzaba el río, el mayor hizo que el otro pasara delante, y cuando estuvo en la mitad, le asestó a traición un fuerte golpe y lo mató” (Grimm, Jacobo y Guillermo, 1961: 96). Es decir, en la versión de los hermanos Grimm se encuentra una descripción muy detallada sobre cómo el príncipe mató a su hermano mientras que en la versión de Lyra, dice que “cuando estuvo dormido, se lo llevaron al campo, lo mataron” (Lyra, 2012: 65). Además, en el cuento de Grimm, el rey mandó a exhumar el esqueleto del menor para darle un entierro mejor mientras que en otras versiones no existe dicha excavación.

La diferencia principal radica en el final. En el de Fernán aparece una fórmula de cierre: “Cuento contado, ya se ha acabado, y por la chimenea se fue al terrado” (Caballero, 1911: 49). Ni en el de Lyra ni en el de Grimm se encuentra dicha fórmula y termina con el castigo al culpable. Además, el cuento de Fernán posee un final totalmente feliz. En el lugar del entierro, encuentran al niño vivo y sano. Sólo le falta un dedo, como el testimonio de esta experiencia que ha vivido. En los otros dos cuentos, el menor no sobrevive.

En este sentido, el caso de Lyra es un poco especial, pues se trata de lo que se denomina “el anti-cuento”. De acuerdo con Borda Crespo, este tipo de cuentos no tiene un final feliz, ya que termina sin que los protagonistas sean felices y coman perdices (Borda Crespo, 2017: 23).

Existen grandes diferencias en los personajes: en el de Lyra y de Fernán, los tres hermanos son príncipes, mientras que los dos de Grimm provienen de

una familia muy pobre. La situación social de los príncipes proporciona a los lectores una explicación del asesinato de los hermanos: la herencia del reino. Esta avaricia por la riqueza y el poder les hizo hombres perversos. Aplicando la teoría de Bettelheim, ese deseo también es una de las pulsiones que sienten los niños, y a través de la lectura de este cuento, pueden expulsarla y tratarla en su inconsciente. No se les ofrece una conducta exacta sino que se les muestra la consecuencia de la acción irreflexiva de los dos hermanos y, de esta manera, ya sabrán cómo actuar en situaciones semejantes en el futuro.

Hasta aquí no ha aparecido ningún personaje que haya triunfado al final. Los dos hermanos sufren castigos y el héroe muere. Además, de acuerdo con Cantillano, este cuento parece un poco cruel porque los que sufren realmente son los padres, quienes pierden a sus tres hijos: “el rey castiga a los culpables, pero justa y humanamente, enviándolos a un calabozo. Y como dice la autora, a este y a la reina no les queda sino lamentar su desgracia el resto de su vida” (Cantillano, 2006: 46).

En cuanto a la influencia propia de la escritora española, también se puede encontrar huellas en varios cuentos que pertenecen a la primera parte de *Los cuentos de mi tía Panchita*. Por ejemplo, cabe apuntar la relación entre “La Cucarachita Mandinga” y “La hormiguita”. En el prólogo, Carmen Lyra confirmó la similitud entre estos dos relatos: “Recuerdo el cuento de “La Cucarachita Mandinga” (“La hormiguita”, de Fernán Caballero, vaciado en molde quizá americano, quizá tico solamente)” (Lyra, 2012: 8).

De acuerdo con Ann González, “la propia Lyra ha confirmado que la fuente de “La cucarachita Mandinga” proviene de la versión española “La hormiguita”, sin embargo, también ha señalado que su tía Panchita lo ha americanizado, o encima, lo ha nacionalizado” (González, 2009: 42).

En cuanto a su clasificación, los dos son cuentos acumulativos. De acuerdo con Magán:

los cuentos acumulativos tienen predominantemente una función lúdica. Son cuentos que muy bien podríamos denominar cuentos-juego, porque aparte de servir para jugar y reír, constituyen un excelente ejercicio de memorización y de aumento de vocabulario. No poseen un final cerrado y a veces da la impresión de que quedan sin terminar, ya que siempre se podría continuar el cuento con la adición de nuevos personajes. (Magán, 2002: 169)

“Uvieta” se parece mucho a “Juan soldado” de Fernán. En “Uvieta”, Lyra nos cuenta la historia de un campesino costarricense, Uvieta, quien, aunque carecía de recursos económicos, dio sus tres últimos bollos a las tres personas que le pidieron limosna. Como recompensación, recibe tres gracias: un saco donde van a parar las cosas que él desea, un palito de uvas que quien lo suba no se puede bajar sin el permiso de Uvieta y el don de morir cuando le dé la gana. Sin embargo, luego el Tatica Dios se arrepiente y manda al Diablo y la Muerte para terminar la vida de nuestro protagonista. A través de su astucia, hace que la Muerte se quede en el palo de uvas y sólo baja cuando ésta le promete que no lo va a matar. El diablo sufre un golpe muy fuerte en el saco de Uvieta y al salir huye corriendo. De esta manera, logra utilizar su don de morir cuando quiere. En la versión de Fernán, el protagonista es un soldado retirado. También ayuda

a personas con necesidad y ha sido premiado con un morral mágico.

En cuanto al argumento, de acuerdo con Rebeca Quirós Bonilla, “en su versión popular y mediante el cuento Uvieta (costarricense) o Juan Soldado (español y latino), refuerza esta propuesta de un ser bondadoso y solidario, no determinado, que vence a la muerte (el no ser) gracias a esas cualidades” (Bonilla, 2015: 27).

Asimismo, los dos cuentos comparten muchas otras características: la indeterminación del tiempo y espacio, la mención de la religión, la incorporación de elementos folclóricos, así como el uso de lo maravilloso. Ambas escritoras utilizan técnicas narrativas de la literatura infantil, entre las cuales destacan el empleo de los diminutivos y las repeticiones. De acuerdo con Amores García, dichos usos les proporcionan a los pequeños lectores una sensación de afectividad y facilitan su comprensión y memorización (Amores García, 1994: 11).

Las diferencias también son evidentes. En “Juan Soldado”, el protagonista reitera muchas veces su pobreza, diciendo que su servicio de veinticuatro años no se recompensa adecuadamente. Sobre Uvieta no se sabe su profesión, pero no es una persona ávida ni se queja de sus condiciones. En “Juan” el capricho no reside en Dios sino en Lucifer. Además, para entrar en el Cielo, Juan utiliza la fuerza para que San Pedro entre en su morral. En el caso de Uvieta, al morir, al principio llama a la puerta del Cielo pero Tatica Dios no le deja entrar y lo manda al infierno. El Diablo está muy asustado por el golpe y no lo deja entrar

tampoco. Luego vuelve a subir al Cielo, y con la ayuda de la Virgen logra entrar de manera más pacífica.

Asimismo, en cuanto a “La suegra del diablo”, Fernán Caballero tiene una versión del mismo nombre. El argumento es sencillo: la hija de una viuda se casa con un hombre muy galán y de abundantes recursos económicos. Sin embargo, resulta que éste es el mismo diablo. A través de su astucia, la suegra logra encerrarlo en una botella y así deja en paz al pueblo por mucho tiempo. Después, al pasar otra persona por la botella, el diablo le suplica que le deje libre a cambio de hacerlo rico. Pero al salir éste se arrepiente y se niega a cumplir su palabra. A fin de solucionar este problema, esta persona le asusta diciéndole que ya viene su suegra y al final logra lo que quería.

Las diferencias residen en los detalles del cuento. En primer lugar, el carácter de la chica es distinto. En la versión de Fernán, la chica es muy haragana y solo piensa en casarse, pero en la versión de Lyra, no existe descripción exacta sobre su carácter y solo menciona que es hermosa. Pero a través de las experiencias de su vida matrimonial, se puede deducir que es una chica muy inocente y cree en su marido. El comportamiento extraño de poder meterse en una botijuela se ha convertido en una forma de entretenimiento:

desde el primer día que estuvieron solos, el marido le dijo a su esposa a la hora del almuerzo que él sabía hacer pruebas que dejaban a todo el mundo con la boca abierta y que las iba a repetir para entretenerla. (Lyra, 2012: 57)

En segundo lugar, en la versión de Fernán Caballero, la chica se encuentra con el diablo por una maldición de la madre (tía Holofernes). Mientras tanto,

en la versión de Lyra, la protagonista se casa con el diablo porque la madre quiere que su hija se case con un hombre muy rico. Ambas madres no tienen intención de hacer daño a sus hijas, pero en realidad provocan que éstas se casen con el mismo diablo.

En tercer lugar, en la versión de Fernán, el mismo día de la boda la suegra ya se da cuenta de que su yerno es el malo y se le ocurre la idea de encerrarlo y dar libertad a su hija. En el cuento de Lyra, la suegra no lo nota hasta que tiene una conversación con su hija en la que ella refiere que su esposo puede entrar en la botella y lo hace para entretener a la chica. Consulta a un sacerdote y por fin queda convencida de que es el mismo diablo. Esta incorporación de elementos religiosos acerca el cuento a la realidad costarricense, ya que esta vivencia cristiana es algo importante en la vida diaria del pueblo.

También existen otros pequeños cambios, por ejemplo, el liberador del diablo es diferente: en la versión de Fernán, es un soldado mientras que en la otra, un pastor. Ese cambio del detalle muestra la originalidad de Carmen Lyra, puesto que en sus cuentos, los personajes siempre son la gente corriente del pueblo, y de esta manera, destacan las virtudes de todo el país.

Por su parte, el relato que se incluye en “El Pájaro de la Verdad” es “El Pájaro Dulce Encanto”. Igual que los dos cuentos analizados, Lyra desarrolló el argumento adaptándolo a la realidad costarricense y logró una versión centroamericana.

En resumen, si decimos que la influencia que ejerce Kipling en Quiroga

reside principalmente en el tema, en el caso de Lyra, es más importante el argumento en cuanto a que se asemeja a los cuentos de los hermanos Grimm y la incorporación de los elementos folclóricos como refranes, canciones y bailes. A través de la comparación de los cuentos mencionados, se puede dar cuenta de que lo que hizo Lyra fue una nacionalización de los cuentos famosos europeos, es decir, ella no imitó el estilo de Fernán sino que desarrolló la historia según la realidad costarricense.

4.2.3 La construcción de la identidad

En el apartado anterior indicamos que los cuentos maravillosos de Carmen Lyra suponen una nacionalización de los famosos cuentos europeos. Los reyes, los castillos, los príncipes y princesas son elementos culturales externos, que nunca existieron en Costa Rica. Mientras tanto, el folklore y los dialectos constituyen algo interno. Lyra aprovechó estas aportaciones externas para construir los cuentos originales del país, o sea, en términos de Rama, en busca de la representatividad de la literatura costarricense.

Como se ha mencionado anteriormente, después de la fundación de las nuevas naciones, la tarea principal consistió en construir la identidad propia del país. En Costa Rica, la literatura desempeñó un papel muy importante en este proceso. Esta obra de Carmen Lyra constituye un ejemplo perfecto. Incluso, logró incorporar los elementos valiosos de la cultura en el proceso del desarrollo de la imaginación de los pequeños. Como afirma Ann González, “not only does

she capture the ethos of Costa Rican cultural identity with all its creativity and dynamism, she interjects this ethos into the dominant discourse through the imaginations of the children.” (González, 2009: 46)²¹

Con el objetivo de lograr la manifestación de la identidad propia, Lyra utilizó muchos elementos. De acuerdo con Ugarte Barquero:

se sirve de la fantasía y el uso de prosopopeyas, así como de muchos elementos folclóricos y de aspectos en los personajes (por ejemplo: formas de hablar, reflexiones, acciones, etc.) que pueden considerarse como una manifestación de la idiosincrasia del pueblo costarricense. (Ugarte Barquero, 2011: 21)

4.2.3.1 La lengua como instrumento para la consolidación de la identidad

Ante todo, destaca la identidad lingüística. En el prólogo de *Los cuentos de mi Tía Panchita*, Lyra comentó lo siguiente señalando la singularidad del lenguaje de los relatos:

¡Qué sugerencias tan intensas e inefables despertaban en nuestras imaginaciones infantiles, las palabras de sus cuentos, muchas de las cuales fueron fabricadas de un modo incomprensible para la Gramática, y que nada decían a las mentes de personas entradas en años y en estudios! (Lyra, 2012: 8)

La lengua es el primer elemento que apunta a una posible transculturación. Este trabajo de Carmen Lyra hizo que la literatura popular pasara desde el “aldea oral” hasta la “ciudad letrada”. La fusión de dialectos regionales y el castellano conforma la singularidad idiomática de la obra de Carmen Lyra. De

²¹ Ella no solo captura el espíritu de la identidad cultural costarricense con toda su creatividad y dinamismo, sino que también interpone dicho espíritu en el discurso dominante a través de la imaginación de los niños. Traducción mía.

acuerdo con García Rey, a través del habla de los personajes, se identifica al pueblo costarricense, sobre todo en los cuentos del tío Conejo (García Rey, 2016: 23).

Con el objetivo de mostrar dicha singularidad, Carmen Lyra incorporó muchos dialectos costarricenses y centroamericanos. Por ejemplo, esto se evidencia en la inclusión de frases hechas y refranes. En cuanto al léxico utilizado, es esencial señalar el uso del costarriqueñismo. Como afirma Pacheco, “el lenguaje popular es uno de los elementos esenciales y característicos de la narrativa de *Cuentos de mi Tía Panchita*” (Pacheco, 2004a: 41).

Sobre esta identidad lingüística ha trabajado detalladamente Odilie Cantillano en su *El pozo encantado: Los cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra* (2006). Aquí me limito a señalar algunos de los recursos más importantes.

En primer lugar, en el lenguaje de Costa Rica, es importante el uso del pronombre “vos” (voseo). En el país no existe el uso de “tú”, ni de “vosotros”. Los pronombres que se emplean para la segunda persona singular es “vos” o “usted” y para la segunda persona plural siempre se utiliza “ustedes”. En los cuentos aparece el uso de ambos. Sólo cuando se habla con el rey o personajes divinos se utiliza el “usted” y en la gran mayoría de los casos aparecen las conjugaciones de “vos”.

Por ejemplo, en “El tonto de las adivinanzas”, la conversación entre madre e hijo siempre va con el voseo para mostrar la afectividad:

-Jesús, apiate y mira estas cosas -contestó la viejita al oír a su hijo-. Callate, tonto de mis culpas, y no me volvás a salir con sus tonteras-. (Lyra, 2012: 11)

En “Escomposte perinola”, hasta cuando el personaje pide ayuda al Tata Dios, utiliza las conjugaciones de “vos”:

¡Pero mi Señor Jesucristo, si vos debés saberlo! (Lyra, 2012: 29)

Mientras tanto, en “Tío Conejo Comerciante”, predomina el uso de “usted” (“usté” en el cuento).

No, no, tía Cucaracha. Si se decide es ya, porque si no voy a buscar otro. Vine aquí primero por ser usté. Y si se decide, llegue a casa el sábado como a las siete de la mañana, porque yo tengo que bajar a la ciudá. (Lyra, 2012: 97)

La comparación es evidente. El uso de “vos” muestra la amistad y la cercanía entre los personajes mientras que el “usted” conlleva algo de lejanía. Esa distancia implícita en la persona mostró el “respeto” que tenía el tío Conejo a sus clientes para que ellos confiaran en él y luego fuera más fácil su engaño.

En segundo lugar, destaca la forma de la escritura de Carmen Lyra. En vez de seguir las reglas ortográficas, Lyra reproduce estrictamente los diálogos según su pronunciación en el dialecto. Según manifiesta González: “Lyra no sólo los redactó “respetando” el habla popular costarricense, sino que aprobó y aprovechó esa habla, con tal originalidad, que logró, expresar fases típicas y permanentes del pueblo costarricense” (González, 1972: 21-22). En los cuentos se encuentran palabras como “hijó”, “Adió”, las cuales asimila el habla local, ya que no se pronuncia la “s” del final.

Se puede ejemplificar otro cuento: en “Tío Conejo y Tío Coyote”, el protagonista gritó: “¡Adiós, tío Coyote c...quemao [sic], por amigo de ser casao!” (Lyra, 2012: 83). Aquí, en vez de utilizar “quemado” y “casado”, Lyra escribe

“quemao” y “casao”, ya que en el dialecto normalmente no se pronuncia la “d” en el participio pasivo. Lo mismo sucede con el “usté” del párrafo anterior. En cuanto al uso de las palabras, destaca el costarrriqueñismo. A fin de ejemplificarlas cabe mencionar “cachiflín”, “sapance”, “pelotero”, “clucas”, entre otras. Además, se encuentran muchas expresiones locales, tales como “¡Idiay!”, “qué mamada” y “ñor”.

Aquí quiero mencionar especialmente el uso de una palabra: “Pisuicas” (en “La suegra del diablo”), la cual tiene relación estrecha con la cultura. Es el nombre coloquial que los costarricenses dan al diablo. Esta palabra viene del idioma huetar, lengua de los pueblos indígenas de Costa Rica y desaparecida desde el siglo XVII. En el país existen muchas leyendas en las que aparecen como protagonista. La incorporación de esta sola palabra, dio a los cuentos un color costarricense y consiste en una de las mejores formas de mostrar la identidad propia.

En estos cuentos se hallan muchas metáforas y comparaciones, cuyo lenguaje está muy relacionado con los dialectos de Centroamérica. Por ejemplo, al describir la apariencia de Uvieta, dice que él es “flaco como una lombriz” (Lyra, 2012: 16). Para demostrar la hermosura de la princesa de “El cotonudo”, apunta: “con una cabeza que era como ver el sol de rubia y en la que cada hebra era crespita un quelite de chayote” (43). Cuando habla del carácter personal del protagonista de “Escomposte perinola”, dice que “como era más torcido que un cacho de venado” (una persona con poca suerte) (25). En “Uvieta”, para ir por

lo que pidió Uvieta, “San José salió como un cachiflín para el cielo” (17).

Estas metáforas, transmiten vívidamente la información a los pequeños lectores. Les proporciona oportunidad de expandir la imaginación y les facilita la comprensión.

Asimismo, según se ha apuntado, cabe destacar el uso de los refranes, que es una manera de integrar el folklore y la cultura popular. El refrán es el fruto de la inteligencia colectiva y contiene la experiencia de un pueblo determinado. La incorporación de ellos en los cuentos infantiles, no sólo hace que éstos sean más vividos, sino que también puedan ejercer la función de transmitir la cultura popular a los pequeños lectores. En *Los cuentos de mi tía Panchita* dicho uso es frecuente y en la siguiente tabla se presentan algunos ejemplos así como su significado.

Refranes	Significado	Fuente del cuento	Procedencia
Panza llena, corazón contento.	Para destacar la satisfacción de haber comido. (Méndez, 2008: 172)	Uvieta, p.17	Personaje
Bueno es el culantro pero no tanto.	Hay cosas que se toleran hasta cierto punto. (Méndez, 2008: 29)	Uvieta, p.18	Personaje
Después de un gustazo, un trancazo.	Llevarse una desilusión después de una gran alegría. (Méndez, 2008: 54)	Uvieta, p.18	Personaje
Donde manda capitán no manda marinero.	Sólo existe un jefe. (Méndez, 2008: 57)	Uvieta, p.18	Personaje
La miel no se había hecho para los zopilotes.	Las personas que nos saben valorar las cosas no las merecen. (Méndez,	Juan, el de la carguita de leña, p. 23	Narradora

	2008: 124)		
--	------------	--	--

Tabla 1: refranes utilizados en los cuentos y su significado. Elaboración propia.

Se muestra que en “Uvieta”, la escritora incorporó cuatro refranes. Entre ellos los tres que se emplean para la descripción del protagonista pueden reflejar su personalidad. Respecto a este punto, cabe reproducir la cita de Bonilla, en la que señala que a través del uso de estos refranes, destaca el valor del que dispone el pueblo costarricense:

en el análisis de *Cuentos de mi Tía Panchita*, se considera que el lugar más importante lo ocupa la función ideológica, donde destaca el valor de la astucia y sobre Uvieta en particular, a partir de tres refranes presentes en el cuento se destaca la humildad (“panza llena corazón contento”) y la obediencia (por “después de un gustado viene el trancazo” y “donde manda capitán...”) (Bonilla, 2015: 20)

En este aspecto, se puede encontrar la vinculación entre Lyra y otros escritores de épocas posteriores. El empleo de la cultura como herramienta para conseguir la identidad propia se convirtió en algo habitual en la literatura hispanoamericana. De acuerdo con Horan, “her understanding of culture as inherently agonistic recalls similarly compelling voices of the Americas: Toni Morrison, García Marquez, Hemingway, Faulkner” (Horan, 2000: 2).²²

Cabe mencionar que en estos cuentos el narrador está al mismo nivel lingüístico de los personajes. Emplea muchas expresiones del lenguaje oral, con muchos diminutivos. Como ejemplo citamos un fragmento de “Uvieta”: “anda y anda hasta que llegó, y no era mentira: allí en el solarcito estaba el palo de uva

²² Su entendimiento de la cultura como inherentemente agonística recuerda voces igualmente convincentes de América: Toni Morrison, García Márquez, Hemingway, Faulkner. Traducción mía.

que daba gusto. Al verlo, Uvieta se puso que no cabía en los calzones de la contentera” (Lyra, 2012: 18).

Esto ya implica una diferencia con respecto al estilo regionalista de Horacio Quiroga, en cuyos relatos los narradores no se empapaban de este habla coloquial. Por consiguiente, se puede señalar que la obra de Carmen Lyra ya de alguna manera apunta a una posible transculturación, acercándola por el uso de la lengua.

4.2.3.2 Estructuración literaria

Como se ha comentado, a partir de las teorías de Ángel Rama, la lengua y la estructuración literaria se pueden unir como un elemento. Esa característica de la unificación entre el narrador y el personaje también apunta a una nueva estructura literaria. Esta reproducción de lo propio facilita la identificación de los lectores. Es decir, ella construyó un puente entre la tradición oral y la cultura europea de los cuentos de hadas. Mientras tanto, aprovechando un corpus relativamente occidental (cuentos maravillosos y cuentos de animales), Lyra incorporó muchos elementos folclóricos.

Asimismo, la incorporación de la música es un elemento destacable de la estructura narrativa. La música, como recurso narrativo importante de la literatura oral y popular, puede transmitir mucha información aparte de su ritmo. Según Esther López Ojeda, “la música puede suscitar una atmósfera sonora, un clima emocional, recrear una realidad subjetiva e interior, así como

referirse a un paisaje, ubicar los hechos (en una época, país o región, naturaleza o interiores), etc.” (Ojeda, 2013: 123).

Por otra parte, tanto la música como el cuento infantil poseen un valor didáctico para los niños y la fusión entre ellos es la mejor manera para desarrollar la imaginación y la comprensión. Al mismo tiempo, la repetición de las letras es una característica destacable de los cuentos infantiles, que facilita atraer la atención de los niños y les ayuda en la memorización.

En varios cuentos se puede apreciar el uso de la canción, la cual abarca varios elementos esenciales, que son el ritmo, la melodía, la armonía, la textura y la forma. Además, como producto de la cultura popular, se transmiten valores a través de las letras. Por ejemplo, en “La flor del olivar”, la canción de la flauta sirve para denunciar la delincuencia de los hermanos malvados:

No me toques, pastorcito,
ni me dejes de tocar,
que mis hermanos me mataron
por la Flor de Olivar. (Lyra, 2012: 65)

Lo interesante es que al tocar la flauta diferentes personas, ella canta siguiendo una estructura fija pero con letras distintas. Cuando el príncipe mayor la toca, canta:

No me toques, perro ingrato,
Ni me dejes de tocar,
Que tú fuiste el que me mataste
Por la Flor del Olivar. (65)

El canto de la flauta es una manera muy original para revelar el crimen de

los príncipes y se trasmite a los niños el mensaje de que no pueden hacer nada malo aunque no hay nadie que les vigilen.

Otro ejemplo se aprecia en “Salir con un domingo siete”. A diferencia de “La Flor del Olivar”, la canción de este cuento resalta la importancia del ritmo y la armonía. En el encuentro de las brujas, “la sala estaba llena de brujas mechudas y feas que bailaban pegando brincos como los micos y que cantaban a gritos esta única canción” (Lyra, 2012: 78).

Esta canción es muy corta, que solo se compone de unas letras:

Lunes, martes y miércoles

Tres. (Lyra, 2012: 78)

El compadre pobre, cansado de oír siempre la misma letra, añadió cantando:

Jueves, viernes y sábado

Seis. (78)

Las brujas dejan de bailar al oír a este hombre y se quedan muy contentas porque creen que ha mejorado la letra de la canción añadiendo perfectamente la otra parte según su melodía. Por consiguiente, recibe el agradecimiento de las brujas. Su don para la música le ha ayudado a ganar cuatro bolsas de oro. Luego, el compadre rico, al saberlo, siente mucha envidia por su hermano y por eso ha ido a imitar lo que hizo el pobre. Sin embargo, ya que no sabe nada de la música, destruye la sintonía y es pegado fuertemente por las brujas.

En conclusión, la incorporación de canciones en estos cuentos señala la importancia de la música en la cultura costarricense. En cuanto a su función, por una parte, la música tiene un valor didáctico para los pequeños lectores. Por

la otra, la inclusión de estos productos de la oralidad renuevan la estructuración literaria. Las repeticiones y las estructuras bien ordenadas de las letras ayudan a atraer la atención de los niños y mientras tanto, con la difusión de la cultura popular, se les añade a la escritura un color de la oralidad.

4.2.3.3 Personajes y costumbres

En este apartado, es necesario mencionar la situación social y los caracteres personales de los personajes. Como se ha citado anteriormente, tanto en los cuentos de hadas como en los cuentos del tío Conejo, los personajes son gente normal y corriente de Costa Rica. Siendo campesinos pobres, estos personajes cuentan con muchas virtudes: la inteligencia, la generosidad, la obediencia y la humildad. Esto implica la cercanía de estos cuentos a la vida del pueblo. Respecto a este punto, se puede tomar a Uvieta como ejemplo.

Además, en los cuentos, se puede encontrar comidas típicas del lugar. En “Tío Conejo y tío Coyote”, describe el huerto de la vieja: “allí encontraba uno todo: rabanitos, culantro, tomates, zapayitos y chayoticos tiernos, lechuga” (Lyra, 2012: 82). Son las verduras que se comen en el país.

En “Escomposte perinola”, la descripción es más detallada. Cuando el protagonista, Juan Cacho, recibe la comida de Dios a través de la servilleta mágica, Carmen Lyra escribe lo siguiente:

una gran cafetería llena de café caliente y aromático; un pinchel lleno de postrera amarillita y acababa de ordeñar; un cerro de tortillas de queso, doradas, de esas que al partirlas echen un vaho caliente que huele a la pura gloria y que

al partirlas hacen hebras; un tazón de natilla; bollos de pan dulce con su corteza morena, de los que se esponjan al partirlos y se ven amarillos de huevo y de aliño; tarritos de jalea de membrillo y de guayaba; pollos asados, frutas... (Lyra, 2012: 27)

La servilleta ofreció al protagonista la comida más opípara del país y a través de estas descripciones, se aprecia la gastronomía del mismo, la cual queda muy similar a su antigua metrópoli, España. Esta fusión de la comida española y las verduras regionales, también se convierte en una de las muestras de la transculturación y el mestizaje. Lo mismo se encuentra en “Tío Conejo y el caballo de mano Juan Piedra”. Cuando se refiere al almuerzo de la boda, Tía Cotorrita dice: “que había frito, pozol y la consabida torta de arroz con leche, una torta de caer sentado comiendo” (Lyra, 2012: 112).

Asimismo, se mencionan animales típicos de la región y el país: al describir el Pájaro Dulce encanto, Lyra lo comparó con un tipo típico de Costa Rica: “Allí estaba el Pájaro Dulce Encanto, que era así como del tamaño del yigüirro pero con la pluma blanca, con un copetico y las patas del color del coral” (Lyra, 2012: 74). En los cuentos del tío Conejo, aparece el nombre de otros pájaros como yuré (paloma silvestre de Costa Rica) y zapoyol.

Al hablar de cuentos folclóricos, tampoco se puede omitir la presencia de las costumbres locales. Lo ejemplifica la misa de “La negra y la rubia”, la cual también muestra la importancia de la religión en el país. Como se ha mencionado anteriormente, el argumento de este cuento se parece a “Cenicienta” pero Lyra transformó la escena del baile en la misa. Aquí la

escritora renunció a algo exótico y lo cambió por una actividad más cercana a la vida real del pueblo. Es el momento en el que las chicas van muy bien arregladas a la iglesia. En el argumento siguiente se aprecia la vestimenta de la rubia:

la niña fue a su arca, y cuál no fue su admiración al ver salir de ella un traje como las espumas de una catarata cuando hace luna, todo sembrado de maripositas de oro, unos zapatitos de raso, también blancos, y un sombrero maravilloso. (Lyra, 2012: 69)

Por último, es preciso señalar la importancia del baile, que consiste en una actividad cotidiana en la sociedad del país. Según Pacheco, “el baile, como manifestación cultural y social, bastante popular en nuestra sociedad, puede considerarse como otro elemento folclórico presente en este cuento de Lyra” (Pacheco, 2004a: 38).

En “La casita de las torrejitas”, cuando la bruja se quería comer a los niños, dijo: “Vengan mis muchachitos y echen una bailadita en esta tabla” (Lyra, 2012: 63). Los muchachos, siguiendo el consejo de Dios, le dijeron que no sabían y querían que le diese un ejemplo. Y la bruja, después de hacerlo, se cayó en la cazuela.

Cabe destacar que en la versión original, la de los hermanos Grimm, no existió la presencia del baile. Gretel choca con la bruja con toda su fuerza y sin ninguna prevención, la última se cae a la cazuela y muere. Este pequeño cambio muestra la importancia del baile en la vida del pueblo costarricense y añade el sentido de diversión al cuento. Además, aplicando la teoría de Dora Pastoriza

de Echebarne, este uso de los elementos diarios facilita la comprensión de los niños.

El baile también es una actividad muy importante en la boda. En “Tío Conejo y el caballo de mano Juan Piedra”, se habla de la costumbre de la boda en Costa Rica: “La parranda era -como es costumbre- en casa de la novia, [...] se iban a casar a las cinco de la mañana después de bailar toda la noche” (Lyra, 2012: 111).

En conclusión, en los cuentos de Carmen Lyra se pueden apreciar muchos elementos del mestizaje cultural, lo cual apunta a la posibilidad de desarrollar la fórmula de la transculturación narrativa, especialmente en el aspecto idiomático. Al mismo tiempo, destacan los elementos regionales y propios de Costa Rica, los cuales son de la construcción de una identidad propia.

4.2.4 La religión

Según señala Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de cuentos de hadas*, “la mayor parte de los cuentos de hadas se crearon en un período en que la religión constituía la parte fundamental de la vida; por esta razón, todos ellos tratan, directa o indirectamente, de temas religiosos” (Bettelheim, 1977: 23). Esta colección es un ejemplo perfecto de dicha afirmación.

Debido a la influencia de España durante la época colonial, la religión nacional de Costa Rica es el catolicismo. La Virgen de los Ángeles es la patrona del país.

El ejemplo lo da “La suegra del diablo”. En la cita siguiente, cuando la

suegra habla con su hija, dice que el Diablo no se comportan como todos los cristianos:

— ¿Pues no ves que es el mismo Pisuicas? Desde la otra vez que estuve, eché de ver que tu marido no era como todos los cristianos. Le consulté a un sacerdote, quien me acabó de convencer de que mi yerno no era sino el Malo. Dale infinitas gracias a Nuestro Señor de que a mí se me ocurriera este medio de salir de él.
(Lyra, 2012: 57)

Aquí la suegra muestra la obediencia y creencia total en la religión: al tener la sospecha, se fue a consultar a un sacerdote, intermediario entre los creyentes y la divinidad. Según Ugarte Barquero, este cuento “señala un elemento religioso cristiano que pesa más en el comportamiento de la suegra, propio también de la época y de las costumbres del pueblo campesino costarricense” (Ugarte Barquero, 2011: 33).

Además, esta importancia de lo religioso llega a empapar en el lenguaje. La evangelización y la divulgación del español se entrelazan en el Nuevo Mundo, formando una nueva identidad idiomática. Lo puede ejemplificar “Ave María Purísima”. Es una forma de saludar al llegar a la puerta de alguien. También se utiliza para expresar el asombro. Es la frase que utiliza Uvieta para llamar la puerta del Cielo: “Uvieta llegó y llamó como antes usaba para llamar las gentes cuando llegaban a una casa: -¡Ave María Purísima! ¡Ave María Purísima!” (Lyra, 2012: 20). Como San Pedro no le deja entrar, Uvieta queda vagabundeando a la puerta y repitiendo esta frase. Al final, a través de ella, Uvieta logra atraer la atención de la Virgen, quien se asoma para ver quién le está llamando. De esta

manera entra en el Cielo a pesar del capricho de Dios:

Al ver a Uvieta se puso muy contenta.

-¿Qué hace Dios de esta vida, Uvieta? Entre para adentro.

San Pedro no se atrevió a contradecir a María Santísima y Uvieta se metió muy orondo a la Gloria. (Lyra, 2012: 21)

En *Los cuentos de mi tía Panchita*, la presencia de la magia también tiene relación estrecha con la religión, especialmente con los personajes relacionados con la divinidad. Se puede encontrar diferentes menciones relevantes casi en todos los cuentos, tales como Dios padre, Nuestro señor, Tres Divinas Personas (Jesús, María, José) y la Virgen. Normalmente estos personajes son los que tienen el poder de la magia y ofrecen la oportunidad al héroe de salvarlo de su apuro y agradecerle su bondad.

De acuerdo con Zapata Ruiz, “en los cuentos maravillosos, los personajes importantes son abocados a situaciones realmente desesperantes, donde los poderes que hasta ese momento tienen, no pueden servir de ayuda para sacarlos del infortunio” (Zapata Ruiz, 2007: 48). Es justamente cuando aparece la magia, la cual siempre sirve como un salvador de los protagonistas. Por ejemplo, “Tatica Dios” (significa padre Dios) aparece en diferentes cuentos tales como “Uvieta”, “Escomposte perinola”, “La casita de las torrijas” y “La negra y la rubia”. Cabe destacar que en estos cuentos, lo maravilloso se vuelve efecto divino, sin que intervengan hadas u otros seres mágicos. Este detalle implica un rasgo especial de los cuentos de Lyra, que está sin duda vinculado con la importancia de la religión en Costa Rica.

Concretamente, siguiendo el hilo del apartado anterior, en estos cuentos, siempre existe un protagonista quien logra cumplir todos los requisitos de la herencia de la magia. Tiene buen corazón mientras que los otros personajes suelen ser malvados. Cuando sale de casa (en término de Lyra se dice “rodar tierras”), continuamente se encuentra con algún tipo de aventura en la que el protagonista siempre queda premiado por los personajes divinos (una veces son premiados por ellos mismos, otras veces a través de la personificación de un pobre que necesita ayuda). Le dan algún utensilio o animal que contiene el poder mágico, el cual puede ser un saco, un pañuelo u otros objetos, y tiene la capacidad de traerle cosas preciosas como la comida exquisita, el oro y la plata. Y el protagonista, aprovechando este objeto, puede resolver todos sus problemas y llevar una vida muy feliz. Aquí lo ejemplifican el palo de uva y el saco de “Uvieta”, la servilleta, el borriquito y la perinola de “Escomposte perinola” así como la varillita de “Juan, el de la carguita de leña”.

Además de los protagonistas, el Dios puede perdonar los pecados de otros personajes. En “El pájaro de dulce encanto”, el príncipe menor es un “buenazo de Dios” y perdona a sus dos hermanos que intentan matarlo. Encima, comparte con ellos su reino. Al final de “Tío Conejo y los quesos”, “solo porque Dios es muy grande”, Tía Zorra quedó viva. Dios perdona su envidia a Tío Conejo.

También cabe mencionar “La negra y la rubia”, cuyo argumento se parece mucho a “Cenicienta”. En este cuento, se encuentran algunos cambios en los

detalles, entre los cuales destacan los elementos religiosos. De acuerdo con Vásquez Vargas, “del texto modelo se cambia el baile por la misa, tres veces va la niña a la misa y deja boquiabiertos a quienes asisten a ella por su belleza y lujosos vestidos” (Vásquez Vargas, 2006: 185). Además, en este cuento, en vez de la hada, la Virgen aparece como el personaje divino quien proporciona ayuda a la pobre protagonista. Aquí es muy interesante el desplazamiento de la magia a la religión. En “Cenicienta”, es un hada quien regala los vestidos para el baile, lo cual significa una magia mientras que en este cuento, Lyra cambia el hada por la Virgen, que corresponde a un milagro sucede por la fe.

Como se ha mencionado anteriormente, los personajes que reciben la magia tienen que cumplir ciertos requisitos. En este relato, si bien es un milagro, la chica lo recibe por el cuidado detallado de la rubia a la muñequita.

Respecto a este punto, es merecido señalar la originalidad de Carmen Lyra. De acuerdo con María del Rocío García Rey, una de las rupturas de *Los cuentos de mi tía Panchita* consiste en el dominio del poder. En estos cuentos, los poderes no se hallan en el rey sino en los personajes divinos como Dios y la Virgen. Tomando uno de los cuentos como ejemplo, afirma:

en “El cotonudo” se desplaza el modelo del rey engreído y todopoderoso, es por ello que los consejos que este le da a su hija están relacionados con enseñarle que el poder verdadero no reside en la realeza, sino en Dios y en la Virgen. (García Rey, 2016: 24)

Asimismo, es preciso señalar aparte los personajes aparecidos en “Uvieta”: Dios, la Muerte y el Diablo. En este cuento, Dios muestra su carácter justiciero.

Después de dar al protagonista lo prometido, el palo de uva, se queda insatisfecho por el hecho de que todo el mundo sabe que una vez que subiera, no podría bajar sin permiso de Uvieta y decide castigarlo. En el cuento Lyra escribió:

un día pensó Nuestro Señor: --¡Qué engreidito que está Uvieta con su palo de uva! Pues después de un gustazo, un trancazo – y Tatica Dios llamó a la Muerte y le dijo: -Andá jaláme el mecate a aquel cristiano, que ya ni se acuerda de que hay Dios en los Cielos por estar pensando en su palo de uvas. (Lyra, 2012: 18)

Dios rompe su acuerdo con Uvieta de dejarlo decidir la hora de su muerte pero lo hace porque deja de ser un buen cristiano. Es interesante apuntar que esta vez, ante el capricho de Nuestro Señor, Uvieta no muestra su obediencia sino que utiliza su inteligencia para evitar su destino. Logra que la Muerte suba al palo de uvas y pese a las amenazas de Dios, no la deja bajar hasta que ésta promete que no se lo van a llevar.

Según señala González, “while Lyra appears to be adding familiar Catholic icons to her stories, she actually manages to undermine the hegemony of Catholicism by showing how an ignorant Costa Rican *campesino* thwarts its capricious control” (González, 2009: 33).²³ Esta actitud manifiesta que este personaje no tiene pánico frente a cualquier tipo de problemas, puesto que los puede solucionar con su capacidad intelectual. Incluso ante los personajes divinos, no muestra la obediencia total ni el miedo.

²³ Mientras que Lyra parece estar agregando iconos católicos familiares a sus historias, en realidad logra socavar la hegemonía del catolicismo al mostrar cómo un campesino costarricense ignorante frustra su control caprichoso. Traducción personal.

Tampoco tiene temor a la Muerte ni al Diablo, los cuales en los cuentos de hadas suelen ser muy malvados. Incluso, su papel es un poco cómico porque ha sido pegado muy varias veces por Uvieta. Siguiendo las órdenes de Dios bajan para matar a Uvieta. No obstante, al no ser excesivamente inteligente, siempre fracasan frente a la astucia del protagonista. La Muerte queda atrapada en el palo de uva y pide frecuentemente que la bajen. Mientras, mete al Diablo en su saco mágico y le arrea sin misericordia hasta que tiene miedo. Cabe reproducir un fragmento del cuento. Al ver a Uvieta, el Diablo actúa como si hubiera llegado algún desastre, como si Uvieta fuera un demonio:

ver a Uvieta y salir despavorido para adentro, fue uno. Además, atrancó bien la puerta y llamó a todos los diablos para que trajeran cuanto chunche encontraran y lo pusieran contra la puerta, porque allí estaba Uvieta el hombre que lo había hecho polvo. (Lyra, 2012: 20)

Respecto a este punto, también se puede apreciar una diferencia de la imagen tradicional de la religión. El pueblo se niega a aceptar totalmente el marco religioso impuesto por los europeos, lo cual, en cierto sentido, sirve como una muestra de su identidad propia. Esta adaptación del catolicismo a la realidad costarricense proporciona una imagen híbrida para la cultura.

En uno de los cuentos, “El pájaro de dulce encanto”, se nota la imagen negativa de la religión. A diferencia de los personajes divinos que ofrecen ayuda a los protagonistas, los practicantes se niegan a ayudar al muerto que se encuentra tirado en la puerta de una iglesia porque no tiene dinero para pagar el entierro, lo que se traduce en que el padre “no quería cantarle unos responsos

si no había quien le pagara” (Lyra, 2012: 73).

Aquí rompe con la imagen tradicional de la religión, que normalmente promueve la acción bondadosa. Sin embargo, en este mundo de Lyra, todo se mueve por el dinero y hasta el padre actúa con insensibilidad hacia el muerto. A través de este contraste se puede sentir la ironía del narrador.

Además, cuando pasa el príncipe menor por la noche, el difunto todavía no ha sido enterrado. Según la descripción del narrador, “las gentes que miraban tenían que estar espantando los perros y los zopilotes que querían acercarse a hacer una fiesta con el muerto” (Lyra, 2012: 73). A pesar de que pasa una gran multitud por aquí, ninguna persona quiere tomar medida sino que toma la actitud de los dos príncipes: “eso a mí no me va ni me viene” (Lyra, 2012: 73). Aquí se apunta a la indiferencia de toda la sociedad, lo cual puede conducir a otro tema esencial: la denuncia social, la cual vamos a tratar en el apartado siguiente.

Siguiendo el hilo de lo que se ha analizado en epígrafes anteriores, en los cuentos de Lyra la religión católica no se presenta de manera ortodoxa sino que por el contrario, se produce una ruptura con su imagen tradicional.

En la segunda parte, dicho capricho se encuentra en “Por qué tío Conejo tiene las orejas tan largas”. Tío Conejo quiere tener una estatura mayor y va a pedírsela a Tatica Dios. Este último le contestó: “Bueno, hombré, pero eso sí, tráeme un pellejo de león, otro de tigre y otro de lagarto, y con la condición de que vos mismo los has de matar” (Lyra, 2012: 87). Pero cuando tío Conejo

consigue estas tres cosas a través de su astucia, Tatica Dios está de mal humor y no muestra una buena actitud hacia nuestro protagonista: “entonces lo cogió de las orejas y les dio tan gran jalonazo que se las estiró tamaño poco. (Ha de saberse que antes, antes, tío Conejo tenía las orejas chirrisquitillas)” (Lyra, 2012: 91).

4.2.5 Conciencia de la propia sociedad: la denuncia

Antes de entrar en el análisis de esta parte, cabe hacer una breve síntesis de la situación social de Costa Rica del siglo XX. En resumen, dicho siglo es una época de desarrollo. En comparación con otros grandes países latinoamericanos en aquellos años, Costa Rica se encuentra una situación relativamente pacífica, lo cual le proporciona la oportunidad del avanzar en lo económico, social y político.

En la economía, el avance tecnológico llegó a Costa Rica y sirvió como impulso para dicha evolución. “La originalidad de Costa Rica radica en que esa modernidad penetró con relativa profundidad en el mundo rural, fenómeno poco usual entre los países del Tercer Mundo” (Acuña Ortega, 2000: s/p). Sin embargo, inevitablemente, el desarrollo económico genera nuevas desigualdades, especialmente en la distribución de la riqueza en la distribución de la riqueza entre las distintas clases sociales.

A pesar de los aspectos negativos, cabe señalar un elemento muy importante de esta época, que es “la emancipación de la mujer y, al respecto,

pienso que este sería el cambio social y cultural más significativo vivido por Costa Rica” (Acuña Ortega, 2000: s/p).

En cuanto a la política, se disfrutaba de una cierta estabilidad. Se consolidó la democracia y el pueblo empezó a participar en las campañas electorales. En esta escena, las mujeres también estaban desempeñando un papel cada vez más importante. Entre todas las actividades de la primera y la segunda década, destaca la lucha por el derecho al sufragio, la cual, “fue la primera expresión organizativa feminista en Costa Rica. El principal objetivo de las feministas liberales era reducir o eliminar las diferencias entre hombres y mujeres” (Guillén, 2001: s/p). Esta actividad inauguró la lucha feminista de este país y en años posteriores destaca la figura de nuestra Carmen Lyra, quien dedicó mucho esfuerzo para defender los derechos de las mujeres.

Según argumentan Rojas González y Ovares Ramírez, la denuncia social constituye una de las características de la literatura costarricense durante la época de Carmen Lyra:

la literatura costarricense que se escribe a partir de 1900 y durante los treinta primeros años del siglo XX, empieza a perfilar la imagen de una nación en conflicto. Los grupos sociales marginados surgen ya con cierto protagonismo y se habla del dolor y el desamparo de las mujeres, los niños y los pobres. (Rojas González y Ovares Ramírez, 1995: 63)

Siguiendo esta tendencia, se puede afirmar que en la obra de Lyra también refleja su protesta social: “Sus escritos, tanto literarios como periodísticos, expresan la denuncia social, la situación del obrero explotado, los

abusos de los poderosos, en fin, su obra en general es de compromiso y de búsqueda de justicia social” (Scriba, 2010: 46).

No obstante, es más interesante encontrarla en *Los cuentos de mi tía Panchita*, puesto que es una colección de cuentos infantiles. Aquí la denuncia social se ve manifestada en los siguientes aspectos: la marginalidad de los pobres, reflexiones sobre la situación del país y la ruptura con la imagen tradicional de las mujeres.

En primer lugar, se puede afirmar que muchos protagonistas de los cuentos de hadas carecen de recursos económicos y son gente corriente o campesinos de Costa Rica, como Uvieta, el Cotonudo, Juan el cargador de leña, etc.

También se puede percibir la diferencia entre la vida de la corte y la de la clase baja. Para ejemplificar podemos mencionar “El cotonudo”. Al principio del cuento Lyra describe la situación de la familia del protagonista:

la viejita era muy pobre y siempre tenía que andar corre que te alcanzo con el real; lo único que tenía era una casita en las afueras de la ciudad y sus fuerzas, con las que lavaba y planchaba, para ayudar a su hijo a quien se le había metido entre ceja y ceja estudiar para ser médico. Eso sí, el pobre tenía que presentarse en la escuela sabe Dios cómo: el vestido hecho con un puro remiendo, nada de cuello ni corbata y con la patica en el suelo. (Lyra, 2012: 43)

En relación a estas palabras, se afirma que el protagonista viene de una familia muy pobre. Mientras tanto, la princesa vive en un palacio y le da tres bolsas de dinero para que el joven vaya a tantear fortuna. Este contraste, en cierto sentido, representa la gran diferencia existente en la sociedad

costarricense. Respecto a este punto, Lyra se preocupa por la situación de las clases marginales y en sus cuentos, la religión y el milagro son los instrumentos para salvarlas de su apuro actual.

En segundo lugar, cabe mencionar sus reflexiones sobre la sociedad. En sus cuentos, aparecen muchos comentarios del pueblo acerca de la acción del protagonista y, a través de ellos, se delinea una sociedad fría y materialista. Como afirma el príncipe menor de “La mica”: “la gente de la ciudad era rematada” (Lyra, 2012: 40).

Esto se manifiesta claramente en “El cotonudo”. Acerca del matrimonio de los protagonistas, existe un gran contraste en las opiniones de la gente: al principio, al ver que el cotonudo es pobre, no entienden a la princesa, dicen: “La princesa se ha vuelto loca! ¡Achará la princesa que se fue a casar con ese cotonudo! ¡Siempre el peor chanco se lleva la mejor mazorca!” (Lyra, 2012: 47). Luego, después de apreciar que los dos salieron de su barco con vestidos elegantes, gritan: “¡Son el sol y la luna! ¡La princesa se ha casado con el rey más hermoso de la Tierra! ¡Hizo bien la princesa en no casarse con aquel viejo que no es más que el cascarón! ¡Este sí que es ñeque!” (47). Este cambio rápido y radical de idea revela irónicamente lo superficial de esta gente, quien siempre piensa que el dinero y la apariencia son lo más importante.

La denuncia social en otro cuento mencionado en el epígrafe anterior, “El pájaro de dulce encanto”, no sólo reside en que “la Iglesia puede ser insensible, pues el cura no quiere rezarle al muerto si no se le paga” sino en que también

en “la autoridad puede ser corrupta, pues el rey no cumple sus promesas”.
(Pacheco, 2004b: 100)

Al principio, el rey le dice al cotonudo que le va a devolver la libertad y dar el pájaro si le consigue un caballo que le gusta mucho y que ha sido robado por el gigante. Sin embargo, cuando el príncipe se lo trae, se niega a dárselo y le propone otro requisito: salvar a la princesa de la mano del gigante. Después de hacerlo, el rey tampoco cumple sus palabras.

El rey, como símbolo de la autoridad, cambia de la noche a la mañana. En el cuento, gracias a la ayuda de la luz, el príncipe no sólo consigue el pájaro, sino que también encuentra a su amor, la princesa. El final feliz también se puede considerar como el triunfo garantizado en la lucha contra esta autoridad corrupta.

De acuerdo con Pacheco Acuña, la referencia a estos dos cuentos apunta una crítica a la moral masculina (Pacheco Acuña, 2005: 267), puesto que el Tata Dios y el rey, son los que contienen el máximo poder en los cuentos de Carmen Lyra y representan la autoridad patriarcal. Sin embargo, estos personajes se comporta de manera caprichosa, no cumplen con su palabra e incluso provocan que las mujeres sean víctimas de su poder. Por ejemplo, en “El cotonudo”, el rey quiere que su hija se case con un príncipe rico, pero muy viejo. Aquí, como padre, nunca llega a pensar en lo que quiere realmente su hija y tampoco le importa su felicidad. Quiere que su hija sea sumisa y busque a alguien que tenga el mismo estrato social.

Estas reflexiones también tienen relación estrecha con el pensamiento político de Carmen Lyra, lo cual se muestra principalmente a través de los cuentos del tío Conejo. De acuerdo con Pacheco, “en estos relatos, Carmen Lyra utiliza un recurso reconocido en otros autores, me refiero al uso de la prosopopeya para introducir la crítica social” (Pacheco, 2004b: 103).

El cuento más representativo es “Tío Conejo y el yurro”. En este relato, el tío tigre aprovecha su fuerza para ocupar el yurro, prohíbe que se acerque cualquier otro animal. Aquí, el tigre es como un símbolo de los poderosos y su dominio del yurro representa el abuso frente a los débiles.

En esta situación, los animales del bosque se reúnen para discutir las medidas. Sin embargo, nadie tiene una medida efectiva: “Unos decían que así, otros que asá, y por fin aquello se volvió una merienda de negros” (Lyra, 2012: 108). Cuando tío Conejo se acerca y dice que él tiene el remedio, nadie lo cree y le mandan que se calle.

Después de que tío Conejo echa al tigre del yurro aprovechándose de su astucia, va a buscar a los demás animales, pero éstos tampoco creen en él y mandan a Tío Yigürro para comprobarlo. Después de que estar convencidos de que el tío tigre se ha ido de verdad, acuden al yurro para quitarse la sed. Tío Conejo se queda muy insatisfecho.

Cuando tío Conejo los vio bebiendo agua muy a gusto, le dio colerita y les gritó:
- ¡Eso es, así es como les gusta a ustedes todo, sinvergüenzones, a mama sentada!
¡Otra vez cojan cacho!

Y se fue muy enojado. (Lyra, 2012: 110)

Se puede interpretar que esto es un ejemplo de lo que ocurre en Costa Rica, donde no se confía en que haya personas capacitadas para resolver desafíos colectivos. No tiene confianza en los que tienen la capacidad de resolver los desafíos. En cambio, al solucionar los problemas, la sociedad se aprovecha y no muestra ningún agradecimiento por mejorar la situación.

Otro cuento representativo es “Cómo el tío Conejo les jugó sucio a Tía Ballena y a tío Elefante”. Una posible interpretación de este cuento sería lo que ha mencionado Paul-Ureña. De acuerdo con ella, aquí hace referencia a Costa Rica, sobre cómo encuentra su lugar entre los países más grandes y poderosos. “Ubicada en una zona prácticamente abandonada por España durante la colonia por falta de recursos, Costa Rica creció sola, sin mucha ayuda económica y sin el estricto control ejercido sobre zonas más importantes económicamente” (Paul-Ureña, 2007: 423). Esta situación hizo que los intelectuales empezasen a pensar en el desarrollo del país y en este cuento, Lyra expone su idea: aquí se puede interpretar que Costa Rica se encuentra en la misma posición que el tío Conejo. Si tío Elefante y tía Ballena se unen, su vida será muy difícil. Por consiguiente, se insinúa que es necesario romper la alianza entre los países poderosos y de esta manera, se proporcionará a Costa Rica la oportunidad de desarrollar su economía.

En tercer lugar, cabe mencionar el carácter feminista de esta obra. En la historia de la literatura costarricense, surgieron muchas mujeres que se dedicaron a la creación literaria, como Yolanda Oreamuno (1916-1956),

Carmen Naranjo (1928-2012) y Eunice Odio (1919-1974). Entre ellas destaca nuestra Carmen Lyra. Por consiguiente estas obras son el mejor corpus para estudiar el pensamiento femenino de esa época. Como es sabido, ella dedicó mucho esfuerzo en la lucha de los derechos de las mujeres:

por medio de sus obras, Lyra impulsó grandes e importantes cambios en la sociedad costarricense. Se puede afirmar que esta escritora inició el mejoramiento del estado de la mujer en Costa Rica, a través de su lucha por el derecho al sufragio para las mujeres y por la justicia en general. (Paul-Ureña, 2007: 424)

Esta idea también influyó en la escritura de esta colección de cuentos. Se puede afirmar que los cuentos presentan claramente un tono feminista, de acuerdo con Pacheco Acuña, en ellos se aprecia:

un cierto rechazo a las posiciones de feminidad típicas del patriarcado, la intensificación de un sentimiento de injusticia hacia la mujer y su papel dentro de la sociedad, el rechazo en especial hacia la pasividad y la falta de oportunidades para las posibilidades competitivas de la mujer dentro del marco social, y la denuncia de limitaciones de la mujer en el aspecto económico o educacional. (Pacheco Acuña, 2005: 262)

Primero, aquí las mujeres son inteligentes e independientes. Normalmente en los cuentos de hadas, las mujeres son obedientes y sumisas. Según Magán, en los relatos tradicionales “escasamente aparecen mujeres con cualidades que podríamos considerar actuales como el tener decisión propia y actuar de acuerdo con su manera de ser y pensar” (Magán, 2002: 173). Sin embargo, en Lyra la imagen de las mujeres experimenta una ruptura con el rol tradicional. Tienen capacidad de solucionar sus propios problemas y salir del apuro, lo cual

se manifiesta en “La casita de las torrejias”. Cabe destacar que este cuento se parece a “Hänsel y Gretel” de los hermanos Grimm. En la versión original, quien desempeña el papel de salvador es el chico. Él cuida a su hermana, la consuela para que no tenga miedo y toma medidas para salir del apuro. En la versión de Carmen Lyra, se resalta la capacidad de la niña.

Es ella quien actúa como una heroína y utiliza su inteligencia para solucionar el problema mientras que se encuentran escasas descripciones sobre la acción y el pensamiento del chico, quien parece que está subordinado de la chica.

Atraídos los dos chiquitos por el olor de la torreja, solamente “la muchachita estiró la mano y se cachó una torreja” (Lyra, 2012: 61). Es decir, el chico solo sabe disfrutar de la comida, la que corre el riesgo es la niña. Cuando la bruja les pide que saquen el dedito chiquito, “a la niña se le ocurrió que era para ver cómo andaban de gordura y entonces sacó dos veces un rabito de ratón” (62). Esto se puede considerar un ejemplo clave para demostrar la astucia de la chica, puesto que puede pensar y actuar rápidamente. Luego, cuando la bruja quiere comerlos, la niña muestra gran calma ante el peligro: “la niña se hizo la inocente, y dijo para sus adentros: ‘Cállate, pájara, que ya conozco tus cábulas’ ” (63). Finalmente, siguiendo el consejo de Dios, la chica logra matar a la bruja y se libera de ella.

En segundo lugar, destaca la rebeldía de las mujeres con respecto al matrimonio. En los tradicionales cuentos de hadas, la mujer siempre

desempeña un papel pasivo frente a la relación amorosa, es decir, normalmente son los príncipes quienes piden matrimonio a las princesas. No obstante, en los cuentos de Lyra, las mujeres buscan al hombre que les gusta y rechazan las relaciones convenidas por otros. Este cambio refleja la toma de conciencia de las mujeres, quienes también disfrutaban de su derecho de buscar el amor y seleccionar al hombre con quién estar.

En el cuento mencionado, “El Cotonudo”, la que declaró primero el amor fue la princesa: “la princesa al ver que el muchacho no tenía trazas de decirle: ‘Tenés los ojos así y la boca asá’, dejó a un lado la pena y un día, sin más ni más, le declaró que estaba enamorada de él” (Lyra, 2012: 43). Le da tres veces la bolsa de oro para que éste vaya a tantear la fortuna. Al final, se atreve a decir que no quiere casarse con ese príncipe feo sino con el cotonudo ante todos los invitados.

Otro cuento que merece ser estudiado es “La mica”. La miquita, que en realidad era una princesa, sufre el maltrato de una bruja. No obstante, ella no se rinde a esta situación y, sabiendo que el amor le puede salvar de la mano de la vieja, propone tres veces matrimonio a tres príncipes diferentes. Recibe muchas risas por el aspecto físico de la mica. No obstante, nunca abandona su propósito hasta que logra que el último príncipe diga que sí. Esta acción de la protagonista parece que va en dirección opuesta a la sociedad patriarcal, puesto que en una visión tradicional, normalmente el que declaraba el amor era el hombre.

Además, después de casarse con el príncipe, ante las tres pruebas del rey, es la mica quien encuentra la solución y hace que su marido sobresalga entre sus hermanos. Pero el príncipe, a su vez, si bien es un hombre de buen carácter, no tiene mucha inteligencia para cumplir las tareas mandadas por su padre.

Lo mismo sucede en “La cucarachita mandinga”, la protagonista conoce perfectamente sus propios requisitos para su futura pareja y hace una selección entre sus pretendientes.

En “El tonto de las adivinanzas”, la princesa no quiere casarse con el tonto y por eso toma medidas para evitarlo:

llamó al zapatero para que le tomara las medidas a su futuro esposo de unos zapatos de charol, pero le aconsejó se los dejara lo más apretados que pudiera.

Lo mismo al sastre con el vestido y mandó a comprar con cuello bien alto. (Lyra, 2012: 14).

Al probarse la ropa que le había diseñado la princesa, el tonto se siente muy incómodo y por eso transmite al rey su renuncia al matrimonio.

En el pensamiento tradicional, las mujeres, ejemplificadas en este caso en princesas, tienen que ser sumisas a su padre y casarse con quien este le asigne. Nuestras protagonistas, desde el principio hasta el final nunca manifiestan claramente su rechazo sino que aprovechándose de su astucia, evitan estas relaciones no deseadas.

Todos estos esfuerzos que dedicaron estos personajes femeninos resueltos y valientes reflejan el deseo de Lyra de crear un ambiente más libre en la sociedad costarricense. Sus protagonistas, en vez de ser sumisas y subordinadas

a sus padres o a sus maridos, tiene la capacidad de solucionar sus propios problemas.

4.3 Una comparación entre *Cuentos de la selva* y *Los cuentos de mi tía Panchita*

En este epígrafe, me propongo hacer una comparación entre dos libros analizados, ya que siendo publicaciones de la misma época, se mantienen muchos rasgos en común. Sin embargo, entre *Los cuentos de mi tía Panchita* que provienen de la tradición oral (cuyas características he citado anteriormente), y que presentan un carácter folclórico, y los de Quiroga, en los que el narrador utiliza un lenguaje relativamente culto, también existen muchas diferencias.

A continuación, la comparación se llevará a cabo a través de cuatro aspectos, el uso de animales como personajes, el regionalismo, las moralejas y la presencia de la muerte, con el objetivo de señalar las similitudes y destacar algunas características que varían según la región.

4.3.1 Cuentos de animales

El primer elemento que sirve para la comparación es el uso de los animales como protagonistas, lo cual comparten ambos libros. En *Los cuentos de mi tía Panchita* se encuentran diez cuentos de un solo personaje: tío Conejo, mientras

que en *Cuentos de la selva*, el protagonista varía según cada relato. Además, en *Cuentos de la selva*, los seres humanos participan en las actividades de manera más activa que en los relatos de Lyra, lo cual tiene el objetivo de mostrar un tema sumamente importante: la vida en común entre el hombre y la naturaleza.

Como afirma Ghiano, el uruguayo trata el tema de la convivencia de ambos, principalmente al abordar la ayuda mutua entre los seres humanos y los animales: “Cuentos de la selva, para niños, destaca el apoyo de hombres y animales frente a la hostilidad de la enfermedad, la muerte u otros animales” (Ghiano, 1976: 86).

En ambas colecciones de cuentos se ha utilizado la técnica del antropomorfismo. Dotan a los animales de la capacidad de hablar y comunicarse como los hombres. Se muestra claramente en los cuentos del tío Conejo, destacando la forma de hablar del protagonista. En *Cuentos de la selva*, incluso a veces se ve la deshumanización de seres humanos, es decir, en algunos cuentos, los que hablan son los animales en vez de los hombres.

Por consiguiente, las cualidades de los animales desempeñan un papel muy importante, puesto que la función principal de la literatura infantil es ayudar a los niños en la formación de sus propias personalidades.

En *Cuentos de la selva*, los caracteres de los animales se identifican con los del hombre y se pueden apreciar tanto méritos como defectos: la solidaridad y determinación de los yacarés y las rayas, el agradecimiento, la ayuda mutua, así como la crueldad de los tigres, la desobediencia de la gamita, la envidia de los

flamencos y la haraganería de la abeja.

Cabe destacar que en “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre”, “Quiroga cumple con otro de los ‘requerimientos’ del cuento infantil: la inclusión de personajes pueriles” (Lolo, 2006: 152). Aplicando la teoría mencionada en el epígrafe anterior, dicha alusión tiene la finalidad de identificar mejor a los niños. Ellos lograrán un mejor entendimiento de las acciones de los cachorros puesto que se pueden asimilar a sus pensamientos con mayor facilidad.

En los cuentos de Lyra, de acuerdo con Pacheco, también se encuentran diferentes personalidades de los animales:

con respecto a los cuentos de animales, cada uno de los utilizados por Carmen Lyra para sus relatos contiene “cualidades, defectos, vicios o atributos que reconocemos en los hombres y las mujeres de nuestra sociedad”. (Pacheco, 2004a: 39)

En cuanto a los cuentos del tío Conejo, Ovares y González señalaron que su carácter principal reside en la astucia, la cual se presenta a menudo a través de su engaño a otros animales:

en el “Prólogo” a la edición ilustrada de la UNED de *Los cuentos de mi tía Panchita*, Flora Ovares y yo subrayamos el carácter del conejo, protagonista pequeño pero astuto, que logra engañar a los más grandes o fuertes, generalmente con una dosis de humor. (González, 2005: 111)

Igual que *Cuentos de la selva*, en estas historias la escritora utiliza diferentes características de los animales para tejer las historias. Por ejemplo, en “Cómo tío Conejo les jugó sucio a tía Ballena y a tío Tigre” destaca la fuerza

del elefante y la ballena. Uno es el más fuerte de la tierra y la otra, del mar. Deciden unirse para gobernar la tierra. Sin embargo, cada uno cree que es el más fuerte de todo el mundo. Es justamente este carácter narcisista el que utiliza el tío Conejo para romper su alianza.

En “Tío Conejo y el yurro” encontramos el abuso de poder del tigre, al cual se le considera el rey del bosque. Él se apodera del yurro donde todos los animales iban a beber y nadie se atreve a acercarse. Los animales del bosque se reúnen pero ninguno puede dar una respuesta. En los cuentos de Quiroga también aparece la figura del tigre. Sin embargo, ante la invasión y la fuerza de este animal, las rayas se unen para defenderlo con el objetivo de salvar a sus amigos. A través de este detalle, se puede afirmar que, en *Cuentos de la selva*, el uruguayo hace énfasis en la fuerza de la unión, en la convivencia y la ayuda mutua mientras que en *Los cuentos de mi tía Panchita*, se destaca la astucia y el coraje del personaje central, el tío Conejo, puesto que los otros animales suelen ser indiferentes y miedosos.

Respecto a este punto, cabe señalar que existe una similitud en el argumento de algunos cuentos. En ambas colecciones se puede encontrar los “por qué” cuentos, que es un tipo en el que los escritores aprovechan su imaginación para dar a los niños una explicación lógica a ciertas cualidades de los animales.

Es casi un fenómeno universal que a los niños les guste preguntar el “por qué” y sus preguntas son infinitas, puesto que se sienten curiosos ante el mundo que les rodea. Estos cuentos, que son un arquetipo de la literatura infantil, les

pueden dar una respuesta y al mismo tiempo, les ayudan en su desarrollo de la imaginación. Como se ha mencionado, el antecedente indiscutible es Kipling, cuyo *Just So Stories* ya nos da muchos ejemplos de este tipo.

En *Cuentos de la selva* cabe mencionar “Las medias de los flamencos” en el que se explica por qué los flamencos tienen las patas rojas y siempre las tienen metidas en el agua. En *Los cuentos de mi tía Panchita* es menester citar “Por qué tío Conejo tiene las orejas tan largas”.

Ambos cuentos dan explicaciones a una peculiaridad de la apariencia de un cierto animal, que a través de alguna aventura, con la intervención del hombre o la fuerza mágica, obtiene la forma actual, diferente de su imagen anterior.

En cuanto al género, los cuentos de animales de ambas colecciones se parecen mucho a la fábula. Aquí cabe reproducir la cita de Scriba para proponer una definición del género:

Theon (la definición griega de fábula, la más antigua) reconoce tres elementos básicos de la composición de una fábula: los animales y los seres humanos pueden ser personajes de ésta, y que el asunto tratado por cualquier fábula puede ser real o no; además de que ésta contiene una exhortación. (Scriba, 2010: 48)

Al analizar todas las características mencionadas, se puede extraer la conclusión de que ambas colecciones encajan en esta definición, destacando las moralejas encerradas.

4.3.2 El regionalismo y la transculturación

Cuentos de la selva y *Los cuentos de mi tía Panchita* son obras representativas del regionalismo. La primera se publicó en la primera década del siglo XX, que corresponde al principio de este movimiento, cuando hacía más énfasis en la descripción de la naturaleza. La segunda, de 1920, muestra una escritura más madura, la cual tiene relación más estrecha con la cultura.

En primer lugar, en cuanto a la localidad de los cuentos, los de Quiroga se sitúan en la selva de Misiones por lo cual describe la naturaleza y las costumbres de dicha región de Sudamérica. Entre todos estos elementos, destaca el uso de lenguas indígenas. La fusión entre el castellano, el quechua y el guaraní queda reflejada en el habla selvática de Misiones, lo cual constituye una prefase transculturadora.

A su vez, cabe señalar que en la mayoría de los relatos de Lyra no está especificado el lugar del acontecimiento. Quizás esa deslocalización se debe a que asistimos a una recreación de cuentos tradicionales. Aun sea en su segunda parte, en los cuentos de tío Conejo, tampoco existe una exactitud de su hábitat como la selva de Quiroga. Lo que es sabido es que él vive con otros animales y a veces viaja a otros lugares, por ejemplo, “Cómo tío Conejo les jugó sucio a tía Ballena y a tío Elefante” se situó “a la orilla del mar” y “Tío Conejo y los caites de su abuela” sucedió “en la montaña”.

En cuanto a los cuentos de hadas, la única descripción aparece en “La flor del olivar”, diciendo “en un país muy lejos de aquí”. El resto, si bien no existen presentaciones exactas, con la mención de la vida de la corte ya se nos traslada

a un sitio exótico. Sin embargo, esto no interfiere en la manifestación del regionalismo ni su verosimilitud, como afirma Retana:

es interesante notar cómo, Carmen Lyra, haciendo uso de los elementos extraños—príncipes, reyes y princesas—a nuestro medio, logra meter al tonto descalzo de nuestros pueblos en los palacios, como si nada, y de esta manera ingenua los niños y los viejos aceptamos el hecho como lo más natural. (Retana, 1980: 9)

Los cuentos maravillosos, como es sabido, se originaron en Francia durante el siglo XVII, por lo cual se le puede considerar como un producto de la cultura europea y se transmite al Nuevo Mundo a través de la conquista y luego se sigue difundiendo en el continente. Asimismo, siguiendo el hilo que hemos mencionado anteriormente, Lyra no siguió al pie de la letra el estilo europeo sino que adaptó los cuentos más famosos a la realidad costarricense.

En los cuentos se encuentran ingredientes míticos. Ante todo destaca la figura de “Pisuica” de “La suegra del diablo”. Como se ha mencionado anteriormente, es la versión costarricense del diablo y surgió junto con otros personajes legendarios conocidos en Centroamérica, tales como la llorona y el cadejo.

En relación con “El pájaro de dulce encanto”, el mito está emparentado con el rito. Se trata de una apropiación de la tradición europea y una enraización en la realidad costarricense. En el camino en búsqueda del pájaro para curar la ceguera de su padre, los tres príncipes se encuentran con un cadáver que no puede ser enterrado por falta de dinero. Aquí se muestra la creencia de que

cuando uno muere, hay que enterrarlo para que descanse en paz. Según García Rey, “el mito, por su parte, acredita la creencia de que si el rito no se lleva a cabo, el difunto no podrá descansar” (García Rey, 2016: 27).

El hecho de que Lyra construya un mundo costarricense con elementos exóticos es el mejor ejemplo de la transculturación narrativa. El truco consiste en que el regionalismo de Lyra no se manifiesta a través de la descripción del lugar sino de los elementos lingüísticos y folclóricos propiamente costarricenses, como se ha mencionado en el apartado anterior. Según afirma García Rey: “El regionalismo queda emparentado así con los elementos del folclor costarricense, de tal manera que los dos se intersecaron para dar vida a la enunciación ficticia representada por los cuentos” (García Rey, 2016: 25).

Otro elemento muy importante es el tío Conejo, personaje famoso en los cuentos infantiles centroamericanos. Tres años después de la publicación de *Los cuentos de mi tía Panchita*, María Leal de Noguera (1896-1989) hizo famosa otra colección, *Cuentos viejos* (1923). Según señala Margarita Rojas González, “los siete relatos con tío Conejo se asemejan mucho a los de C. Lyra, son otras versiones de las mismas aventuras de los mismos personajes” (González, 2005: 108). Esta creación del tío Conejo, personaje de ficción, se convirtió en un símbolo de la literatura infantil centroamericana.

Comparando el estilo de ambos escritores, se puede concluir que, dentro del marco del regionalismo, sus cuentos presentan características tanto similares como diferentes. Ambos escritores emplean elementos lingüísticos

para manifestar lo autóctono. Quiroga utiliza préstamos del quechua y guaraní mientras que Carmen Lyra prefiere el costarricense y los refranes locales. En cuanto a las diferencias, el regionalismo de Quiroga reside más en la naturaleza y el de Lyra se evidencia más con elementos folclóricos, como los bailes y las costumbres.

La naturaleza de Quiroga siempre es hostil, llena de peligros. La aventura de los protagonistas empieza con la amenaza de la muerte, la enfermedad y la lucha por sobrevivir. Los lugares descritos por Carmen Lyra son más bonitos, los que hacen sufrir a los personajes son problemas sociales, por ejemplo, la pobreza, la violencia, la herencia, etc. En cierto sentido, esto refleja la toma de conciencia de los intelectuales de la segunda década del siglo XX, puesto que se trasladaron su mirada desde la naturaleza a los problemas sociales y empezaron a prestar atención a las cuestiones existentes. Aplicando la teoría de Antonio Cândido, a través de la evolución de estas dos obras, se ve la aceptación paulatina de la realidad social y de su situación como país subdesarrollado.

4.3.3 Moralejas

Las moralejas reflejan la norma de conducta de una sociedad determinada y también constituyen parte de la identidad. Como se ha mencionado en el apartado anterior, siendo cuentos infantiles, es frecuente que en ellos se encierren moralejas, implícitas o explícitas. En estas dos colecciones, se encuentra la manifestación de ellas, aunque se presenta de manera diferente.

4.3.3.1 *Cuentos de la selva*

En primer lugar, se analizará el caso de *Cuentos de la selva*. Ante todo, es necesario reproducir la cita de Leonor Fleming, quien, al presentar el libro, afirmó la presencia de las moralejas encerradas en estos relatos: “su misma narración impecable en la que unos animales, desde unas personalidades individuales en ingeniosa coincidencia con sus caracteres naturales, protagonizan acciones que, en la mayoría parte de las veces, incluyen una alegoría o un ejemplo moral” (Fleming, 1991: 57).

Cabe destacar que los cuentos del uruguayo se parecen mucho a la fábula, que demuestran la lección moral a través de los personajes animales. Mediante los argumentos vívidos e interesantes, el cuentista propone significados educativos. Según Ghiano, “las moralejas de las alegorías son personajes animales que sintetizan las líneas constantes de la temática quirogiana” (Ghiano, 1976: 86).

En “La abeja haragana”, la protagonista es una abeja diferente de lo que pensamos de ellas. A causa de que no tiene ganas de trabajar sino de divertirse, unos días después, es expulsada de la colmena. Después, sufre mucho en el mundo al no tener refugio. Se esfuerza mucho para encontrar un sitio donde poder alejarse del viento y la lluvia y por poco es devorada por una víbora. En este medio ambiente hostil, siente por fin el dolor de la soledad por lo cual cambia de idea y se convierte en una abeja trabajadora. Al final de este cuento,

el propio cuentista demuestra las lecciones morales a través de las palabras de la protagonista, esa abeja haragana:

trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos –la felicidad de todos– es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja. (Quiroga, 1954: 87)

El cuentista homologa la vida del hombre y la de la abeja y de esta manera, hace hincapié en la importancia de trabajar. Además de esta moraleja explícita, desde la experiencia de la protagonista, también se puede deducir otra moraleja implícita: es de suma importancia el apoyo de la familia.

Cabe señalar que en estos cuentos, existe un elemento muy importante para el desarrollo de los niños: la amistad entre el hombre y los animales, la cual es el eje de varios cuentos mencionados en epígrafes anteriores. Mediante la lectura de los cuentos, los niños aprenderán a ayudar a los necesitados y a agradecer el apoyo recibido por parte de los demás. De acuerdo con María Juana Fraser-Molina, lo expuesto anteriormente es una moraleja implícita de estos relatos. En su artículo, apunta que “después de leer las historias y pasado el tiempo, el niño podrá olvidar a los personajes, pero los valores de amistad y lealtad lo acompañarán en su maduración” (Fraser-Molina, 1993: 31-39).

Para ejemplificar cabe citar el cuento “La gama ciega” en el que predomina la amistad entre la gamita y el hombre. De acuerdo con Tejera, “se trata de una tierna historia en donde predominan los conceptos de amor maternal, amistad y constancia en la prosecución de un fin, que contrastan con las desobediencia

y búsqueda no autorizadas por las personas mayores” (Tejera, 2015: 239). Es uno de los pocos cuentos que contienen el cuidado de la madre. La gamita, si hubiera escuchado a su madre y tenido cuidado al buscar la miel, no habría sido picada por las avispas y quedado ciega. A través de la experiencia de la protagonista, el uruguayo intenta enseñar a los niños la importancia de escuchar las sugerencias de los mayores.

Además de la amistad, también destaca la importancia de la solidaridad, manifestada a través del cuento “El paso de Yabebirí”. En el argumento resumido en el apartado anterior, se ve el buen corazón del hombre, el agradecimiento de las rayas, la solidaridad y la ayuda mutua. Lo mismo se ve en “La guerra de los yacarés”. Para impedir que los barcos pasen por el río, los yacarés se unen para construir un dique tras otro.

Uno de los cuentos, “Las medias de los flamencos” utiliza la venganza para transmitir la moraleja. De acuerdo con Tejera, “se transparentan las nociones que tienen que ver con la búsqueda de la belleza enmarcada en un juego de causas y consecuencias verdaderamente genial; esto sucede porque el narrador parece castigar a estos pájaros veleidosos” (Tejera, 2015: 238).

Al final de este cuento, las víboras descubren que lo que llevan los flamencos no son medias sino los cueros de sus compañeros, los cuales han sido pelados por los cazadores. Por eso se enfurecen tanto, no sólo les quitan las “medias” sino que también les muerden las patas, para que mueran.

Los flamencos sufren grandes heridas, y sus patas rojas sirven desde

entonces como un testigo de sus fallos:

pero los flamencos no murieron. Corrieron a echarse al agua, sintiendo un grandísimo dolor. Gritaban de dolor, y sus patas, que eran blancas, estaban entonces coloradas por el veneno de las víboras. Pasaron días y días, y siempre sentían terrible ardor en las patas, y las tenían siempre de color de sangre, porque estaban envenenadas. (Quiroga, 1954: 24)

En resumen, a través de los cuentos, Quiroga intentó enseñar a los niños algunos valores importantes para que ellos se convirtieran en adultos exitosos y felices. Dinko Cvitanovic los enumeró de la siguiente manera: “La paz, la solidaridad, la nobleza de sentimientos, que emanan de muchas de sus páginas se hacen necesarias para toda la comunidad que se respete a sí misma a través del respeto recíproco de sus integrantes” (Cvitanovic, 1976: 124). Es obvio que dichos valores desempeñan un papel importante en el crecimiento y la incorporación de la vida social de los niños.

4.3.3.2 *Los cuentos de mi tía Panchita*

En el caso de *Los cuentos de mi tía Panchita*, Carmen Lyra tampoco pretende proveer un ejemplo cerrado de la conducta social. De acuerdo con Castegnaro:

Cuentos de mi tía Panchita—por ejemplo—constituyen un repertorio de bellas lecciones morales. Pero su moralidad no es puritanismo ni rígida norma de conducta, sino alegre invención, entre rústica e ideal...Por limpios estos cuentos son buena comida para el paladar de los niños. (Castegnaro, 1973: 15)

En *Los cuentos de mi tía Panchita*, se percibe la finalidad didáctica

mostrada a través del premio y el castigo. Según afirma González, “her children’s stories, however, are very different, seemingly grounded in a fairly conventional Christian morality of virtues rewarded and sins punished” (González, 2009: 32).²⁴

En primer lugar destacan las virtudes recompensadas. Como se ha mencionado anteriormente, todos los protagonistas son tan buenos que a veces se les considera “tontos”. Específicamente, en “Uvieta”, se puede ver que el protagonista carece de recursos económicos, lo cual se muestra a través de las palabras de Lyra: “se fue a la panadería y compró en pan el único diez que le bailaba en la bolsa” (Lyra, 1920: 16). Aun así, cuando los viejitos y el niño (en realidad fueron Jesús, María y José) le piden limosna, les da todo lo que tiene.

En “Juan, el de la carguita leña”, Juan trata muy bien a su madre mientras que sus hermanos no lo hacen. En “Escomposte perinola”, el protagonista da comida a otros “pobres” (son fingidos por el Dios mismo) y es premiado con un pañuelo, el cual, una vez que se extiende, le da comidas exquisitas y un burro que en vez de defecar, produce monedas. Quiere llevar estos dos regalos mágicos a su familia, sin embargo, en medio camino, son cambiados por el dueño del sesteo y por consiguiente, después de volver a casa, descubre que ni el pañuelo ni el burro presentan su carácter mágico. Juan es golpeado fuertemente por su mujer y la última es echada de casa. Entonces, va a buscar

²⁴ Sus cuentos infantiles, sin embargo, son muy diferentes, los cuales parecen basados en una moralidad cristiana bastante convencional con las virtudes recompensadas y los pecados castigados. Traducción mía.

al Dios. Éste le reprocha: “Creés que todos son tan buenos como vos y ¡qué va! El egoísmo se extienda como una mata de ayote” (Lyra, 2012: 31). Aquí, a través de las palabras de “Nuestro Señor”, se enfatiza la bondad de Juan, a pesar de que es muy desafortunado y no tiene recursos. Además, el narrador desveló la inocencia del protagonista. Es de muy buen corazón y nunca piensa que haya maldad en el mundo.

Esto también presenta un valor didáctico. Mediante la comparación entre el protagonista y el antagonista, se explica a los niños que en el mundo existe tanto el bien como el mal y el final feliz garantizado siempre demuestra el triunfo del primero en esta lucha. De esta manera, se llega a la moraleja implícita: hay que ser buena persona, pero al mismo tiempo mantenerse alerta porque en esta sociedad, no todas las personas son tan inocentes como los protagonistas de los cuentos.

Además, al final de este cuento, “Juan compró una casa grande, hermosísima y los pobres se acabaron en ese pueblo, porque Juan no dejaba que hubiera gente con necesidad” (Lyra, 2012: 34). Aquí se expresa un gran contraste con el egoísmo y la vanidad del hombre del sesteo. Al obtener la fortuna, Juan nunca piensa en quedársela solo, sino en compartirla con otras personas pobres.

En segundo lugar, cabe mencionar el delito castigado. El mejor ejemplo lo da “La flor del olivar”. Los dos hermanos, debido a la envidia que sentían por su hermano menor por conseguir la flor del olivar, lo matan y lo entierran.

Aprovechándose de esta flor, reciben la herencia de su padre: el inmenso reino. No obstante, cuando los reyes son conscientes de su delito, mandan meterlos en un calabozo. Aquí la moraleja reside en que uno debe asumir la responsabilidad de lo que hace y cuando hace algo mal, tiene que pagar el precio. A través de este cuento, los niños se enteran de que tienen que controlar algunas pulsiones de su inconsciente, como la envidia presentada en el cuento, y tratarlas de una manera adecuada.

En relación con este aspecto, cabe señalar que en “El pájaro de dulce encanto” no existe el castigo a los culpables. Aunque los dos hermanos lo quieren matar echándolo a un precipicio, el héroe, que sabe devolver el bien por el mal, opta por perdonarlos: “se conocieron las mentiras de los dos hermanos envidiosos, pero el príncipe que era un buenazo de Dios, no permitió que los castigaran, los abrazó y compartió el reino con ellos” (Lyra, 2012: 77). Esta acción demuestra enfáticamente su bondad.

En cierto sentido, siempre se encuentra la “venganza” en los cuentos. Como se ha mencionado anteriormente, también es un mecanismo cuyo uso comparten ambos escritores con el objetivo de presentar la moraleja implícita. Por ejemplo, en “Escomposte perinola”, al final, Juan Cacho castiga al dueño del sesteo con la perinola por robarle la servilleta y el burro mágico, y también a su mujer causándole graves heridas porque ella tiene muy mal humor y continuamente le agrede. Como resultado, el dueño se ve obligado a devolverle las cosas robadas y, acerca de su mujer, el narrador dice lo siguiente: “se le había

bajado la cresta y muy humildita se puso a pedirle perdón a Juan y a decirle que no lo volvería a hacer, que en adelante iba a ser otra casa” (Lyra, 2012: 33). En “Juan, el de la carguita de leña” también se percibe algo parecido. Después de que el personaje de Juan se convirtiera en un príncipe real, volvió a reunirse con los miembros de la corte que antes se habían burlado de él. Esta vez, “todo el mundo le hizo rueda” y las otras dos princesas, se arrepintieron de despreciarlo.

En los cuentos de hadas, a través del matrimonio de los príncipes y las princesas, se les enseña a los pequeños lectores algunos elementos importantes de la relación. Como se ha mencionado anteriormente, en *Los cuentos de mi tía Panchita*, se aprecia más la lucha y la actitud de las mujeres hacia su futuro marido.

Aquí me limito a señalar un tipo de cuento especial: el de animal-esposo. De acuerdo con Zapata Ruiz, “el ciclo de cuentos, ‘animal-novio’ o ‘animal-esposo’, muestran cómo, para alcanzar el verdadero amor, es imprescindible cambiar las actitudes negativas que se sienten frente a la sexualidad” (Zapata Ruiz, 2004: 145). En esta colección lo ejemplifica “La mica”. Sin embargo, aquí no es “animal-esposo” sino “animal-esposa”. La mica, sabiendo que el matrimonio es la única manera para ella de liberarse del maltrato de la bruja, pide la mano a tres príncipes, siendo el menor el que la acepta. En este cuento, el príncipe menor no juzga a la mica según su apariencia y por ello consigue una esposa como la mica, quien en realidad es una princesa muy rica y hermosa.

Por una parte, a través de la lectura se muestra a los niños que para buscar a su futura pareja deben prestar más atención al interior que a la apariencia. Por otra parte, desde la perspectiva de la mica, ella nunca dejó de buscar a alguien que la salve, puede parecer un poco cabezona pero al final ha logrado una vida feliz. Esto concede esperanza a los pequeños lectores, les hace creer que habrá alguien que les ame de verdad y que al fin y al cabo conseguirán el amor verdadero.

Por último, cabe señalar que existen dos casos en los que se presenta una moraleja de manera más explícita. Uno es “Juan, el cargador de leña”. De acuerdo con Cantillano, “este cuento es una excepción dentro del conjunto que forma esta colección, porque expone claramente una enseñanza” (Cantillano, 2006: 26).

Al principio Lyra indicó: “Los dos vivos eran muy ruines con la madre y nunca le hacían caso, pero el tonto era muy bueno con ella y era el palito de sus enredos” (Lyra, 2012: 22). Luego, al darle el objeto mágico, la viejita dijo: “Mirá, Juan, aquí te traigo esta varillita de regalo. Es como un premio por lo sumiso que sos con tu mama” (22). A través de estas dos frases, los niños aprenden a respetar y tratar bien a sus padres.

La moraleja de “Tío Conejo Comerciante” es todavía más explícita. En este cuento, Tío Conejo se convirtió en un comerciante especulador, quien se aprovechó de la ley de la naturaleza y sacó el máximo posible de su cosecha. A fin de vender los maíces y frijoles, llamó en orden a tía Cucaracha, tía Gallina,

tía Zorra, tío Coyote y tío Tirador. Cada uno vino y fue comido y matado por el siguiente. De esta manera, se quedó con cinco porciones de dinero y solo el tío Tirador logró llevar consigo el producto que compró. Al final de este cuento Lyra agrega:

cuando terminaba este cuento la tía Panchita siempre añadía con tristeza: — ¡Achará que tío Conejo fuera a salir con acción tan fea! Yo más bien creo que fue tía Zorra y que quien me lo contó se equivocara... porque tío Conejo era amigo de dar que hacer, pero amigo de la plata y sin temor de Dios, eso sí que no. (Lyra, 2012: 101)

Es el único cuento en el que tía Panchita agrega su propia crítica a la acción de tío Conejo, la cual consiste en una moraleja explícita, pero tampoco provee una conducta exacta.

Después de analizar ambas colecciones de cuentos, se puede extraer la conclusión de que en *Los cuentos de mi tía Panchita*, las moralejas se presentan de manera casi siempre implícita, mientras que en *Cuentos de la selva* se aprecian ambas formas. Cabe señalar que en ambas colecciones las moralejas se presentan a través de las virtudes recompensadas y el delito castigado, lo cual es la forma más utilizada en cuentos infantiles, puesto que en estos relatos, el tema central consiste en la lucha entre el bien y el mal.

4.3.4 La crueldad, la violencia y la muerte

Los cuentos, especialmente aquellos cuyos destinatarios son los niños, como productos culturales, ejercen la función de propagar la moralidad y la

enseñanza. Por consiguiente, siempre se requiere una mayor atención en sus argumentos.

Existe un debate sobre el contenido de dichos relatos. Muchos creen que hay que tejer un mundo ideal para los pequeños lectores, es decir, sería mejor que no se incluyera ni la violencia ni la crueldad. Como apunta Juan José Calvo García de Leonardo, los estudios demuestran que la exposición a estos elementos violentos influirá en el comportamiento de los niños y los adolescentes. (Cavo García de Leonardo, 2019: 35)

Sin embargo, según lo que señala Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, la presencia de dichos elementos son esenciales para el desarrollo psicológico de los niños. Existen dos razones principales: por una parte, a través de otras fuentes, por ejemplo los medios de comunicación, los niños pueden tener contacto con ellos. Es una realidad que no se puede omitir, puesto que no vivimos en un paraíso.

Por la otra, los niños pueden recibir muchos impulsos desde su inconsciente y necesitan una medida para enfrentarse a ellos. A través de la lectura de estos cuentos, los niños serán capaces de comprender el dolor y el sufrimiento del protagonista. Es importante señalarles que en la sociedad, también existen peligros. Asimismo, tampoco es adecuado que estos elementos violentos y crueles se presenten de manera directa porque provocarán horror en los niños. Dado que la literatura infantil también es una fuente fundamental para la adquisición de conocimiento de los pequeños lectores, el mundo de la

ficción se ha convertido en la mejor oportunidad para la experimentación.

Aquí cabe destacar los cuentos de hadas, los cuales, desde su principio ya llevan incorporados dichos elementos. Como es bien sabido, las publicaciones de los hermanos Grimm, adaptadas de la literatura de la tradición oral, recibieron muchas críticas desde su primera edición. Algunos creían que estos cuentos propagaban el pensamiento fascista, que se jactaba de la violencia, y al mismo tiempo señalaban su falta de corazón y brutalidad (Cavo García de Leonardo, 2019: 26). Por eso, para adaptarse a la necesidad de los pequeños lectores, los hermanos Grimm modificaron varias veces los contenidos, borrando la mayoría de los elementos eróticos y violentos. Aun así, los cuentos de hadas no crean un paraíso sino que presentan los problemas más preocupantes en la vida de los niños.

Analizando las violencias existentes en los cuentos maravillosos, se pueden clasificar en cuatro tipos: física, verbal, sexual y psicológica (Cavo García de Leonardo, 2019: 43). Sin embargo, las historias modernas escritas para los niños evitan los problemas de la vida, la muerte y el envejecimiento, ya que tienen el objetivo de construir un mundo ideal. Afortunadamente, a través de los cuentos de hadas, los pequeños lectores pueden experimentar estos fenómenos y lograr una mejor comprensión de ellos.

A pesar de que son cuentos infantiles, en ambas colecciones existen elementos crueles, violentos y, también tratan el tema de la muerte. Concretamente, en *Los cuentos de mi tía Panchita*, destacan el maltrato físico,

el abandono, el asesinato y la violencia doméstica.

En primer lugar, muchos relatos empiezan con la muerte de los padres del protagonista. En este tipo de cuentos, la violencia no se presenta de manera explícita sino que sirve como un promotor del desarrollo del cuento. Es preciso tomar “La negra y la rubia” para ejemplificar este aspecto. El argumento se parece a “Cenicienta” de los hermanos Grimm. La presencia de la muerte se encuentra en las primeras frases: “Había una vez un hombre rico que se ocupaba en el comercio. Quedó viudo con una hija...” (Lyra, 2012: 67). La chica rubia, que queda huérfana de madre, recibe maltrato de su madrastra y su hermanastra: se encarga de todos los trabajos domésticos y es víctima de violencia doméstica por parte de ellas: “Era el tropezón de la madre y de la hija. Las dos eran muy ruines; por la menor cosa allá te va el pescozón de la vieja y el moquete o el pellizco de la negra” (Lyra, 2012: 67). Esto representa el temor de los niños a ser abandonados por los padres y maltratados como la protagonista. La violencia sirve como un elemento que señala el contraste de la vida trágica de la rubia y su felicidad después del casamiento; a través de esto, les proporciona una solución y esperanza a los pequeños lectores.

Lo mismo sucede en “La casita de las torrijas”. Los dos protagonistas no tienen ni padre ni madre y no tienen con qué cocinar. Cuando estaban “rodando tierras”, se ven atraídos por el olor de las torrijas. Por eso, la niña alarga la mano para conseguirlas. Desafortunadamente son capturados por la bruja, que quiere comérselos después de ponerlos gordos. Esta acción parece muy cruel en

la vida real pero es algo frecuentado en los cuentos de hadas porque las brujas siempre son malvadas. En cierto sentido, ellas representan la parte escondida del espíritu humano, o sea, una encarnación de lo inconsciente.

En segundo lugar, podemos estudiar detalladamente el citado “La flor del olivar”, cuyo argumento trata del fratricidio. Quizás éste sea el cuento más cruel de toda la colección. Para conseguir la flor del olivar, los dos príncipes traman una conspiración que consiste en emborrachar a su hermano menor y matarlo aprovechando la situación. Luego lo entierran hasta que el canto de la flauta revela su crimen. La crueldad presentada en este cuento muestra a los pequeños lectores una acción llevada al extremo por la envidia.

Como se ha mencionado anteriormente, el final de este cuento es muy cruel para los reyes, puesto que pierden a sus tres hijos y la reina se queda inconsolable para toda la vida. En el cuento no aparece ninguna descripción de la reina. Sin embargo, a través del detalle de que cuando los príncipes salen a buscar la flor del olivar, les proporciona la mejor condición material posible, se puede deducir que ella siempre mimaba a sus hijos y por eso crecieron teniendo un carácter frío e indiferente. En cierto sentido, ese “castigo” de la reina se debe a un mal método de enseñanza a sus hijos.

El fratricidio también se muestra en “El pájaro de dulce encanto”. No obstante, esta vez el protagonista tuvo suerte y no muere a pesar de que sus hermanos lo habían empujado hacia un precipicio. Aquí cabe señalar que normalmente el asesinato entre hermanos no es algo frecuentado en los cuentos

de hadas excepto que sean hermanastros o hermanastras. No obstante, se puede encontrar su huella en el ámbito mitológico. Según la Biblia, Caín y Abel son hijos de Adán y Eva, y un día, los dos ofrecen tributo a Dios siendo el de Abel el que más le gustó. Por celos y furia, Caín mata a su hermano. Según el registro mítico, Caín es el primer ser humano que asesinó a otra persona.

Como se ha expuesto, en dos de los cuentos de Lyra se incorporó este crimen cometido por hermanos biológicos. Querría aportar dos explicaciones para dicho cambio: por una parte, se enfatiza la violencia y el horror del cuento, y de hecho, ejercerá más impresión en el inconsciente de los lectores y les ayudará a tratar las pulsiones; por la otra esto insinúa la frialdad de la sociedad. Es demasiado materialista y para conseguir la meta, se empleará cualquier medida independientemente del costo.

En tercer lugar, cabe mencionar la violencia doméstica. Según Cavo García de Leonardo, la adaptación de los cuentos folclóricos ayudará a tratar uno de los efectos más serios de la violencia: las desigualdades sociales, incluso la violencia de género y doméstica (Cavo García de Leonardo, 2019: 38). En esta colección, lo ejemplifica mejor “Escomposte perinola”, el cual es una adaptación de “La mesa mágica, el burro de oro y el palo brincador” de los hermanos Grimm. Una de las acciones violentas descritas en este cuento reside en la violencia intrafamiliar. La esposa es quien ejecuta los golpes e insultos a su esposo. En cuanto al sufrimiento del protagonista, en el cuento Lyra escribió lo siguiente:

entretanto, la mujer había vuelto a coger los estribos: agarró un palo de leña y se lo dejó ir con toda alma, que si no se agacha el hombre, le parte la jupa por la pura mitad. Y no fue cuento, Juan Cacho tuvo que salir por aquí es camino, mientras el culebrón y los chacalincillos le gritaban improperios. (Lyra, 2012: 29)

La mujer le tiró encima los tizones y luego los chiquillos cogieron los cagajones del burro y lo agarraron a cagajonazos. (Lyra, 2012: 30)

Esta violencia ejercida por el personaje femenino demuestra que Lyra busca y defiende la igualdad entre géneros y la armonía familiar.

Además, el maltrato que recibe el protagonista se convierte en la razón principal por la que sale de casa y “roda la tierra” (en palabras de Lyra, 2012: 25). Es un elemento importante para el desarrollo del argumento.

La violencia también sirve como una forma de “venganza”, para castigar a las personas malvadas, lo cual conduce implícitamente a la siguiente moraleja: hay que ser honesto y justo con el prójimo. Por ejemplo, en “Escomposte perinola”, al final Juan Cacho castiga al dueño del sesteo con la perinola por haberle robado la servilleta y el burro mágico: “La perinola que parecía un garrote, salió del saco disparada y comenzó a arriarle al hombre sin misericordia y le dio tal garroteada que lo dejó negrito de cardenales” (Lyra, 2012: 33). Lo mismo le hizo a su mujer y le causó grandes heridas porque ella tenía muy mal humor y siempre le pegaba.

Como resultado, el dueño se ve obligado a devolverle las cosas robadas y acerca de su mujer, el narrador dice lo siguiente: “se le había bajado la cresta y muy humildita se puso a pedirle perdón a Juan y a decirle que no lo volvería a

hacer, que en adelante iba a ser otra casa” (Lyra, 2012: 33).

Como conclusión, por una parte, la violencia y la crueldad que incorpora Carmen Lyra sirven como una muestra de los peligros existentes en la vida real. Asimismo, narrados a través de los cuentos de hadas, no asustan a los niños sino que les ofrecen la oportunidad de enfrentarse a ellos a través de su astucia. Por otra parte, estos elementos se deben a algunas acciones que llegan al extremo a causa de los sentimientos oprimidos, los cuales cuentan con un valor didáctico a los pequeños lectores y les muestran vívidamente las consecuencias de la pérdida de control.

En el caso de Horacio Quiroga, como se ha mencionado en el apartado anterior, el maestro uruguayo recurre frecuentemente a lo peligroso de la selva, a la amenaza de muerte en dicho entorno. Por consiguiente, los elementos crueles y la muerte siempre quedan relacionados con la ley de la naturaleza. Quiroga quiere que los niños experimenten el mundo real en vez de tejerles algo ficticio, lo cual refleja en su pensamiento al educar a sus propios hijos. Ellos, cuando apenas podían caminar, fueron dejados por su padre en la selva para conocer la vida salvaje allí. Según Ángel Rama:

no quiso nunca escamotear a sus hijos la existencia del sufrimiento, aun de la crueldad, porque supo claramente que no podía resguardarlos para siempre en una campana incontaminada, sino que debía ponerlos progresivamente en contacto con el mundo real donde un día serían hombres y mujeres enfrentados a la vida. (Rama, 1970: 6-7)

En los cuentos de Quiroga, debido a su experiencia personal, se nota

frecuentemente la mención de la muerte y *Cuentos de la selva* tampoco es una excepción. La selva es un espacio lleno de peligros. Los hombres y animales sufren de vez en cuando el ambiente salvaje y tienen que luchar por sobrevivir. Por esta razón, la amenaza de la muerte está muy presente y se ve reflejada en los cuentos de Quiroga. Como afirma Teresa Lubrano: “otro tema omnipresente en los cuentos es el de la muerte que permite al niño tratar y comprender este fenómeno universal de acuerdo con las diversas etapas de su desarrollo psicológico y sociológico” (Lubrano, 1984: 7).

En el primer cuento, “La tortuga gigante”, ya se encuentra su huella. Tanto el protagonista como la tortuga se enfrentan a una situación amenazante para su vida. Al principio, el hombre se traslada a la selva para curar su enfermedad y evitar su muerte. Salva a la tortuga de manos del tigre, la cual estaba en muy mal estado: “vio que estaba ya herida, y tenía la cabeza casi separada del cuello, y la cabeza colgaba casi de dos o tres hilos de carne” (Quiroga, 1954: 12).

Cuando el hombre cae enfermo otra vez en la selva, se dice a sí mismo varias veces que va a morir:

—Voy a morir —dijo el hombre—. Estoy solo, ya no puedo levantarme más, y no tengo quién me dé agua, siquiera. Voy a morir aquí de hambre y de sed. (Quiroga, 1954: 13)

—Estoy solo en el bosque, la fiebre va a volver de nuevo, y voy a morir aquí, porque solamente en Buenos Aires hay remedios para curarme. Pero nunca podré ir, y voy a morir aquí. (Quiroga, 1954: 14)

—Voy a morir, estoy cada vez más enfermo, y sólo en Buenos Aires me podría curar. Pero voy a morir aquí, solo en el monte. (Quiroga, 1954: 15)

Si no fuera porque la tortuga agradecida se mantuvo a su lado, el hombre habría muerto solo, tal y como ya se comentó. En el camino a Buenos Aires, hay un momento en que la tortuga esta cada vez más débil y piensa que va a morir con el hombre. Afortunadamente, gracias a la ayuda mutua, los dos salvan su vida y consiguen ser muy felices desde entonces.

En otro cuento, “El paso de Yabebirí”, no como en “La tortuga gigante”, existen descripciones muy realistas sobre el hombre herido:

apenas acababa de hacer esto, cuando el hombre apartó las ramas y apareció, todo ensangrentado y la camisa rota. La sangre le caía por la cara y el pecho hasta el pantalón. Y desde las arrugas del pantalón la sangre caía a la arena. (Quiroga, 1954: 66)

Aquí se puede confirmar la ruptura con los tradicionales cuentos infantiles porque esta escena es bastante sangrienta y al leerla, los niños pueden imaginar lo cruel que es el tigre. Sin embargo, con estas descripciones, Quiroga nos delineó una selva verdadera, en la que predominaba la ley de la naturaleza.

Asimismo, también se encuentra la existencia de la muerte. Al principio el narrador ya describe al hombre como “moribundo”. Luego, en la conversación con las rayas, dice: “yo estoy casi por morir, y apenas puedo hablar” (Quiroga, 1954: 75). Sin embargo, los que realmente experimentaron la muerte son los animales. Muchas rayas perdieron su vida en la batalla y al final, con cada tiro del hombre, murió un tigre.

La muerte también puede considerarse como una manera de pagar sus delitos. En “La guerra de los yacarés”, lo ejemplifica la muerte de “el oficial”,

puesto que él, como el líder de los hombres, no sólo destruye el hábitat de los yacarés, sino que también los amenaza de muerte. Al final de la guerra, Quiroga escribe que los yacarés no quieren comer a ningún hombre aunque bien lo merecen. Sin embargo, el viejo y sabio yacaré devora a este oficial, como lo ha prometido.

4.4 Miguel Ángel Asturias

4.4.1 Introducción general

Miguel Ángel Asturias (1899-1974) nació en la Ciudad de Guatemala el 19 de octubre de 1899 y fue escritor, periodista y diplomático. Tenía ascendencia española y perteneció a una familia bastante acomodada. Sin embargo, como su padre era opositor al dictador Manuel Estrada Cabrera, en 1904 perdió su trabajo después de un incidente. En 1905, la familia se vio obligada a trasladarse a Salamá, donde estaban sus abuelos. Fue allí donde Asturias tuvo su primer contacto con la cultura indígena. Su niñera, Lola Reyes, le contaba cuentos, historias y mitos de su pueblo. Sin duda alguna, sus narraciones dejaron una influencia duradera en el joven Asturias así como en sus obras posteriores.

Comenzó sus estudios universitarios en la Facultad de Medicina. Sin embargo, después de un año, decidió cambiar a Derecho. En 1923 publicó su tesis *El problema social del indio*, en la cual señaló que la solución a los

problemas sociales reside en la emigración de europeos y el mestizaje con los indios.

Cabe apuntar que en el año 1921, Miguel Ángel Asturias viajó por primera vez a México, como parte de la delegación estudiantil guatemalteca, y asistió al Congreso de Estudiantes Latinoamericanos. Fue allí donde conoció a José Vasconcelos, con quien trabó amistad profunda en años posteriores. La idea del mestizaje del mexicano ejerció gran influencia en el pensamiento de Asturias, y por supuesto, en sus obras.

Sin embargo, dicha idea de Asturias resulta un poco diferente del pensador mexicano, puesto que la adaptó a la realidad guatemalteca. Según Liano, “en efecto, Asturias no llega a la formulación utópica según la cual los latinoamericanos estarían predestinados a ser la raza hegemónica del futuro. Se limita a aceptar que la sociedad ideal debe estar regida por un ideal de belleza.” (Liano, 1998: 36)

Después de conseguir su título de abogado, viajó a Europa. Al principio su destino era Londres, pero después de medio año, decidió trasladarse a París, la ciudad ideal para todos los intelectuales de esa época. Durante su estancia, estudió antropología y la mitología maya. Desde entonces se le despertó el interés por la cultura indígena de su país natal. En 1925, junto con J. M. González empezó la traducción de la colección maya *Popol Vuh* desde la versión francesa de su profesor Georges Raynaud. Luego en 1946, con el mismo grupo, publicó en español otro libro de la cultura maya: *Anales de los Xahil*.

Todas estas experiencias mencionadas ejercieron gran influencia en sus obras posteriores, especialmente en *Leyendas de Guatemala* y *Hombres de maíz*. Mario Roberto Morales, en su ensayo “Estética y política de la interculturalidad”, apunta que su estudio en París le despertó a Miguel Ángel Asturias el interés por la cultura indígena de Guatemala y los problemas de la sociedad. (Morales: 2000: 557)

Esa preocupación por las clases marginales de la sociedad tiene mucha similitud con el pensamiento de la mencionada Carmen Lyra, como afirma Horan, “her attention to political realities also unites her with the now-classic work of Miguel Angel Asturias of Guatemala and Roque Doalton of El Salvador.²⁵” (Horan, 2000: 2)

Durante su estancia en Europa, también aprovechó para viajar a otros países y entre ellos se encuentra España. *Leyendas de Guatemala*, fue el primer libro publicado por el guatemalteco y salió a la luz en el año 1930 en Madrid. Esta obra sentó la base del estilo de nuestro autor en sus futuras creaciones literarias y ocupó un lugar fundamental en la literatura hispanoamericana.

En 1946 dio a conocer su primera novela, *El señor presidente* y aunque no se especificara, la crítica convino en que este libro estaba basado en la historia del citado Manuel Estrada Cabrera. La obra que le hizo famoso fue *Hombres de maíz* (1949). Esta novela describe el conflicto entre los indígenas y los blancos

²⁵ Su atención a realidades políticas también la une con la obra clásica hoy en día de Miguel Ángel Asturias de Guatemala y Roque Doalton de El Salvador. Traducción mía.

sobre el cultivo de maíz, y refleja la vida real de los campesinos incorporando mitos y leyendas antiguos. Gracias a ese interés por la constante búsqueda de las voces marginales de la sociedad, por la manifestación de la cultura indígena, Otto-Raúl González le da el apelativo de “el Gran Lengua”. En 1976 le fue otorgado el premio Nobel de literatura por la excelencia de sus obras.

De acuerdo con Mario Roberto Morales, en las obras de Miguel Ángel Asturias se hace presente un cambio ideológico: de una mera asimilación cultural se pasa a la transculturación. Así lo expone:

éstas se inician con el tránsito asturiano que va de su tesis de abogado, *El problema social del indio*, a las *Leyendas de Guatemala*, periplo que expresa también el tránsito que va del Positivismo del siglo XIX a la Vanguardia del siglo XX y a la comprensión plena del fenómeno de la transculturación como eje de nuestro mestizaje. (Morales, 2017: 231)

En su tesis doctoral de 1923, Asturias mostró una postura racista, en relación a la situación marginal de los indios en la sociedad guatemalteca. En este momento, él estaba en la búsqueda de un camino por el cual la cultura indígena podría incorporarse a la nueva nación. Luego, en su primer libro, escrito aproximadamente en el año 1928 y publicado en 1930, *Leyendas de Guatemala*, ya encontró su identificación como mestizo y empezó a tomar la población mestiza como el sujeto de su narración. Mediante esto, describió una sociedad híbrida y al mismo tiempo, de culturas heterogéneas.

Según el análisis de Jexson Engelbrecht, algunos críticos del poscolonialismo desestiman el valor de *Leyendas* de Asturias y señalan que

presenta el mismo carácter racista que su tesis doctoral. Sin embargo, el objetivo de esta obra, ya no consiste en reproducir estrictamente la situación actual de los indígenas, sino en destacar el valor cultural de estos pueblos precolombinos. Cabe destacar que Asturias muestra un orgullo por la raza indígena, en lugar de sentirla como una cultura inferior. Como afirma este crítico en líneas posteriores:

la imaginería de reyes, templos, guerreros, riquezas, sacerdotes mayas y su antigua religión son temas que se destacan en esta narración y contrastan drásticamente la imagen del indio pobre que Asturias conoció cuando escribió su tesis de abogado. (Engelbrecht, 2011: 131)

Esto también constituye un reflejo de la evolución de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX: desde una visión de intentar incorporarse al mundo europeo, hasta una autoidentificación como criollos y mestizos, desde describir la vida de los indios hasta escribir *como* mestizos.

Hasta el momento existen una gran cantidad de estudios sobre sus novelas célebres, no obstante, me parece que su primer libro merece más atención de los investigadores, puesto que muchos de los elementos incorporados en *Hombres de maíz* pueden encontrar su germen en *Leyendas*.

La primera edición incluyó dos introducciones, “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo” así como cinco leyendas. Luego, en la edición de Argentina del año 1948, añadió “Los brujos de la tormenta primaveral” y “Cuculcán”. Para la presente tesis, me centraría en la primera edición, con algunas menciones a estas dos leyendas de años posteriores como un corpus adicional para el análisis

del estilo de Asturias.

Los relatos se pueden clasificar en tres tipos: los primeros cinco son leyendas de la historia, y el sexto, “Los brujos de la tormenta primaveral” trata de las creencias religiosas. El último es un poco especial puesto que utiliza la forma del teatro y es una reelaboración de la leyenda maya sobre la serpiente emplumada.

Ante todo, es preciso hablar del género de esta colección. La leyenda tiene ciertas similitudes con el cuento, pero en ella destaca la presencia de elementos mágicos y sobrenaturales. Es fruto de la tradición oral y refleja la creencia de un pueblo. De acuerdo con Anderson Imbert, “la leyenda está entre la historia y la ficción. Nadie la da por cierta. Aun quienes creen en ella no se atreven a probar su veracidad. Seleccionada por la memoria de un pueblo, cobra autonomía literaria.” (Imbert, 2015: 33)

Gran cantidad de los cuentos se inspiran en la cultura indígena, del libro que se ha citado anteriormente, el *Popol Vuh*. De esta manera, los relatos, los cuales son una reescritura de las leyendas de la tradición oral, reivindican la cultura maya-quiché y manifiestan la identidad guatemalteca. Según señala Bencomo, “el (tópico)²⁶ de la inclusión de la cultura indígena dentro del proyecto de una identidad nacional mestiza capaz de reconocer orgánicamente los distintos elementos diseminados en la cartografía real y el paisaje cultural guatemalteco.” (Bencomo, 2000: 656)

²⁶ La inclusión del paréntesis es mía.

4.4.2 Significación de *Leyendas de Guatemala*

4.4.2.1 Influencia en sus propias obras

En primer lugar, cabe mencionar la influencia que ejerció esta obra en los cuentos posteriores del guatemalteco. Como el primer intento de Asturias, este libro sentó la base de su literatura y resultó decisivo para otras creaciones literarias del escritor. Con la publicación de *Leyendas*, Asturias encontró su identidad mestiza. Casi todas sus publicaciones posteriores tienen el objetivo de mostrar dicha identidad. Como se ha mencionado anteriormente, la traducción de *Popol Vuh* y *Anales de los Xahil* le influyó de manera significativa en su escritura. Entre otros, destaca *Hombres de maíz* (1949). En este libro, Asturias siguió ese estilo presentado en su primer libro e incorporó elementos mágicos a la realidad de los indígenas, utilizando las creencias mayas.

Su estilo narrativo también lo empleó Asturias en sus otras novelas. Gordon Brotherston señaló la similitud entre la introducción de *Leyendas* “Ahora que me acuerdo” y su novela *El Alhajadito* (1961):

es resonante la conexión entre “Ahora que me acuerdo” y *El Alhajadito*, por tratar ambos textos de una narración en primera persona, altamente atmosférica, que nos lleva a los rincones más íntimos de la niñez, a una idea de “raíz” que apela a la imaginación nativa. (Brotherston, 2000: 522)

Asimismo, cabe destacar su pensamiento y preocupación por la cultura indígena. Por ejemplo, en 1967, Miguel Ángel Asturias publicó *El Espejo de Lida Sal* en el cual demuestra otra vez su interés por la tradición indígena. Este

libro es como una continuación de su primera obra *Leyendas de Guatemala*, especialmente en cuanto al género del cuento. No obstante, esta vez Asturias no se basó en las leyendas de la literatura popular sino que aprovechó su propia imaginación para una creación literaria totalmente ficcional y original, lo cual reflejó su época de la madurez. Como afirma Acevedo Leal, en este libro se aprecia un desarrollo más elaborado de líneas argumentales y una caracterización más tradicional de personajes. (Acevedo Leal, 2000: 721)

Miguel Ángel Asturias se hizo famoso con su novela *El Señor Presidente* (1946) y luego, en Europa siempre intentó promover la difusión de la literatura hispanoamericana, como afirma Bellini,

el escritor guatemalteco será durante toda su vida un generoso propagandista de la obra de sus colegas y seguirá contribuyendo enormemente, desde Europa, durante su exilio, en los años anteriores al famoso “boom”, a fomentar la atención de los críticos, universidades y editores hacia la narrativa de América Latina. (Bellini, 1999: 27)

4.4.2.2 Influencia en otros escritores

Esta obra, como la creación en el periodo inicial de la carrera de escritor de Asturias, no sólo nutrió sus obras posteriores sino que también dejó su huella imborrable en la literatura hispanoamericana. Como afirma Morales, “los orígenes del relato contemporáneo nos remiten a las décadas del 30 y del 40, y están asociados a la obra de Borges, Felisberto Hernández, Asturias, Capentier, Onetti.” (Morales, 1983: 75) Es un libro que inaugura la literatura de la

transculturación, que luego seguirán desarrollando, en décadas posteriores, escritores como Rulfo, Carpentier, Gabriel García Márquez.

Para ejemplificar es necesario citar algunos fragmentos de las *Leyendas*. En “Leyendas del volcán”, después de la erupción del volcán, “dice el símbolo: hubo en un siglo un día que duró muchos siglos.” (Asturias, 2017: 33) Y después de ese día, el joven protagonista se volvió viejo. Ese cambio temporal le proporciona a la leyenda una atmósfera mágica. Según Brotherston, “la manipulación de las direcciones y de los niveles de tiempo y la compenetración de formas naturales y culturales anticipan lo que va a hacer Carpentier en “Viaje a la semilla” (1944).” (Brotherston, 2000: 523)

Cabe mencionar que a través de la narración del “Cuco de Sueños”, Asturias crea un mundo donde no existió una definición exacta del tiempo y espacio. Según Gordon Brotherston:

la leyenda también nos hace sentir por primera vez esta otra articulación del tiempo, donde los años de la biografía se suman como los siglos inscritos en las estelas, una compaginación de niveles temporales típica de los textos mesoamericanos que tiene sus orígenes en el chamanismo. (Brotherston, 2000: 522)

Por otra parte, Martín señala la herencia de Asturias en las obras de Jorge Luis Borges: “gran parte de la problemática borgiana, por ejemplo (el laberinto, la identidad individual, el tiempo y la eternidad, las líneas y los círculos, etc.), está plasmada ya en las primeras Leyendas de Asturias.” (Martín, 2000: 17)

4.4.3 La influencia del surrealismo

Entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se inició un movimiento muy importante en el campo literario de América Latina, que era la corriente de la vanguardia, que se correspondió con un periodo de importantes cambios político-sociales tales como la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española.

Como otros vanguardistas, se puede afirmar que Miguel Ángel Asturias busca la ruptura y la innovación en la literatura. Sin embargo, según Mario Roberto Morales, la vanguardia de Hispanoamérica presenta diferentes características en comparación con la de Europa:

(el fenómeno vanguardista) amalgama oralidades cotidianas, instantes de escritura automática, imaginerías remitidas a los *ismos*, formas verbales de textos precolombinos y tradiciones africanas que vienen de oralidades antiguas, y creencias cristianas y de religiones anteriores al cristianismo en América, para expresar relaciones interculturales negadas en los proyectos de nación oligárquicos. (Morales, 2000: 555)

Todos estos elementos se exponen de forma latente en la obra de Asturias. Dentro de los *ismos*, cabe destacar el uso del surrealismo, lo cual, según define André Breton (1896-1966) en su “primer manifiesto”, es

automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente o por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (Breton, 1969: 44-45)

Este movimiento se originó a principios del siglo XX en Europa y tuvo su mayor desarrollo en Francia. Los escritores de esta corriente persiguen una

escritura sin la intervención de lo racional, intentando así mostrar directamente el inconsciente.

En la narración de Miguel Ángel Asturias se encuentra de forma constante la influencia del movimiento surrealista, que se amalgama de forma natural con su cultura transculturada, como afirma Prieto, “es verdad que el autor de las *Leyendas* encuentra en la tradición literaria de su país natal un campo fértil donde sembrar la semilla de Breton.” (Prieto, 1995: 241)

La técnica más importante del surrealismo es la escritura automática, la cual, implica crear los textos sin pasarlos por la selección del consciente. Asturias, en una entrevista confesó que en *Leyendas de Guatemala* esta técnica siempre está presente:

cuando el libro está maduro y listo (en la mente), dice Asturias, me pongo a trabajar. En la primera versión largo todo lo que me pasa por la cabeza. [...] La primera versión es completamente automática. Me voy de cabeza, sin volverme nunca a ver lo que he dejado atrás. (Harss, 1966: 105)

En cierto sentido, la búsqueda surrealista comparte similitudes con el pensamiento primitivo indígena. Los escritores surrealistas buscan formas no racionales de percibir la realidad. Por consiguiente, tratan de explorar el espacio de lo inconsciente y lo onírico. En sus obras es frecuente encontrar la presencia de la magia y aquí es donde se incorpora lo mítico-mágico del mundo indígena, puesto que para los indígenas, el sueño y el mito presentan otro tipo de realidad, distinta a la que nos acostumbramos. Respecto a este punto, cabe citar las palabras de Asturias:

es un relato que va en dos planos: un plano de la realidad y un plano de lo irreal. Pero el indígena, cuando habla de lo irreal, de tal cantidad de detalles de su sueño, de su alucinación que todos estos detalles convergen para hacer más real el sueño y la alucinación que la realidad misma. Es decir que no puede hablarse de este realismo mágico sin pensar en la mentalidad primitiva del indio, en su manera de apreciar las cosas de la naturaleza y en sus profundas creencias ancestrales. (López Álvarez, 1976: 167-168)

Estas ideas también pueden relacionarse con lo que propone Alejo Carpentier en su artículo sobre lo “real maravilloso” americano:

esto me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. [...] A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (Carpentier, 1967: 3)²⁷

Sin embargo, cabe resaltar que es muy diferente ese uso del mito en el surrealismo y la literatura latinoamericana: en la primera tendencia, los europeos lo inventan desde el descreimiento; en la segunda, escritores como Asturias, encuentran otra realidad en su cultura, es decir, una fe en otra religión y otra forma de vida.

Más tarde, Carpentier también apunta que gracias a la transculturación, en América Latina, hoy en día todavía se sigue generando mitos, de los cuales nos centraremos en el apartado siguiente:

y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su

²⁷ La cursiva es original del texto.

reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. (Carpentier, 1967: 4)

4.4.4 Transculturación narrativa en *Leyendas de Guatemala*

En este apartado, aplicaremos la teoría sobre la transculturación narrativa a las *Leyendas*, sabiendo que en éstas se nos presenta un mundo híbrido entre lo indígena y lo occidental. Aunque los cuentos escritos por Asturias se basen en las leyendas de la civilización maya-quiché, también incorporaron elementos occidentales. Esto se debe a dos razones principales: por una parte, la época de la infancia le ofreció la oportunidad de tener contacto directo con el pueblo indígena, lo cual amplió su conocimiento. Por otra parte, más tarde en París, se identificó con su condición ladina²⁸ y esto le hizo mirar de manera más profunda esa cultura mestiza.

De acuerdo con René Prieto, existen tres fuerzas para la carrera de Asturias, las cuales son la cosmogonía maya, los preceptos del surrealismo y la búsqueda de la identidad americana. (Prieto, 2000: 810-811) Estos tres aspectos servirán como un hilo para el análisis textual del presente capítulo.

Ante todo, quería citar la carta de Paul Valéry, traductor de *Leyendas* al francés:

¡Qué mezcla esta mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca, donde el Volcán, los frailes, el Hombre-Adormidera, el Mercader de joyas sin precio, las bandas de pericos dominicales,

²⁸ Dialecto de Guatemala, que significa mestizo, hijo del español e indígena.

los maestros magos que van a las aldeas a enseñar la fabricación de los tejidos y el valor del Cero, componen el más delirante de los sueños! (Asturias, 2017: 9)

Según esta cita, se puede afirmar que en *Leyendas de Guatemala*, Asturias presentó su ideología transculturadora. Las leyendas ya son un producto literario híbrido, puesto que Asturias mezcló técnicas narrativas provenientes del surrealismo, cuyo origen francés es indiscutible, con las antiguas leyendas populares de la civilización maya-quiché.

Este carácter se aprecia en el primer cuento de la colección, titulado “Guatemala”:

el Cuco de los Sueños hace ver una ciudad muy grande -pensamiento claro que todos llevamos dentro-. Cien veces más grande que esta ciudad de casas pintadas en medio de la Rosca de San Blas. Es una ciudad formada de ciudades enterradas, superpuestas, como los pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad. (Asturias, 2017: 12-13)

Estas palabras describen que la ciudad de Guatemala fue construida sobre la civilización antigua de los mayas y por eso lleva consigo esa herencia, lo cual se ha convertido en la base de la formación de una sociedad mestiza. Es un lugar donde se presenta la dicotomía entre el pasado y el presente, entre la cultura maya y la moderna. De acuerdo con Mario Roberto Morales, “esta visión palimpsesto, de hibridación cultural, de sobreimposiciones culturales, es básica para entender la naturaleza híbrida del sujeto mestizo asturiano.” (Morales, 2017: 233)

Esta leyenda, junto con “Ahora que me acuerdo”, sirve como introducción de toda la serie. Por consiguiente, analizándola desde la

perspectiva de la transculturación, en dicha obra, aunque se presentan también choques entre dos culturas, se pone énfasis en los resultados de la convivencia de lo blanco y lo indígena: la hibridez de la cultura guatemalteca.

Aquí se presenta un narrador, “El cuco de los sueños”, que es quien “va hilando los cuentos”. De acuerdo con Barahona, “the Cuco, as agent, unfolds the dreams and unconscious of a collective memory, an encompassing effort that requires serious considerations pertaining to the aftermath of colonialism.” (Barahona, 2007: 28)²⁹

En el primer cuento, el autor empieza con la presentación de Guatemala. Ante todo, Asturias hace una descripción de esta ciudad destacando su subdesarrollo y la influencia de la modernidad: “La carreta llega al pueblo rodando un paso hoy y otro mañana. En el apeadero, donde se encuentran la calle y el camino, está la primera tienda.” (Asturias, 2017: 11)

Esta ciudad presenta una característica mágica, puesto que se encuentran diferentes personajes de las leyendas tradicionales: “Ronda por Casa-Mata la Tatuana. El Sombrerón recorre los portales de un extremo a otro; salta, rueda, es Satanás de hule. Y asoma por las vegas el Cadejo, que roba mozas de trenzas largas y hace ñudos en las crines de los caballos.” (Asturias, 2017: 12) Leyendo los cuentos a continuación, se puede afirmar que estas palabras hace referencia a “Leyenda de la Tatuana”, “Leyenda del Sombrerón” y “Leyenda del Cadejo”.

²⁹ El Cuco, como agente, despliega los sueños e inconscientes de una memoria colectica, un esfuerzo global que requiere serias consideraciones relacionadas con las secuelas del colonialismo. Traducción mía.

En estos relatos, Asturias combina los personajes religiosos de la época colonial y las leyendas de la tradición oral, creando una nueva explicación del origen de estas figuras míticas, llena de imaginación y fantasía.

Después, el recuerdo del pasado empieza con la mención a las grandes capitales mayas como la ciudad de Quiriguá, Tikal, Palenque y Copán. Asimismo, nombró a los lugares mitológicos: Xilbalbá, Tulán, Iximché y Atitlán. Siguiendo el paso del cuco, llegamos a las primeras ciudades fundadas por los conquistadores españoles. A través de estas descripciones, se puede concluir que en Guatemala se halla una combinación de la historia, el mito y la cultura española, lo cual convierte a este país en un lugar perfecto para la fusión y el mestizaje.

Según Arango, “la esencia poética de Guatemala se eleva, a través de las Leyendas, a altísima categoría de arte en un proceso de interiorización que es el primer paso hacia una más profunda toma de conciencia de los problemas del país.” (Arango, 1990: 476)

Después de la presentación, entramos en la segunda leyenda, “Ahora que me acuerdo”. El narrador de esta leyenda se llama “Cuero de oro”, le cuenta a dos brujos con güegüechos, Don Chepe y la Niña Tina su experiencia para ganar su confianza y para que éstos dos le cuenten las leyendas de Guatemala, hiladas por el Cuco de Sueño.

Mientras que la primera introducción del libro es una presentación de la hibridez del pasado y el presente de Guatemala, la segunda es la historia

sagrada de un personaje mítico: Kukulcán. El argumento desarrolla a través de la conversación entre el Cuero de Oro y los dos güegüechos.

La primera vez que hablan los dos brujos es cuando gritan “¡Titilganabáh! ¡Titilganabáh!”. Esta palabra, según explica el propio Asturias en el Apéndice, es una ortografía arbitraria de tres palabras Titil, Gana y Abah, que quiere decir “afeites para los jefes” (Arias, 2000: 623). Es cuando los dos brujos descubren que el Cuero de oro en realidad es la transformación de Kukulcán, que es una deidad maya. Tiene la forma de serpiente emplumada y se llama Quetzalcóatl en náhuatl.

El Cuero de oro les narra su propia experiencia para que ellos les relaten las leyendas de Guatemala. En el texto dice: “pero acuérdaseme ahora que he venido a oír contar leyendas de Guatemala y no me cuadra que sus mercedes callen de una pieza, como se les hubiesen comido la lengua los ratones.” (Asturias, 2017: 27)

Arturo Arias, analizando las descripciones de estos dos güegüechos, llegó a la conclusión de que ellos, si bien tenían herencia maya, eran ladinos. (Arias, 2000: 633) Como narradores de las leyendas de Guatemala, ellos no solo representan la identidad maya-quiché sino también la del mestizo. Por esta razón, se puede afirmar que esta narración de los cuentos es el fruto de la transculturación, puesto que existió una reelaboración de la tradición y los elementos españoles.

Estos narradores son representantes de una memoria colectiva, quienes,

mediante el relato de una literatura de la tradición oral, les transmiten a los lectores la herencia de su cultura y la identidad propia.

En las leyendas contadas por estos dos güegüechos, se encuentra la presencia de tres aspectos de la transculturación que ya hemos destacado a partir de la propuesta de Rama: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión.

4.4.4.1 La lengua y la estructuración narrativa: la tradición oral

Como ya se ha indicado, según Rama, uno de los elementos más importantes de la transculturación es la lengua. Según señala Ángel Rama, la estructuración literaria está vinculada estrechamente con la lengua, lo cual queda reflejada de manera latente en *Leyendas de Guatemala*.

La que utilizó Asturias para *Leyendas de Guatemala* tiene relación estrecha con la tradición oral. Cabe reconocer que estos relatos no siguieron la estructura tradicional de las leyendas, puesto que Asturias utilizó muy pocas líneas para narrar el argumento y el resto eran descripciones poéticas del paisaje o costumbre.

Es más como una transformación desde la “aldea oral” hasta “la ciudad letrada”. Al principio, Asturias escribió una dedicatoria: “A mi madre, que me contaba cuentos.” (Asturias, 2017: 10), la cual reflejó su carácter de la tradición oral. Además, según el crítico Giuseppe Bellini,

el libro fue estructurándose a través de una inicial narración oral: afirma el autor que iba contando las leyendas a sus amigos en las reuniones que mantenían en

París y que solamente en un tiempo sucesivo dio forma escrita al producto de su fantasía. (Bellini, 2000: 860)

Al hablar de este carácter de la tradición oral, es preciso volver a citar la obra antecedente de Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*. Ambos libros comparten la atención a las leyendas olvidadas y la recuperación de una literatura popular que se transmite de generación en generación. El ejemplo lo da “Leyenda del Cadejo”, la cual, según Bellini, le hace recordar “El alacrán de fray Gómez” del peruano, especialmente la parte del principio. (Bellini, 2000: 862) No obstante, la obra de Asturias ya no es una mera descripción costumbrista y sobresale en la incorporación de elementos históricos del pasado colonial y el posterior proceso de transculturación. Son reescrituras de las leyendas antiguas, destacando la fusión entre el pasado y el presente.

El lenguaje de Miguel Ángel Asturias presenta dos características simultáneas: por una parte, como vanguardista, busca la renovación del lenguaje y la libertad verbal; por otra, dado que fue el traductor de las obras de antigüedad maya, el guatemalteco recibió fuerte influencia de dichos textos. En uno de sus ensayos, Martin Lienhard señaló las características de las obras de la antigüedad maya, las cuales, sin duda, están todas presentes en *Leyendas de Guatemala*:

como en otras culturas arcaicas, la *prosodia* de los textos mayas antiguos se caracteriza por la *repetición* de palabras o sintagmas enteros, los *paralelismos* de todo tipo y la importancia de las *enumeraciones o listas* de objetos o seres de

una o varias clases. (Lienhard, 2000: 546)³⁰

La reiteración es uno de los caracteres que se presentan desde el principio de *Popol Vuh*. En *Leyendas* dicho uso es constante. Por ejemplo, en “Leyenda de Tatuana”, El Maestro Almendro divide su alma entre cuatro caminos para que se marche hacia cuatro extremidades del cielo. Luego se reitera dos veces la siguiente pregunta:

¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos?

¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? (Asturias, 2017: 43)

Una de las explicaciones de dichas reiteraciones sería para destacar el largo tiempo que ha pasado la marcha de estos cuatro pedacitos del alma, puesto que según el *Popol Vuh* y el calendario maya, los mayas creen que un año tiene cuatrocientos días y para calcularlos, ellos utilizan las lunas que han visto. Por una parte, siendo repeticiones, son una forma para manifestar la estructuración narrativa; por la otra, el uso de la luna también es un reflejo de la cultura maya.

En “Los brujos de la tormenta primaveral”, al describir los sucesos, repite varias veces el sintagma “si sería parte de su sueño”:

algo pasó. Por poco se les caen los árboles de las manos. Las raíces no saben lo que pasó por sus dedos. Si sería parte de su sueño. Sacudida brusca acompañada de ruidos subterráneos. Y todo hueco en alrededor del mar. Si sería parte de su sueño. Y todo profundo alrededor del mar.

[...]

Algo pasó. Por poco se les caen los árboles en las manos. Las raíces no saben lo que pasan por sus dedos. Y de la contracción de las raíces en el temblor, nacieron los telares. Si sería parte de su sueño. (Asturias, 2017: 124-125)

³⁰ La cursiva está en el texto original.

Comparando estos dos párrafos, no es difícil darse cuenta de que para la narración de estos sucesos, Asturias siguió una estructura casi fija. La vacilación entre la realidad y el sueño intensifica el efecto de los fenómenos sobrenaturales.

Asimismo, las reiteraciones se utilizan para poner de relieve el mito y la memoria colectiva, especialmente en los rituales. A fin de ejemplificar este aspecto es necesario citar “Ahora que me acuerdo”:

agarrándome una mano con otra, bailo al compás de las vocales de un grito ¡A-e-i-o-ui ¡A-e-i-o-ui Y al compás monótono de los grillos.

¡A-e-i-o-ui !Más ligero! ¡A-e-i-o-ui !Más ligero! ¡No existe nada! ¡No existo yo, que estoy bailando en un pie! ¡A-e-i-o-ui !Más ligero! ¡U-o-i-e-a! ¡Más! ¡Criiii-criiii! ¡Más! Que mi mano derecha tire de mi izquierda hasta partirme en dos –aeiou–para seguir bailando –uoiea–partido por la mitad–aeiou–, pero cogido de las manos – ¡Criiii...criiii! (Asturias, 2017: 25)

No cabe duda de que estas descripciones de la canción son para leer en voz alta y, a través de estas onomatopeyas, Asturias nos delineó vívidamente la escena del ritual de los indígenas. No es difícil descubrir que en esta cita, lo que cantaban son letras latinas en vez de una reproducción estricta de la lengua maya. Sin embargo, también están mezclado con algunas letras que no tienen significado en castellano. Esta fusión de lenguas, es una de las mejores evidencias de una sociedad transculturada.

Otro ejemplo lo presenta en “Cuculcán”. En esta leyenda, se encuentran muchas transcripciones fonéticas cuando se refiere a los diálogos y la mayoría de ellas no tienen un sentido muy concreto:

PIYUYES. (*Voces.*) --¡Pi-juy!... ¡Pi- juy!... ¡Pi-juy!... ¡Pijuy!

GUACAMAYO.. Los cliquirines...

CHQUIRINES. (*Voces.*) ¡Chiquirín!... ¡Chiquirín!... ¡Chiquirín!... ¡Chiquirín!...

GUACAMAYO. Las tortolitas...

TORTOLITAS. (*Voces.*) ¡Cú-cú!... ¡Cú-cú!... ¡Cú-cú!... ¡Cú-cú!... ¡Cú-cú!

GUACAMAYO. Los coches de monte...

COCHES DE MONTE. (*Voces.*) ¡Jos-jos-jos... sss...cico! ... ¡Jos-jos-jos... sss... cico!

GUACAMAYO. Los gallos.

GALLOS. (*Voces.*) ¡Kí-kí-ri-kí! ... ¡Kí-kí-ri-kí! ...¡Kí-kí-ri-kí! ...

GUACAMAYO. Los Coyotes.

GOYORES. (*Voces.*) ¡Aú...úúy... úúy!... ¡Aú...úúy... úúy!... ¡Au... úúú...! (Asturias, 2017: 148-149)

Esta escena sucede cuando Guacamayo intenta engañar a Chinchibirín, el guerrero de Cuculcán. Este último, según la mitología maya, es una serpiente emplumada, el dios protector de los sacerdotes.

“Y de qué le sirve ser como el Sol, acucuc, si en su palacio la existencia es engaño de los sentidos, como en el palacio del Sol; espejismo en el que todo es pasajero y nada cierto” (Asturias, 1957: 148). Cuando Guacamayo va nombrando estos animales u objetos, producen estos sonidos para apoyarle. Todas estas onomatopeyas evidencian la falsa existencia de un mundo real.

Según Jexson Engelbrecht, todavía existe un debate sobre el uso de la lengua en *Leyendas*: muchos críticos, como el citado Leinhard, sostienen que el lenguaje que utilizó Asturias para el habla de los indígenas no era el adecuado para representar esa comunidad marginal. (Engelbrecht, 2011: 147)

Sin embargo, otros defienden que el objetivo de Asturias no reside en reproducir al pie de la letra el habla local de los indígenas sino en proporcionar, mediante la incorporación de esta sintaxis y estos tipos léxicos, una oportunidad de conocer la cultura indígena a los lectores occidentales. Es una literatura transculturada y heterogénea, que implica una construcción artificial y que conlleva un grado de perversión de las culturas originales.

Respecto a este punto, cabe reproducir la cita de Morales:

las hibridaciones lingüísticas, propias de la ciudad letrada sirven, pues, para expresar -de nuevo, paradójicamente- a la aldea oral. Y ésta es la manera como la latinidad letrada incluye la otredad maya e indígena como componente básico de su identidad: se la apropia de la mejor manera que puede, y la asume de la única manera que sabe: mediante la apropiación creadora del código hegemónico del Occidente. (Morales, 2008: 116)

Como se ha señalado en apartados anteriores, tanto en *Cuentos de la selva* como en *Los cuentos de mi tía Panchita* se encuentra el uso de dialectos e idiomas locales, y esto también se halla vigente en este libro maestro de Asturias. Por ejemplo, el mencionado “Titilganabáh” en “Ahora que me acuerdo”, es una palabra de la lengua local de los indígenas y no tiene sentido en el castellano de hoy en día. Además, Asturias usó la ortografía de “Cuculcán”, lo cual, en el texto original de *Popol Vuh*, fue “Kukulcán”. Sin embargo, Asturias lo españolizó porque así se acercaba más al uso del castellano.

Si sostenemos que en otras leyendas se encuentran el mestizaje en los aspectos temáticos, en “Leyenda del lugar florido” es destacable la descripción de elementos indígenas a través de la prosa del estilo español. Expongo un

fragmento como ejemplo:

-¡Es él! ¿No veis su pecho rojo como la sangre y sus brazos verdes como la sangre vegetal? ¡Es sangre de árbol y sangre de animal! ¡Es ave y árbol! ¿No veis la luz en todos sus matices sobre su cuerpo de paloma? ¿No veis sus largas plumas en la cola? ¡Ave de sangre verde! ¡Árbol de sangre roja! ¡Kukul! ¡Es él! ¡Es él!

(Asturias, 1957: 58)

Según Meneses, “el entremezclarse de frases de procedencia totalmente española, con la onomatopeya, el calor, la vivacidad maya-quiché, se da con mucha frecuencia dentro del mismo párrafo.” (Meneses, 1975: 37)

En *Leyendas de Guatemala*, lo surrealista y lo onírico confluyen en las imágenes, los sonidos y las canciones de los rituales.

El texto principal reivindicó este hábito oral a través del uso de la descripción del ambiente y la onomatopeya, los cuales son característicos del estilo surrealista. Al hablar de este aspecto, muchos críticos destacan el siguiente párrafo (en “Leyenda del Volcán”), como máximo representante de este estilo oral:

Adelante, un repique circundó los espacios. Las campanas entre las nubes repetían su nombre:

¡Nido!

¡Nido!

¡Nido!

¡Nido!

¡Nido!

¡Nido!

¡Nido! (Asturias, 2017: 34)

Esta descripción de Asturias, nos presentó de forma viva esa llamada que

circundaba entre los árboles, dejando ecos duraderos. Como afirma René Prieto, este uso de apóstrofe es una herramienta frecuentada por los surrealistas. (Prieto, 2000: 826)

Además, la ya citada canción “a-e-i-o-u” también nos muestra la oración sacrificial de los indígenas. Estas formas reflejan la cosmovisión de un pueblo, especialmente su parte inconsciente; por ejemplo, esta cita menciona las letras que cantan al compás del baile:

¡Salve, Bellezas del Día, Maestros gigantes, Espíritus del Cielo, de la tierra, Dadores del Amarillo, del Verde, Dadores de Hijas, de Hijosi ¡Volveos hacia nosotros, esparcid el verde, el amarillo, dad la vida, la existencia a mis hijos, a mi prole! ¡Que sean engendrados, que nazcan vuestros sostenes, vuestros nutridores, que os invoquen en el camino, en la senda, al borde de los ríos, en los barrancos, bajo los árboles, bajo los bejucos! ¡Dadles hijas, hijos! ¡Que no haya desgracia ni infortunio! ¡Que la mentira no entre detrás de ellos, delante de ellos! (Asturias, 2017: 23)

Según registra el *Popol Vuh*, cuando sale el sol, la gente canta palabras similares para pedir descendencias a los dioses.

4.4.4.2 La cosmovisión

a) El uso del mito y la creencia maya-quiché

Según señalan José Carlos Rovira Soler y Eva Valero Juan, el mito es un contenido que ha estado formando parte de la literatura latinoamericana desde la Colonia:

los mitos grandes, los canónicos de la primera textualidad indígena, y los más pequeños, en la oralidad o el folclore, se articularon muy pronto como “cultura

de vencidos” y fueron penetrado en una tradición literaria, hasta convertirse en una de las estructuras de la misma, con timidez a lo largo de la Colonia, con expansión audaz a partir del siglo XIX y con casi insolencia estética desde el siglo XX. (Rovira Soler y Valero Juan, 2013: 10)

El mito es un elemento de suma importancia para testimoniar la transculturación narrativa de Miguel Ángel Asturias. Como se ha mencionado anteriormente, tanto en el proceso de “estructuración literaria” como el de “cosmovisión” se encuentra la presencia del mito. Este género, transmitido de forma oral, de generación en generación, evidencia la memoria colectiva de la civilización maya-quiché. Como confirma Volek, “el mito autóctono realiza la tendencia de la narrativa moderna de interpretar la cotidianidad contemporánea en términos de un mito subyacente, porque en esas sociedades “primigenias” la cosmovisión mítica es la realidad cotidiana.” (Volek, 1994: 20)

Esto se debe mucho a los cuentos contados por su niñera. Estas leyendas, para Asturias, son un recuerdo de su infancia y un elemento con el cual expresa el amor a su pueblo. Además, el mito utilizado por Asturias, no es una mera descripción del pasado sino una reelaboración de su historia, mezclando los elementos autóctonos y occidentales. Como afirma Solares-Lavarre:

en lugar de instaurarse como episodio primigenio, el mito se transforma en argumento y reconstrucción, historia de rescate y renovación con la que la cultura hispanoamericana participa en el diálogo artístico e ideológico del mundo. (Solares-Larrave, 2000: 681)

El uso del mito es una respuesta que dio la cultura tradicional latinoamericana a la fuerte influencia del proceso tecnológico, sirviéndose de

algo autóctono y original. De esta manera, aprovechando la plasticidad cultural, las dos partes fueron uniéndose y formando una literatura nueva e híbrida. Según Francisco Solares-Larrave, al mito que incorporó Asturias en las leyendas se le puede llamar “mito crítico”, ya que es “un texto plagado de imágenes que conjugan elementos de una retórica que podría llamarse tradicional, con objetos que contienen una carga semántica asociada con el progreso tecnológico, la ciudad y la modernización.” (Solares-Larrave, 2000: 677)

En *Leyendas*, se aprecia la mezcla entre elementos míticos y el estilo onírico del surrealismo. De acuerdo con Octavio Paz, “la obsesionante repetición de imágenes y mitos a través de los siglos, por individuos y pueblos que no se han conocido entre ellos, no puede razonablemente explicarse sino aceptando el carácter arquetípico del universo y de la palabra poética” (Paz, 1982: 45).

Se empieza con la mención de las ciudades mitológicas en “Guatemala”, las cuales revelan su vínculo con su pasado misterioso. En dichos lugares, se aprecian muchas escenas de la civilización maya-quiché, destacando sus costumbres y su vestimenta. Por ejemplo, en “Guatemala”, se presenta la creencia acerca de los árboles:

existe la creencia de que los árboles respiran el aliento de las personas que habitan las ciudades enterradas, y por eso, costumbre legendaria y familiar, a su sombra se aconsejan los que tienen que resolver casos de conciencia, los enamorados alivian su pena, se orientan los romeros perdidos del camino y

reciben inspiración de los poetas. (Asturias, 2017: 12)

Como se ha mencionado anteriormente, el mito que incorporó Asturias proviene en gran mayoría del libro *Popol Vuh*. Quizás lo más representativo del mito es la mención del nahual en “Leyenda del Volcán”, el cual, es un espíritu protector, encarnado en un animal, que puede compararse con el Ángel de la Guardia de los católicos. Todos los niños obtendrán un nahual en acompañamiento a su nacimiento y es concebido como un alter ego de la persona y sus vidas están ligadas. Por ejemplo, si le pasa algo a su nahual, como padecer alguna enfermedad o morir, también sufrirá la misma persona. En esta leyenda, cuando los compañeros de Nido ven los retratos en el agua, se quedan sin poder hablar. El protagonista Nido utiliza este concepto para calmarlos:

-¡Son nuestras máscaras, tras ellas se ocultan nuestras caras! ¡Son nuestros dobles, con ellos nos podemos disfrazar! ¡Son nuestra madre, nuestro padre, Monte en un Ave, que matamos para ganar la tierra! ¡Nuestro nahual! ¡Nuestro natal! (Asturias, 2017: 31)

Además, según señala Anabella Acevedo Leal, en “Leyenda de la Tatuana”, se encuentra la mención implícita de esta creencia: “la presencia del Maestro Almendro podría entenderse como la del espíritu protector de la Tatuana, es decir, su nahual, en la tradición indígena.” (Leal, 2000: 726) La Tatuana es la esclava que compra el Mercader a cambio de un pedazo del alma del Maestro y cuando ella se enfrenta a la ejecución, el Maestro utiliza su magia para salvarla de la muerte.

En relación con este cuento, también cabe destacar el uso del número tres,

lo cual es muy importante según el mito maya-quiché: en cuanto a la génesis, según se registra en *Popol Vuh*, los dioses realizan tres intentos hasta crear al ser humano. La primera vez utilizan el barro pero fracasan con la llegada de la lluvia. La segunda vez cambian a madera y esta vez tampoco logran el ser que quieren porque ellos no tienen corazón ni sentimiento, no saben agradecer y obedecer a los dioses. La última vez es con granos de maíz y de esta manera son creados los primeros habitantes de la tierra. Además, según Eric Thompson, en algunos casos, el Dios número tres se refiere a la deidad de la lluvia. En otros casos, como este número tiene una connotación acuática, también puede ser la de la tormenta. (Thompson, 1971: 144, 277)

En “Leyenda del Volcán”, al hablar de los primeros habitantes de la Tierra de los Árboles (la tierra de los quichés), se alude a dicho número: “Seis hombres poblaron la Tierra de los Árboles: los tres que venían en el viento y los tres que venían en el agua, aunque no se veían más que tres.” (Asturias, 2017: 29)

En el mismo cuento, también se hace énfasis en el respeto y admiración por la naturaleza. Como es sabido, los mayas tienen consideración que el maíz es un representante de la fuerza natural y agrícola. La cita que expongo a continuación expresa el pensamiento de saber apreciar las mercedes de la naturaleza de los primeros habitantes:

los tres que venían en el agua, mitigaban el hambre sin separar los frutos buenos de los malos, porque a los primeros hombres les fue dado comprender que no hay fruto malo; todos son sangre de la tierra, dulcificada o avinagrada, según el árbol que la tiene. (Asturias, 2017: 30)

La fuerza de la naturaleza tiene un poder protector para la civilización maya, lo cual queda reflejado en “Leyenda de la Tatuana”. Esta leyenda comparte su similitud con la versión de Chimalmat, la cual es una diosa quiché. El Mercader rechaza hacer el trato con el Maestro y utiliza el pedazo de su alma a cambio de la esclava más hermosa. No obstante, nunca logra disfrutar con ella puesto que es arrojado al abismo por las raíces de un árbol. Ese poder de la naturaleza aquí actúa como protector y ejecuta el castigo para los que violan la norma.

Asimismo, según René Prieto, otros detalles en esta leyenda también reflejan la creencia maya: el Maestro Almendro divide su alma entre cuatro caminos (blanco, rojo, verde y negro). Según el *Popol Vuh*, estos caminos conducen a Xibalbá, lo cual significa “la tierra de horror” o “la tierra de fantasma”. Es el inframundo, un lugar húmedo con el poder de reproducción y fertilidad, pero al mismo tiempo, un sitio horrible de decadencia y enfermedad. Por lo tanto los mayas le tienen miedo y respeto. Antes de llegar allí, están estos cuatro caminos que se cruzan. Para atraer a los viajeros, se les dirá que el camino negro es el del rey, el del líder. Como lo que se menciona en “Ahora que me acuerdo”:

-Bailando como loco topé el camino negro donde la sombra dice: “¡Camino rey es éste y quien lo siga el rey será!” Allí vide a mi espalda el camino verde, a mi derecha el rojo y a mi izquierda el blanco. Cuatro caminos se cruzan antes de Xibalbá. (Asturias, 2017: 25)

Asimismo, de acuerdo con Prieto, el protagonista cuenta los días según los

números de lunas que ha visto, lo que también es un hábito de la cultura indígena. (Prieto, 1993: 59)

En “Los brujos de la tormenta primaveral” se reitera que a Juan Poyé le falta un brazo y por eso su acción siempre pasa a su “cristalino brazo de la cerbatana” (Asturias, 2017: 123). Esta referencia puede relacionarse con una historia del Popol-Vuh: la de los dioses gemelos Hunahpú y Ixbalanqué: ellos deciden derrotar al dios falso Vucub-Caquix y a dos hijos suyos, lo cual sería el requisito previo para el nacimiento del nuevo ser humano y la nueva era. En esta leyenda, el arma que utiliza Hunahpú es la cerbatana y durante la lucha, le corta un brazo a Vucub-Caquix. Basándonos en esta leyenda, se puede deducir que en el libro de Asturias el personaje Juan Poyé hace referencia a los dioses gemelos: él es un Dios en la época de la génesis. También le falta un brazo y siempre tiene que pasar su acción a su “cristalino brazo de la cerbatana” y lo utiliza para luchar contra los primeros fenómenos naturales como la inundación y el incendio. Al final nacen las primeras lluvias y ríos navegables.

En los cuentos se encuentra frecuentemente el conflicto entre la vida y la muerte, el cual es el tema central de la narración de dicha obra maya. Por ejemplo, en “Leyenda del Volcán”, la erupción de los dos volcanes condenan a muchos seres a la muerte, incluso a compañeros del protagonista Nido. Después de esa destrucción se encuentra el levantamiento de un nuevo pueblo. La vida y la muerte constituyen un círculo y hacen que el mundo sea eterno.

Por otra parte, “Leyenda del Cadejo” y “Leyenda del Sombrerón” nos

presentan el origen de estos dos animales míticos y es muy interesante que los dos tengan relación estrecha con el clero, es decir, con la religión cristiana. El cadejo es la transformación de la trenza de Madre Elvira de San Francisco mientras el Sombrerón, una pelotita de hule seduce a un monje. En estas leyendas, tomando las tradiciones de una memoria colectiva, Miguel Ángel Asturias está intentando hacer una experimentación discursiva y estética sin dejar de pensar en la manifestación de la identidad.

Al final de “Leyenda del tesoro del Lugar Florido”, la formación de otro volcán también implica una escena mítica, puesto que según la creencia maya, muchos fenómenos naturales como nubes, rayos, granizos y terremotos son creaciones mágicas y los brujos tienen esa capacidad de utilizar libremente esa magia.

En suma, mediante este lenguaje en el cual se mezclan frases de procedencia española con aspectos maya-quichés, además de la muestra de la identidad idiomática, Asturias también introdujo elementos míticos de este pueblo, los cuales constituyen otra forma de mostrar su singularidad y otro testigo de la transculturación. Como afirma Fuentes:

Asturias deja de tratar al indio [...] de una manera documental, para penetrar la raíz mítica, la raíz mágica, a través del lenguaje que hablan estos seres. A través de su lenguaje, Asturias los salva de la anonimia, esa anonimia impuesta por la historia. (Fuentes, 1966: 19-20)

b) La religión

Otro elemento importante de los procesos de transculturación es la religión. Con la llegada de los conquistadores y los sacerdotes, las creencias mayas sufrieron muchos cambios. En la parte de la introducción, Asturias ya presentó este aspecto esencial. De acuerdo con Alfred Fraser,

the greater part of Asturias' attention, in his evocation of Colonial Guatemala, is given to a description of its religious facet, at a time when the former warrior-colonists spend more time in amorous exploits, and the missionary priests have already been able to establish churches and recruit followers. (Fraser, 1974: 17³¹)

Lo que mejor ejemplifica este aspecto es el dios Quetzalcóatl. Esta noción fue implantada desde la llegada del misionero Sahagún, quien, a fin de trasplantar el cristianismo en el continente latinoamericano, intentó recuperar la imagen de este dios de la religión maya asimilándolo con el dios cristiano. Como afirma Arias, “la noción de Quetzalcóatl heredada por Asturias, entonces, ha pasado ya por un tamiz cristiano doblemente deformador.” (Arias, 2000: 632)

Como resultado, la religión maya y el catolicismo fueron integrándose y llegó a formarse una religión híbrida. En *Leyendas*, se aprecia una renovación del mito mediante la incorporación de elementos católicos. Aquí cabe reproducir la cita de Giuseppe Bellini:

sustratos de creencias indígenas afloran en las verdades de la nueva religión en

³¹ La mayor parte de la atención de Asturias, en su evocación de Guatemala colonial, conlleva a una descripción de su faceta religiosa, en un momento en que los antiguos colonos guerreros pasan más tiempo en hazañas amorosas, y los sacerdotes misioneros ya han podido establecer iglesias y reclutar seguidores. Traducción mía.

una amalgama que se perpetúa en el tiempo bajo la forma de mito renovado. Así en las leyendas de Cadejo, de la Tatuana, del Sombrerón, se insinúa la presencia diabólica y se agita todo un mundo inquietante y oculto. (Bellini, 2000: 862)

La primera leyenda que merece ser estudiada se titula “Leyenda del Volcán”, en la cual se describe el levantamiento de un nuevo pueblo. Ante seis hombres quichés, dos volcanes entran en erupción y lo destruyen todo. Después de ese día que duró muchos siglos, el protagonista siente “el deseo de andar hacia un país desconocido” y luego “vio un santo, una azucena y un niño”. (Asturias, 2017: 34) Y es el santo quien ordena a Nido a construir una nueva ciudad.

Aquí se encuentra la lucha entre dos religiones: el catolicismo y las fuerzas de dioses de la antigua cultura maya-quiché. Los volcanes llevan el nombre de dioses en el mito quiché: Cabrakán (dios del terremoto) y Hurakán (el gigante del viento). La antigua civilización fue destruida por las fuerzas de la religión quiché y el catolicismo desempeñó el papel de asistencia para lograr el renacimiento. Ese deseo de andar hacia un país desconocido se puede entender como una insinuación del surgimiento de un nuevo pueblo, el cual representa el mestizaje de las dos culturas, puesto que tiene su raíz en un hombre quiché pero también incluye las creencias del catolicismo. Este cuento nos señaló el origen de Guatemala. Este país, después de la conquista, es como el nuevo pueblo de la historia que logró un renacimiento. Se trata de un país nuevo, destacando su carácter híbrido y mestizo.

“Leyenda del Cadejo” es otro cuento que puede testimoniar la

transculturación en el ámbito de la religión. Esta leyenda narra la experiencia de Madre Elvira de San Francisco. Según nos informa el propio Asturias en la nota, ella fue una de “las cuatro religiosas que fundaron en Guatemala, hacia los años 1606, el convento de Santa Catalina”. (Asturias, 1930: 53) La incorporación de personajes reales proporciona a las leyendas mágicas una atmósfera verosímil. Además, en cierto sentido, se puede testimoniar que estos relatos representan una memoria colectiva de la historia.

En esta leyenda se aprecia la mención de muchos elementos católicos, descritos a través de un tono surrealista:

las monjas – rosales ambulantes— cortábanse las rosas unas a otras para adornar los altares de la Virgen, y de las rosas brotaba el mes de mayo, telaraña de aromas en la que Nuestra Señora caía prisionera temblando como una mosca de luz. (Asturias, 2017: 39)

De acuerdo con Morales, aquí el surrealismo es empleado para expresar veneraciones católicas mediante un barroquismo que recuerda la tradición literaria española. (Morales, 2000: 592)

Después de la presentación metafórica de la vida de la novicia, se expone el enfrentamiento entre dos religiones: por una parte, Madre Elvira, representante del catolicismo y de la cultura occidental; por otra, el hombre-adormidera, imagen del mundo maya-quiché. La trenza de la novicia supone una gran seducción para el último y a través de la magia, la hace incapaz de moverse y la presiona para la boda. Cuando ella recupera su conciencia, huye inmediatamente y corta su trenza.

Al final, la unión entre el hombre-adormidera y la trenza endemoniada dio origen al animal legendario: el Cadejo. Se puede considerar que este personaje mitológico es uno de los frutos del mestizaje, resultado de la lucha entre dos religiones.

Lo mismo sucede en “Leyenda del Sombrerón”. El protagonista es un monje, quien tiene un “celo religioso y santo temor de Dios” (Asturias, 2017: 50). Es enganchado por una pelotita de hule que sabe brotar y se queda jugando con ella todo el día hasta que olvida su trabajo sagrado. Un día, una mujer aparece con un niño triste porque éste ha perdido una pelota, que según dicen, es la transformación del demonio. De hecho, el monje resiste su fascinación por la pelota, la tira hacia lo lejos y esta última, cae fuera del convento y se transforma en el sombrero negro sobre la cabeza del niño.

Siendo un cuento localizado en la época colonial, Asturias se centra en los aspectos cristianos. El demonio de origen maya tiene el poder de atraer la atención del monje y el surgimiento de este personaje legendario tiene lugar en el convento, donde se practica institucionalmente la religión cristiana. En este cuento también se aprecia la influencia de la cultura occidental: los monjes del convento están dedicándose a otras tareas como la filosofía, la ciencia y las Bellas Artes.

En la última leyenda, “Cuculcán”, aparecen muchos personajes divinos. El propio Cuculcán, como se ha mencionado anteriormente, es la deidad más importante de la religión maya. Tiene su equivalencia con el Jesucristo del

cristianismo. Además, también se encuentran otros dioses como Yai, Chinchibrín, La Abuela de los Remiendos. Ellos comparten un origen común: el Lugar de la Abundancia, que son los jardines edénicos de la génesis maya.

4.4.5 Heterogeneidad y conflicto en *Leyendas de Guatemala*

Para el análisis del último libro, *Leyendas de Guatemala*, querría aportar otra base teórica, que es la de la heterogeneidad. Se trata de otro punto de vista al analizar las diferentes culturas existentes en una misma sociedad y una de las teorías más importantes de los estudios culturales.

La cultura, aparte de lo señalado por Ángel Rama, tiene otra característica: la heterogeneidad, postulada por Antonio Cornejo Polar. La idea de la heterogeneidad hace énfasis en la diversidad existente de una sociedad, en sus conflictos. Así, aunque la cultura tiene la plasticidad y se interrelacionan, no se mezclan tampoco de forma armónica. En su opinión, la palabra “mestizaje” es un concepto ideologizado en extremo. La unidad que se presenta en las obras literarias parece falsificada de alguna manera. En sus palabras,

en efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo solo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia. (Cornejo Polar, 2000: 867)

Mientras que los críticos que están a favor de la transculturación afirman la importancia del mestizaje, los que están en contra apuntan que aunque en la sociedad guatemalteca existe una diversidad cultural, las diferentes culturas no

llegan a mezclarse sino que mantiene una disputa entre ellas. Según David Sobrevilla, estos dos términos, aunque parecen contradictorios, se complementan mutuamente en varios aspectos. El concepto más amplio es la heterogeneidad. La transculturación es una de las posibilidades que se ofrece y la otra, es la aculturación. Además, la unión entre estas dos teorías constituye la base del marco teórico de la literatura hispanoamericana. (Sobrevilla, 2001: 29-31)

En cuanto a lo que se denomina la “literatura heterogénea”, según señaló Cornejo Polar en un seminario de 1977, se caracteriza por “la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo” en el cual abarca por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto. (Cornejo Polar, 1982: 67-85; 73) Es decir, en un proceso de comunicación intervienen varios elementos: un emisor, un receptor, un referente, un código y un canal. La literatura heterogénea implica que no todos estos elementos pertenecen a un mismo ámbito cultural. Cornejo Polar lo ejemplificó con las crónicas del descubrimiento, en las cuales, el emisor, el receptor, el código y el canal pertenecen al mundo español mientras que el referente es la vida de los indígenas y aquí es donde se produce la discordia entre estos elementos de la comunicación.

Por esta razón, en su ensayo “Sobre el concepto de la heterogeneidad. En respuesta a Roberto Paoli”, él la define de la siguiente manera: “el concepto de

la heterogeneidad, en suma, expresa la índole plural, heteróclita y conflictiva de esta literatura a caballo entre dos universos distintos.” (Cornejo Polar, 1982: 88)

Por su parte, España Predes apunta “la heterogeneidad opera como un rasgo distintivo de la literatura latinoamericana, ya que a lo largo de su historia ha resultado del encuentro o desencuentro de dos estatutos culturales y sociales diferenciados.” (España Paredes, 2011: 110)

Al tratar de este tema, también cabe reproducir la cita de Friedhelm Schimdt, en cuyo ensayo “¿Literatura heterogéneas o literatura de la transculturación?” analizó detalladamente estas dos teorías sobre la cultura. Él apuntó que al tratar del tema de la transculturación narrativa, Rama omitió la existencia de otros tipos de literaturas marginadas, las cuales, si bien no tenían tanto peso en cuanto a la crítica, sí formaban una parte esencial de la cultura. Por consiguiente, ese planteamiento del mestizaje es algo que cae en la idealización y resulta incompleto. Mientras tanto, la teoría de Antonio Cornejo Polar es un concepto más amplio y ofrece la oportunidad de reflejar en la escena estas literaturas marginadas.

No lo es por dos razones: primero, porque Rama no presta atención al hecho de la marginalización de vastos sectores de las sociedad latinoamericanas y al desarrollo desigual, que excluye ciertas regiones de la modernización; y segundo, porque en el esquema de Rama no existen otros sistemas literarios que el de la literatura culta modernizada. Por el contrario, en el concepto de Antonio Cornejo los sistemas subordinados no cultos (la literatura popular y las literaturas en lenguas nativa) son considerados productores de sus propios significados, que no son meras variantes del sistema hegemónico. (Schmidt,

1995: 197)

Aplicándolo a nuestras *Leyendas*, se puede afirmar que a pesar de lo que se ha mencionado anteriormente sobre la transculturación y el mestizaje, esta obra nos presenta un carácter evidentemente heterogéneo, puesto que en ella se encuentran muchas recuperaciones de los sistemas subordinados ajenos a la literatura culta de la modernización.

En esta obra, el emisor es Asturias, un escritor que presenta cierta dualidad: es un blanco con cierto conocimiento y cierta integración de lo indígena. El código utilizado es un español especial diseñado por el propio autor, en el cual se produce una mezcla con elementos maya-quichés. El receptor apunta a lectores que pertenecen a la ciudad letrada. Sin embargo, en las leyendas la oralidad siempre está presente. El canal es el cuento, un género de la literatura occidental. Lo que realmente diferente es su referente, el cual aborda leyendas de la cultura maya y es donde se presenta el carácter de la heterogeneidad.

Concretamente, los críticos como Anadeli Bencomo y René Prieto, quienes están en contra de afirmar la transculturación narrativa en *Leyendas*, sostienen que hay muchos elementos diferenciados extraídos de la cultura indígena y por eso, no pueden aceptar la confirmación de Ángel Rama sobre la existencia de un orden armónico. Ellos afirman que esa tendencia a la unidad “mestizada” implicaría la pérdida de la identidad específica de estas culturas.

[...] esforzarse por la integración y desear acelerar aquello a lo que Ángel Rama se refiere como el proceso de *mesticismo* no es una solución real porque la fusión deja de reconocer o validar la originalidad y el carácter único de los diferentes

elementos que son fundidos en el *melting pot*. (Prieto, 1993: 40)

Prieto también sostiene que en Miguel Ángel Asturias se aprecia un cambio de orientación en cuanto a estas respuestas a la cultura: en 1921, cuando publicó su tesis, postuló que el problema se solucionaría a través del mestizaje, lo cual se acercaba más a la teoría de transculturación. Sin embargo, cuando escribió esta obra, que fue alrededor del año 1928, mostró una clara ida hacia la heterogeneidad.

Para Asturias, lo indígena siempre subyace a la presencia de lo español y su objetivo es destacar la identidad indígena. Como afirma Barahona, “the Asturias who once disparaged Native Culture, as he learns from European scientific methods, he distances himself from his most outright Eurocentric views, to explore, the cultural heterogeneity of Guatemala.” (Barahona, 2007: 27)³²

Según Cheymol, el discurso de las leyendas es antiguo, pero reactualizado en el presente gracias a la memoria, como señala el título de la segunda introducción “Ahora que me acuerdo”, insinuando que estos textos de origen maya-quiché fueron olvidados. (Cheymol, 2000: 775) Por consiguiente, para Asturias, es de suma importancia la recuperación de una cultura indígena reprimida y olvidada.

Las técnicas y estilos europeos utilizados por el guatemalteco solo son una

³² El Asturias que una vez menospreció la cultura nativa, ya que él aprendió del método científico europeo, se distancia de sus puntos de vista eurocéntricos más directos, para explorar la heterogeneidad cultural de Guatemala. Traducción mía.

herramienta para explorar la singularidad de su historia. En *Leyendas* se aprecia una inclinación hacia el nacionalismo así como el orgullo y amor profundo de Asturias a su propio país. Por ejemplo, el escritor apunta que el surrealismo desarrollado en su obra tiene una deuda con la literatura antigua de la cultura maya-quiché y no es una asimilación de la técnica francesa:

creo que el surrealismo que se atribuye a algunas de mis obras tiene menos que ver con influencias francesas que con el espíritu que anima las obras primitivas mayas-quichés. Hay en el *Popol Vuh* y en los *Anales de los Xahil*, por ejemplo, lo que podría llamarse un surrealismo lúcido, vegetal, anterior a todo lo que es conocido. (Asturias, 1978: 39)

Otro aspecto de la heterogeneidad reside en que además del mestizaje, en *Leyendas de Guatemala* se encuentra frecuentemente el conflicto entre ambas culturas.

Ante todo, cabe mencionar la religión. Como se ha mencionado anteriormente, el catolicismo impuesto por los conquistadores, de alguna manera, se ha encarnado en la creencia de la antigua civilización maya-quiché, formando una mezcla de las dos religiones. Sin embargo, con independencia de ese mestizaje, en las leyendas también se producen frecuentemente los conflictos entre estas dos partes.

Igual que ocurría en los textos de Carmen Lyra, en las *Leyendas de Guatemala* dichas disputas siempre terminan con el fracaso de la religión católica. La indígena es la que consigue el poder. Con la ayuda de la fuerza de la naturaleza o de la magia, siempre encontrará su camino para salir del apuro en

el que queda atrapado. Como afirma Cheymol:

la préoccupation religieuse d' Asturias n'est pas absente non plus des Légendes du Guatemala: on y trouve une critique du christianisme, non en soi (par exemple, au nom d'un athéisme), mais parce qu'il a servi les puissances dominatrices et aliénantes, au lieu de défendre, conformément à sa vocation. (Cheymol, 2000: 777)³³

En varias leyendas se encuentran dichos conflictos entre elementos españoles e indígenas, entre las cuales destacan “Leyenda del Volcán”, “Leyenda de la Tatuana” y “Leyenda del tesoro del lugar florido”.

Como se ha expuesto en el apartado anterior, en “Leyenda del Volcán”, se presenta la lucha entre el catolicismo y la fuerza de los dioses de la religión maya-quiché. “La leyenda de Tatuana” describe varios enfrentamientos. En primer lugar, destaca el que sucede entre el Maestro Almendro, representante de la cultura maya-quiché y los mercaderes. El conflicto es evidente: el Maestro quiere recuperar un pedazo de su alma vendido por *el camino negro*. Sin embargo, el Mercader, sabe que es un tesoro sin precio y rechaza la oferta del primero. Desea conseguir la esclava más guapa a cambio de este pedazo de alma. Frente a esta situación, Asturias escribe: “los mercaderes no tienen corazón.” (Asturias, 2017: 44)

El enfrentamiento finaliza después de la aparición de la fuerza de la magia: en la tormenta, el Mercader se cae de su caballo y es arrojado por las raíces de

³³ La inquietud religiosa de Asturias tampoco está ausente en las Leyendas de Guatemala: hay una crítica al cristianismo, no en sí mismo (por ejemplo, en nombre del ateísmo), sino porque servía a los poderes, dominantes y alienantes, en lugar de rechazarlas, de acuerdo con su vocación. Traducción mía.

un árbol al abismo. De acuerdo con Prieto, el Maestro Almendro es representante de la fuerza natural, que corresponde al período agrícola de la civilización maya-quiché y el Mercader, el poder comercial. (Prieto, 2000: 621) La primera, tras una serie de fracasos, por fin triunfa en este conflicto.

Según Meneses, aquí estos dos personajes son opuestos, ya que “tienen por destino estar no sólo en mundos diferentes, sino en posiciones o actitudes adversas.” (Meneses, 1975: 34) El Maestro Almendro es descendencia de la magia, pertenece al pasado y tiene la forma de hombre-árbol. Mientras tanto, el Mercader es algo del presente. Por consiguiente, ellos nunca pueden llegar a mezclarse sino que quedan en la situación de disputa hasta que se resuelva.

También se aprecia el conflicto de la religión católica y la maya-quiché. El cristianismo es un reflejo directo de la cultura española y se ve su imposición a la creencia primitiva de Guatemala. Sin embargo, el choque es evidente y nunca logró trasplantarlo en esta tierra latinoamericana. Como afirma Cheymol, Guatemala desarrolla una mezcla de religiones, donde el cristianismo, no ha llegado a integrar totalmente el sentir indígena. (Cheymol, 2000: 776) Es decir, a pesar de la imposición por parte de los evangelizadores, la religión indígena persiste en la sociedad guatemalteca.

En el cuento, después del encuentro del Maestro Almendro y la esclava, quien es un pedazo del alma del Maestro, hay una escena silenciosa: el uno y la otra se miran sin hablar, como dos amantes que llevan mucho tiempo sin verse. Pero “la escena fue turbada por ruidos insolentes. Venían a prenderles en

nombre de Dios y el Rey; por brujo a él y por endemoniada a ella.” (Asturias, 2017: 47) Esta creencia impuesta por los colonizadores se ve reflejada en la Inquisición: se les condenarán a morir después de seis meses.

Aquí se ve el contraataque de la cultura indígena: en la víspera de la ejecución, el Maestro Almendro tatúa un pequeño barco en el brazo de la esclava, el cual la puede salvar de cualquier peligro. Al trazar el barco y entrar en él, se pone en movimiento y la ayuda a escapar de la prisión. Es decir, ante esta represión de la religión católica, el protagonista utiliza su poder mágico y se libera del control y la muerte. Aquí se evidencia la presencia de lo mágico-mítico.

Asimismo, Asturias hizo hincapié en la voluntad del Maestro diciendo: “Mi voluntad es que seas libre como mi pensamiento.” (Asturias, 2017: 47) Esta determinación es un carácter que posee siempre los representantes de la cultura maya-quiché y a través de ella se pueden solucionar muchos retos y dificultades. También se puede interpretar de la siguiente manera: ellos siempre tienen la voluntad de conseguir su libertad y ante la conquista de los españoles, tampoco se rinden y como sucede en muchas otras leyendas, al final siempre triunfan en los conflictos y siguen persistiendo en el nuevo mundo.

Analizando estos dos conflictos presentados en esta leyenda, se puede descubrir que ante los peligros, los personajes que tienen su herencia de la civilización maya-quiché siempre cuentan con un poder de escapar de la represión de la cultura occidental. Estos conflictos nunca llegan a resolverse de

ninguna manera. Con lo cual, se hace imposible formar una sociedad nueva a través del mestizaje. La diferencia persiste y la parte indígena no se rinde nunca sino que siempre encuentra su manera de mantener su existencia.

“Leyenda del tesoro del lugar florido” es la única leyenda que se sitúa en la época de la conquista, cuyo objetivo principal era la búsqueda del oro y otros materiales. En esta leyenda se encuentran algunos datos históricos reales. El volcán aparecido en esta leyenda es llamado el Abuelo del Agua, que se encuentra cerca del lago Atitlán, donde hubo una batalla bajo la dirección de Pedro de Alvarado.

Aquí se aprecia cómo la determinación de los indígenas para defenderse de la invasión española y la avaricia de los conquistadores constituyen las razones principales de su muerte. El poder de la naturaleza ayuda a los indígenas para proteger sus tierras y riquezas.

Por otra parte, según Prieto, “las oraciones que describen las actividades de los habitantes de Atitlán son en su mayor parte listas en las cuales se subraya la riqueza y variedad de las posesiones de este pueblo.”(Prieto, 2000a: 623) Mientras tanto, cuando habla de la conquista de los españoles, el uso frecuente de la preposición “sin” revela la carencia de estos soldados europeos.

En conclusión, varias leyendas de esta colección han tratado de las dificultades que sufren los hombres indígenas. Aparte de “Leyenda del Cadejo”, se añaden “Leyenda del Sombrerón”, “Leyenda de la Tatuana” y “Tesoro del Lugar Florido”. En estos cuentos, el hombre siempre tiene la capacidad de

superar la opresión, la seducción e incluso la muerte. En cierto sentido, se puede interpretar que dichos elementos hacen referencia a la influencia que ejerció la cultura española en la indígena. La última, por su parte, al fin y al cabo encontrará alguna manera de escapar de la imposición y será tan libre como el pensamiento del Maestro Almendro.

En resumen, Asturias es un escritor en quien se mezcla lo europeo con lo propiamente indígena y produce un texto que se empapa del hecho de que el referente pertenece a otra cultura. En relación con lo anterior, las distorsiones a nivel discursivo son un rasgo coadyuvante. La trasladación de la oralidad a la escritura testimonia la incorporación de elementos indígenas.

4.5 Reflexiones finales y conclusiones

Las tres obras que hemos analizado son los mejores ejemplos para evidenciar la paulatina toma de conciencia de la identidad latinoamericana a través de los cuentos de estas primeras décadas del siglo XX. *Cuentos de la selva* es el más pintoresco y muestra su amor e idealización de la tierra latinoamericana. En cuanto a *Los cuentos de mi tía Panchita*, como un libro de la segunda década, ya empieza a reflejar la situación social y a exponer una mirada crítica. Sin embargo, ya que son cuentos infantiles, esta denuncia se presenta de manera muy implícita. Estas dos obras, como publicaciones de la primera fase, todavía no pueden obviar la influencia decisiva de la literatura occidental. La publicación de *Leyendas de Guatemala* lleva la literatura

hispanoamericana a un camino propio, en el cual destaca la combinación de la realidad, la superstición y el mito.

Todos los elementos acumulados anteriormente contribuyeron a ese cambio radical de la literatura. Entre todos los movimientos destaca el regionalismo, puesto que, dentro de esta época, fue el instrumento narrativo desde el que se tomó conciencia y se testimonió el subdesarrollo. Aunque al final de este período muchas obras superan el regionalismo, la influencia sigue actuando sobre ellas. La preocupación por los pueblos marginales, la herencia de las antiguas civilizaciones y las reflexiones sobre la situación social constituyen una identidad original de América Latina.

Cabe reconocer que el surgimiento del llamado “boom” de la narrativa latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX tiene razones muy complejas. No obstante, en el campo estrictamente literario, no se puede omitir la influencia decisiva de la transculturación y el mestizaje. La cultura hispanoamericana empezó a absorber elementos provenientes de otras civilizaciones y se enriqueció rápidamente. En este sentido, nadie puede negar el papel que desempeñó el regionalismo, es decir, la constante búsqueda de la identidad propia, la toma de conciencia del subdesarrollo cultural y los avances y cambios en la temática y la técnica ayudaron a la madurez de la narrativa hasta consagrarse en el llamado “boom” de la narrativa latinoamericana.

Según hemos visto, es en estos años treinta cuando se va formulando esa técnica narrativa de la transculturación, más madura y compleja, y

emparentada con lo que la crítica ha llamado “el realismo mágico”. Aquí cabe citar a Emil Volek, de acuerdo con ella, “la explotación del mundo de las culturas primigenias ha sido el rasgo más vendible del realismo mágico hispanoamericano.” (Volek, 1990: 11) La revaloración de estas culturas relativamente marginales sustenta la originalidad y la representatividad de una literatura propia. Según Volek, esa sensación de ser original también se valora desde un punto de vista ajeno. En otras palabras, desde el principio, estas obras están destinadas a los lectores occidentales y por esta razón “el realismo mágico latinoamericano es un artículo de exportación cultural”. (11)

Analizando este punto, cabe reconocer que es un poco irónica la situación en la que se encuentra la literatura hispanoamericana. Desde su surgimiento siempre tiene la tarea de construir una identidad propia e incorporarla en el marco europeo. Tras muchos intentos, con sus fracasos y sus triunfos, logró esta meta a través de la aceptación y reelaboración de su cultura propia. Sin embargo, todavía no puede escapar de ese canon europeo; sus éxitos los determinan la crítica occidental. En este sentido, la literatura hispanoamericana sigue teniendo en alguna medida una cierta forma de dependencia y todavía le resta un camino largo por recorrer.

A través del análisis de las tres colecciones de cuentos, llegamos a la conclusión de que el desarrollo de la literatura consiste en la toma de conciencia de su propia cultura. Dentro de todas las corrientes destaca el regionalismo, el cual va desde lo pintoresco de la segunda década del siglo XIX, hasta una

tendencia más problemática en años posteriores.

Durante todos estos años, desde 1910 a 1930, los escritores hispanoamericanos van teniendo una visión cada vez más objetiva de su realidad. Su manifestación literaria fue cambiando: desde una mera descripción de la cultura autóctona, una nacionalización de elementos extranjeros hasta una literatura que expresa la transculturación narrativa.

Tampoco es difícil descubrir que, estos tres libros analizados evidencian la evolución hacia una literatura de la transculturación: en *Cuentos de la selva* sólo existe el uso de la lengua, en *Los cuentos de mi tía Panchita*, además de este primer nivel, ya se encuentran diferentes formas de la estructuración narrativa, y en *Leyendas de Guatemala* se ha incorporado la cosmovisión, con la cual se completa y se convierte en una verdadera literatura de la transculturación. En diferentes épocas, los escritores interpretaron de forma diversa el enfrentamiento de la llegada de la modernización en el continente.

Cuentos de la selva es el único libro de Horacio Quiroga que no contiene elementos trágicos y caras oscuras de la personalidad. Demuestra su gran capacidad de tejer las historias y su extraordinaria imaginación, asimismo, todos los cuentos son vividos e interesantes, además, proponen significados educativos. En esta obra veremos la influencia del quechua, el guaraní u otros dialectos de la región de Misiones, lo cual constituye el primer nivel de la transculturación narrativa. Se observa una adaptación de la influencia de Kipling pero Quiroga desarrolló un estilo mediante su propia experiencia. El

maestro uruguayo pinta un mundo fantástico en la selva de Misiones, en la que los animales actúan como hombres, manifestando las costumbres y diálogos locales. Además, se presenta la dicotomía entre la civilización y la barbarie, destacando la convivencia entre el hombre y la naturaleza.

Dos años después, se encuentran *Los cuentos de mi tía Panchita*. Teniendo a los hermanos Grimm y a Fernán Caballero como antecedentes, Lyra logró una nacionalización de famosos cuentos folclóricos. Esta obra se puede considerar como una manifestación intermedia entre el primer nivel y el segundo. Además del uso de la lengua, destacan los elementos de la tradición oral. En estos cuentos se muestra una unificación entre el escritor y el narrador: se trata de una reproducción de lo propio en vez de la imitación de lo ajeno.

A través de la narración de la tía Panchita, considerada como la representación de la memoria colectiva, Lyra adaptó los famosos cuentos infantiles europeos a una realidad nacional, incorporando las costumbres y tradiciones locales. La reproducción fonética del dialecto, así como el uso de los costarrriqueñismos y los refranes, constituyen la muestra de una identidad lingüística.

La religión también es un elemento importante para conocer la cosmovisión del pueblo costarricense, y de hecho constituye un mejor ejemplo para testimoniar la transculturación. Heredada de los conquistadores, esta religión presenta una ruptura con la imagen tradicional: el dios que se nos presenta muestra de vez en cuando su capricho y frecuentemente no cumple

sus palabras. Ante esta situación, los costarricenses no muestran miedo ni se rinden, sino que solucionan el problema gracias a su astucia.

Otro rasgo significativo de esta obra reside en la denuncia social, lo cual evidencia la toma de conciencia de Carmen Lyra. A través de los cuentos infantiles, Lyra revela los problema existentes en la sociedad costarricense. Además, la escritora critica la moralidad masculina. A diferencia de lo sumisas que son las mujeres en los cuentos tradicionales, las de sus cuentos se actúan de forma independiente, astuta y valiente, esto es el reflejo de una toma de conciencia y de lucha por parte de las mujeres en relación a sus propios derechos.

Estos dos libros infantiles comparten muchas similitudes: en primer lugar, ambos se caracterizan por el antropomorfismo, recurso frecuentemente utilizado en la redacción de los cuentos y, a través de esto, recrean un mundo maravilloso o fantástico para los lectores. En segundo lugar, destaca lo simple del argumento con el fin de obtener una comprensión fácil para los niños. Además, en estos relatos siempre se manifiesta una moraleja o una enseñanza, sea implícita o explícita, favorable a la maduración de los lectores. Por último, siendo cuentos infantiles, ambos abarcan elementos crueles, violentos, con presencia del tema de la muerte, cuestiones que son importantes para el desarrollo psicológico de los niños.

En cuanto a Miguel Ángel Asturias, ya se aprecia una obra bastante madura donde la transculturación entra de una forma profunda puesto que ya se asiste

a la inclusión de el tercer nivel que establece Rama: la cosmovisión. No cabe duda de que en esta obra también son apreciables la lengua y la manifestación de la tradición oral. Asturias fue quien encontró otro camino en la corriente vanguardista. Mientras que otros intelectuales intentan incorporar elementos europeos para buscar una innovación literaria, el guatemalteco aprovechó la literatura popular y obtuvo otra solución al problema de la identidad. Se transforma en el portavoz de una sociedad mestiza, destacando los elementos indígenas de la antigua cultura maya-quiché, especialmente la adaptación de los mitos provenientes de *Popol Vuh*.

Además de la transculturación, Asturias también reproduce una visión heterogénea de la cultura guatemalteca. En su obra, lo indígena siempre vence a lo español y su objetivo principal reside en destacar la cultura indígena que habría sido menospreciada. Los dos elementos: transculturación y heterogeneidad, se entrelazan y se muestran paralelamente en *Leyendas de Guatemala*.

La obra dejó influencia duradera en las obras posteriores de Asturias así como en otros autores de la literatura hispanoamericana. La incorporación de la cultura maya-quiché y el estilo surrealista también quedaron reflejados en su obra más importante, *Hombres de maíz*. En cuanto a las aportaciones de la obra de Miguel Ángel Asturias a otros escritores, se encuentran especialmente en el neoindigenismo y se le considera el precursor del llamado realismo mágico.

En resumen, la vertiente autóctona de los cuentos hispanoamericanos de

la primera mitad del siglo XX tienen relación estrecha con la cultura. A lo largo de la revolución del regionalismo los escritores dieron respuestas diferentes frente a las influencias externas, cambiando de la dependencia cultural a una situación de interdependencia. La toma de conciencia del subdesarrollo, la constante búsqueda de la identidad y el enriquecimiento de aportaciones culturales extranjeras contribuyeron significativamente a la creación literaria y de esta manera influyen decisivamente en el desarrollo posterior de la narrativa latinoamericana y en el surgimiento del denominado “boom” de los años sesenta.

V. ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO EXISTENCIAL: *CUENTOS DE AMOR, DE LOCURA Y DE MUERTE* DE HORACIO QUIROGA, *EL JOROBADITO* Y *EL CRIADOR DE GORILAS* DE ROBERTO ARLT

Como se ha mencionado anteriormente, en general, los cuentos hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX intentan revelar la propia realidad del continente. En la primera parte, se ha analizado los relatos que pertenecen a la tendencia del regionalismo y los primeros intentos de la transculturación, cuyos ejes están en el mestizaje y la cultura indígena. En este epígrafe, se pondrá en estudio la otra rama que Ángel Rama propone como la vertiente cosmopolita.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en el ámbito literario de América Latina se va formulando un conflicto del regionalismo/cosmopolitismo. Según Ángel Rama, el continente latinoamericano está dividido en tres grandes regiones: Afroamérica, Indoamérica e Iberoamérica. La primera tiene la aportación cultural negra y una fuerte disminución de la indígena; la segunda abarca una fuerte composición indígena; y la última, a la que pertenece Argentina, se caracteriza por “la inmigración europea, escaso aporte indígena y africano, así como el régimen de explotación burgués” (Rama, 1982: 69). Con la llegada de los inmigrantes, Buenos Aires se convirtió en una ciudad con una población de raíces muy diversas. Argentina tampoco se encuentra entre los países que tienen una base cultural prehispánica muy firme. La influencia del cosmopolitismo hace que los intelectuales reflexionen sobre una pregunta

metafísica: “¿Qué es lo argentino?” (Sábato, 1996: 65). Esa incertidumbre metafísica es la razón principal por la que los escritores buscan un camino propio, muy distinto del que siguen los representantes de la vertiente de la transculturación.

Por ende, a diferencia de la noción tradicional del realismo, los intelectuales empiezan a prestar atención a otro tipo de “realidad”: por una parte, recurren a un uso renovador de lo fantástico, proporcionando a los lectores una vacilación entre lo real y lo sobrenatural; por la otra, estudian y describen con profundidad la psicología interna de los personajes, presentando esa realidad humana compleja en la que se gesta lo inconsciente.

Por consiguiente, con el objetivo de ejemplificar estas dos líneas, se aportará el análisis textual de obras de dos escritores. Uno es el citado Quiroga, cuyos relatos fantásticos son famosísimos entre el público y la crítica. A través de la incorporación de elementos sobrenaturales, el uruguayo crea una atmósfera muy diferente a la de sus cuentos infantiles. Además, como heredero de Poe y Maupassant, el uruguayo emplea frecuentemente el elemento de la locura en sus cuentos. El segundo es Roberto Arlt (1900-1942), quien siempre se preocupa por la marginalidad de la sociedad e investiga los pensamientos profundos de sus personajes.

Primeramente se van a retomar algunas cuestiones apuntadas en el marco teórico que está al inicio de este trabajo (basándonos principalmente de Tzvetan Todorov, de Jaime Alazraki y de Arturo García Ramos). Después se aportará un

estudio sobre ambos autores empleando el método de análisis textual, donde se aplicarán las teorías citadas, así como la del psicoanálisis de Freud desarrollada en la primera parte. Asimismo, se hará una comparación entre los cuentos de estos dos autores, tanto en la temática como en la técnica narrativa empleada para testimoniar las influencias y renovaciones.

5.1 Horacio Quiroga

5.1.1 Presentación del autor

En la primera parte de esta tesis se han analizado los cuentos infantiles de Horacio Quiroga, quien se encuentra entre los precursores y los maestros del cuento hispanoamericano. Además de sus contribuciones a los pequeños lectores, la mayoría de sus obras contienen una atmósfera fantástica. Por consiguiente, era conveniente retomar a este autor para la segunda parte.

Aunque ya hemos realizado un acercamiento a la biografía de este autor en el apartado anterior, ahora necesitamos retomarlo desde otro punto de vista. Muy diferenciadas de los cuentos infantiles, la mayoría de sus obras tienen relación estrecha con su vida llena de tragedia.

Por consiguiente, es necesario hacer una presentación detallada de las circunstancias vitales y obra del uruguayo. En cuanto a su estilo, según Ana María da Costa Toscano, “la crítica ha dividido su obra literaria en las etapas de iniciación, maduración y decadencia” (Costa Toscano, 2000: 22).

En sus primeros años como autor, Quiroga recibió una fuerte influencia del

modernismo. Fue el fundador de *La revista del Salto. Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*, la cual fue sede de la literatura modernista uruguaya. De este modo, es necesario reconocer que este autor tiene su punto de partida en esta tendencia, pero pronto la abandona. Dentro de su primera etapa, publica obras de diversa naturaleza. Su *Diario de viaje a París* (1900) describe sus vivencias reales y observaciones durante la estancia al país soñado por todos los intelectuales de aquel momento. Después de volver a Montevideo publicó su primer libro, *Los arrecifes de coral* (1901), una colección de prosas y versos.

Después de matar accidentalmente a su amigo Federico Ferrando, dejó Montevideo por Buenos Aires, donde estaba su hermana. En 1904, dio a conocer *El crimen del otro* (1904). Con este libro cerró su primera etapa de producción literaria y entró en su madurez, la cual corresponde a su descubrimiento del mundo fantástico, como afirma Emir Rodríguez Monegal:

[...] porque el modernismo de *Los arrecifes de coral* era pura estridencia y desorden: la chambonada del que se estrena, y el modernismo de *El crimen del otro* ya apuntaba una primera maduración. Lo que no pudo ver entonces Rodó (tampoco lo veía su autor) es que ese segundo libro señalaba a descubrir, literariamente, el mundo real en que estaba inmerso desde hacía algún tiempo. Ese mundo no era menos fantástico o fatal, que el otro. (Monegal, 2004: 13)

Un año después de la publicación de dicho libro, tras un viaje junto con Leopoldo Lugones por la selva, escribió una novela breve llamada *Los perseguidos* (1905). Esa excursión le despertó el interés por la selva, cuyo ámbito se considera un espacio importante de sus producciones posteriores. En el año 1908, sacó a la luz su primera novela *Historia de un amor turbio*

(1908). Quiroga solo escribió dos novelas largas, a excepción de otra titulada *Pasado amor* (1929).

Con el transcurso del tiempo se va agudizando su interés por el cuento, dejando los otros géneros de lado. Publicó múltiples relatos y artículos en la conocida revista argentina *Caras y Caretas*, donde aparecían antes de que se recopilaran en libros. Cabe subrayar sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), los cuales obtienen gran éxito de público y crítica.

Su tercer período, se sitúa entre 1918 y 1930. Durante esa época, escribió *El salvaje* (1919), otra colección de relatos. Aparte del género del cuento, también realizó un intento teatral: *Las sacrificadas* (1920), textos escénicos en cuatro actos. Luego le añadieron *Anaconda* (1921) y *El regreso de Anaconda* (1925). Ambos se sitúan en el ambiente de la selva. En el año 1924, apareció *El desierto* (1924). Dos años después, Quiroga publicó *Los desterrados* (1926), el cual, según Nicolás A. S. Bratosevich, señala la plenitud de su producción (Bratosevich, 1973: 200). Durante la década de los treinta, cabe mencionar las dos colecciones de cuentos tituladas *Suelo natal* (1931) y *Más allá* (1935). En esa etapa de decadencia señalada por Costa Toscano, Quiroga encontró su propio camino hacia la perfección de sus relatos.

Esa serie de relatos que culmina con el volumen magistral de *Los desterrados* encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. (Monegal, 2004: 19)

Para esta tesis me centraré en dos libros principales: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) y *Los desterrados* (1926). La formación del primero tiene estrechos vínculos con su vida atormentada, que le provoca cierta inclinación hacia los temas del sufrimiento, la enfermedad, la muerte y la locura, los cuales aparecen incorporados en dicha obra. El segundo es una colección de cuentos de terror y fue considerado uno de los libros más logrados del cuentista. También se basa en la experiencia real del autor en Misiones y nos presenta un mundo novelesco y de ficción.

5.1.2 La influencia de los antecedentes

Como se ha mencionado en el epígrafe anterior, para la creación literaria de Horacio Quiroga, es imprescindible la influencia de los maestros anteriores. En la primera frase del “Decálogo del perfecto cuentista” Quiroga enumeró los nombres de los maestros: “Cree en el maestro Poe, Maupassant, Kipling, Tschéjov, como en Dios mismo”. (Quiroga, 1927: I) Se adscribió a la moderna escuela fundada por Rubén Darío y leyó de forma obsesiva al estadounidense Edgar Allan Poe y al francés Guy de Maupassant, quienes son dos grandes escritores del género del cuento.

Se ha discutido la influencia de Kipling, quien inspira a Quiroga en la literatura infantil. Para analizar *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, se abordará su relación con Poe, quien, entre todos estos maestros mencionados, es quien más influye en sus cuentos. Hasta el propio cuentista ha dicho una vez

a través del personaje del cuento: “Toda mi cabeza estaba llena de Poe” (“El crimen del otro”, 1904). John E. Englekrik expone en su artículo que “ningún prosista hispanico ha expresado tan vívidamente el espíritu de los cuentos de Poe como Quiroga” (Englekrik, 1949: 323-339). Poe convirtió el cuento misterioso gótico en el moderno de horror y de muerte. Sus obras se centran en las regiones más profundas de la mente y la experiencia humana, creando un efecto psicológico al lector a través de la construcción de un medio ambiente, lo cual también es muy importante en las obras de Quiroga.

“El propio Emir Rodríguez Monegal admitiera que amén de la tendencia vital de Quiroga a profundizar en su temática misionera y salvaje, no desaparece del toda la vía del relato fantástico modelo Poe o Maupassant.” (Ramos, 1990: 203) Esta cita de Arturo García Ramos nos revela que la ascendencia de Poe se refleja principalmente en la intensidad de los cuentos y en sus temáticas, como el vampirismo que demuestra en su cuento famosísimo “El almohadón de plumas” en que evidencia su pasión por los fantasmas. Además, se sintió atraído por temas que abarcan aspectos a menudo teñidos de horror, enfermedad y sufrimiento para los seres humanos.

Además de su descripción temática, Quiroga tomó otras cuestiones de las obras de Poe. Según señala Margo Glantz:

los consuetudinarios enlaces entre Poe y Quiroga se quedan, casi siempre, en el simple nivel de la descripción epidérmica de los parecidos, de los parentescos, de las temáticas, de las estructuras elementales, nos entregan como suma una agregación mecánica y reiterativa de ciertas constantes para dejarnos

abandonados en un limbo crítico, terreno imparcial donde aprendemos una sola verdad esquemática y precisa: en la formación de Quiroga hay una gran deuda con Poe y su relación demuestra la afinidad asombrosa que existía entre ambos. (Glantz, 1976: 94)

Esta vinculación la atribuye a la similitud de la biografía de Horacio Quiroga y el maestro estadounidense, que comparten la misma situación trágica y de sufrimiento. Sin embargo, para Quiroga la circunstancia de su vida, mucha de ella fue productos del azar y en Poe había quizás una tendencia autodestructiva. Como no tenía buenas relaciones con su padrastro, durante la época de la universidad, Poe comenzó a invertir en sus aficiones ludópatas y a coquetear con el alcohol.

Por otra parte, además de la ascendencia, es importante prestarle atención al estilo propio desarrollado por Quiroga. Según Romana Čadová, “mientras que Poe aplica lo extraordinario al modo de presentar la preparación del crimen y su realización, Quiroga amplía lo aprendido de su maestro y sitúa el argumento de los cuentos en un momento extraordinario” (Čadová, 2007: 153).

En *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, está presente la influencia de Poe. Según John Crow, donde más clara está esa huella son “El almohadón de plumas”, “La gallina degollada” y “La miel silvestre” (Crow, 1939: 37).

Asimismo, Margo Glantz señala que “El crimen del otro” es el cuento clave para ese acercamiento de Quiroga a Poe, lo cual es una versión rioplatense del clásico de Edgar Allan Poe, titulado “El barril de amontillado” (“The cask of Amontillado”). Quiroga retoma el mismo nombre del protagonista Fortunato

para crear otra historia de horror, utilizando la técnica de su maestro:

Su manera de empezarlos, el contraste agudísimo que se plantea entre razón y sinrazón, -la necesidad de explicar la locura o el crimen para luego cometerlos- la recurrencia de palabras y situaciones clave, el yo subrayado y supremo del narrador-testigo-verdugo-víctima, la mimetización del ambiente a los personajes, la coincidencia de estados de ánimo con los paisajes y los encuadres. (Glantz, 1976: 100)

Según Ángel Flores, Quiroga es un autor que puede entrelazar lo que procede con lo que sigue, es decir, no solo hereda las técnicas y temáticas narrativas de sus maestros:

...dicha vanguardia veía en Quiroga tan sólo el cultivador del cuento de melodramático efectismo, al discípulo (según ellos) de Guy de Maupassant, y no pudieron o no quisieron ver a “los otros Quirogas”: al Quiroga de “Insolación” comparable al mejor Chéjov, al Quiroga de “los mensú” que anticipa al Rivera de *La Vorágine*, o al Quiroga de “La cámara oscura”, precursor de Julio Cortázar de “Las babas del diablo”, en suma, a ese Quiroga de múltiples facetas: realista, romántico, naturalista, surrealista. (Flores, 1978: 9-10)

Se puede señalar que a pesar de que al principio no se le tuvo suficientemente en cuenta durante la época de la vanguardia, según Flores, es posible que tenga una influencia en autores posteriores.

5.1.3 El uso de elementos bibliográficos³⁴

En los cuentos de Horacio Quiroga, se incorporan muchos elementos autobiográficos, lo cual quizás también es una herencia de Poe. El uruguayo tomó circunstancias de la propia experiencia para su creación literaria, dándole, en ocasiones, al propio protagonista su vida, sus sentimientos y su personalidad. De acuerdo con Ana María da Costa Toscano: “La autobiografía tiene características dominantes que en un sentido estricto se van a ubicar en el centro del sujeto de la enunciación y van a poner en relación de identidad al sujeto del enunciado y al autor empírico del relato” (Costa Toscano, 2000: 15).

Como es sabido, Horacio Quiroga llevó una vida atormentada, lo cual se trasladó de algún modo a su obra. De hecho, conocer su trayectoria beneficia al análisis literario de sus cuentos. Como expresa Ana María da Costa Toscano: “la biografía del escritor nos interesa como fuente elemental para su producción textual y también de su realización artística, convirtiéndose en un documento de la existencia por sí sola válida y merecedora de un escritor como Horacio Quiroga” (Costa Toscano, 2000: 9).

Hasta la actualidad, ya existen muchos estudios sobre la vida del famoso cuentista, los cuales recorren toda su vida extraordinaria llena de casualidades y obstáculos. Por consiguiente, aquí omito describirla detalladamente y me limitaré a hacer referencia a algunos aspectos imprescindibles acerca de este

³⁴ La trayectoria y la información de su vida está de acuerdo con la introducción de Leonor Fleming, de *Cuentos* (2012), 2ª ed., Cátedra.

autor, que son su niñez y adolescencia, la vida en la selva y la muerte que le rodea, así como sus vivencias amorosas.

En primer lugar, su niñez y su adolescencia le dotan de materiales para su escritura. Cuando apenas tenía un año, su padre murió en un accidente de caza. Sin embargo, Quiroga no sufrió por eso en su infancia. Según Leonor Fleming, “por ser el menor de los hermanos y haber quedado huérfano de padre antes de los tres meses, recibió como compensación especiales mimos y cuidados” (Fleming, 2012: 96). Cuando tenía 13 años, su madre volvió a casarse y Quiroga estableció muy buenas relaciones con su padrastro. Un ejemplo de este tema es *Nuestro primer cigarro* (1913), según Emir Rodríguez Monegal: “[...] o como pasa en otra espléndida revelación autobiográfica que es “Nuestro primer cigarro”, con su rica evocación de la infancia salteña y la carga subconsciente de involuntarias revelaciones familiares” (Monegal, 1976: 17).

Este cuento se publicó por primera vez en la revista *Fray Mocho* en 1913; en él se narra la historia de los dos hermanos que fuman un cigarro a escondidas corriendo el riesgo de ser descubiertos por su tío. En este cuento, siguiendo la crítica de Costa Toscano, se intuyen las figuras de su padrastro, su hermana y su madre (Costa Toscano, 2000: 115-117). Aquí nos encontramos con la madre también viuda, la hermana llamada María, como la hermana de Quiroga y el tío que desempeña el papel de padrastro para educar a los hijos. Estos detalles son los elementos autobiográficos que revelan la relación familiar de Quiroga.

En segundo lugar, es muy importante mencionar la muerte, tema que

aparece mucho en su cuentística. Como se sabe, Horacio Quiroga llevó una vida complicada, en la que se sintió en múltiples ocasiones rodeado por la muerte.

La vida de Quiroga fue de tragedia en tragedia; primero la muerte de su padre con su propia escopeta; el suicidio de su padrastro en 1896, tras sufrir un derrame cerebral que lo paralizó y no le permitía hablar; la trágica muerte de sus hermanas Pastora y Prudencia, víctimas de la fiebre tifoidea en 1901 en el Chaco; la muerte accidental de su gran amigo Francisco Ferrando mientras Quiroga limpiaba y revisaba el revólver con el que este se batiría a duelo con el periodista German Papini Zas; el suicidio de su esposa Ana María Cirés en 1915, tras estar sumida en una terrible depresión a causa de su vida en la selva, sin esperanza de regresar a Buenos Aires. Él se suicidó el 19 de febrero de 1937 en un hospital por la ingestión de una dosis de cianuro al enterarse de que padecía un cáncer incurable. Sin embargo, no cierra su círculo de tragedia con su muerte. Su hija Eglé terminó con su vida un año después de la muerte de su padre y su hermano Darío Quiroga, se suicidó en el año 1952.

Aplicando la teoría de Freud, los cuentos fantásticos expresan lo reprimido en el inconsciente de Quiroga. Todos estos accidentes y muertes le dejaron a Quiroga grandes traumas y le despertaron interés por lo morboso, el horror, la locura y la muerte.

En tercer lugar, cabe destacar su experiencia en la selva, que es un medio ambiente imprescindible para la vida y la escritura de Horacio Quiroga. En la primera parte se ha mencionado su experiencia en la selva de Misiones. El

protagonista de “La miel silvestre”, es un chico que “habiendo concluido sus estudios de contaduría pública, sintió fulminante deseo de conocer la selva” (Quiroga, 1954: 229). Es el mismo pensamiento que tuvo Quiroga, quien optó por vivir en la selva en vez de tener un trabajo fijo en la ciudad.

La selva es un ambiente muy recurrente en los cuentos de Quiroga, en los cuales los protagonistas, en vez de ser hombres, son animales que adquieren cierta personalidad de los seres humanos. La mayoría de sus cuentos famosos se basan en el ambiente selvático y siempre tratan de la hostilidad presente en dicho sitio, destacando el esfuerzo que dedican los hombres a la lucha contra las amenazas de la vida.

Por último, sus vivencias amorosas y familiares también influyen en su creación literaria. Según Costa Toscano, “la presencia de determinados moldes obsesivos en el tema de amor quiroguiano marcan al cuentista que comparte determinadas obsesiones que están vigentes en sus relatos, pero también en varias de sus novelas, explícitamente en *Pasado amor* e *Historia de un amor turbio*” (Costa Toscano, 2000: 124). Aquí nos limitamos a hablar de los elementos autobiográficos incorporados en sus cuentos.

Cuando el joven tenía veinte años, durante el carnaval, conoció a una niña llamada María Esther Jurkovski y se enamoró perdidamente de ella; esta vivencia inspiró una de sus obras más importantes: “Una estación de amor” (1898).

Este cuento abarca muchos elementos autobiográficos. Debajo de la piel

del protagonista, Octavio Nébel, se encuentra nuestro autor y bajo la máscara de Lidia, María Esther. (Costa Toscano, 2000: 125)

Nébel, deja de lado su estudio, su carrera y todas lo demás, pues en lo único en que pensaba era en casarse con Lidia, su novia, y ser feliz. Según se observa, el chico era apuesto y decidido con lo que quería. Refleja que cuando Quiroga tenía veinte años, es el mismo joven que trataba de hacer lo que deseaba, estar junto con la muchacha de la que se enamora. Lamentablemente, los malentendidos causados por los padres de la joven, quienes desaprobaban la relación porque Quiroga no era judío, llevaron a la ruptura de la relación. Esa situación también se ve en el cuento cuando, debido a la intervención de su padre, Nébel no consigue unirse a Lidia. De este modo, Quiroga hacía alusión a su propia vivencia y a su imposibilidad de mantener su relación con María. Él deseó casarse sin demora, pero el matrimonio no se concretó por la intervención de su madre.

En 1906, ejerció como profesor de literatura en una escuela. Se enamoró de su alumna Ana María Cirés, con la que, pese a la inicial oposición de la familia de la muchacha, terminó contrayendo matrimonio y viajó a la selva misionera, donde construyó una casa y nacieron dos hijos. En su cuento *El almohadón de plumas*, el escritor representa sus dificultades de convivencia con Ana María Cirés. Su mujer no terminó de adaptarse a la vida en la selva. A finales de 1915, tras haber mantenido una violenta pelea con su marido, Ana María ingirió veneno. La agonía de ocho días, y la muerte de su esposa sumieron

de nuevo al narrador en los abismos de la desesperación y de la culpa, como le había ocurrido tras el infortunado accidente que terminó con la vida de su amigo Federico Ferrando.

En cuanto al famoso cuento “El almohadón de plumas” (1907), también se ven claramente elementos autobiográficos de Quiroga. Los problemas amorosos se reflejan claramente en este cuento, en el hecho de que las personalidades de Alicia y su marido no eran compatibles, como en la vida de Quiroga. Su personalidad, al parecer, era muy dominante, era autoritario y su esposa Ana María Cirés tenía que seguir el camino que él quisiera tomar, lo que podría terminar en alguna desgracia, como pasa en el cuento. La casa, que tenía un aire abandonado, representa el contexto en el que están situados los dos enamorados. Es el mismo que representa la vida de Quiroga. Él ve la muerte como algo horrible, pero inevitable. La muerte para Quiroga refleja también el abandono. Con el suicidio de su esposa, él siente que poco a poco todos lo van dejando, y empieza a tener una honda sensación de impotencia, ya que no puede hacer nada para evitarlo.

Después de la muerte de Ana María Cirés, Quiroga se encuentra en una situación desesperada. La educación de sus hijos también le inspiró para su creación literaria. En su cuento famoso, “El hijo”, Quiroga confiesa su dificultad de educar a sus hijos como padre viudo.

No es fácil, sin embargo, para un padre viudo, sin otra fe ni esperanza que la vida de su hijo, educarlo como lo ha hecho él, libre en su corto radio de acción, seguro de sus pequeños pies y manos desde que tenía cuatro años, consciente de

la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus propias fuerzas. Ese padre ha debido luchar fuertemente contra lo que él considera su egoísmo. (Quiroga, 2012: 352)

En 1917, Quiroga vivía en un sótano con sus hijos en la Avenida de Canning, alternando su labor diplomática con la creación de una oficina en casa y dedicándose a la escritura de diversos artículos, que estaban siendo publicados en revistas de prestigio. Bajo este contexto, publicó *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, antes titulado *Cuentos de todos colores*, que se compone de dieciocho cuentos en total. Es innegable que se trata de uno de los libros más representativos del cuentista. A través de los detalles de cada narración, su desarrollo y la expresión minuciosa de la emoción, se pueden ver sus puntos de vista en cuanto a sus amores, y la actitud frente a su desafortunada vida. La edición se convirtió inmediatamente en un gran éxito de público y crítica, lo que contribuye a la consolidación de Quiroga como el verdadero maestro del cuento latinoamericano.

En este libro, los tres temas principales, como alude el título: el amor, la locura y la muerte, son tres elementos entrelazados e inseparables. Por consiguiente, en este apartado, se analizarán estas temáticas desde diferentes puntos de vista.

5.1.4 La desesperanza y la muerte

La muerte es el tema más recurrente en las obras de Quiroga. Por una parte, el fallecimiento parece que persiguiera a Quiroga, haciéndolo un personaje

melancólico, lo cual queda reflejado en sus cuentos. Como se ha mencionado en el epígrafe anterior, la vida de Quiroga está llena de tragedias. De hecho, se puede afirmar que él está más familiarizado con la presencia de la muerte que cualquiera. Por la otra, la vida en la selva le hace percibir otro sentido de esta temática. La selva es un lugar donde predomina la ley de la naturaleza, es decir, la competición es como una forma para evitar el peligro y promueve la lucha por vivir. En suma, Quiroga cuenta con una mirada más objetiva y natural hacia la muerte.

En cuanto a la originalidad, radica en que él acepta y se atreve a enfrentarse a la muerte. Él experimentó muchas veces el fallecimiento de personas cercanas y conocía esta vivencia perfectamente, por lo cual no se dejaría engañar por ella. En la carta a su amigo Ezequiel Martínez Estrada (abril 29, 1936), Quiroga confiesa su punto de vista sobre de la muerte. Para él, en cierta medida, la muerte significa descanso:

[...]Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer la muerte, exclusivamente, si prematura. Quería hacer mi obra, los afectos de familia no pesaban la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el provenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ese. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra –es decir que ya había dado de mí todo lo más fuerte- comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, inquietudes, desengaños acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa *descanso*. (Martínez Estrada, 2013: 76)

Según argumenta Monegal, “en esta carta encara el tema de su abandono

de la literatura, y también de la preparación para un abandono aún mayor: la muerte” (Monegal, 1976: 24). Cansado de todos los sufrimientos de la vida, en aquel momento Quiroga ya expresó su intención de suicidarse y lo hizo después de informarse de su cáncer incurable para buscar esta forma de descanso eterno.

Volviendo a los cuentos del uruguayo, al analizarlos, se puede percibir varios tipos de muerte, cuya causa radica principalmente en tres aspectos: la falta de cuidado paternal o de la pareja, la locura y, finalmente la lucha fracasada contra la naturaleza. Dichas justificaciones están entrelazadas y es difícil separar unas de otras. Por consiguiente, para el análisis que se expondrá en líneas posteriores se elijen algunos cuentos representativos a fin de explicar cada una de estas causas.

5.1.4.1 “La gallina degollada”

En “La gallina degollada”, la muerte de la niña se debe a la falta de cuidado paternal. Esto hace mucho daño a la salud psicológica de los hijos y conduce al trastorno—la locura. El cuento habla de la historia de una pareja que tiene problemas genéticos y da a luz a cuatro hijos, pero todos son idiotas. Están deseando desesperadamente tener uno sano y es cuando nace la niña. Los padres le dan todo el amor y, por ello, descuidan a sus hermanos: “Los padres pusieron en su hija toda su complacencia, que la pequeña llevaba a los extremos límites del mimo y la mala crianza” (Quiroga, 1954: 141).

Cuando descubre la enfermedad del primogénito, Berta (la madre) solloza

mucho y cuida de su hijo. Sin embargo, con la llegada de Bertita, los padres ya pierden interés en los cuatro hermanos idiotas, sin darse cuenta de que esa falta de atención paternal puede causar graves problemas. En el cuento, el narrador describe el aspecto físico de los hijos y al mismo tiempo, demuestra el contraste del trato por parte de los padres con la llegada de la niña:

En todo su aspecto sucio y desvalido se notaba la falta absoluta de un poco de cuidado maternal. (Quiroga, 1954: 137)

Si aún en los últimos tiempos Berta cuidaba siempre de sus hijos, al nacer Bertita olvidóse casi del todo de los otros. Su solo recuerdo la horrorizaba como algo atroz que la hubieran obligado a cometer. A Mazzini, bien que, en menor grado, pasábale lo mismo. (141-142)

Los chicos, si bien son idiotas, pueden percibir dicho contraste. Además de cumplir las necesidades básicas, ellos también necesitan amor y cuidados, especialmente de sus padres. Sin embargo, como se ha citado anteriormente, la llegada de su hermana les da una sensación de abandono absoluto, lo cual genera rivalidad en su mentalidad infantil. Además, como son idiotas, no saben controlar sus sentimientos. Por todas estas razones, es obvio que la felicidad no dura mucho. Un día, cuando los padres estaban descuidados, los cuatro hijos varones debido a su enfermedad degollaron a su hermana imitando la forma en que la sirvienta mataba a una gallina.

También se puede decir que la muerte se debe a la locura de los cuatro hijos idiotas porque su acción es evidentemente irracional. El trastorno psicológico es una de las principales razones que conducen a la muerte en la obra de Quiroga, lo cual es una influencia importante de las obras de Poe, como afirma

Margo Glantz en su ensayo “Poe en Quiroga”: “este demonio de perversidad [...] trata de explicar la tendencia irracional que precipita al hombre a los confines en que locura y sinrazón lo hacen acercarse “al abismo” de la muerte” (Glantz, 1976: 98).

Aplicando la teoría de psicoanálisis, este “accidente” provocado por estos chicos ya no puede ser analizado por el aspecto clínico sino que muestra lo inconsciente de los seres humanos, el cual se refiere a la parte de la mente donde se hallan los elementos reprimidos y ocultos. El Super-yo se encarga de seleccionar los sentimientos según las normas de conducta y ocultarlos. Sin embargo, por la enfermedad, estos chicos actúan siguiendo el impulso de su inconsciente. Como afirma Casataño y Faye, “de este modo, el trágico final puede percibirse como un castigo -aunque lejos de toda carga moral- mediante un crimen perpetuado bajo un impulso naturalmente irracional” (Casataño y Faye, 2009: 127).

En este cuento, Quiroga aplica varias técnicas narrativas para insinuar el final trágico, por ejemplo, la descripción física de los chicos: “Se reían entonces, echando fuera lengua y ríos de baba, radiantes de frenesí bestial. Tenían, en cambio, cierta facultad imitativa; pero no se pudo obtener nada más” (Quiroga, 1954: 140). Desde esta cita, ya se puede apreciar la base que sienta el narrador para el desenlace: los cuatro hijos observan e imitan la manera en la que la sirvienta mata la gallina y así degollan a su hermana, como nos alude el título. Aquí la gallina se puede considerar como símbolo de sacrificio.

La descripción del medio ambiente también refleja el desenlace trágico. Al principio se presenta un ambiente amoroso y el anhelo del matrimonio de tener hijos. Tras la llegada de los cuatro hijos idiotas, el matrimonio empieza a discutir entre sí, echándose la culpa. Después, la felicidad de tener una hija sana pero percatarse de su muerte degollada por sus hermanos implica una gran tragedia para ellos. Esta vez se puede sentir la desesperanza absoluta: “Berta alcanzó a ver el piso inundado de sangre. Sólo pudo echar sus brazos sobre la cabeza y hundirse a lo largo de él con un ronco suspiro” (Quiroga, 1954: 146).

En conjunto, la locura es la principal causa de la acción extraña. Pero lo que realmente condujo a la muerte es la falta del cuidado de sus padres. Además, la pérdida de amor también tiene influencia en los niños, ya que existe un contraste evidente en cómo les tratan de sus padres antes y después del nacimiento de la hermana.

5.1.4.2 “El almohadón de plumas”

Este cuento se encuentra entre los cuentos más prestigiosos de Quiroga. Según Franco, el relato describe una situación matrimonial insatisfactoria desde sus orígenes (Franco, 2008: 470). La mala relación entre la pareja conduce a la muerte de Alicia, la protagonista, en cuyo almohadón está escondido un insecto que le chupa la sangre hasta agotarla completamente. Su marido, Jordán, un hombre con carácter duro, no se percata de su existencia hasta que muere su mujer y levanta el almohadón.

Desde el principio del cuento, el narrador describe una casa fría, silenciosa y aislada. Estas descripciones del medio ambiente está propiciando la llegada de una atmósfera sobrenatural:

La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso -frisos, columnas y estatuas de mármol- producía una otoñal impresión del palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desahucio frío. (Quiroga: 1954: 153)

Además, durante el desarrollo de la historia, el narrador describe una situación extraña, una enfermedad que padece la chica y ante la que no se encuentra ningún remedio. Todo esto corresponde al criterio del cuento fantástico. Sin embargo, en el final de “El almohadón de plumas”, explica lo siguiente:

En cinco días, en cinco noches, había vaciado a Alicia... Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas. (Quiroga, 1954: 158)

El autor nos propone una explicación, indicando que es el insecto real escondido en el almohadón de plumas el que quita la vida de Alicia. Es una técnica muy frecuente en los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga, que busca una justificación científica para lo sobrenatural.

Sin embargo, la verdadera causa de la muerte no consiste en el animal sino en la indiferencia de su marido. Éste, aunque la ama profundamente, no sabe cómo expresarlo, lo cual le provoca una sensación de desesperanza y por eso

deja de luchar por vivir. Como afirma Rodríguez Monegal,

Una versión completamente distinta a la anecdótica es también posible: en la impasibilidad y lejanía del marido cabe ver el motivo de los delirios eróticos de la mujer. Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. (Monegal, 1968: 115-116)

También existen críticos que consideran el insecto una metáfora de la indiferencia de Jordán, es decir, él mismo es el monstruo verdadero. Según señala Alvarado Vega,

el monstruo, una metáfora en verdad, deriva en el propio Jordán, lo mismo que los delirios de Alicia. El monstruo es el esposo, frío, impasible, lejano, quien, lejos de darle una casa, le otorga una prisión, y termina por reducirla totalmente. (Vega, 2016)

Para demostrar esta idea, es preciso citar algunos detalles del cuento. Cuando cae enferma, Alicia le deja que le cambie el almohadón. Cuando Jordán le muestra cierta ternura y preocupación, empieza a sollozar y “quedó largo rato escondida en su cuello, sin moverse ni pronunciar ni una palabra” (Quiroga, 1954: 154). Pero al notar que su esposo está continuamente en la sala en vez de acompañarla, se resigna a morir y decide entregarse a la muerte.

En “La retórica del almohadón”, José E. Etcheverry también afirma que realmente el monstruo que vacía a Alicia es el vampiro humano, el propio protagonista del cuento:

Jordán duro e impasible, Jordán frío y egoísta, el esposo que “la amaba profundamente sin darlo a conocer”, el de la luna de miel otoñal que ambienta sus amores en la casa fría y hostil, es el que vacía a Alicia. (Etcheverry, 1976: 218)

5.1.4.3 “El almohadón de plumas”, “A la deriva”, “La insolación”, “La miel silvestre”: la derrota humana ante la naturaleza

La selva es un lugar lleno de peligros y en cualquier momento puede suceder el accidente. Por consiguiente, la derrota humana ante la fuerza de la naturaleza también constituye una de las causas que propician la presencia de la muerte. Respecto a este punto, destaca el fallecimiento accidental, el cual se encuentra frecuentemente en la selva donde viven los protagonistas de cuentos de Quiroga. Según Jaime Alazraki: “los victimarios son de la más variada laya: serpientes venenosas, hormigas negras, perros rabiosos, el sol “fundente”, el paludismo, el desamparo de la selva, la alevosía de algún alambrado, etc” (Alazraki, 1976: 157). En cuanto a los ejemplos concretos donde se desarrolla esta temática, destacan “A la deriva”, “La insolación”, “La miel silvestre” y “El almohadón de plumas”.

“A la deriva”, cuento que narra que un hombre vive en la selva, ha sido aguijoneado por una víbora. Quiere volver a casa para buscar ayuda pero con el efecto del veneno no puede. Se queda en la canoa y se deja conducir por el agua. El título de este cuento ya alude al destino del protagonista. De acuerdo con Alazraki:

en “A la deriva”, el nombre mismo ya es una lograda condensación el sentido de que no es solamente la canoa la que marcha a la deriva: también es el destino del ocupante, desde el momento de la mordedura, es una vida a la deriva.” (Alazraki, 1976: 160)

Este nombre nos proporciona la sensación de la soledad del hombre, indefenso, entregado a las circunstancias fortuitas que le toque vivir. En este cuento, Quiroga une el conflicto y la víctima, simplifica el argumento; no obstante, en él destaca la descripción del sufrimiento y la llegada de la muerte. Después de ser mordido por la víbora, vuelve a casa para pedir una caña a su esposa para que le quite la sed. Luego, a fin de poner a salvo su vida, se sube a la canoa para hallar el tratamiento:

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentose en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú. (Quiroga: 1954, 160-161)

Pero en el camino siente cada vez más el dolor y las alucinaciones. No obstante, está solo. Esa soledad, la sensación de falta de compañía le trae la desesperación; de hecho, ya no tiene la voluntad de luchar contra la muerte por lo cual se deja llevar a la deriva con la canoa. Ese viaje del protagonista es un camino hacia la muerte.

En este cuento, la víbora representa la fuerza de la naturaleza. Cuando el hombre la pisa, se siente amenazada. Entonces, lo pica sin dudar como una forma de autodefensa y venganza. Como afirma Leide Faye y Grajales Castaño: “de manera que en “A la deriva” –y bien como sucede en otros relatos- es el hombre –invasor- quien irrumpe el espacio vital del animal, ante lo cual, recibe una respuesta natural a esta violación” (Castaño & Faye, 2009: 77).

“La insolación” habla de la premonición de la muerte: el calor extremo de

la selva le quita la vida del protagonista, Míster Jones. En este cuento, el narrador presta especial atención a la descripción del medio ambiente, desde el sol de la mañana hasta el calor que hace durante todo el día:

El día avanzaba igual a los precedentes de todo ese mes: seco, límpido, con catorce horas de sol calcinante, que parecía mantener el cielo en fusión y que en un instante resquebrajaba la tierra mojada en costras blanquecinas. (Quiroga, 1954: 167)

Entre tanto el calor crecía. En el paisaje silencioso y encegueciente de sol el aire vibraba a todos lados, dañando la vista. La atierra removida exhalaba vaho de horno. (167-168)

En este cuento también se aprecia la convivencia del hombre y los animales, tema más recurrente en *Cuentos de la selva*. Se puede decir que ellos tienen cierto tipo de interdependencia: Míster Jones necesita a sus perros para que le cuiden el campo y éstos también disfrutan de una condición mejor bajo el amparo de su amo. Ante un medio ambiente hostil y sus peligros, se ayudan recíprocamente.

Se puede ejemplificar la lucha contra la Muerte en este cuento. Los perros, al notar su presencia, ladran hacia ella e intenta echarla hasta lo lejos de su dueño. Pero no lo logran. El fracaso en esta lucha demuestra que la muerte es, en cierto sentido, un destino predeterminado. Al igual que el protagonista de “A la deriva”, este hombre también está un poco solo, aunque tiene la compañía de sus perros. Cuando los peones lo ven caer, ya no hay modo de salvarlo. La vida es muy frágil ante la hostilidad de la naturaleza.

Por consiguiente, cuando ve la llegada de la Muerte, los perros se quedan

muy tristes: “¡Luego la Muerte, y con ella el cambio de dueño, las miserias, las patadas, estaban sobre ellos!” (Quiroga, 1954: 169). El desenlace refleja desde otra perspectiva la vida de los pobres sin su amo: “los indios se repartieron los perros, que vivieron en adelante flacos y sarnosos e iban todas las noches, con hambriento sigilo, a robar espigas de maíz en las chacras ajenas” (174).

El último relato que merece la atención es “La miel silvestre”, el cual narra la historia de un hombre llamado Benincasa, quien encuentra por casualidad un tipo de miel. Desafortunadamente, se trata de la de “La corrección”, una clase de hormigas carnívoras. Se come cinco sacos y empieza a sentirse mareado hasta el punto de que no puede moverse. Viene una legión de hormigas corrección y se lo comen. Según Castaño y Faye, “este elemento está relacionado con la idea de *invasión*, si observamos en el comportamiento equívoco del hombre, la ruptura de un equilibrio natural.” (Castaño y Faye, 2009: 123) Es decir, cuando los seres humanos rompen la ley de la naturaleza, siempre terminan con su propia muerte.

Al final de este cuento, Quiroga explica que no es muy común este tipo de miel y se distingue por el sabor raro que siente el protagonista:

No es común que la miel silvestre tenga esas propiedades narcóticas o paralizantes, pero se la halla. Las flores con igual carácter abundan en el trópico, y ya el sabor de la miel denuncia en la mayoría de los casos su condición, tal el dejo a resina de eucaliptos que creyó sentir Benincasa. (Quiroga: 1954, 235-236)

Resumiendo todos los cuentos analizados anteriormente, se puede entender que, como lo que afirma Collard en su ensayo, la fuerza humana es muy débil

ante la de la naturaleza. Aunque ellos han tomado medidas previstas, es muy difícil evitar el peligro y al final se convierten en víctimas de los peligros de la selva:

La miel silvestre y *Un peón* demuestran la preocupación constante de Quiroga con respecto a su tema: veía la muerte en todo y por todas partes. Aquí, los hombres, aunque provistos de medios defensivos -botas, machetes- sucumben inocentemente, víctima de los mil peligros escondidos en la selva. (Collard, 2017: 279)

En este tipo de relatos, Quiroga no presta atención a la llegada de la muerte, sino a la pérdida increíble de la vida. A través de esto, se puede sentir que la muerte accidental de su padre y de su mejor amigo le dejó grandes huellas. Al final de cada historia, el narrador siempre aporta una explicación científica para la causa de la muerte, lo cual hace que los relatos no sean del todo fantásticos; esto funciona como una de las señas de identidad de los cuentos de Quiroga.

5.1.5 El sufrimiento del amor

Para Quiroga, “el amor fue un conflicto dual; entre lo que se ambiciona o idealiza y lo que se logra, realidad salvada solo en el recuerdo” (Ghiano, 1976: 84). En sus obras escasísimas veces se encuentra un final feliz para las historias de amor. El sufrimiento siempre está escondido o continuamente reflejado detrás de las escenas dichas. Los enamorados no suelen terminar juntos para siempre. Como afirma Alvarado Vega, “en Quiroga, el amor termina por convertirse en manifestación frustrada, en una locura sintomática y en una

muerte como tema recurrente” (Vega, 2016). Es muy posible que esto tenga relación estrecha con la vida del propio autor, quien sufrió mucho por el amor: su primera esposa no aguantaba la vida de la selva y se suicidó y la segunda se separó de él por razones semejantes.

En cuanto a los cuentos, Quiroga se centra en dos aspectos principales: la incertidumbre del amor y el problema de la incomunicación entre la pareja.

5.1.5.1 La pérdida del amor verdadero: “Una estación de amor” y “La muerte de Isolda”

En primer lugar cabe mencionar los cuentos en los que se da una situación de pérdida del amor verdadero. Se encuentran narraciones en las que, aunque los personajes estén muy enamorados, siempre se enfrentan a muchas dificultades para estar juntos. Como afirma Costa Toscano,

hay, en esta temática quiroguiana, modelos comunes que se unen: el típico ritual del encuentro de los novios siempre en la sala, la inevitable presencia del “otro”, el erotismo escondido, sensual y provocador y la prohibición del verdadero amor entre los personajes presentados. (Costa Toscano, 2000: 124)

Con la intervención de ese “otro”, los enamorados no suelen llegar a un final feliz, según señala Hiber Conteris:

Aparte de lo que ocurra en el desenlace, que en muy pocos casos es realmente un “happy ending”, la delectación con que Quiroga describe cada escena de amor nos convence de que no estamos frente al creador puro, frente al verdadero artista, sino que Quiroga forjaba situaciones que él pudiera vivir junto con sus personajes, casi en un acto de autoerotismo, como tomándose revancha de lo que la realidad, por otro lado, le estaba negando cerradamente. (Conteris, 1976:

Un ejemplo de este modelo quiroguiano es “Una estación de amor”. En este cuento se expresa un amor profundo, sin embargo, frustrado. Durante dos meses, los dos protagonistas, Nébel y Lidia, se adoran y siempre que se separan el uno del otro se extrañan. Aunque se enamoran profundamente, no acaban estar juntos.

El narrador nos muestra el pensamiento de la pareja así como sus acciones a fin de expresar la belleza del primer amor y constatarla después con la separación del final.

Nébel, al verla de nuevo, sintió que sus ojos se dilataban para sorber en toda su plenitud la figura bruscamente adorada. Esperó con ansia casi dolorosa el instante en que los ojos de ella, en un súbito resplandor de dichosa sorpresa, lo reconocerían entre el grupo. (Quiroga, 1954: 95)

“La muerte de Isolda” también es uno de los cuentos que expresan la incertidumbre del amor. Rinde homenaje a la famosa ópera “Tristán e Isolda”, la cual cuenta que el amor entre estos dos personajes solo se puede alcanzar a través de la muerte.

El cuento versa sobre la ruptura de una pareja. El hombre le cuenta al narrador que cuando eran jóvenes, no sentía el amor por su novia y por eso quería romper con ella. Sin embargo, después de hacerlo se sentía gran sufrimiento y se dio cuenta de que estaba muy enamorado de ella e intentó solucionarlo. Pero la chica no consintió y le dijo que ya era demasiado tarde. Hasta ese día, diez años después, cuando la ve otra vez en el teatro, todavía

siente el amor por ella. Le habla y ella solo le dice que su historia ha terminado porque ha pasado demasiado tiempo. El fragmento posterior demuestra lo irrepetible del amor:

—Sí, se repiten —sacudió largo rato la cabeza—. Todas las situaciones dramáticas pueden repetirse, aun las más inverosímiles se repiten. Es menester vivir, y usted es un muchacho... y las de su Tristán también, lo que no obsta para que haya allí el más sostenido alarido de pasión que haya gritado alma humana... (1954: 128-129)

El uruguayo les presenta a los lectores una visión del amor muy pesimista. Como dice Esteban en este cuento, las situaciones dramáticas pueden repetirse, sin embargo, en cuanto al amor no existe dicha posibilidad. Cuando uno la pierde, es para siempre. El cuento está lleno del arrepentimiento de Esteban, el protagonista, por haber abandonado a su amor, Inés. El dolor y el sufrimiento que comparte la pareja se expresa vívidamente en el cuento: “había enlodado en un segundo el amor más puro que hombre alguno haya sentido sobre sí, y acababa de perder con Inés la irrencontrable felicidad de poseer a quien nos ama entrañablemente.” (Quiroga, 1954: 133)

La herida causada en el corazón de la chica no se cura, aunque han pasado diez años. Un amor verdadero se convirtió en tragedia, lo que causó a la vez el sufrimiento de ambos protagonistas.

5.1.5.2 La incomunicación entre la pareja

Otro tema que se aborda frecuentemente es el problema de la convivencia

del matrimonio. La incomunicación entre parejas es la razón principal por la que el amor conduce a la locura y la muerte.

En la carta a Martínez Estrada Quiroga le confiesa su sensación interna sobre la relación con su mujer: “A mi lado mi mujer es cariñosa a la par de cualquiera; pero no vive conmigo, aunque viva a mi lado. Bueno, ahora: lo terrible de todo esto es que tenemos una afinidad verdaderamente milagrosa de carne.” (Quiroga, 2013: 98) A través de estas palabras, Quiroga reconoce que entre ellos ya no tienen comunicación espiritual, como lo que sucede en los personajes de sus cuentos. Para ejemplificar este aspecto, cabe citar “El almohadón de plumas”, “El solitario” y “A la deriva”.

El cuento más destacado es el ya abordado “El almohadón de plumas”, tal y como afirman varios críticos. Por ejemplo, Fernando Chelle lo sostiene diciendo: “la intención de Quiroga en este primer momento del relato es presentar la relación amorosa de una pareja que se ama, pero que está marcada por la incomunicación” (Chelle, 2016). Rafael Olea Franco también señala que, “con esta situación de matrimonio, no pueden ser felices, ya que ni siquiera se comunican entre ellos” (Franco, 2008: 470).

La primera frase de este cuento, el narrador ya nos indica que “su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia” (Quiroga, 1954: 153). Desde esta cita, se puede deducir que lo que realmente necesita Alicia es el cuidado y la ternura de su marido, por ello es necesario que aumente el número de

expresiones con las que el marido le manifiesta el amor. Como se ha comentado en el epígrafe anterior, esta falta de comunicación entre la pareja es la principal causa de la muerte de Alicia. El carácter de su marido le hace perder la esperanza de vida. Es un final muy trágico, puesto que la relación de una pareja que se quiere mutuamente termina con la muerte de la novia.

Otro cuento, “El solitario”, también versa sobre este tema. Se narra la historia de un joyero llamado Kissam y su esposa María, la cual está loca por las joyas. Siempre ha querido encontrar a alguien rico, pero se casa temerosamente con Kissam a los veinte años. Después, se da cuenta de que su marido nunca podrá satisfacer su necesidad, aunque éste tiene muy buenas manos para montar las piedras preciosas. Trabaja día y noche para ganar más dinero hasta que cae enfermo. Mientras tanto, el deseo de su esposa va aumentando. Observa las joyas que está incrustando Kissam, las prueba y tiene muchas ganas de quedárselas, pero no es posible. Se queda cada vez más frustrada. Un día, Kissam está trabajando un solitario muy brillante. Cuando lo ve María, está fascinada. Kissam, que no soporta ya a su mujer, la mata con el propio solitario.

El título abarca un doble sentido: por una parte, se refiere al objeto que precipita el desenlace, el arma con la que asesina a su esposa; por la otra, la incomunicación entre la pareja ha causado una sensación de soledad en el corazón de Kissam. Intenta hablar con ella pero cada vez que le habla, solo le hace reproches, como este fragmento:

—No eres feliz conmigo, María —expresaba al rato.

—¡Feliz! ¡Y tienes el valor de decirlo! ¿Quién puede ser feliz contigo?... ¡No la

última de las mujeres!... ¡Pobre diablo! –concluía con sonrisa nerviosa, yéndose.
(Quiroga, 1954: 120)

Según Christopher Scheiderer, en este cuento, aparecen dos asesinos: uno es Kissam, quien realmente mata a su esposa con el solitario y la otra es María, la cual causa el homicidio espiritual: “María’s passion causes her to become a murder even though she does not kill o cause physical death. This woman’s crime consists of mental torture and, in effect, spiritual homicide” (Scheiderer, 1965: 26).³⁵

El fracaso de este matrimonio se debe a las diferentes expectativas que tiene la pareja en cuanto a la relación. María siempre ha deseado llevar una vida rica y acepta a Kissam cuando ya no tiene otra opción. No lo quiere y cree que éste le ha robado la vida mientras que Kissam la ama profundamente e intenta ofrecerle lo mejor posible:

Cuanto ganaba Kassim, no obstante, era para ella. Los domingos trabajaba también a fin de poderle ofrecer un suplemento. Cuando María deseaba una joya - ¡y con cuánta pasión deseaba ella! - trabajaba de noche. Después había tos y puntadas al costado; pero María tenía sus chispas de brillante. (Quiroga, 1954: 119)

En “A la deriva”, el hombre tampoco trata con ternura a su esposa, como si ella fuera sirvienta. Cuando ha sido mordido por la víbora, vuelve a casa para pedir caña:

-¡Dorotea! –alcanzó a lanzar en un estertor-. ¡Dame caña!

³⁵ La pasión de María la hizo convertirse en una asesina, aunque no asesinó a nadie ni causó la muerte física. El crimen de esta mujer consiste en la tortura mental y en efecto, el homicidio espiritual. Traducción mía.

Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.

-¡Te pedí caña, no agua! –rugió de nuevo. - ¡Dame caña!

-¡Pero es caña, Paulino! –protestó la mujer, espantada. (Quiroga, 1954: 160)

La palabra “corrió” expresa la sumisión de Dorotea a su esposo, que actúa rápido ante cualquiera de sus órdenes; “espantada” refleja vívidamente el temor y “rugió” muestra que Paulino no habla con muy buenas actitudes. A través de estos pequeños detalles, se puede deducir la manera de convivencia entre la pareja. Asimismo, en todo el texto, además de estas pequeñas líneas, ellos ya no tienen más conversaciones. Dorotea ni sabe que su marido ha sido mordido por la serpiente. A Paulino tampoco se le ocurre pedirle ayuda, por lo cual, se puede deducir que no tiene confianza en ella.

5.1.6 El caos psicológico: distintas forma de la locura

Según Ghiano, “de Poe aprendió Quiroga la predilección por los casos psicológicos, el inagotable y facilitador tema de la *locura*, al que sacrificó tantas facilidades de narrador” (Ghiano, 1976: 83). Heredero de Poe y Maupassant, Quiroga se fascina con el tema de la locura. Más adelante, Ghiano señala que “la locura diverge en dos grupos temáticos: lo monstruoso y lo anormal; ‘El almohadón de plumas’ ejemplifica el primero, ‘La meningitis y su sombra’ el segundo” (85).

Lo monstruoso de “El almohadón de plumas” ha sido analizado detalladamente en el epígrafe de la muerte, por lo cual nos centraremos ahora

en la presencia de lo anormal. Frente a determinada situación, los seres humanos pueden perder momentáneamente la razón, lo que les lleva a reaccionar de forma inesperada. Esto es la locura en los cuentos de Quiroga, que sirve para provocar la intensidad del cuento a través de la “sinrazón”. Como afirma Conteris,

El tema de la locura, pues, cuando está tratado explícitamente o cuando solo aparece por un instante, en una alucinación fugaz, en una pérdida momentánea de la razón, sirve a Quiroga para tocar los límites de la humanidad, para aislar al hombre y mostrarle como un objeto más entre los objetos del mundo. (Conteris, 1976: 153)

En “El solitario”, la pérdida de la razón es una de las causas de la muerte. Aquí la locura de María es evidente mientras que la de Kassim está oculta. La avaricia y la insatisfacción del matrimonio le provocan esa locura. No deja de hacer reproches a su marido por sus disgustos. En el cuento expone: “Cuando se franquea cierto límite de respeto al varón, la mujer puede llegar a decir a su marido cosas increíbles.” (Quiroga, 1954: 121) Kissam, aunque trabaja lo máximo posible, no puede cumplir la demanda de su esposa. Es difícil percibir la locura hasta cierto límite. Como lo sostiene Scheiderer: “Madness is a death substitute but the change from normality to insanity is hardly discernible” (Scheiderer, 1956: 65).³⁶ Este fracaso psicológico se acumula con el paso del tiempo, lo cual concluirá con el asesinato de su esposa.

Es un final inesperado, ya que Kissam siempre escucha a su esposa y nunca

³⁶ Aunque la locura ocupe el lugar de la muerte, pero el cambio de la normalidad a la locura es apenas discernible. Traducción mía.

protesta. Sin embargo, si se analiza desde otro punto de vista, este desenlace sorpresivo resulta ser la venganza de Kassim. Su frustración y humillación van aumentando poco a poco hasta que explota ese día porque María quiere quedarse con el solitario, hecho por el cual va a perder su reputación y honra.

Otro cuento señalado por Ghiano, “La meningitis y su sombra”, es el mejor ejemplo para evidenciar la anormalidad. Aquí la locura es provocada por la enfermedad. Con meningitis, María Elvira Funes tiene alucinaciones y se enamora desesperadamente del protagonista, Durán. A él le parece ridículo al principio que una chica apenas conocida esté enamorada de él, pero para que se mejore, ha ido a cuidarla siguiendo el consejo del médico. Poco a poco se siente atraído por la chica, sin embargo, piensa que este amor solo existe en las alucinaciones de María, puesto que entre ellos hay gran diferencia, especialmente por la clase social. Durán es ingeniero mientras que María pertenece a una familia noble. “Al principio Durán intenta utilizar su razón para rechazar el creciente amor que siente por la joven María Elvira. [...] Solo se posibilita el amor cuando Durán abandona su razón” (Willey, 2002: 157).

Durán piensa que su amor con la protagonista solo está en el delirio de la fiebre y cuando se cure de la enfermedad, no cabe el menor posibilidad en la que se junten: “María Elvira no puede recordar lo que sintió en sus días de fiebre; admito esto. Pero está perfectamente enterada de lo que pasó, por los cuentos posteriores. Luego, es imposible que yo esté para ella desprovisto del menor interés” (Quiroga, 1954: 268).

En este cuento, el cambio de la “razón” a la “sinrazón” posibilita un matrimonio feliz, lo cual se diferencia de otros cuentos del uruguayo. Los sentimientos, expresados a través de la locura, han superado a lo lógico. “Como Sancho, que se dejó llevar por la promesa de una ínsula, Durán se ha contagiado de una locura ajena que le prometió el amor.” (Willey, 2002: 154)

Según Ted Lyon, “La meningitis y su sombra” presenta la única solución positiva a la dicotomía entre la razón y los sentimientos. (Lyon, 1976: 118) Este relato crea un ambiente totalmente amoroso y se encuentra entre los pocos que tienen un final feliz: la chica se recupera con el cuidado de Durán y los dos se dan cuenta de que el otro es la persona que buscan y se casan a pesar de las diferencias económicas y sociales.

5.1.7 El horror

El citado Freud analizó el horror desde el punto de vista psicológico: la mayor sensación aparece durante la infancia, lo cual es denominado “cosas desgraciadas”. Es la emoción más antigua y más fuerte que proviene de lo desconocido y lo inexplicable.

En cuanto a los cuentos de Horacio Quiroga, siguiendo a sus maestros Poe y Maupassant, el autor empezó su escritura de literatura de horror en el medio ambiente más natural de América Latina. Sin embargo, el horror de Quiroga es muy diferente al de sus maestros porque su vida estaba llena de esta emoción. Como lo que sostiene Emir Rodríguez Monegal, “el horror estaba instalado en

su vida misma, como la crueldad. La había descubierto y sufrido en su propia carne antes de aplicarla a sus criaturas” (Monegal, 2004: 30). Creó una literatura con atmósfera horrorosa, en un mundo casi primitivo y caótico. Desde su obra temprana *El crimen del otro* nos auguró que su obra estaría marcada por el horror. En sus relatos esta presencia es muy diferente a la de los cuentos tradicionales que usan los elementos inexistentes para describir exageradamente los asuntos inexplicables y provocar una atmósfera de terror. En cambio, presenta elementos anormales como ruptura con lo normal, los cuales siempre provocan la vacilación entre los lectores. Después, con la explicación del narrador, se disuelve esta fisura de la verosimilitud, la cual aumenta el sentido de miedo en sus cuentos porque los hacen creer que es algo posible en la vida real.

Horacio Quiroga usa diferentes técnicas para provocar el horror de acuerdo con sus diferentes etapas de creación literaria. En cuanto a la primera de ellas, Quiroga suele usar un final sorpresivo para obtener este resultado. Como afirma Rafael Olea Franco, “parte de la crítica ha destacado que los cuentos de horror de la primera etapa quiroguiana apelan al golpe de efecto final” (Franco, 2008: 476). Sin embargo, aquí, cuando hablamos de los cuentos de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, los cuales corresponden a su segunda etapa, ya es diferente. Quiroga traslada el horror desde los elementos inexistentes hasta el propio hombre. Leonor Fleming señala en su introducción a los cuentos ese cambio:

pronto deja de lado las truculencias modernistas que cultivó en su primera etapa, la monstruosidad grandilocuente presentada sin cautela, pero aceptada por la sensibilidad de la época, y busca un horror soslayado, apenas sugerido, que no está solo en las cosas externas sino en el propio hombre. (Fleming, 1991: 19)

Arturo García Ramos también concretó esta idea diciendo que “Quiroga tiene tendencia a mostrar cada vez más intensamente lo real, hasta que el horror nazca de lo no misterioso, de la insolación, o de lo humano, de la fuerza del amor a la que concede poderes fantásticos; o de la locura” (Ramos, 1990: 85).

Dentro de ese horror provocado por la realidad, quiero destacar tres aspectos principales. En primer lugar, los cuentos quiroguianos insertan a los lectores en la verosimilitud. Su horror se basa en la realidad social y la vida cotidiana. El desarrollo del argumento nos parece normal y razonable, sin embargo, poco a poco va llegando a un desenlace sorprendente. Afirma esta idea H.A. Murena: “[...] en esta literatura no se inventa irresponsablemente, que sólo se presenta el horror porque se lo ha experimentado, en nombre de verdad, para conjurarlo” (Murena, 1976: 32).

Se puede ejemplificar con “El almohadón de plumas”, cuento que demuestra claramente la herencia de su maestro Poe. Mientras tanto, desarrolla su propia forma de presentación: el final sorpresivo y horroroso. Como sostiene Čadová Romana:

en “El almohadón de plumas” Quiroga va más allá que Poe. Mientras que Poe se contenta con la revelación de un final sorprendente y horroroso, Quiroga concluye el relato con una observación objetiva sobre aquel extraño animal

como si fuera un estudio científico y no una historia literaria.” (Čadová, 2007: 156)

Como se sabe, el final de este cuento da una explicación científica a la muerte de la protagonista. Desde el punto de vista de Margo Glantz, “la explicación racionalista parece hundir en el anonimato cotidiano la presencia del insecto-vampiro, pero es justamente esta coexistencia tan cercana, este simbolismo de factura tan concreta, lo que produce el terror más hondo” (Glantz, 1976: 107). Existe la posibilidad de terminar el cuento sin la aclaración científica y no supone un recorte repentino. Sin embargo, la explicación de este cuento fantástico lo convierte en una historia realista, reflejando así, la combinación de lo real y lo fantástico en la obra. Permite que reflexionemos sobre el carácter normal de lo monstruoso en el transcurso de la vida cotidiana, con lo cual llegamos a una sensación profunda de horror en el lector.

En páginas posteriores, Fleming postuló otra forma de expresar el horror, señalando:

[...] el horror es enfocado indirectamente desde la reacción de los personajes: el rostro demudado de la sirvienta que se lleva las manos a la cabeza y el asombro inquisitivo de Jordán. Al demorar la llegada de la escena del monstruoso bicho (lamentablemente demasiado explícita), el cuento gana en suspenso e intensidad. (Fleming, 2012: 50)

Por su parte, en “La miel silvestre” el autor usa la misma técnica para provocar la sensación del horror al lector. Quiroga ofrece una explicación del mareo del protagonista, es el que realmente causa su muerte. Esto otorga una mayor verosimilitud al cuento, lo cual induce a un fuerte impacto de miedo.

En segundo lugar, en los cuentos de Quiroga el horror es algo provocado por el entrelazamiento de la locura y la muerte. Según Orgambide, “el horror es manejado con una difícil y equilibrada sobriedad. Terminado el cuento, queda el lector envuelto en una atmósfera de fatalismo quiroguiano” (Orgambide, 1954: 132). En este aspecto, “La gallina degollada” es el relato que mejor ejemplifica las historias truculentas de terror. Este cuento presenta mayor intensidad con ese final de la degollación de la niña. Además, el escritor describe muy detalladamente el golpe que supone la llegada de los cuatro hijos idiotas para el matrimonio y de esta forma destaca el sufrimiento de la pérdida de la hija pequeña, lo que sienta la base para el desarrollo del texto posterior.

En tercer lugar, cabe mencionar el horror escondido en la naturaleza. Cuando Quiroga vuelve de Misiones a Buenos Aires, porta consigo mismo aspectos íntimos de la selva, el horror implacable por las fuerzas naturales, los cuales son desconocidos por los habitantes de la ciudad. La selva es un lugar tranquilo, lejos del entorno urbano, y al mismo tiempo un sitio peligroso para la sobrevivencia de los seres humanos. Es donde existen elementos, como “la corrección” de “La miel silvestre” o la yararacusú de “A la deriva”. Nos hace sentir que ese peligro de la muerte está presente en cualquier rincón. Como dice Orgambide: “El horror se transforma en algo contingente, diario, real. Uno respira ese aire enrarecido por la fatalidad” (Orgambide, 1954: 145).

5.1.8 La presencia de lo fantástico

Quiroga se encuentra entre los precursores de la literatura fantástica. Después de la lectura de los cuentos de Horacio Quiroga, se puede afirmar que éstos cumplen perfectamente las definiciones y los requisitos señalados en el epígrafe anterior. De acuerdo con Nicolás Bratosevich, “Quiroga entendió la autenticidad, según sabemos por todas sus biografías, como una forma de la intensidad, de la exasperación. Y la exasperación como programa es el acceso a todos los delirios de la irrealidad y lo fantástico” (Bratosevich, 1976: 66).

De hecho, los elementos fantásticos resultarán importantes a la hora de estudiar los cuentos de Quiroga porque el uruguayo encuentra otro camino diferente de los escritores de su momento. En el artículo de Verdeyoye, el crítico señala que un compatriota de Quiroga, Alterto Zum Felde, indica que una peculiaridad fundamental caracteriza e identifica toda su producción: “lo extraño, el amor a los temas extraordinarios, la atracción que sobre él ejercen, los fenómenos misteriosos o anormales de la naturaleza y la psicología” (Verdevoye, 1980: 288).

A fin de lograr una mejor investigación sobre lo fantástico presentado en los cuentos de Horacio Quiroga, es necesario clasificar los elementos incorporados. Después de leer los trabajos críticos sobre esta cuestión, puedo englobar cuatro elementos principales: el mito (Bratosevich, 1973), el tema de la locura (Ramos, 1990), el espacio de la selva (Castaño y Faye, 2009) y finalmente, las alteraciones entre el espacio real y el fantástico (Louyer Davo,

2013).

En primer lugar, cabe destacar la incorporación del mito a la realidad. Lo que Bratosevich llama “mito” es una estilización imaginativa de la realidad o la recurrencia a fórmulas fantásticas:

esas dos raíces de su estilo, la naturalista y la mítica, se encuentran, y desencuentran en su obra, unas veces se resuelve en las formas espectrales de un Poe trasplantado, para decirse otras por los derechos de la ruda realidad, deslizándose del cuento a la crónica, -practicando, para mayor complejidad, su entrecruzamiento al ofrecernos ramalazos de irrealidad con sequedades de crónica o artículos científicos donde rutilan los juegos de manos de la fantasía-.
(Bratosevich, 1973: 150-151)

Esta incorporación del mito, como el monstruo de “El almohadón de plumas” y la figura de la Muerte en “La insolación”, favorece la explicación de los fenómenos sobrenaturales.

Dentro de este libro, el más analizado por la crítica es “El almohadón de plumas”. Ese monstruo extraño escondido en el almohadón que le absorbe la sangre hasta vaciar a Alicia se ha convertido en un personaje típico de los elementos fantásticos incorporados por Quiroga.

En Quiroga concretamente, lo fantástico aparece muchas veces explicado por sí mismo (como apuntaba Bioy en su prólogo), es decir que el acontecimiento gótico es en sí mismo ilógico y se enmarca en la misma imaginación para su comprensión (“El almohadón...” pero en otros, la mayor parte, como los acabamos de ver tienen una salida racional ya sea por los vicios, la abstinencia o los problemas mentales que suelen acabar en la muerte. (Español Celiméndiz, 2015: 12)

Julio Cortázar menciona que este cuento se encuentra entre los ejemplos

del ambiente creado por Poe: “para Quiroga lo fantástico aparece en un ambiente que Edgar Allan Poe hubiera aprobado por encontrarlo muy de su gusto; para demostrarlo solo hay que resumir la trama de uno de sus mejores relatos, *El almohadón de plumas*” (Cortázar, 1994: 103).

Una característica muy destacada de Horacio Quiroga reside en que él se aprovecha de la técnica de lo fantástico para propiciar el efecto del terror, pero luego, ofrece una explicación científica para disolver ese cuestionamiento de lo sobrenatural. Como afirma Bioy en su prólogo, lo fantástico aparece muchas veces explicado por sí mismo. (Casares, 1977: 12) Por eso, respecto a este punto, lo fantástico radica en la ruptura y el regreso de la realidad.

En segundo lugar, respecto a la locura, nos encontramos ante uno de los aspectos más importantes para los cuentos fantásticos de Quiroga. Como afirma Arturo Ramos: “la locura es -vale decir- la sombra de lo fantástico; en un doble sentido: su inseparable compañera y su destructora” (Ramos, 1990: 219). Con ascendencia de Poe y Maupassant, el uruguayo integra la locura fantástica en sus cuentos, la cual sirve de explicación lógica de las fuerzas misteriosas y sobrenaturales. Muchos de sus cuentos versan sobre este tema, tales como “El perro rabioso”, “El crimen del otro” y “La gallina degollada”.

En tercer lugar, para los cuentos fantásticos de Quiroga, la selva es un lugar muy importante que siempre contiene algo misterioso o sobrenatural. Como afirma Castaño y Faye en su tesis: “la selva misma adquiere la presencia de un lugar misterioso, amenazador, desconocido y cambiante, y es allí donde la

muerte alcanza otra estética, una estética realista curiosamente representada por los elementos fantásticos” (Castaño & Faye, 2009: 61). En los cuentos, se aplica la técnica de antropomorfismo y les dotan de la capacidad de hablar a los animales. Mientras tanto, se utilizan muy pocas líneas para describir los diálogos entre los hombres.

Según Conteris, “en sus cuentos de animales, Quiroga, muchas veces, parece reírse del hombre, del rol privilegiado que cree jugar en la creación, de su convicción de ser el más racional de todos los seres creados” (Conteris, 1976: 153). Por ejemplo, la víbora venenosa de “A la deriva”, con una sola picada, le priva de la vida del hombre.

También se puede ejemplificar esta temática con “La insolación”. Los cinco *fox-terriers* pueden percibir el acercamiento de la Muerte mientras que su dueño no lo capta. Aquí la capacidad de los animales ya supera a la de los hombres. Como dice Jaime Alazraki,

En un cuento como “La insolación” Quiroga amalgama esas dos vertientes por las cuales se desliza su narrativa: lo fantástico y lo realista, y es en esta juntura donde mejor se trasluce el esfuerzo de Quiroga por rasgar esa corteza exterior que forma la realidad de sus cuentos, agregando una dimensión que trasciende el plano inmediato de lo histórico. (Alazraki, 1976: 163)

Por último, las alteraciones de dimensiones son sumamente importantes a la hora de reflexionar sobre lo fantástico. Por una parte, en sus cuentos, siempre se crea una dimensión real, lo cual en la mayoría de la veces sería la selva de Misiones, con la referencia reiterada al Río Paraná. Esto ofrece a estos relatos

una mayor verosimilitud. Por la otra, la construcción del espacio imaginario es algo imprescindible para los cuentos fantásticos (Louyer Davo, 2013: 37-56). Tal vez, el mejor ejemplo para estas alteridades y alteraciones del espacio es “La insolación”. En la dimensión real, el Chaco, viven Míster Jones y sus perros. Al mismo tiempo, “allí los perros [...] lo ven convertido en Muerte, desdoblado en su propio fantasma, un día antes de que caiga fulminado por el sol” (Monegal, 1976: 15). A través de la sombra de la muerte, Quiroga construyó otro espacio fantástico y transitaba con naturalidad entre la dimensión real y el fantástico. En la primera, la muerte es causada por el calor excesivo mientras que en el fantástico, su muerte la debe al choque con la figura de la Muerte. La vinculación entre estos dos espacios está en los ojos de los perros adultos, puesto que solo ellos son capaces de ver la llegada de la *Muerte*:

-¡Es el patrón! -exclamó el cachorro, sorprendido de la actitud de aquellos.

-No, no es él -replicó *Dick*.

Los cuatro perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de míster Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes:

-No es él, es la *Muerte*. (Quiroga, 1954: 168)³⁷

En resumen, el idealismo de Quiroga nos presenta una estética fantástico-realista. Como afirma Pedro Orgambide, en este libro es difícil separar lo real de lo fantástico puesto que los dos elementos están entrelazados recíprocamente.

De este libro, más que el recuerdo fiel de todos sus relatos nos queda una

³⁷ Las cursivas son del texto original.

atmósfera, un ámbito en donde cabe la realidad y la magia. [...] La selva y la ciudad se entrecruzan en el paisaje personal de Quiroga. Es imposible hablar aquí de experiencias utilizando el término en su sentido más objetivo; tampoco cabe hablar de ficciones ya que lo real se une permanentemente a lo imaginado. (Orgambide, 1954: 109)

5.1.9 La intemperie y la lucha contra la naturaleza

En cuanto a la descripción del medio ambiente, una de las características más destacadas de las obras de Horacio Quiroga consiste en que él no idealiza la selva. Según el trabajo de Charles Param, “perhaps the two most obvious elements in Horacio Quiroga’s tropical short stories are a Nature dangerous to man and a kind of fatalism” (Param: 1976, 428)³⁸.

A diferencia de Kipling, que aprecia la jerarquía de la selva, Quiroga considera este entorno como la naturaleza salvaje, un lugar inquietante lleno de peligros. Como afirma Arturo Ramos:

Un vistazo a la obra de Quiroga en torno a Misiones no transmite la idea de un hábitat organizado y racional, sino todo lo contrario: un medio salvaje (hostil al hombre) que porta fuerza indomable e imprevisible que provoca la tragedia o la catástrofe. (Ramos, 1990: 238)

André Collard resume en su ensayo lo peligroso de la selva, que abarca los elementos tanto naturales como personales:

Su fauna perpetuamente al acecho, su flora de emanaciones a veces mortales, su clima caracterizado por temperaturas extremas, lluvias torrenciales y periodos

³⁸ Posiblemente los dos elementos más obvios de los cuentos tropicales de Quiroga son una naturaleza peligrosa para los hombres y una cierta fatalidad. Traducción mía.

de sequía; los tipos regionales- [...] en una palabra, la hez de la sociedad a la cual de tiempo en tiempo se suma algún plantador laborioso incorporado al medio por necesidad—todo le daba el carácter de un peligroso hábitat. (Collard, 2017: 278)

El uruguayo describe esta hostilidad de la naturaleza en muchos de sus cuentos, desde los paisajes feroces hasta el clima como el calor insoportable. En su cuento “A la deriva”, Quiroga describe de la siguiente manera el paisaje alrededor del río Paraná:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, atrás, siempre la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. (Quiroga, 1954: 161-162)

“Hoyo” en español, según el diccionario de Real Academia Española, además del significado de concavidad u hondura grande formada en la tierra también significa la sepultura. (DRAE) Quiroga usa esta palabra con doble sentido con la intención de describir lo macabro del paisaje. Pretende hacer hincapié en que la muerte del protagonista no solo es una casualidad. La selva no es el lugar más propenso por lo que sus habitantes deben enfrentarse a los peligros cotidianos. (Alazraki, 1976: 161)

En “Los pescadores de vigas”, los peones trabajan en un ambiente extremo, como lo que escribe Quiroga: “tras gran sequía grandes lluvias. A mediodía comenzó el diluvio, y durante cincuenta y dos horas consecutivas el monte tronó de agua. El arroyo, venido a torrente, pasó a rugiente avalancha de agua

roja.” (Quiroga, 1954: 224)

También se presenta otra descripción del sol y el calor insoportable en “La insolación”: “en el paisaje silencioso y encegueciente de sol el aire vibraba a todos lados, dañando la vista. La tierra removida exhalaba vaho de horno...” (Quiroga, 1954: 167-168).

Además del medio ambiente hostil, los animales también son peligrosos y amenazantes para la vida humana. Según Leonor Fleming, “las sequías, el veneno, la crueldad, los desechos humanos, un sol enloquecido, la “corrección”, los yaguetes, la sed y el miedo de un desamparo abismal fueron las presencias que llenaron y cercaron aquella época suya” (Fleming, 2012: 29). Estos elementos convierten a la selva en un lugar arriesgado para los seres humanos.

Sin embargo, esta intemperie de la naturaleza ha sido muy atractiva para Quiroga, y, por esta razón, edificó allí su hogar. En el artículo suyo “Misiones. El ambiente”, Quiroga declara su amor a la selva, diciendo que Misiones es uno de los paraísos terrenales.

A los paraísos terrenales, pues – Misiones es uno de ellos-, alcanza también la maldición original. La naturaleza es demasiado bella, la tierra demasiado feraz, el clima demasiado dulce, para que de pronto no surja un fantasma sombrío (heladas extremas, lluvias diluvianas, sequía atroz) a recordarnos que la vida, aun en Misiones, no vale sino cuando hay que conquistarla duramente. (Quiroga, 1967: 100)

Emir Rodríguez Monegal también incide en el amor intenso del escritor uruguayo por la selva: “el lejano territorio (la selva, la vida dura, la amenaza de muerte como compañero constante) es el reverso de París y por eso mismo es

tan atractiva para ese hombre en perpetuo estado de tensión interior” (Monegal, 1976: 15).

Como se ha mencionado anteriormente, en la selva destaca la muerte accidental, lo que demuestra la fragilidad de los seres humanos ante la naturaleza. Según Manuel Antonio Arango: “la muerte en los cuentos de Horacio Quiroga no se presenta en forma natural, sino que ella sorprende a sus víctimas con un rápido accidente del medio ambiente donde se mueven los personajes” (Arango, 1982: 155).

“Los pescadores de vigas” y “A la deriva” son cuentos ambientados en esa naturaleza, en la cual el hombre está obligado a luchar contra los elementos. La opción de la muerte muchas veces se convierte en un conflicto para propiciar que se desarrollen sus cuentos. Saúl Yurkievich, al analizar el cuento “A la deriva” afirma este importante conflicto en las obras de Quiroga.

El conflicto que aquí, mueve la acción es casi permanente en la obra de Quiroga: la lucha del hombre contra la naturaleza agreste, implacable, bárbara. Todo es pugna denodada con los elementos naturales, a veces coronados de belleza: lucha contra la víbora venenosa, contra el río corrientoso, contra la selva muda, impasible. (Yurkievich, 1976: 222)

Ya que la selva es un lugar lleno de peligros, sus habitantes se ven obligados a luchar contra la naturaleza por su sobrevivencia. Seymour Menton Param comenta que los cuentos tropicales de Quiroga, “en gran parte, presentan la derrota humana ante la barbarie de la naturaleza.” (Param, 1976: 428) En la selva, la fuerza del hombre es muy limitada. A veces es tan débil que no puede

ir en contra de la misma. Desde el punto de vista de Quiroga, esta derrota humana siempre conlleva la muerte, la enfermedad y el sufrimiento. Como es sabido, la muerte es el elemento frecuentado para los que residen en la selva, tanto para los hombres como para los animales. La naturaleza tiene su ley propia, es hostil pero justa. Una vez que uno la desobedece, debe esperar que la muerte se le acerque de un momento a otro. Esto es la realidad de la vida de la selva trazada por Quiroga a través de sus cuentos.

Asimismo, en este sentido, cabe destacar que Quiroga ha insertado en varios cuentos su preocupación por la situación del trabajo de los peones de la selva. Como afirma Correa,

en Horacio Quiroga tiene una particular fuerza y preponderancia la situación de enlazada correspondencia existente entre el hombre y la selva. Dentro de ella, adquiere especial relieve, por su fatalidad aparentemente irreparable, la condición del mensú o peón destinado al funesto trabajo en la selva o en las plantaciones. (Correa, 1976: 129)

Según apunta Gustavo Luis Correa, “corresponde a Quiroga el primer reflejo del hombre en lucha con la selva, y la primera narración de la condiciones de vida del peón en la selva en la literatura hispanoamericana” (Correa, 1976: 129). En “Una bofetada”, la devolución y la venganza de la humillación recibida por el peón son la causa principal de la muerte de su patrón. En “La insolación”, el narrador describe la situación de trabajo de los peones del campo: “[...] que los peones soportaban sobre la cabeza, envuelta hasta las orejas en el flotante pañuelo, con el mutismo de sus trabajos de charca”

(Quiroga, 1954: 168). El protagonista es el dueño, y, aunque no necesita trabajar, bajo el sol insoportable del verano, muere de la insolación. De esta manera, se puede deducir lo duro que es el trabajo de los peones.

“Los mensú” es uno de los mejores cuentos para testimoniar esta temática: Cayetano Maidana y Esteban Podeley son dos peones contratados para hacer trabajos en el bosque. Después de despilfarrar el dinero obtenido en su nuevo contrato, empieza su labor dura en el bosque.

En el texto, el narrador describe el aspecto físico de los dos mensú: “Flacos, despeinados, en calzoncillos, la camisa abierta en largos tajos, descalzos como la mayoría, sucios como todos ellos, los dos mensú devoraban con los ojos la capital del bosque, Jerusalén y Gólgota de sus vidas” (191). En líneas posteriores, describen su rutina diaria como mensú:

Silenciosos mates al levantarse, de noche, aún, que se sucedían sin desprender la mano de la pava; la exploración en descubierta de madera; el desayuno a las ocho; harina, charque y grasa; el hacha luego, a busto descubierto, cuyo sudor arrastraba tábanos, barigüís y mosquitos; después, el almuerzo, esta vez porotos y maíz flotando en la inevitable grasa, para concluir de noche, tras nueva lucha con las piezas de 8 por 30, con el yapará de mediodía. (Quiroga, 1954: 195-196)

Uno de los mensú ha quedado gravemente enfermo y quiere buscar medicamentos. Sin embargo, el mayordomo no le deja ir si no le paga el resto de dinero que le debe. En el cuento el narrador presenta lo siguiente: “pero el mensú que se va puede no volver, y el mayordomo prefería hombre muerto a deudor lejano” (199).

Decide huir del bosque. Tras muchas dificultades, logra subir a un barco

que le va a conducir a otro sitio; a pesar de tantos sufrimientos, no hace nada para cambiar su forma de vida: “pero a los diez minutos de bajar a tierra estaba ya borracho con nueva contrata y se encaminaba tambaleando a comprar extractos.” (Quiroga, 1954: 204) Estos peones se quedan en un círculo vicioso y nunca tienen la posibilidad de salir, como señala Correa:

entre peligros y enfermedades, los trabajadores son aniquilados por el paludismo; o mueren, ya bajo las balas del capataz, ya tragados por la selva al tratar de escapar. El que logra huir, regresa. La voluntad destruida, el cansancio de la esperanza, el alcohol, lo devuelven al sitio infernal que lo llena de espanto. Es fatal. No hay escapatoria. (Correa, 1976: 131)

5.1.10 A modo de resumen

Resumiendo todo lo que se ha analizado anteriormente, los cuentos fantásticos de Quiroga describen la trilogía del corazón, cuya alma queda fuera del control de la fuerza de la literatura. El amor, la locura y la muerte descubrieron en Quiroga sus propios narradores y sus víctimas. Sus cuentos son claramente una muestra de su vida atormentada, siempre con el entrelazamiento de lo real y lo fantástico, la ciudad y la selva, la civilización y barbarie.

En estos cuentos predomina el misterio inmerso en situaciones cotidianas, lo que aumenta su impacto. La locura y el amor se entrelazan de manera constante, para llevar indefectiblemente a la muerte. Sus relatos, cargados de una violencia implícita, producen una asfixiante tensión que sólo se considera

liberada en los finales más imprevistos. Además de los tres temas principales señalados por el título, también se incorporan otros como el horror y la lucha contra la naturaleza.

En la mayoría de los cuentos de los cuentos de Quiroga vemos que, por detrás de todo lo bueno, se camufla algo negativo, por lo cual los cuentos que supuestamente deberían ser felices terminan en desgracia. Además, en el interior de los cuentos, siempre se percibe un fuerte contraste entre la vida feliz y la llegada de la desdicha. Nos muestra la desilusión y la falta de esperanza que tiene el autor acerca de la vida. Su indiferencia, su frialdad y su pesimismo revelaron el sentido más profundo de su existencia.

En cuanto al amor, Quiroga siempre lo ve con una actitud pesimista. Rara vez podemos encontrar un final feliz en sus cuentos. Los dos enamorados, frecuentemente, se ven obligados a separarse por alguna fuerza. Además, intenta perseguir la pureza del amor. Exige a sus personajes un amor idealizado y el mantenimiento de la única relación. Después de casarse, los dos tienen que enfrentarse a muchos problemas, sobre todo la convivencia. La incomunicación es la principal causa de un matrimonio fracasado.

Respecto a su estilo, destaca la alternancia entre lo fantástico y lo realista. Los personajes morbosos unen sus ilusiones con sus dificultades, lo que contribuye a un contenido rico y variado: en sus cuentos se aprecian tanto acontecimientos reales como elementos fantásticos, tanto la descripción física del personaje como el análisis de su mentalidad, tanto los argumentos

interesantes como dramas trágicos.

5.2 Roberto Arlt

5.2.1 Contexto histórico y literario

Según Rocco Carbone, desde la segunda mitad del siglo XIX, en este continente ya estaba generando cambios sociales:

alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, se empiezan a producir en la América hispánica considerables cambios sociales, económicos y políticos. Es la época del positivismo [...]. Esta etapa anuncia una nueva promesa: aquélla de un proceso de industrialización capitalista que impulsaría la transformación de los campos, produciría riquezas y esplendores en las ciudades, revolucionaría los métodos de cultivo y de la cría de animales. (Carbone, 2007: 28-29)

Entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se inicia un movimiento sumamente importante en el campo literario de América Latina, que es la corriente de la vanguardia, lo que se corresponde con un período de importantes sucesos internacionales tales como la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española. A partir de 1940, comenzó la época de transformaciones sociales en América Latina y el crecimiento de las ciudades. En cuanto a Argentina, el país donde vive Arlt, sufre una agitación política y social.

Durante el siglo XX, se llevaron a cabo seis golpes de estado: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 y 1976, con los cuales se establecieron dictaduras cívico-militares. Esta época que estamos tratando (1930-1943), años en los que fueron publicados los cuentos de Arlt que vamos a estudiar, fue denominado por el periodista José Luis Torres “década infame”. Le ha dado este nombre por la

ausencia de la participación popular, el maltrato a los detenidos políticos y algunas medidas tomadas por el gobierno imitando las fórmulas de Hitler.

En el ámbito social, en el año 1891 comenzó la segunda etapa de la inmigración masiva acompañada por una rápida extensión del territorio.

Desde 1857 (primer año para el cual se recogieron datos) hasta 1916 ingresaron al país un total de 4.758.729 inmigrantes, de los cuales permanecieron en él 2.575.021. En los veinte años que precedieron la Primera Guerra Mundial la proporción de inmigrantes respecto de la población nativa excedía en la Argentina a la de Estados Unidos en igual período. Más de un millón de inmigrantes vinieron de Italia y algo menos de España; en 1914 había en el país casi 100.000 rusos, muchos de ellos judíos, y una cifra similar provenientes del Imperio Otomano y de otros estados de los Balcanes. Los años en que la inmigración alcanzó su punto máximo fueron 1889, en que arribaron al país 220.000 personas, y las posteriores a 1905. A partir de entonces no hubo ningún año en que entraran menos de 200.000 personas, alcanzándose en 1912 y 1913 la cifra tope de 300.000. El 60% del crecimiento demográfico habido en la Argentina entre 1869 y 1929 puede atribuirse a la inmigración. (Rock, 2001: 22-23)

Según los datos, se puede deducir que esta forma de inmigración tan acelerada genera una sociedad sustentada en una mezcla caótica y conflictiva. Ese proceso no es fácil, ni cómodo, ni tranquilo. Por consiguiente, es difícil encontrar una base cultural común, donde se pueda desarrollar una identidad sólida. Como señala Sábato,

estamos en el fin de una civilización, y en uno de sus confines. Sometidos a una doble quiebra en el tiempo y en el espacio, estamos destinados a una experiencia doblemente dramática. Perplejos y angustiados, somos actores de una oscura tragedia, sin tener detrás el respaldo de una gran cultura indígena (como la

azteca o la incaica) y sin poder tampoco reivindicar de modo cabal la tradición de Roma o París. (Sábato, 1996: 64)

Sería vano intentar abordar en pocas líneas la próspera situación económica y el progreso que experimentó la nación en aquellos momentos, lo cual asombraba al mundo porque se había convertido en el atractivo para las inversiones y los inmigrantes europeos. Sin embargo, ese avance económico generó gran diferencia entre las clases sociales, lo que supuso serios problemas.

En el campo literario, la literatura de vanguardia tiene carácter combativo y de ruptura con la tradición estética anterior, lo cual implica una búsqueda de nuevas formas de expresión y un deseo de liberación de las convenciones o leyes morales, políticas y religiosas que impiden la emancipación y el desarrollo integral del hombre. Concretamente, Argentina es uno de los países donde más se desarrolló el movimiento vanguardista. Esto se explica por esa necesidad de “explorar” e innovar que Cortázar reconocía como una seña de identidad de los escritores argentinos:

Creo que “Rayuela” es un libro muy argentino. Porque finalmente, una característica de los argentinos es su falta de certidumbre y de bases de tipo cultural, por salir de la mezcla de que salimos.

Cuando uno habla con un francés medio, ve que está perfectamente seguro de sí mismo, intelectualmente. Y es porque tiene a su espalda al abuelito Pascal, al abuelito Descartes, al abuelito Montaigne. Si para ese francés todo está resuelto, nosotros, los argentinos no tenemos eso y ustedes, los uruguayos tampoco lo tienen.

—Tampoco.

—Y eso que aparentemente es una desventaja de argentinos y uruguayos, en el caso de “Rayuela” trata de volverse un arma positiva: utilizar esa falta de continuidad, de certidumbre cultural, para tratar de moverse en terrenos nuevos. Nosotros tenemos la necesidad y la posibilidad de explorar. (González Bermejo, 1979: 74-75)

Retomando la importancia de la vanguardia en los años veinte en Argentina, podemos señalar que surgieron dos tendencias principales, que son el grupo de Florida y el de Boedo. Aunque la frontera nunca ha quedado muy definida, se puede decir que los representantes de la primera pertenecen a clase acomodada. Mientras tanto, los del grupo de Boedo manifiestan su compromiso con las clases bajas. Ellos se reúnen frecuentemente en este barrio obrero de Buenos Aires, Boedo, para compartir sus pensamientos y obras literarias. Fue un agrupamiento informal de artistas de vanguardia de Argentina durante la década de 1920, entre los cuales se encuentra Roberto Arlt. Por consiguiente, sus obras están más comprometidas con la desigualdad social y critican a las penalidades de las clases bajas.

5.2.2 Breve introducción de la biografía del autor³⁹

Roberto Arlt, cuyo nombre completo es Roberto Godofredo Christophersen Arlt, nació en el barrio de Flores el 2 de abril de 1900 y murió de un infarto el 26 de julio de 1942 en una pensión de Belgrano. Sus padres eran nuevos inmigrantes del país con pocos recursos económicos. Arlt fue

³⁹ La biografía de Arlt se basa en el libro de Lanuza, Eduardo González. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina S. A., 1971.

autodidacta y no siguió una carrera universitaria. Sin embargo, desde niño frecuentó la biblioteca de su barrio. Hizo múltiples trabajos antes de dedicarse a escribir. En 1916 inició su trabajo como periodista. Durante 1920 y 1930 estuvo interesado por el grupo Boedo y se reunía con frecuencia con otros escritores. En 1926 sacó a la luz su primera novela *El juguete rabioso*. Este texto se ha relacionado con la novela picaresca y fija su mirada en las víctimas de la sociedad en la que viven, lo cual también queda mostrado en *Los siete locos* (1927). Según Héctor Azzetti,

durante el año que duró su trabajo de reportero en el diario de Natalio Botana, trabó un contacto con el sorprendente submundo de la delincuencia, y frecuentó los bajos fondos prostibularios y canallescros donde poderosos “cafishios” eran verdaderos reyes de la noche con su cohorte de esclavas y aduladores. (Azzetti, 2021: 105)

Esta experiencia le ofrece a Arlt una visión distinta de la realidad de su país y fundó la base del recurso literario de sus cuentos y novelas. En 1931 publicó *Los lanzallamas*, que trata de una continuación de *Los siete locos*. Por estas publicaciones citadas, Arlt es considerado uno de los pioneros de la nueva narrativa.

El año 1932 se puede considerar como una fecha decisiva para Roberto Arlt porque con la novela *El amor brujo* (1932) cerró la etapa de sus novelas y fue cuando publicó su primera obra teatral *Trescientos Millones*. Desde entonces, dedicó todo su esfuerzo a las obras dramáticas, cuentísticas y periodísticas. De entre sus libros de relatos el que suscita más interés entre la crítica es *El*

jorobadito (1933), primera colección de cuentos publicados por Roberto Arlt, donde encontramos nueve relatos. En el mismo año también publicó sus *Aguafuertes porteñas*, los cuales fueron muy bien recibidos en la prensa.

En 1935, fue enviado por Carlos Muzio Saénz Pena, director del periódico *El Mundo*, y desempeñó sus funciones como corresponsal en Europa, remitiendo con gran frecuencia sus opiniones como viajero. En el verano del mismo año, publicó sus *Aguafuertes* que relatan su recorrido por el norte de África. Esta experiencia le nutrió en sus futuras creaciones literarias, por ejemplo, en 1936 publicó *Aguafuertes españolas*. En el mismo año salieron a la luz sus obras teatrales *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*. Un año después, publicó *La isla desierta* (1937). En 1938, estrenó *África*, otra creación dramática, en la cual se narran las experiencias extraordinarias en Marruecos.

Asimismo, destaca *El criador de gorilas*, colección de doce cuentos publicados en 1941.

Arlt crea su realidad propia en la novela, en el teatro y en otras publicaciones literarias. El estilo arltiano cuenta con características destacables como la incorporación de jergas y barbarismos. Desde sus obras se puede apreciar una miniatura de la sociedad argentina. Ya que pertenece a una familia de inmigrantes, se preocupa mucho por la situación de este sector de población y en sus obras también se evidencia la vida de las clases populares durante la crisis. Suele usar elementos fantásticos y combinar el mundo cotidiano con otro imaginario y, a veces onírico.

Como otros autores vanguardistas, las obras de Arlt también proponen una ruptura con la realidad como la que se puede reflejar en el uso de espacios imaginarios. Sin embargo, esta fractura/fisura no es una desviación total de lo normal sino una forma de escapar de dicha verdad hostil. Se puede percibir siempre en el fondo una denuncia social con intención de universalidad, la crítica de la moral burguesa y la inexperiencia juvenil.

Según señala Lauro Flores, muchos importantes narradores de épocas posteriores, como Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Néstor Sánchez y Juan Carlos Onetti han reconocido las influencias ejercidas de Arlt en ellos. (Flores, 1987: 48)

Hasta la actualidad, casi todos los estudios sobre este autor versan sobre su novela y su teatro y se encuentran escasas investigaciones sobre sus cuentos. Este género literario, como parte importante de su narrativa, también merece ser estudiado en profundidad. Según Omar Borré, en su vida escribió unos setenta relatos, pero solo veinticuatro fueron recopilados en libros: nueve en *El jorobadito* (1933)⁴⁰ y quince en *El criador de gorilas* (1941). Estos constituyen el eje de este trabajo.

5.2.3 La cuentística de Arlt

⁴⁰ Existen dos versiones de *El jorobadito*, una contiene nueve cuentos y la otra, cuatro. Los nueve cuentos son “El jorobadito”, “Las fieras”, “Ester Primavera”, “El traje del fantasma”, “La luna roja”, “El escritor fracasado”, “Pequeños propietarios”, “Una tarde de domingo” y “Noche terrible”, y la otra solo lleva los cuatro primeros. Para la presente tesis analizaremos la versión más completa con el fin de tener una visión más amplia respecto a los cuentos de Arlt.

5.2.3.1 Sus libros de cuentos

Después de hacer una breve introducción al escritor, es preciso centrarnos en sus cuentos. Si bien es un género que suscita menos interés entre los críticos, no es menos importante dentro de la creación literaria de Roberto Arlt, de hecho, cubre una amplia diversidad temática. Según afirma Omar Borré,

los cuentos presentan una gran variedad de temas y multiplicidad de miradas sobre personajes y acciones, exponen una escritura que se desliza hacia lo policial, lo fantástico, lo esotérico, la ciencia ficción, el texto absolutamente realista, lo filosófico y lo costumbrista. (Borré, 1994: 80)

Su primer cuento es “El gato cocido”, publicado el veintisiete de octubre de 1926 en la revista *Mundo Argentino*, con el cual inaugura su creación cuentística.

En 1933, el escritor escribió *El jorobadito*. En esta colección, hay cuatro en los que los protagonistas se encuentran en una situación similar: sufren una gran marginación. Los cuentos utilizan la estructura del monólogo; de hecho, se pueden considerar como una confesión de los delitos que sus protagonistas realizaron en el pasado. El relato que lleva el título del libro es considerado uno de los mejores de Arlt y ha sido el más estudiado por los críticos. Según Lanuza,

Perduran en sus páginas los temas obsesivos de su cínico puritanismo sexual, la agresiva defensa contra las presuntas suegras, los tensos noviazgos en los que un simple beso es considerado por quien lo da, o no lo da, como abominable corrupción, el adolescente complejo del himen, la canalla gratuita como garantía de afirmación existencial, el descenso a los infiernos de la delincuencia o la enfermedad. (Lanuza, 1971: 90)

En 1941, dio a conocer su segunda colección de cuentos, *El criador de*

gorilas. Se trata de relatos con una ambientación exótica. Arlt utiliza el contexto africano y la cultura musulmana para exponerles a los lectores lo marginada que se encontraba la sociedad, apuntando de manera implícita a su propio país.

Como afirma Garzo,

están sí, los temas eternos de Arlt, la traición, la venganza, el robo, la mujer como símbolo de perversión, de forma que bien podría decirse que cuando Arlt escribe sobre África lo está haciendo en realidad sobre su propio país, ya que Buenos Aires refleja la selva y su mundo apocalíptico, en una escala aun mayor y más inhumana. (Garzo, 2012: 13)

En esta obra, algunos cuentos tienen el mismo argumento de *África*, incluyendo “Halid Majid el achicharrado” u otros. La trama de la mayoría de los relatos suceden en el continente africano, reflejan la religión y la cultura y crean una atmósfera distinta a fin de posibilitar una sensación fantástica.

En la segunda mitad del siglo XX, después de su muerte, se publicaron otras colecciones de cuentos, que son *Regreso* (1972), *Estoy cargada de muerte y otros borradores* (1984), *El crimen casi perfecto* (1994) y *El resorte secreto y otras páginas* (1996). Para los objetivos del presente trabajo, me centraré en sus libros más reconocidos.

5.2.3.2 Exotismo en *El criador de gorilas*

El criador de gorilas contienen quince cuentos de ambientación exótica. La mayoría se sitúa en Marruecos, destacando las ciudades de Tánger y Tetuán. Este hecho tiene relación estrecha con su viaje en años anteriores. En aquella

época, Tánger era una ciudad donde existía una zona de control administrada por una comisión compuesta por diversos países, como España, Francia e Inglaterra. Por consiguiente, esta ciudad es como un crisol de razas, y esas influencias de diferentes culturas y costumbres se reflejan en los detalles cotidianos. Así, por ejemplo, lo señala Arlt en “El señor Jefries y Nassin el egipcio”: “era lunes, uno de los cuatro días de la semana que no es fiesta en Tánger, porque el viernes es el domingo musulmán; el sábado, el domingo judío, y el domingo el domingo cristiano.” (Arlt, 2017: 179) Los referidos días de descanso apuntan dicho cruce de las diferentes culturas.

Sus personajes musulmanes se caracterizan por llevar turbantes y chilabas. En casi todos los cuentos se aprecia una descripción detallada de la vestimenta. Por ejemplo, en “Rahutia la bailarina”, el marido de Rahutia distingue la identidad indígena del hermano de El Mokri a través del material de su ropa: “Ibu Abucab comprendió que su visitante pertenecía a la aristocracia indígena, porque su chilaba era de muy fina lana y de su espalda colgaba una capa con capucha revestida de seda” (Arlt, 2017: 34).

En los cuentos de *El criador de gorilas*, se muestra cierto tipo de discriminación hacia otras razas que no sean musulmanes: el padre le llama a Enriqueta Dogson “una perra infiel”. Lo mismo sucede con los chinos y budistas, a quienes denominan “infieles”:

Corán prohíbe terminantemente la usura; pero esto es con los musulmanes, y el astuto Hassan, en la isla de Java, ejercía la usura no con los musulmanes sino con los infieles, es decir, con los campesinos chinos y budistas. El *Corán* no prohíbe

beneficiarse con la hacienda de los incrédulos. (Arlt, 2017: 21-22)

Además, los personajes occidentales no suelen terminar bien, como René Vasonier y Leonesa de “La cadena del ancla” y el primo Guillermo en “El cazador de orquídeas”. Se aprecia el orgullo y la pureza de la raza musulmana así como la importancia de su cultura. Como afirma Gasquet, en estos cuentos se presenta un nihilismo y la tendencia hacia la cultura marroquí y la musulmana. (Gasquet, 2008: 273)

El narrador nos muestra muchas costumbres de la religión musulmana, destacando la existencia de una sola creencia en los dos miembros del matrimonio. Asimismo, se encuentra un tono pesimista hacia el amor con otras razas: los enamorados nunca tienen un final feliz y serán castigados por Alá. Por ejemplo, en “Halid Majid el achicharrado”, Arlt señala que los europeos tienen una actitud positiva hacia el amor con los musulmanes: “un amor con una musulmana es el ideal de todo europeo. Una intriga con un árabe, el más glorioso recuerdo que puede llevarse una muchacha occidental” (Arlt, 2017: 20). Sin embargo, estos musulmanes que entran en una relación con otra persona de raza distinta no suelen tener un final feliz. El abuelo de Hacmet recibe la venganza tras negar el matrimonio con Turey. Lo mismo sucede con Bokapi en “Accidentado paseo a Moka”, cuyo pecado consiste en haber ido a vivir con un mestizo.

Además, en “La aventura de Baba en Dimish Esh Sham” se evidencian otros elementos de la cultura musulmana: en primer lugar, la referencia a “la

cuarta esposa” apunta a la poligamia; en segundo lugar, los musulmanes no beben alcohol ni comen carne de cerdo: “Yo soy un buen musulmán. Os habla un árabe morigerado que jamás bebió vino ni mordió carne de puerco” (Arlt, 2017: 58); en tercer lugar, señala el lugar de autoridad del padre en una familia y el respeto por parte de su hijo: “‘el hombre de la limosna’ reparó que su padre no le invitó a sentarse, y aunque estaba en su propia casa, continuó de pie” (63); por último, cuando se le acerca la muerte al “hombre de la limosna”, su padre le manda a prepararse para rezar “la oración del miedo” y lo mismo ocurre en “Rahutia la bailarina”.

En este libro se aprecia la capacidad de los argentinos para empaparse de otras culturas, lo que está en la base de esta fascinación de Arlt por el mundo árabe. El hecho de no tener una cultura cerrada, sino más bien ese caos del que habla Sábato, les predispone a aceptar e integrar más fácilmente lo foráneo, ya sea lo europeo, o en este caso, lo africano.

5.2.3.3 La indagación en lo psicológico en *El jorobadito*

En los cuentos de Roberto Arlt, destaca la importancia del individuo, que presenta una psicología compleja y torturada. Una de las formas que emplea con más frecuencia es el uso de la primera persona, conllevando, en ocasiones, la forma expresa de una confesión. Julio Cortázar, en su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores” señala que para que los personajes no se queden como al margen del narrador, es pertinente emplear esta técnica: “la narración en

primera persona constituye la más fácil y mejor solución del problema, porque narración y acción son allí una y la misma cosa” (Cortázar, 1969: 60).

Los cuatro cuentos emplean la forma de monólogo, con un interlocutor implícito. Los protagonistas confiesan sus pensamientos internos explicando un crimen o su situación actual de fracaso.

A través de sus palabras, se puede deducir la situación psicológica de los personajes. Por ejemplo, en este fragmento de “El jorobadito”, se aprecia la atracción del protagonista por lo no normal, lo extraño, lo estrambótico, lo morboso y lo peligroso. Está en búsqueda de un límite, proponiendo una posibilidad de suicidio.

Recuerdo (y esto a vía de información para los aficionados a la teosofía y la metafísica) que desde mi tierna infancia me llamaron la atención los contrahechos. Los odiaba al tiempo que me atraían, como detesto y me llama la profundidad abierta bajo la balconada de un noveno piso, a cuyo barandal me he aproximado más de una vez con el corazón temblando de cautela y delicioso pavor. (Arlt, 2012: 17-18)

En estos cuentos podemos acercarnos a una mirada interna y muy subjetiva de los personajes que protagonizan los cuentos, descubriendo lo más secreto de su pensamiento, como la visión de que el matrimonio equivale a la esclavitud de los personajes de “El jorobadito” y “Noche terrible”, la cual desarrollaremos en apartados posteriores.

5.2.3.4 Lo fantástico

Como Quiroga, Arlt también emplea la técnica de lo fantástico para tejer sus historias extraordinarias. Entre ellas, destacan los cuentos ambientados en África, continente exótico y perfecto para el surgimiento de lo sobrenatural. Es la representación de una cultura ajena, lejos de la razón postulada por el mundo occidental, donde permite la aparición de los sucesos extraordinarios. Según Alex Gasquet, en los cuentos orientales de *El criador de gorilas*, lo fantástico se resuelve en la cultura exótica:

Con sus cuentos orientales Arlt entra de pleno en el ámbito fantástico. Más precisamente, el efecto fantástico surge en la confrontación de dos imaginarios, el occidental y el oriental. La revelación de la exótica constelación oriental, con su corte de milagros, creencias y costumbres inauditas, crea el marco propicio para el despliegue de lo fantástico, como puede observarse en el relato “Odio desde la otra vida”. El fantástico arltiano supone el contacto de dos entidades culturales contrapuestas. (Gasquet, 2007: 278)

El estilo fantástico que emplea Roberto Arlt tiene muchas similitudes con el de Quiroga, especialmente en la versión “fantástico realista”, término señalado por Arán. Según este crítico, “tanto Quiroga, como Arlt, representan una forma de tratamiento del género que se desprende del naturalismo, y de una temática y una técnica que se emparenta con el folletín, y con el modelo de Kipling” (Arán, 2000: 100).

Guillermo García, en su artículo “Arlt y lo fantástico” clasifica los diferentes tipos de relatos, los cuales los retomaremos en este apartado como el hilo para el análisis:

- 1) Relatos de catástrofe: “La luna roja”;
- 2) Ficciones involutivas: “Los hombre fieras”;
- 3) Cuentos de magia y ciencias ocultas: “Odio desde la otra vida”, “Historia del señor Jefries y Nassin el egipcio”;
- 4) Psicopatología: “El traje del fantasma”. (Guillermo, 2004: 10)

a) Relato de catástrofe

“La luna roja” es un relato publicado originalmente en *El Hogar* en 1932. A través de la incorporación de lo fantástico, presenta la escena de la catástrofe, el fin del mundo, que es un tema frecuentado por los modernistas.

Arlt describe la cotidianeidad de Buenos Aires: el comercio, los rascacielos, la circulación de coches, los turistas así como los ancianos. Incluso los de la clase media/alta están disfrutando de un concierto. No tiene nada de incidencia durante el día, puesto que desde su primera frase ya señala que “nada anunciaba por la tarde” (Arlt, 1975: 71).

El surgimiento de la luna roja sirve como la explicación de las acciones extrañas de la multitud, como la ruptura de lo fantástico insertado en el ámbito real:

Súbitamente, sobre el tanque de cemento de un rascacielos apareció la luna roja. Parecía un ojo de sangre despegándose de la línea recta, y su magnitud aumentaba rápidamente. La ciudad, también enrojecida, creció despacio desde el fondo de las tinieblas, hasta fijar la balastrada de sus terrazas en la misma altura que ocupaba la comba descendente del cielo. (Arlt, 1975: 76)

Ante dicha situación, la gente muestra el miedo e intenta escapar de ella. En el cuento se encuentran abundantes descripciones de la escena de la huida:

“el edificio de cemento se llenó de zumbidos. No de voces humanas, que nadie se atrevía a hablar, sino roces, tableteos, suspiros” (Arlt, 1975: 74). Como los personajes de “Las fieras”, estos exhombres, al transformarse en las fieras ya no se comunican con el lenguaje, sino con el silencio. Ante la catástrofe, no se distingue el sexo y también va borrando esa distinción entre hombres y animales: “en la claridad terrible y silenciosa era difícil discernir los rostros femeninos de los masculinos. Todos aparecían igualados y ensombrecidos por la angustia del esfuerzo que realizaban, con los maxilares apretados y los párpados entrecerrados” (77).

En este fragmento, se presenta una escena totalmente fantástica: los hombres parecen como zombis caminando bajo las luces rojas:

La multitud en realidad no caminaba, sino que avanzaba por reflujos, arrastrando los pies, soportándose los unos en los otros, muchos adormecidos e hipnotizados por la luz roja que, cabrilleando de hombro en hombro, hacia más profundos y sorprendentes los tenebrosos cuévanos de los ojos y roídos perfiles. (Arlt, 1975: 77)

El final de este cuento es abierto y expresa el rechazo de los hombres hacia la guerra. Pensando en el contexto histórico y político, este cuento fue escrito durante la “década infame” que coincide con la Segunda Guerra Mundial. La Argentina de esa época también estaba bajo la dictadura y el gobierno imitaba los partidos de Hitler. Por consiguiente, en este texto, Arlt anticipa el temor hacia la guerra con una visión hacia el futuro.

b) Ficciones involutivas

En este apartado, destaca la frontera que separa el ser humano con la bestia.

Como señala Guillermo,

Asociada a aquella idea rectora del progreso, la noción de ‘hombre’ repugnada por el cientificismo positivista sobre todo a partir de la segunda mitad del XIX, constituirá el blanco predilecto de esta clase de narraciones. De ellas podría apuntarse que, una y otra vez, sitúan su decir en las fronteras nunca del todo definido que separan lo bestial de lo humano. (Guillermo, 2004: 10)

“Los hombres fieras” narra el despertar de la conciencia de canibalismo del protagonista. El doctor Traitering como un buen americano, es un hombre muy civilizado. El niño Gan justifica que se transformaba en una hiena cuando bailaba con otros hombres en el bosque. Traitering condenó a los criminales a la horca y todos fueron ejecutados excepto el niño Gan por su corta edad. Transcurrido el encuentro con Gan, este Traitering también empieza a sentir el impulso de comer carne humana y en el cuento, se confiesa al sacerdote:

Y ahora estoy aquí, padre, para pedirle la absolución de mis pecados y el perdón, porque me mataré. Es necesario que aproveche este intervalo de lucidez para exterminarme, antes que vuelva la horrible tentación a lanzarme al bosque en busca de víctimas... (Arlt, 2017: 55)

Esta cita da testimonio del despertar del impulso del canibalismo del americano, el doctor Traitering. Lo fantástico reside en esta metamorfosis de hombre al animal, la cual se debe a dos razones: la seducción del niño Gan y el propio medio ambiente de la selva, que es un espacio totalmente primitivo.

c) Cuentos de magia y ciencias ocultas

Arlt siempre ha tenido interés en las ciencias ocultas. A los veinte años, publicó *Las ciencias ocultas en Buenos Aires* (1920). Está claro que este escritor ha sido influenciado por Leopoldo Lugones, quien es el pionero en crear el ambiente fantástico a través de la teosofía y las ciencias ocultas. Según Juárez, en Arlt, las doctrinas teosóficas y los tópicos del fantástico modernista constituyen el argumento ficcional de sus narraciones fantásticas: el espiritismo, lo oculto y lo sobrenatural operan en tanto que tópico literario y procedimiento narrativo para la construcción de lo fantástico. (Juárez, 2008: 145)

En *El criador de gorilas*, dos cuentos tratan de este tema, que son “Odio desde la otra vida” e “Historia de señor Jefries y Nassin el Egipcio”.

“Odio desde la otra vida” narra la historia de Tell Aviv, quien es un árabe, doctor de ciencias ocultas. Al encontrarse con Fernando, descubre a simple vista que éste quiere matar a su novia Lucía porque el sentimiento de odio le persigue a pesar de la reencarnación. Le proporciona a Fernando unas informaciones de Lucía y logra hacerse con su confianza. Tell Aviv lo lleva a su casa y le manda fumar una pipa con droga, con cuyo efecto el hombre puede ver las relaciones de la vida anterior: era un árabe. Un día, en el camino, ve un caballo muy adornado y cerca del animal encuentra el medio cadáver de su dueño, que está en la boca de una gran serpiente. La mata y saca al hombre, lo entierra, se lleva su bolsa llena de piedras preciosas y sigue el camino con su caballo. Después, en la calle se encuentra con el padre y los hermanos del difunto, quienes, al ver sus equipajes, creen que fue Fernando el que mató a su

pariente. Lo detienen y le pegan a latigazos. Después, el padre trae a Lucía adonde encierra el hombre y le dice que es este hombre quien asesina a su hermano. A pesar de lo mucho que explica Fernando Lucía no le cree y manda a los perros a morderlo hasta la muerte. En realidad, Tell Aviv lo sabe todo porque también en la otra vida estaba allí, fue quien llamó a los perros para hacerle despedazar. Al contarle todo, Tell Aviv logra persuadir a Fernando de que abandone la idea de matar a su novia. Sabiendo que tiene que alejarse para siempre de Lucía, Fernando se va de la ciudad en tren esa misma noche.

Domingo-Luis Hernández, cuando analiza este cuento, señala los componentes mágico-fantásticos incorporados:

Tel aviv, el chamán iniciático, que usa drogas para la confrontación de la conciencia y del tiempo; la figura del negro Afcha, esclavo de Tel Aviv, y sus perros; la confusión del presente y del pasado en explícitos viajes astrales, de donde se sustrae un intenso soplo de pervivencia, de que el hombre es inmortal y que transita dimensiones distintas a las conocidas, a las sensoriales. Todos los componentes mágicos son teofísicos, y en ellos creyó Roberto Arlt. (Hernández, 1995: 132)

“Historia del señor Jefries y Nassin el Egipto” menciona el hipnotismo y la magia negra: el diplomático Jefries se siente controlado bajo las acciones de Nassin el Egipto porque cada vez que va a su puesto, se esconde y cuando él se va, asoma la cabeza. Un día, Nassin le invita a tomar el té en su tienda, y le pide que robe el cadáver de una joven virgen, que después utilizará en sus ritos nigrománticos. El protagonista, después de obedecer su orden y como no está totalmente dominado por la hipnotización, empieza a dudar de que esta acción

esté en contra de su voluntad. Al descubrir que Nassin está haciendo un tipo de ritual con el difunto, comprende que el egipcio se dedique a la magia. Como no quiere seguir siendo controlado por Nassin y hacer cosas que no desean verdaderamente, lo mata con la pistola.

Según señala Arán, el espacio oriental le ofrece a Arlt la oportunidad de describir las acciones ajenas y algunas de ellas llevan un tono fantástico, como lo que ocurre en este cuento señalado:

en algunas manifestaciones de la cultura de África cree descubrir la posibilidad de materializar prácticas de poder y control sobre mentes y cuerpos que engendran situaciones fantásticas. Por eso el fantástico de Arlt documenta críticamente el mundo que observa y que es irreductible a la lógica del bien y del mal, tal como se entiende en Occidente, porque el ejercicio de la justicia se parece a la venganza y se funda en la creencia. (Arán, 2000: 108)

En el control de Nassin al señor Jefries es donde reside el efecto de lo fantástico porque no existe una norma científica para su explicación. Asimismo, la sala encerrada del egipcio es el lugar donde ejerce la magia, es donde se produce esa sensación profunda de horror. En este cuento, el narrador señala que el único disfrute de este brujo es la crueldad, la cual la utiliza como una forma para excusar su asesino:

los procedimientos de la magia negra son, a pesar de la incredulidad de los racionalistas, procesos de sugestión y de acrecentamiento de la propia ferocidad. Los magos son hombres de una crueldad ilimitada, y ejercen la magia para acrecentar en ellos la crueldad, porque la crueldad es el único goce efectivo que les es dado saborear sobre la tierra. (Arlt, 2017: 179)

d) Psicopatología

“El traje del fantasma” es uno de los cuentos de la colección *El jorobadito*. Después de matar al marinero, el protagonista narra una extraordinaria aventura para ocultar su crimen.

Aplicando la teoría de Todorov, se puede encontrar perfectamente la existencia de dicha oscilación entre lo sobrenatural y lo real, es decir, en el cuento se encuentra el oficial convertido en un esqueleto (quien está compuesto por los huesos pero sabe actuar como un hombre real), elemento que puede considerarse como fantástico. Asimismo, el fragmento que expongo testimonia el efecto de horror, requisito señalado por varios críticos para definir la literatura fantástica:

El oficial giró sobre sí mismo y al hacerlo descubrí horrorizado que bajo la visera de su gorra no había una cabeza humana sino una calavera de respingada nariz de hueso y dientes de plata. Las manos del esqueleto tomaron un compás... (Arlt, 1975: 130)

El cuento está dividido por varias partes. En la que se titula “Las siete jovencitas” el narrador nos hace sentir la atmósfera feliz de los cuentos maravillosos con la presencia de las hadas. Sin embargo, al final de este cuento, a través de la nota a pie de página, el escritor nos cuenta la historia verdadera:

Gustavo Boer fue detenido bajo la inculpación de asesinato de un marinero que se encontró muerto en su habitación. Boer, para simular haber cometido el delito en un ataque de la locura, salió a la calle desnudo. Su mismo relato del proceso que él quiere hacernos creer refleja su estado de anormalidad; nos presenta a un imaginativo poético completamente normal. (Arlt, 1975: 156)

Esta técnica es muy similar a la que emplea Horacio Quiroga en su cuento “El almohadón de plumas”. Sin leer la nota de Arlt, se puede afirmar que este pertenece al cuento fantástico porque las reuniones de los marineros de esqueleto no es posible explicar según las normas existentes. Pero con la explicación del escritor, de repente ese efecto fantástico desaparece y se sabe que todos estos elementos sobrenaturales pertenecen a un cuento hilado por el propio narrador para escapar del castigo de la ley.

Asimismo, cabe destacar que esta decisión de si el texto pertenece a lo fantástico o no también es lo que otorga culpabilidad o inocencia al protagonista. En el cuento nos proporcionan dos versiones de la muerte de la víctima: si los lectores deciden creerlo, el marinero se suicida por lo cual Boer no es culpable; pero en realidad, Boer está intentando cubrir su crimen aprovechándose de una locura inexistente.

Este traje del fantasma, como nos insinúa el título, es la explicación de la desnudez del protagonista y también es la separación entre el mundo fantástico y el mundo real. Respeto a este punto, Arlt hace una parodia del viejo cuento “El traje nuevo del emperador” de Anderson. En el espacio imaginario, ese traje le trae el honor y el respeto como “el capitán” mientras que en el real, la ropa es invisible. El protagonista queda atrapado en su mundo imaginario y por lo cual él tampoco puede clarificar su situación actual: “inútil ha sido que tratara de explicar las razones por las cuales me encontraba completamente desnudo en la esquina de la calle Florida y Corrientes a las seis de la tarde...” (Arlt, 1975:

117).

5.2.4 Acercamiento a algunos temas concretos

5.2.4.1 La angustia vital y sus respuestas

Ante todo, cabe mencionar la angustia vital, la cual sufren casi todos los personajes de Roberto Arlt. Ellos, como están frente a una situación poco favorable, no tienen unos valores ni ideales estipulados por la sociedad. Como afirma Héctor Azzeti,

el talento de Arlt logró descubrir y expresar los verdaderos impulsos del hombre de la época, desgarrado por la angustia, por el sinsentido y el escepticismo que iban ganando los espíritus hasta convertirse pocos años después en las marcas de las corrientes existencialistas y del absurdo. (Azzetti, 2021: 107)

Dicha angustia proviene de cuatro aspectos principales: lo social y lo económico, lo familiar, así como el amor y la soledad, los cuales, constituyen los temas principales del análisis de este apartado.

a) Lo económico

En primer lugar destaca el aspecto económico. Como es sabido, los personajes de Arlt son frecuentemente de la clase baja, por lo cual carecen de recursos. Según Ricardo Piglia, en los cuentos de Arlt, el dinero ejerce dos funciones principales:

el dinero está puesto como causa y como efecto de la ficción: causa, porque es preciso mentir, inventar, hacer “bonitos cuentos” para ganarlo; efecto, porque la postergación siempre repetida de ese enriquecimiento ilusorio alimenta -con

palabras- el relato de todo lo que se tendrá con el dinero. (Piglia, 1974: 26)

Refiriéndonos al dinero como “causante” de los relatos, hay que decir que los personajes de Arlt no tienen la voluntad ni la necesidad de trabajar y creen que podrán hacerse ricos gracias a un golpe de fortuna. Intentan conseguir dinero a través del robo, de la estafa y de la imaginación; por otra, ellos creen que solo siendo ricos conseguirán salvarse y alcanzar sus deseos de felicidad. Cabe reconocer que en los cuentos de *El jorobadito* y *El criador de gorilas* Arlt se centra más en la búsqueda del dinero como “causa” del relato.

Héctor Azzetti, refiriéndose a las novelas de Arlt, apunta que para salir de la situación a la que se enfrentan, los personajes optan por soluciones individuales como el asesinato, el robo, la humillación y la tortura.

En *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* se ensayan alternativamente dos caminos diferentes para la restauración del equilibrio perdido, y consecuentemente, para la recuperación de la felicidad: son ellos los que podríamos denominar el de la humillación y el de la perversidad, es decir, el de la voluntad del hombre de autoflagelar su dignidad para ser digno de la redención en un caso, y en el otro el de la idea criminal de aniquilar a la humanidad ejerciendo sobre ella todas las formas posibles de la realización del mal, con el ideal utópico de que brote una nueva sociedad impoluta, sin los gérmenes que corroyeran sus cimientos hasta descomponerla. (Azzetti, 2021: 109)

Estas dos líneas también son aplicables para sus cuentos. En cuanto a la primera, “El jorobadito” es el mejor para ejemplificar dicho argumento. Tanto el protagonista como el jorobadito actúan de forma perversa: el primero intenta vengarse de su suegra proponiéndole a su novia que le dé un beso al jorobadito y el último termina por forzar a la chica porque considera que su rechazo

significa una humillación por su aspecto físico.

Para la segunda línea, tomamos “Las fieras” como ejemplo, en el que todos los personajes del lumpen no trabajan sino que roban, comenten crímenes, como lo que se señala en este fragmento:

una fiesta que no hay dinero con que pagarla es la llegada de desconocidos y amigos perdidos a la mesa. Vienen del interior. Han estado robando en provincias. O purgando una pena en la cárcel. O estafando en los trenes. Pero, tengan la cabeza rapada o melenuda, no importa: sus historias y su dinero bien vale la acogida que se les hace. (Arlt, 1975: 98)

También abarcan varios relatos que tratan de la avaricia de la gente, del deseo de la riqueza. Es la causa de esa tendencia hacia el crimen. En “El cazador de orquídeas”, el primo Guillermo deja que su compañero enfermo muera en la selva para seguir buscando la flor que vale una gran cantidad de dinero. En “Acuérdate de Azerbaijan”, Mahomet asesina a su compañero engañándolo con un negocio inexistente para quedarse con el dinero que ganan a través del tráfico de apio. En “Ejercicio de Artillería”, los españoles matan a Muza porque no quieren devolver la usura de Muza, y este último muere porque quiere salvar y proteger sus bienes:

Pero Muza, sordo, desesperado, quería acogerse a sus bienes despedazados, y espoloneado por el furor que hacía girar el paisaje ante sus ojos como una atorbellinada pesadilla de piedra y de sol, dando grandes saltos se introdujo entre las ruinas; su cuerpo chocó pesadamente contra una muralla, la muralla osciló y los cuadrados bloques de granito se desmoronaron sobre su cabeza. (Arlt, 2017: 80)

Este robo y la ambición del dinero es una escapatoria de los personajes

frente a esa angustia vital. Sin embargo, esta avaricia no apunta a un final feliz. Todos estos personajes sufren o mueren a causa del crimen cometido.

b) La soledad y el amor

En las obras de Arlt, se percibe un tono negativo hacia el amor. Siempre describe lo fracasado, la incertidumbre y el sufrimiento de las relaciones matrimoniales.

Existen varios cuentos que critican fuertemente la institución del matrimonio musulmán, como “Rahutia la bailarina”, “Ven mi ama Zobeida quiere hablarte”, “Halid Majid el achicharrado” (recopilados en *El criador de gorilas*). En estos relatos, las mujeres se encuentran en un matrimonio infeliz. Rahutia sale de su casa y se dedica a la danza. Zobeida y Turey optan por una relación matrimonial que conduce al asesinato de su marido.

Además, en “Odio desde la otra vida” (*El criador de gorilas*), el escritor manifiesta la idea de que en realidad, el amor reside en el odio: “ustedes aman el dolor que le infringe al otro, ustedes aman su odio porque ninguno de ustedes podría odiar más perfectamente a la otra persona de la manera que recíprocamente se odian ya” (Arlt, 2017: 121).

Según Ángel Núñez, “amor y matrimonio son para él elementos antagónicos. Y como el amor es excepcionalísimo o quizás imposible, lo que existe en cambio es el matrimonio; de la contradicción nace el dilema del hombre ciudadano” (Núñez, 1978: 44). Existen dos cuentos que testimonian

esta idea: “Noche terrible” y “El jorobadito”. Arlt, en ambos cuentos, expresa la idea de que el matrimonio es algo horrible para el hombre.

“Noche terrible” (*El jorobadito*) habla de una pareja joven que va a casarse al día siguiente. Los dos jóvenes lo pasan con un estado de ánimo totalmente distinto: la chica, Julia, está muy contenta y tiene mucha esperanza. Sin embargo, el protagonista Ricardo Stepens, después de dar muchas vueltas entre casarse o escapar, decide huir en tren, el mismo día de su boda. En el cuento se repite: “es casi lo mismo cometer un crimen” (Arlt, 1975: 157).

En los cuentos de Arlt, los hombres nunca tienen el deseo de casarse y piensan que el matrimonio implica una especie de esclavitud, como los protagonistas de estos dos cuentos que vamos a analizar. En el primer relato, Ricardo dice: “¿Casarse? Casarse es una forma de suicidarse. Y yo no estoy dispuesto a morir; todavía quiero vivir” (Arlt, 1975: 173). En el fragmento citado de “El jorobadito” en el epígrafe anterior el protagonista también muestra que casarse es convertirse en esclavo y él no nace para esa esclavitud.

Mientras tanto, la visión por parte de la mujer es muy diferente: tanto la señora X como la madre de Julia les han ayudado a sus hijas en el matrimonio y casarse les supone una cierta victoria: “(Julia) mañana podrá, por fin, gritar su victoria y cambiar una mirada definitivamente agradecida con la cómplice madre que la ayudó mediante su experiencia a atrapar a este calenturiento.” (Arlt, 1975: 158-159) En esta cita, la palabra “atrapar” muestra la otra cara de la esclavitud.

Sin embargo, el sentimiento real de las chicas no parece muy importante, los protagonistas de ambos cuentos cuestionan el amor de su novia:

Siempre dudé que mi novia me quisiera con la misma fuerza de enamoramiento que a mí me hacía pensar en ella durante todo el día, como en un imagen sobrenatural. (“El jorobadito”, Arlt, 1975: 16)

Cierto que Julia me quiere, pero Julia a su edad, al mismo diablo está dispuesto a jurarle amor eterno. Y si me quiere, es con un amor natural y simple. De la misma manera podría querer a un hombre distinto a mí. (“Noche terrible”, Arlt, 1975: 173)

Además, en “Las fieras” (*El jorobadito*), Arlt presenta otra posibilidad sobre las relaciones, una forma como la antítesis del matrimonio: convertirse en prostituta. Esta opción rompe el orden burgués, dejando a las mujeres en una situación todavía más inferior a los hombres del lumpen.

c) Los personajes femeninos

Las mujeres descritas en los cuentos de Roberto Arlt, especialmente las de *El criador de gorilas*, son muy valientes y capacitadas. Se dedican a profesiones, como ser bailarina o espía. Cuando no está conforme con la situación del matrimonio, buscan formas de salida. Esta imagen es muy distinta de la visión estereotípica de las musulmanas, quienes suelen ser muy sumisas y obedientes a sus maridos. Como señala Pilar:

La mujer en estos cuentos [“Rahutia la bailarina”; “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte”; “Halid Majid el achicharrado”]⁴¹ se rebela frente a las expectativas culturales, y opta por el riesgo a cambio de salir de la “prisión” a la que son

⁴¹ Los paréntesis son míos.

condenadas. El caso extremo puede verse en “Accidentado paseo a Moka”, allí la mujer protagonista, Bokapi, luego de haber abandonado a su tribu por un mestizo, es mutilada y enterrada en viva. (Pilar, 2012: 8)

“Rahutia la bailarina” es uno de los cuentos más representativos. Narra la historia de que Ibu Abucab es el ex-marido de Rahutia y le repudia mucho. Rahutia, tras separarse de él, se refugia en Fez y se dedica a la danza. El Mokri, un mes después de conocer a Rahutia, se ahorca en la casa de la chica. Su hermano cree que ella ha matado a su familiar y viene a vengarse. Rahutia le explica que ella ha descubierto que El Mokri ha traicionado al Califa y al Sultán por lo cual su padre viene amenazándole con matarlo si no acaba suicidándose. El hermano no lo cree e intenta matar a Rahutia y ella, muy angustiada, le da un puñetazo en su pecho, lo mata y logra huir de Tetuán.

En este cuento Rahutia es una mujer poderosa e inteligente, tiene mucho talento y sabe protegerse del peligro. Su marido la repudia y ha mantenido un harén que también humillase a Rahutia, por eso, se separa de aquel hombre, se traslada a otra ciudad, y se dedica al baile para mantenerse.

Según señala Cox, “Rahutia reúne las características de la “femme fatale” que arruina la vida de los hombres y hasta es capaz de causarles la muerte” (Cox, 1996: 368). “Femme fatale” (mujer fatal) es un tipo de personaje que normalmente usa la sexualidad para atrapar a los hombres desafortunados.

Rahutia es una mujer muy atractiva sexualmente, ha viajado y bailado en muchos sitios de Marruecos y hace que varios hombres se sientan enloquecidos por ella. En el propio relato el narrador nos describe sus aspectos físicos:

Era una mujer pequeña, sombría y delgada, de manos ardientes y labios fríos. Su rostro, endurecido por la adversidad, inspiraba respeto, pero cuando sonreía, súbitamente su alargado semblante se llenaba de tanta luz e ingenuidad que hasta a los granujas más recios les temblaban las manos. (Arlt, 2017: 38)

Es muy interesante señalar un pequeño detalle que revela la solidaridad de las mujeres musulmanas: “Rahutia corría a través de las terrazas como un fantasma; las mujeres de otros harenes la veían pasar, pero con esa solidaridad cómplice que liga a todas las musulmanas, fingían no verla” (Arlt, 2017: 46). Aunque en realidad Rahutia ha cometido un crimen, estas mujeres la protegen. Esa unidad entre las mujeres es muy fuerte y al mismo tiempo expresa sus esperanzas hacia una vida mejor.

En “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte” y “Halid Majid el achicharrado”, se mencionan a dos mujeres atrapadas en un matrimonio desgraciado, quienes buscan la salida a través del asesinato de sus esposos.

“Halid Majid el achicharrado” narra la historia de el joven Dais el Bint Abdalla, que está enamorado de una chica europea, Enriqueta Dogson. Piensa renunciar secretamente a la religión musulmana y cambiar su forma de vestir. Su padre, el viejo Faraj, está muy enfadado con su acción, lo manda a Java para alejarle de Tánger, y antes de irse, le pide que visite al abuelo de Hacmet, llamado Turey, quien tuvo una historia también con una chica de otra religión: hace muchos años, los dos se enamoraron y la joven envenenó a su marido para estar junto a él. Por temor a un destino semejante, Truey rechazó casarse con ella. La última, le pidió ir al funeral de su exmarido y lo llevó a la hoguera para

quemarse vivo, como una forma de venganza. Huyó y extrajo la conclusión de que uno no debe enamorarse de alguien que no sea de su raza y su religión. Después de ver las cicatrices en el cuerpo del anciano, el joven se arrepiente y se separa de la chica para siempre.

“Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte” nos cuenta que en Tánger corre el rumor de que el médico Píter ha envenenado a su mujer. Al saber esto, Zobeida manda a su nodriza Aischa a buscarlo. Le pide un veneno para matar a su esposo y Píter se lo niega. Luego le propone embrujar a su marido Sidi Fodil, quien es un mercader con joroba, con la condición de que se case con él después. Al encontrarlo, el médico, un mercader jorobado, le saca la lengua y se burla de él para humillarle. Lo hace varias veces hasta que el Sidi Fodil, dominado por la furia, se lanza hacia él pero ha tropezado con un automóvil lleno de turistas.

El argumento de los dos relatos comparte muchas similitudes. Sin embargo, la chica en “Halid Majid el achicharrado” tiene un final más trágico: Turey rechaza casarse con ella y ha perdido a su marido para siempre. Decide practicar la costumbre de dirigirse a la hoguera en el funeral de su marido. Zobeida logra matar a su esposo y se libra de la sentencia porque no es la responsable principal de la muerte de su marido. La forma que utiliza el médico Píter es bastante extraña e inesperada: por una parte, se puede considerar como la consecuencia de la magia negra porque le compromete a Zobeida a embrujarlo. Por otra parte, el accidente se debe al furor de Sidi Fodil, el cual viene de la discriminación por parte de Píter. El comerciante musulmán, por el

hecho de que lleva joroba, tiene un sentimiento muy delicado. Lo mismo sucede con el protagonista de “El jorobadito”. Cada vez que el narrador le llama por su sobrenombre “Rigoletto” lo rechaza. Además, cuando la novia se niega a darle un beso, piensa que ella lo discrimina por su aspecto físico por lo cual la empieza a forzar.

d) Lo familiar y la venganza

En los cuentos de Roberto Arlt, la muerte está muy relacionada con el castigo. Como se ha señalado en apartados anteriores, en los personajes siempre se esconde una tentación hacia el mal y el crimen, lo cual provoca en muchas ocasiones la muerte de otros. Sin embargo, la mayoría de ellos no son castigados por la ley. Según Gasquet, dichas venganzas suponen la recuperación de la equidad porque en estos cuentos, no se encuentra una institución ajena que ejerce esa función y se trata de una justicia “primitiva”:

no hay aparato jurídico, sino solo un esbozo de somera justicia humana basada en el precepto coránico del “pagarás la cabeza con la cabeza, el diente con diente, el ojo con el ojo”. Los riesgos corridos por quien viola la ley son puramente individuales, exponiéndose a posterior “justicia” de la víctima que con su venganza restablece el equilibrio de fuerzas entre el bien y del mal. (Gasquet, 2007: 276)

El cuento más representativo es el primero de *El criador de gorilas*, titulado “La factoría de Farjalla Bill Allí”. La muerte de Farjalla es la más cruel que se puede encontrar en esta colección. De acuerdo con Hernández, “en este relato se combinan algunos de los elementos esenciales de la fatalidad: poder

autárquico, esclavitud, barbarie, venganza y muerte” (Hernández, 1995: 106).

La historia trata de una factoría de gorilas en África, donde predominan la práctica de los latigazos, el despotismo y la esclavitud. El protagonista es poseedor de libros en la factoría de Farjalla. Allí testifica que una esclava llamada Tula lleva a su niño al trabajo, y no logra impedir que uno de los gorilas a los que cuida lo estrangule. Después se presenta el padre del niño y decapita al animal asesino. El dueño de la gorila se enfada mucho por la pérdida y en venganza, tortura al marido de Tula.

Más tarde, para reemplazar al gorila muerto que debería ser enviado al jardín zoológico de Melbourne, el dueño decide mandar a otro animal que cuida Tula, en compañía del protagonista, quien, muy insatisfecho con la frialdad y el maltrato del dueño, lo deja inconsciente, propinándole con una maza “un vigoroso puntapié en la boca del estómago” (Arlt, 2017: 16); de esta manera salva a la esclava y su gorila. El protagonista mata después al dueño utilizando el mismo modo en el que este torturó al marido de Tula, consistente en untarlo con miel y dejar a las hormigas que lo coman vivo: “y no dejaré de añadir que hasta hacía pocos años los traficantes de esclavos castigaban a los negros muy rebeldes untándolos con miel y amarrándolos a uno de estos hormigueros” (Arlt, 2017: 15). Según Garzo, “su venganza no significa solo un ajuste de cuentas, sino la asunción y defensa de ese fondo maternal que justifica y sostiene la vida” (Garzo, 2012: 14).

Asimismo, entre todos los cuentos, cabe destacar “Acuérdate de Azerbaijan”

porque en este cuento, la víctima no muere por el asesinato directo de otra persona sino por su cambio psicológico. Nos cuenta la historia de dos traficantes de Opio, Azerbaijan y Mahomet, que empiezan su negocio aturdiendo a palos a una espía prófuga de la policía inglesa. Para que se quede con el dinero que ganaron y que nadie sepa el origen de este ingreso, Mahomet decide asesinar a Azerbaijan. Un día, Mahomet le propone a Azerbaijan esperar a un pescador de perlas, lleva a su compañero al bosque y lo mata.

Quince años después, un joven instala su puesto de barberillo en Tánger, donde murió Azerbaijan y está ahora Mahomet. Cuando no trabaja, canturrea una canción que le pone nervioso al delincuente. Un día, por ser acusado de estar en tratos con contrabandistas de seda, Mahomet tiene que presentarse al juez. Está barbudo y no puede aparecer de esta manera ante un cadí, por consiguiente, va al puesto del joven. Mientras le afeita, le pone la navaja en el cuello y le pregunta si se acuerda de Azerbaijan. Mahomet se queda muy aterrorizado y antes de que el joven efectúe su venganza, éste ya muere de miedo.

En este cuento, Mahomet muere porque sabe que este joven viene para vengarse por el asesinato de Azerbaijan. Como afirma Goldar, “el castigo, en estos casos, es real y no metafísico; es en vida, físicamente doloroso, aumentado por los remordimientos y los cargos de conciencia” (Goldar, 1985: 155).

En conclusión, en Arlt, la muerte es un accidente provocado por el ambiente hostil de la naturaleza sino más por los hombres. Sus personajes

siempre tienen la intención de hacer el mal, de destruir la vida de otra persona. Como respuesta a esa crueldad, sus amigos o sus familiares recurren a la venganza, y la apelación a una justicia primitiva.

Como afirma Azzetti, todos estos elementos que han sido analizados anteriormente representan una nueva visión realista de Roberto Arlt:

la angustia y la desolación de sus personajes, la farsa de la sociedad secreta, la realización del mal, la hipocresía de los “dioses” de la sociedad, son síntomas del desplazamiento de la visión de lo real operado en Arlt, en relación con las pautas canónicas del Realismo, de su intento de superar los estratos visibles de tiempo y espacio y de su voluntad de hurgar en la conciencia individual y colectiva del hombre, acuciado por signos inquietantes de disolución y extravío. (Azzetti, 2021: 108)

5.2.4.2 La posición social

Este punto es una de las temáticas que comparten Quiroga y Arlt, ya que ambos se preocupan por la situación de las personas de las clases más bajas. A diferencia de Quiroga, quien se preocupa por la situación del trabajo de los peones de la selva, Arlt presta más atención al ámbito urbano. Como señala Ángel Núñez, “en obras como la de Roberto Arlt es la realidad social contemporánea la que brinda los hábitos de la sensibilidad, las costumbres y valores de los personajes, los tipos de opresión y de conflicto.” (Núñez, 1978: 36)

En cuanto a los cuentos, los personajes siempre pertenecen a la clase marginal de la sociedad y se dedican a profesiones ilegales tales como ladrones,

asesinos y contrabandistas; en el caso de las mujeres, nos encontramos con prostitutas. Este ambiente es uno de los rasgos principales de la literatura artliana. Como señala Garzo:

eunucos, prostitutas, indigentes, asesinos, seres deformes o que han sufrido la pérdida de algún miembro, pululan por las páginas de los libros del autor argentino como una saga sin esperanza, en la que sin embargo, y esto es lo extraño, parece esconderse alguna forma oscura y decisiva de verdad acerca del corazón del hombre. (Garzo, 2012: 9-10)

Refiriéndose a los cuentos más concretos, destaca “Las fieras”, cuya estructura corresponde con un monólogo. El protagonista parece que está confesando ante una mujer de la clase alta, de la cual estaba enamorado antes. Se utiliza el narrador en primera persona para facilitar la exposición de los pensamientos más internos del personajes, de su psicología más profunda. El protagonista utiliza un tono negativo, cuenta los lugares que ha explorado junto con la prostituta Tacuara, la situación que está viviendo y los diferentes personajes del lumpen: Cipriano, Guillermo el Ladrón, Uña de Oro, el Relojero y Pibe Repoyo. Todos, por aburrimiento o angustia, han robado y han destruido la vida de una mujer. Algunos incluso han cometido crímenes. La forma de comunicación entre ellos consiste en el silencio. De vez en cuando el protagonista recuerda los días que pasan juntos y sabe que nunca podrá volver a ese mundo al que pertenecía la mujer, por lo cual muestra gran frustración.

Este cuento presenta la situación de la clase marginal de Argentina de los años treinta. Los personajes del lumpen, son víctimas de la sociedad en la que

viven y contradictorios de las tradiciones establecidas por los pequeño-burgueses, tales como la familia, el trabajo y la religión. Mariela Romero Zúñiga, al analizar el cuento “Las fieras”, señaló que “es importante mencionar que el personaje del cuento no realiza ningún esfuerzo por mejorar su condición ni por salir de ese mundo; más bien el texto se halla impregnado de un tono de derrota” (Romero Zúñiga, 2016: 20). Aquí el protagonista, ya que sabe que nunca podrá volver a su vida de origen, se deja caer entre el lumpen cada día más hasta que su mundo está lleno de violencia, prostitución y traición. En el fragmento que expongo evidencia esa actitud: “no TE diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspero que cal agrietada” (Arlt, 1958: 88). Esto constituye el inicio del cuento y aparece repetido en líneas posteriores. Según Lauro Flores, esta negación “no te diré nunca” desempeñan dos funciones:

primero, sirve para ilustrar la polaridad y para sosener [sic] el distanciamiento y la tensión entre el mundo del narrador y el mundo que habita esa mujer incógnita a la que él le dirige la palabra- falsamente, por supuesto, en cuanto se trata de un monólogo. Segundo, forma parte del silencio, y lo refuerza, como uno de los elementos constitutivos de esa latitud sombría en la que se planta el narrador para recordar, desde allí, su tránsito de un mundo a otro; es decir, su caída, ese ir hundiéndose consciente y paulatinamente es su propio “proceso de descomposición”. (Flores, 1987: 52)

Esta actitud nos recuerda la vida de “Los mensú” descrita por Horacio Quiroga. Sin embargo, por lo menos los peones han intentado escapar de ese

ambiente hostil y el maltrato de su mayordomo. Mientras tanto, los personajes de Arlt son más negativos y nunca piensan salir de su situación actual y dejarse hundir en ese mundo cada vez más marginal. Hay una aceptación del mal y el crimen.

En las obras de teatro de Arlt se encuentran personajes similares, como la sirvienta Sofía de *Trescientos millones*, una pobre criada encerrada en su cuarto que trabaja cada vez que le llaman. No tiene a nadie que le cuide. Tiene el sueño de ser millonaria, pero no tiene capacidad de realizarlo. El medio que ella utiliza para luchar contra la realidad es la imaginación por lo tanto dedica todo su tiempo libre a soñar. Sin embargo, su fantasía no es tan fuerte como para salvarla de la vida real. Poco a poco no puede conformarse con la irre realidad. El propio sueño le traiciona y siempre le está advirtiéndole que esa no es la realidad.

En esta obra teatral también se aprecia ese distanciamiento entre las clases sociales: la sirvienta sueña con ser rica, lo cual le supone un cambio radical de su situación. Sin embargo, como nunca ha experimentado la vida de la clase alta. Con todo, aunque ya dispone de abundantes recursos económicos en su imaginación, no sabe cómo utilizarlos. La frontera de los dos mundos queda muy clara: Sofía no puede penetrar en el mundo de los ricos y para el protagonista de “Las fieras” tampoco le es posible salir del lumpen.

Por la noche llegan perezosamente hasta la mesa de junto a la vidriera, se sientan, saludan de soslayo a la muchacha de victrola, piden un café y en la posición que se ha sentado permanecen horas y más horas, mirando con expresión desgarrada, por el vidrio, la gente que pasa. (Arlt, 1975: 92)

La ventana de la cafetería sirve como una separación entre el mundo “normal” y el del lumpen. Ese distanciamiento es obvio, pero al mismo tiempo difícil de atravesar por la existencia del vidrio. Por ejemplo, cuando el narrador recuerda a la mujer que se nombra, señala tristemente que su destino será totalmente distinto: “tengo prontuario y moriré con las espaldas desfondadas a balazos y mientras tú te casarás algún día con un empleado de banco o un subteniente de la reserva” (Arlt, 1975: 89)

Según Zúñiga, “es fundamental resaltar la división y relación del protagonista entre el mundo ‘terrenal’/externo y el mundo lumpen/interno, de cuya existencia siempre tiene plena certeza” (Zúñiga, 2016: 22)

Mirando desde otra perspectiva, según Lauro Flores, “Arlt recurre también a la parodia de los valores burgueses” (Flores, 1987: 55), lo cual queda mostrado mayormente en el respeto de la religión católica de los personajes del lumpen: “por otra parte, (Cipriano) es muy católico y siempre que pasa por una iglesia se descubre respetuosamente” (Arlt, 1975: 94) Lo mismo sucede con el barrio residencial de las prostitutas donde habita Tacuara: “en aquel barrio de mil prostitutas, y adornado de palmas y cirios de los días de Pascua, un reten de gendarmes, armados de carabinas...” (92).

La separación entre el lumpen y otras escalas sociales también presenta las polaridades de hombre/animal, inconsciente/control y realidad/sueño.

En primer lugar, en este cuento se presenta la animalización de los hombres y por lo tanto se les denomina “las fieras” y “ex hombres”. Según

Mariela Romero Zúñiga,

las descripciones que el personaje realiza de sus compañeros lumpen poseen un tono de animalización, y cada vez que se refiere a cada uno de ellos los compara con seres o animales primitivos caracterizados por ser salvajes o comportamiento brutal y sangriento. (Romero Zúñiga, 2016: 26)

Ese hundimiento gradual hacia el lumpen es la transformación del hombre al animal. Refiriéndose a este aspecto, es muy interesante señalar la forma de comunicación entre estos personajes:

Nos comunicamos con el silencio. Un silencio que se descarga en la mirada o en una inflexión de los labios respondiendo con un monosílabo a otro monosílabo. Cada uno de nosotros está sumergido en un pasado oscuro donde los ojos de tanto haber fijado, se han inmovilizado como los de cretinos que miran absurdamente un rincón sucio. (Arlt, 1975: 97)

De acuerdo con Cervera Salinas, este silencio

supone la particular inmersión en cada uno de los oscuros pasados que encierran toda forma de liberación. [...] Y si llega a romperse en alguna ocasión el silencio no es sino para subrayar algún episodio macabro o tortuoso, que así recurre y vuelve, para sancionar el veredicto de cadena perpetua (Cervera Salinas, 2009: 64).

A fin de comprobar este argumento, es interesante citar algunos fragmentos del cuento en los que se repite frecuentemente el silencio que rodea a los personajes, así como sus renunciaciones al habla: “para qué hablar? Si todo lo dice el silencio de sombras que entolda el bar amarillo, donde se inclina las cabezas que ya no tienen esperanzas terrestres” (Arlt, 1975: 95). Sin embargo, en líneas posteriores, el narrador confiesa que sus conversaciones siempre versan de “los mismos temas: el crimen, la venalidad, el castigo, la traición, la

ferocidad” (99).

Diana Guerrero apunta que ese medio de comunicación, es decir, el silencio, también revela esa característica de la animalización: “la falta de comunicación verbal de los lumpen en el café traduce esta pérdida de lo humano, de lo que por humano entiende la moral pequeño-burguesa” (Guerrero, 1972: 70).

En segundo lugar, los personajes del lumpen representan la parte inconsciente de los seres humanos, que actúan según los impulsos interiores. En el relato el protagonista confiesa que “todos estamos conscientes que en un momento dado de nuestras vidas, por aburrimiento o angustia, seremos capaces de cometer un acto infinitamente más bellaco que el que no condenamos” (Arlt, 1975: 99).

Por último, destaca la separación entre la realidad y el sueño. En el cuento, de vez en cuando el protagonista recuerda la vida normal con la mujer a quien le dirige el monólogo. Sin embargo, son fragmentos muy dispersos. Como señala Romero Zúñiga, “los únicos episodios de escape a la realidad lumpen se producen de manera involuntaria, cuando aparecen el delirio y la confusión, y no es posible determinar en cuál de los dos mundos se encuentra” (Romero Zúñiga, 2016: 21).

Además de ese hundimiento inevitable, el protagonista tampoco se siente parte de lumpen, lo cual le causa una sensación de soledad y aislamiento: “pero a pesar de haberme mezclado con los de abajo, jamás hombre alguno ha vivido más aislado entre estas fieras que yo” (Arlt, 1975: 89). Él es como un intermedio

entre la sociedad “normal” y la marginal, pero ninguno de estas dos lo acepta como una parte suya.

5.2.4.3 La locura y lo monstruoso

La locura es uno de los elementos más destacados que comparten los cuentos de Arlt y Quiroga. Según Ricardo Piglia,

la locura [funciona] como ruptura de lo imposible. Estar loco, en Arlt, es cruzar el límite, es escapar del infierno de la vida cotidiana. O mejor, habría que decir, la locura es la ilusión de salir de la miseria. La lotería, el invento, la astrología: cambiar las relaciones de casualidad, manejar el azar, escapar de las determinaciones económicas. En el fondo de la locura arltiana es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de la ficción. Quiero decir: la ficción suplanta al milagro como forma de transformación súbita. (Piglia, 2006: 16)

En este aspecto, el cuento más representativo de Arlt es “El jorobadito”, que lleva el mismo nombre que su primera colección de cuentos. La historia versa sobre temas como el mal, la traición, la discriminación, el delito y la crítica a la moral burguesa. El protagonista se encuentra en el calabozo, confesando la manera cómo ha estrangulado a Rigoletto, el jorobadito. Se encuentra con él por casualidad, traban amistad y le pone el sobrenombre de “Rigoletto”. No está muy seguro del amor de su novia Elsa y se siente presionado por la señora X, su futura suegra. De hecho, quiere vengarse de ella: propone una prueba de amor con la ayuda del jorobadito. Le pide a Elsa que le dé un beso a Rigoletto. Después de ser rechazado, este hombre está ofendido y empieza a forzar y

agredir a la chica. De hecho, para salvarla, el protagonista termina por estrangularlo.

Además, cabe destacar que esta indagación a lo psicológico de manera profunda es, según señala Azzetti, “la ‘extrañeza’ o ‘locura’ opera en los personajes como un mecanismo óptico que permite limpiar la mirada a la realidad, desbrozar el trayecto de impurezas y trampas” (Azzetti, 2021: 110).

Por su parte, Ángel Núñez, “la narración en primera persona intensifica, paralelamente, la crueldad y el cinismo del asesino: su maldad no nos es mostrada por un observador externo, sino que él mismo lo reconoce y comenta con desparpajo” (Núñez, 1978: 17).

Según Martínez, la locura de Arlt siempre está vinculada con la política. Por ejemplo, aquí el desorden mental del protagonista-narrador también reside en el incumplimiento de la moral burguesa requerida por la sociedad.

en esta decisión o pedido podríamos ver que la locura del narrador protagonista pareciera sustentarse también en una mirada de cierto anarquismo crítico - presente en casi toda la obra narrativa de Arlt- respecto al orden social y a la moral burguesa imperante en la sociedad de Buenos Aires en esa época. (Martínez, 2016: 8)

Aplicando la teoría de Freud, la locura es una forma de expresar lo oprimido en lo inconsciente. Rigoletto, por su deficiencia física, espera un reconocimiento de la sociedad y por eso fuerza a la chica para que le dé un beso. El protagonista, puesto que no quiere obedecer el orden estipulado por la sociedad, inventa esta forma para vengarse de su futura suegra.

Lo monstruoso tiene relación estrecha con lo grotesco, representa un mundo donde las leyes no son válidas. Según Rafael Herra, “el monstruo en tanto doble, oculta y desoculta. Lo decisivo es lo que he depositado en él de mí mismo, para que me sirva como artefacto de rechazo. Con él y en él me impugno a mí mismo como portador de los hechos de mi civilización” (Herra, 1988: 30).

Para ejemplificar esta cuestión podemos citar “Los hombres fieras”, que narra el despertar del canibalismo. En este cuento, Arlt describe otra cara del hombre a través de la historia del sacerdote. Un hombre civilizado descubre su tentación hacia la carne humana por la seducción de un niño indígena. En el texto dice: “yo me sentía tigre; al amanecer me sorprendí con mi conciencia de hombre vuelta a un cuerpo completamente manchado de sangre” (Arlt, 2017: 54). Este cambio del hombre a la fiera también es una transformación a un monstruo, como resultado de una tentación profunda en la psicología humana. Más adelante, el protagonista confiesa que esta experiencia no termina sino ocurre de forma periódica: “devolví el caníbal al cárcel: yo estaba horrorizado de la experiencia, creía que sería la última; pero pocos días después la tentación se presentó tan enorme y dominante” (55).

Este monstruo es el doble de los seres humanos, representa el deseo reprimido por la sociedad. Arlt nos delinea una visión distinta del mundo moderno y revela la otra cara indeseada o repugnante. Como afirma Diz,

el monstruo es un mecanismo propio del expresionismo porque supone la intromisión violenta del autor en el mundo. Es decir, no es sola la percepción del mundo sino más bien la impregnación de la mirada del autor sobre aquél, es

un modo de mirar. (Diz, 2016: 32)

5.3 Comparación entre los dos autores

5.3.1 El individuo

En la vertiente cosmopolita, los cuentos de la primera mitad del siglo XX intentan revelar la realidad aprovechándose del uso de lo fantástico y la mostración de la psicología profunda (muchas veces anormal, enferma) de los personajes. Esta línea se centra en encontrar un sentido al individuo.

Los cuentos de ambos escritores tienen relación estrecha con su vida personal y su vivencia social: los de Quiroga están marcados por sucesos trágicos, los cuales quedan plasmados en sus cuentos, donde se muestra una tendencia a lo autobiográfico. El interés de Arlt por los personajes de clases marginales tiene vinculación con su profesión como periodista.

El individuo es tratado en las obras de los dos desde un punto de vista complejo, destacando lo que hay en estos personajes de negativo, de vivencia solitaria y uso de la crueldad. Esto se identifica con el momento histórico, de mucha incertidumbre, que se estaba viviendo en ese instante, y con la falta de una identidad nacional sólida y fiable, en Argentina o Uruguay. Por eso, la literatura se entiende como una forma de construcción de una realidad nueva.

En ambos se reflejan situaciones en las que el individuo está solo. Ni el amor, ni la familia, ni el amparo social o el dinero lo rescatan, y casi siempre está abocado a un final desgraciado en los dos autores; ellos describen la

marginalidad de la sociedad. Mientras que Quiroga parte de su experiencia real, menciona en varios cuentos la condición inhumana del trabajo de los mensú de la selva, Arlt se centra en el ámbito urbano y habla de los personajes del lumpen, los cuales son aislados de los valores pequeño-burgueses. Estos hombres quedan atrapados en una situación miserable pero nunca intentan buscar cómo salir: los mensú huyen de su lugar laboral con el coste de la vida de sus compañeros y luego vuelven a tener nuevos contratos; los personajes de Arlt (tanto en el cuento como en sus obras teatrales) utilizan el recuerdo, el sueño y la fantasía para escapar de la vida real.

Tanto en los cuentos de Quiroga como en los relatos de Arlt se perciben las cualidades del cuento: la brevedad, la tensión y la intensidad. En cuanto a la técnica narrativa, ambos escritores emplean la de lo fantástico para evidenciar la realidad humana. El uso de lo sobrenatural y lo onírico no significa una huida de la realidad, sino la indagación en una más profunda. En sus cuentos se aprecia también la predilección por lo exótico: Horacio Quiroga es indudablemente uno de los maestros en el marco del cuento hispanoamericano y se aprovecha del medio ambiente de la selva para propiciar la llegada de lo sobrenatural y después, con una explicación científica se disuelve ese efecto. Por su parte, Arlt localiza algunas de sus historias en el continente africano, a fin de hablar de lo catastrófico, lo monstruoso, la psicopatología y las ciencias ocultas. Esta tendencia hacia lugares poco habituales es también una señal de identidad de lo argentino, que Cortázar definió en una ocasión al afirmar que

“ser argentino es estar lejos” (Cortázar, 2005: 474).

Los cuentos de Arlt se centran más en lo metafísico, es decir, en indagar en el individuo. Los personajes sufren una angustia vital e intentan buscar una salida a través del robo, el asesinato y la locura; sin embargo, dichas formas no pueden resolver sus problemas. Sienten una soledad profunda, apenas se comunican con quienes tiene a su alrededor, es decir, viven en el silencio. En cuanto al amor, los personajes masculinos lo consideran una forma de esclavitud y siempre intentan escapar del matrimonio. Además, también existe una especie de fuerza del destino, que impide a los protagonistas salir de la situación marginal en la que se encuentra.

5.3.2 El amor, la locura y la muerte

En ambos escritores se encuentra una mirada negativa hacia el amor. No obstante, tratan diferentes aspectos de esta temática. En Quiroga, por una parte, destaca la tristeza de no poder tener un final feliz entre los enamorados, como Nébel y Lida en “Una estación del amor”; por otra, el escritor presta atención al mantenimiento de las relaciones en el matrimonio. La incomunicación entre la pareja es una de las causas principales de la muerte, como ocurre en “El almohadón de plumas”, “A la deriva” y “El solitario”.

Arlt se centra en la oposición entre el amor y el matrimonio, la cual también se resuelve en dos aspectos: el primero es que los protagonistas varones suelen rechazar el matrimonio, cuestionar el amor de su novia e incluso huir en la

víspera de la boda. Las chicas están deseando desesperadamente casarse, aunque en muchas ocasiones, no sienten amor verdadero por su novio. Esta actitud es perpetua en los cuentos de Arlt como “El jorobadito” y “Noche terrible”, así como en su novela *El amor brujo*. El segundo reside en que, cuando los personajes no están conformes con la situación matrimonial, se opta por formas de huida más o menos violentas: tener relaciones extramatrimoniales o asesinar a su pareja, como las dos mujeres en “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte” y “Halid Majid el achicharrado”.

Tanto los personajes de Quiroga como los de Arlt muestran sus deseos e inquietudes a través del trastorno mental. Lo especial de Arlt reside en que a través del uso de este elemento, expresa una idea política: una visión crítica a la moral burguesa. “El jorobadito” tiene muchas similitudes con los cuentos de Horacio Quiroga. Tanto el protagonista como el jorobadito actúan movidos por el impulso de la locura. Rigoletto, como está jorobado, se siente discriminado por la sociedad. Esa sensación se va acumulando en su interior como lo que presenta Kissam en “El solitario”. Aquí, ni Rigoletto ni el protagonista perciben su anormalidad: Rigoletto cree que viene para una alta misión filantrópica, mientras que el protagonista no para de buscar excusas a su acción violenta: en primer lugar, piensa que ha hecho un gran favor a la sociedad; en segundo, reitera que sus padecimientos le convierten en un hombre con exceso de sensibilidad; por último, él piensa que casarse es ser un esclavo y ante la presión de su futura suegra, se le ocurre la idea tan extraña, que un hombre cuerdo no

aceptaría.

Estos tres fragmentos que se exponen evidencian sus excusas:

Es terrible..., sin contar que todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos..., de manera que al estrangularlo a Rigoletto me creo con derecho a afirmar que le hice un inmenso favor a la sociedad. (Arlt, 1975: 10)
No negaré que dichos padecimientos han encontrado su origen en mi exceso sensibilidad. (11)

Sabía que en la casa, lo poco bueno que persistía en mí iba a naufragar si yo aceptaba la situación que traía aparejado el compromiso. [...] Hace mucho tiempo que he comprendido que no he nacido para semejante esclavitud. (19)

En cuanto a la muerte, existen dos cuentos que comparten el final accidental con las obras de Horacio Quiroga, que son “Accidentado paseo a Moka” y “El cazador de orquídeas”.

“Accidentado paseo a Moka” es un cuento cuyo estilo es parecido al quiroguiano, presentado en “A la deriva”, “La insolación” y “La miel silvestre”. Trata de la aventura del protagonista en la selva, donde se encuentra con el ambiente hostil, enfermedades y amenazas de muerte.

Narra la historia de un noble anciano, nombrado “Caballo verde”; cuando tiene dieciocho años, emprende un viaje a Moka, porque tiene el plan de asaltar un banco y huir desde la selva y hay que conocerla previamente: “precisamente, para huir a través de la selva había que conocer la selva, estar familiarizado con sus peligros, con sus hombres, con su misterio.” (Arlt, 2017: 108) Este interés de “conocer la selva” es muy similar al de Quiroga, quien estuvo casi diez años viviendo en ese medio ambiente para conocerlo de cerca.

En este espacio, los hombres se sienten amenazados tanto por la enfermedad como por los animales. Durante los primeros días del viaje, Alí, su compañero, ya se encuentra enfermo: la enfermedad del sueño. En el cuento el narrador ha descrito los síntomas que padecen el pobre:

“Llevé mi mano a la frente de Alí. Quemaba de fiebre. Le tomé el pulso. Su corazón parecía querer saltar del pecho.”

“No quedaba duda. Alí estaba bajo la acción del primer ataque de la enfermedad del sueño.”

“No podía ignorar las consecuencias de esta terrible enfermedad tan contagiosa como incurable.” (Arlt, 2017: 110-111)

Como esta enfermedad no tiene cura, el protagonista le apunta la cabeza con su revólver para que no sufra más, deja el cadáver en la selva y se pone otra vez en marcha. Después, oye un gran grito, se acerca y salva la vida de una esclava, Bokapi, quien ha sido castigada por los bupíes por haber ido a vivir con un mestizo. Siguiendo el camino, se encuentran con una boa muy grande y para agradecerle al protagonista su ayuda, Bokapi se lanza y lucha con sus manos contra la gran serpiente. Muere salvando la vida de Caballo verde. El narrador concluye el cuento diciendo: “la selva era terrible” (Arlt, 2017: 118).

En “El cazador de orquídeas”, Guillermo Emilio, primo del narrador Tony, es un cazador de orquídeas. Una vez, oye que el chico Agib ha encontrado una orquídea negra, que vale mucho dinero. Dejando de lado la advertencia de que alrededor de la flor se esconde una gran serpiente venenosa, se ha ido con la compañía de dos malgaches y Agib. Antes de salir, Taman, el tío de Agib, le advierte a Guillermo que tiene que tratar bien a su sobrino, pero este cazador

no le hace caso. Logra cazar la flor con el coste de la muerte de Agib y un malgache. Taman, al oír la noticia, se pone furioso y le obliga a Guillermo a comer la flor. Como consecuencia, le deja huellas en su cuerpo que no le permiten abandonar esta isla.

El cuento aborda las temáticas de la crueldad, la aventura, los castigos, la avaricia y la muerte. También habla de la situación de la clase baja: los dos acompañantes malgaches representan la situación de los trabajadores en este sector. Al ver la gran serpiente, Guillermo saca del bolsillo un puñado de monedas de plata, los reparte entre ellos y los anima a luchar contra el animal. Estos hombres se juegan sus vidas para ganar ese dinero. Al verle morir a Agib, estos personajes muestran una actitud de indiferencia: “yo mentiría si dijera que la muerte del Ojo de Alá, como le llamábamos un poco burlonamente, nos importó. Estábamos envenenados de codicia” (Arlt, 2017: 150).

Esa huella que le deja en el cuerpo al comer la flor se puede considerar como una marca de la venganza. Guillermo es un hombre muy codicioso que no le importa la vida de otras personas, tampoco respeta la religión musulmana, por lo que no ha traído el cadáver del chico.

Este fragmento extraído de “El cazador de orquídeas” también muestra la hostilidad y los peligros que sufren Guillermo y sus compañeros:

Al día siguiente ya cruzamos un bosque de ébanos; luego descendimos a un valle y al cruzar un río cenagoso un cocodrilo, que tenía la misma cabeza conformada que una corneta, atrapó por una pantorrilla a un carguero y se lo llevó aguas adentro, y pudimos ver cuando otro cocodrilo, precipitándose sobre él, le llevó

un brazo. El agua se tiñó de rojo, y nosotros nos alejamos consternados. (Arlt, 2017: 148)

El final de “El cazador de orquídeas” posee un tono fantástico, porque es la propia flor la que ejecuta la venganza dejándole manchas en el cuerpo: “estuvo dos meses enfermo del estómago, y cuando creyeron que se había curado una peste curiosísima, manchas negras con borde bronceado, le comenzó a cubrir la piel en todas partes del cuerpo” (Arlt, 2017: 152). El horror y el castigo del primo Guillermo permanecen durante largo tiempo en su exterior. Según afirma Hernández, “la extraña flor negra que persiguen los personajes contiene características de los humanos; es un monstruo hermoso, repelente, histérico y caprichoso, como las mujeres fatales que pierden a los hombres cuerdos.” (Hernández, 1995: 110-111)

En otro sentido, este final es muy similar al de “La miel silvestre” de Horacio Quiroga: los dos protagonistas rompen la ley de la naturaleza y buscan algo que es propio de ese medio ambiente hostil. Han sido castigados por los animales o la flor: Benincasa muere y es comido por las abejas carnívoras mientras que Guillermo recibe la venganza de la orquídea que no le permite más ejercer su profesión de cazador.

Con Arlt siempre nos enfrentamos a una justicia primitiva porque los criminales no tienen sentido de la culpa y tampoco existe una institución ajena y para castigar al asesino y las traiciones, los familiares de la víctima tienen que hacerlo con sus propias manos.

5.3.3 Otros rasgos distintivos

Roberto Arlt nos proporciona una gran variedad temática a través de sus cuentos. *El criador de gorilas* basa sus cuentos en el continente de África, lo cual favorece una apropiación de la cultura musulmana. Esta tendencia a la absorción de culturas ajenas es, como hemos comentado, una actitud muy habitual entre los escritores del Río de la Plata.

A diferencia de la sencillez de los cuentos de Quiroga, en los cuentos de Arlt existen descripciones detalladas, tanto del medio ambiente como de los personajes. Los turbantes y las chilabas que llevan los musulmanes forman una de las características destacables de la identidad de sus personajes. También habla de muchos elementos de la cultura y la religión musulmanas: los diferentes días de descanso en Tánger, la exclusión del matrimonio con otras razas, el especial vestuario de los árabes, la obediencia al *Corán* así como el respeto y la autoridad del papel del padre en la familia.

Las mujeres son rebeldes y valientes; cuando se ven atrapadas en un matrimonio infeliz, buscan formas de salida, aunque siempre adoptan una medida muy extrema: asesinar a sus maridos.

Los dos escritores ejercieron una gran influencia en autores posteriores, especialmente en el ámbito argentino. Ese intento de recrear algo nuevo con la ayuda de lo fantástico como muestra de la identidad propia se convirtió en un marco destacado de la literatura rioplatense. Esa “otra” realidad queda reflejada a través de lo sobrenatural y la psicología de los personajes.

VI. CONCLUSIONES

Sintetizando todo lo analizado en la presente tesis, se puede extraer la conclusión de que los cuentistas de la primera mitad del siglo XX (1910-1940) están inaugurando determinadas prácticas en su literatura que después en los años cuarenta, cincuenta y sesenta van a resultar decisivas para el llamado “boom” de la literatura hispanoamericana.

El cuento se desarrolla en dos vertientes principales: en los países que tienen presencia de las culturas indígenas o africanas, como Colombia, Perú, Cuba, Guatemala, México, etc., se desarrolla una literatura a partir de los procesos de transculturación; en los países que no disponen de esa base cultural como Argentina, Uruguay y parte de Chile, los escritores, muy atentos a las influencias buscan una indagación metafísica. En este segundo grupo, se presta más atención a lo individual que a lo comunitario. Debido a la carencia de una identidad consolidada y a la tendencia a la incertidumbre y al escepticismo, los cuentistas utilizan lo psicológico, lo metafísico y lo fantástico como ruptura de la realidad. Los personajes, por carecer de una ideología sólida y fiable, sufren una angustia vital, un sentimiento de culpa, que les conduce al sacrificio y a la agresión.

He dedicado el capítulo IV a analizar algunas obras representativas de la primera de las líneas presentadas, la de la transculturación. En *Cuentos de la selva*, Quiroga nos ofrece una visión regionalista a través de la descripción del

paisaje, los animales locales y el préstamo de elementos lingüísticos del idioma indígena. Como son cuentos infantiles, el escritor uruguayo los adapta para los lectores infantiles, insertando elementos maravillosos y didácticos, lo cual constituye la singularidad de esta obra.

En *Los cuentos de mi Tía Panchita*, Carmen Lyra ambienta los cuentos folclóricos en Costa Rica y reproduce la forma de hablar de los campesinos. Es muy frecuente el uso de costarriqueñismos y de refranes. El narrador, en este caso la Tía Panchita, está en el mismo nivel lingüístico de los personajes, lo cual es una evidencia de la modificación de la estructura narrativa. Además, también se encuentra la presencia de costumbres, bailes y canciones.

En *Leyendas de Guatemala*, nos acercamos a esa posibilidad de una literatura en la que el proceso de transculturación narrativa cumple los tres niveles que postula Rama: la lengua, la estructuración narrativa y la cosmovisión. En las leyendas se incorporan elementos de la tradición oral, destacando la onomatopeya, la reiteración, el paralelismo. El surrealismo y la mitología maya-quiché confluyen en las imágenes, los sonidos y las canciones, presentando otro tipo de realidad.

Por su parte, en el capítulo V, nos centramos ya en libros que son representativos de la segunda línea antes apuntada: la cosmopolita, donde surge lo fantástico y lo metafísico. En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga, se aprecia un ambiente de la selva hostil, donde la vida suele estar amenazada. El amor, la locura y la muerte se entrelazan,

presentando el sufrimiento de los personajes. En cuanto a la técnica, Quiroga emplea distintas estrategias para lograr el efecto de lo fantástico.

También hemos analizado los cuentos de *El jorobadito*, de Roberto Arlt, donde hay que destacar la indagación de lo psicológico. Los cuatro cuentos utilizan la estructuración del monólogo donde el protagonista confiesa lo que ha hecho y piensa. Se describe la marginalidad de la sociedad y los personajes siempre sufren una angustia vital. Como respuesta, tienen tendencia hacia el mal y recurren al crimen. Siempre tienen el sueño de mejorar su vida pero nunca se esfuerzan realmente en lograr dicha meta.

En la otra obra de Arlt comentada, *El criador de gorilas* nos encontramos con la inserción de una cultura ajena y la fascinación por lo exótico, característica importante de la literatura argentina. Arlt basa las historias en el continente africano, donde está otorgando la posibilidad a una serie de sucesos extraordinarios como la práctica de la magia negra.

Cabe afirmar que tanto en los cuentos de la transculturación como en los de la vertiente cosmopolita se aprecia una cierta superación del realismo sencillo y superficial del primer regionalismo, usando estrategias distintas.

Los cuentos de la primera parte evidencian el transcurso desde el regionalismo puro hasta esta posibilidad de la transculturación narrativa, presentada ya de alguna manera latente en *Leyendas de Guatemala*. Esta línea alcanzará posteriormente su madurez con las contribuciones de Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y José María Arguedas.

En los cuentos de la segunda parte, se encuentra la presencia de lo deforme, de la crueldad, de lo grotesco. Los escritores dejan de ofrecer personajes maniqueos y simples, para proponer una psicología más compleja donde está la locura, el instinto criminal y la conciencia de la sociedad. Quiroga y Arlt influyeron notablemente en autores del Río de la Plata, como Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan Onetti.

‘

VII. BIBLIOGRAFÍA

7.1 Bibliografía primaria

Arlt, Roberto. *El jorobadito*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

--. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Madrid: Drácena, 2015.

--. *El criador de gorilas*. Madrid: Editorial Eneida, 2017.

Asturias, Miguel Ángel. *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000.

--. *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Losada. 2017.

Lyra, Carmen. *Cuentos de mi Tía Panchita*. San José: Imprenta Nacional, 2012.

Quiroga, Horacio. *Cuentos de la selva y Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.

--. *Cuentos*, edición de Leonor Fleming, Madrid: Cátedra, 1991.

--. *Cuentos*. Selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2004.

--. *Obras*, Volumen 5. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.

7.2 Bibliografía secundaria

7.2.1 Bibliografía general

Acuña Ortega, Victor Hugo. "Costa Rica en el siglo XX" en *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*. Vol. 1, No. 4, Junio-Septiembre del 2000, s/p.

Aira, César. "Cuento, novela." *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. Ed. Eva Valcárcel. Universidad de La Coruña, 1997, pp. 45-46.

Alas, Leopoldo. "La prensa y los cuentos." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 55-57.

Alvarado, Guillermo. *Literatura e identidad costarricense*. San José: EUNED, 2009.

Alvarado Vega, Óscar. "El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga." *Revista Espiga*, No.14-15, 2007, pp. 99-110.

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

Alazraki, Jaime, y David Roas (Eds.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.A, 2001.

Amores García, Montserrat. "Cuentos populares españoles." *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, Vol. 7, No. 58, 1994, pp. 7-14.

Antonio Pulido, José. "El horror, un movimiento literario en el cuento latinoamericano y del Caribe". *Contexto*, Segunda Etapa, Volumen 8, No. 10, 2004, pp. 229-250.

Azevedo, Alfonso Llambias De. *El modernismo literario y otros estudios*. Montevideo: Publicación de la comisión nacional de homenaje del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, 1976.

Barcía, Pedro Luis (Ed.). *Leopoldo Lugones-Cuentos fantásticos*, Madrid: Castalia, 1987.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista iberoamericana*, 1972, vol. 38, No. 80, pp. 391-403.

Beltrán Almería, Luis. "El cuento como género literario." En *Teoría e interpretación del cuento*, Berlín: Peter Lang Publishing, 1997, pp. 17-32.

Beltrán, Rafael y Marta Haro (eds.). *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Universidad de Valencia, 2006.

Bettelheim, Bruno, y Furió, Silvia. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*,

Barcelona: Crítica, 1977.

Bierhorst, John (Ed.). *Mitos y leyendas de los aztecas*. Madrid: Edaf, 1985.

Brescia, Pablo Alejandro Jorge. “La teoría del cuento desde Hispanoamérica.”
Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, III: Hispanoamericana: Lingüística, Teoría Literaria, Madrid: Castalia, 2000a, pp. 599-605.

Bonilla B. Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1981.

Borda Crespo, María Isabel. *El cuento infantil y otros géneros literarios infantiles y juveniles*. Archidona, Málaga: Aljibe, 2017.

Bortolussi, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Editorial Alhambra, 1987.

Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1965.

Borges, Jorge Luis, y Antonio Fernández Ferrer. *Prólogos De La Biblioteca De Babel*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Borges, J. L., Ocampo, S., & Casares, A. B (Eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Edhasa, 1996.

Bravo-Villasante. "Rubén Darío y la literatura infantil" *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 212-213, 1967, s/p.

Brescia, Pablo Alejandro Jorge. *Hacia el ABC del cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar y la teoría del género*. Tesis. University of California, Santa Barbara, 2000b.

---. "Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento." *Perífrasis. Revista de la Literatura, Teoría y Crítica*, Vol. 5, No.9, 2014, pp. 65-78.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

Bueno, Raúl. "Presión urbana, procesos culturales y representación literaria en América Latina. Vigencia continua del pensamiento de Ortiz, Rama y Cornejo Polar." en *Multiculturalismo, Transculturación, Heterogeneidad, Poscolonialismo: Hacia una Crítica de la Interculturalidad*. México, D. F: Editorial Herder, 2011, pp. 89-108.

Burgos, Fernando. *Antología del cuento hispanoamericano*. México D.F.: Editorial Porrúa, 1991.

Caballero, Fernán. *Cuentos de encantamiento. Infantiles. Cuentos infantiles religiosos: oraciones, relaciones y coplas infantiles*. Madrid: Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1911.

Caballero, Fernán. *Vulgaridad y nobleza: cuadro de costumbres populares*. Vol. 2, Madrid: Administración, 1875.

Caillóis, Roger. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Calvo García de Leonardo, Juan José y María Alcantud-Díaz. *Escandalizar al inocente: violencia y sexualidad en cuentos infantiles y de hadas*, Universidad de Valencia, 2019.

Calvo Revilla, Ana y Javier de Navascués (Eds). *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

Cândido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo." En *América Latina en su literatura*, México: siglo veintiuno editores, 1972, pp. 335-353.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Ciudad de México: CIA. General de Ediciones, S.A, 1967.

Casares, Adolfo Bioy. "Prólogo y postdata al prólogo" en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (Eds.) *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977, pp. 11-22.

Castagnino, Raúl Héctor. *"Cuento-artefacto" y artificios del cuento*. Barcelona: Editorial Nova, 1977.

Castegnaro, Ernesto. "El día histórico." *La Nación*, 27 Agosto 1973, p. 15.

Carilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

Chelle, Fernando. *El cuento fantástico en el Río de la Plata: Sección: ensayos, análisis y críticas literarias*. California: CreateSpace Plataforma Independent Publishing, 1 edición, 2015.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1983.

Cobb, Palmer. "Edgar Allan Poe and Friedrich Spielhagen: Their Theory of the Short Story." *Modern Language Notes*, 25(3), 1910, pp. 67-72.

Compton, Merlin D. "Las tradiciones y la génesis del género" en *Tradiciones peruanas*, Madrid: Archivos, 1993.

Contardi, Sonia. "Lecturas americanas del decadentismo en Darío y Lugones" *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1996, pp. 193-204.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 94-108.

---. "Del cuento y sus alrededores." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 109-117.

--. "El estado actual de la narrativa en Hispanoamericana" en *Obra Crítica*. Ed. S. Sosnowski, Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 89-101.

--. *Poesía y poética. Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

Darío, Rubén. *Escritos inéditos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes), Nueva York: Instituto de las Españas, 1938.

--. *Obras Completas*. Tomo II: Semblanzas, Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

--. *Cuentos Completos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002.

--. *Cuentos Completos*, Estudio preliminar y cronología de Guillermo O. García.

Buenos Aires: Losada, 2011

De Aguiar, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos Editorial, SA, 1987.

de La Iglesia, Álvaro. *Tradiciones cubanas*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.

de Mora Valcárcel, Carmen. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Vol. 73. Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericanos, 1982.

---. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Vol. 12. Universidad de Sevilla, 2000.

Dobles Rodríguez, Margarita. *Literatura Infantil*. 3 ed. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1999.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

Englekrik, John E.. "La influencia de Poe en Quiroga." *Nume*. I, No. 4, septiembre-octubre, 1949, pp. 323-339.

Escobar Arronis, José. "Narración, descripción y mimesis en el «Cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos." *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*, 1988.

España Paredes, Romina. "Heterogeneidad en la literatura de viaje latinoamericana. El caso de Justo Sierra O'Reilly" en *Multiculturalismo, Transculturación, Heterogeneidad, Poscolonialismo: Hacia una Crítica de la Interculturalidad*. México, D. F: Editorial Herder, 2011, pp. 109-131.

Felices, Francisco Álamo. "El microrrelato: análisis, conformación y función de sus categorías narrativas." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 19, 2010, pp. 161-180.

Ferrero, Luis. *Piénsalo bien*. San José: Editorial Universidad Estatal A Distancia, 2001.

Fleming, Leonor. "Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº489, 1991, pp. 91-96.

Flores, Ángel (Ed.). *Orígenes del cuento hispanoamericano: Ricardo Palma y*

sus Tradiciones: estudios, textos y análisis. México: Premia Editora de Libros, SA, 1979.

Florian-Buitrago, Maribel. "La María de Jorge Isaacs y su aporte en la construcción de la identidad de los sujetos." *Tabula Rasa*, No. 9, 2008, pp. 335-352.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*, Volumen III. Revisión, traducción y Prólogo por Ramón Rey Ardid. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1968.

Fuentes, Carlos. "Situación del escritor en América Latina". *Nuevo Mundo*, I, 1996.

Ghiano, Juan Carlos. "*El matadero*" de Echeverría y el costumbrismo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Glantz, Margo. "Poe en Quiroga" *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C.A, 1976, pp. 93-118.

González, Aníbal. "Las tradiciones entre la historia y el periodismo" *Tradiciones Peruanas*. 23 Vol. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 459-477.

González, Ann. *Resistance and Survival: Children's Narrative from Central*

America and the Caribbean. University of Arizona Press, 2009.

González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Buenos Aires: Contrapunto, 1979.

Grimm, Jacobo y Guillermo. *Cuentos completos*. Trad. Directa del alemán por Francisco Payarols. Barcelona: Edit. Labor S. A., 1961.

Guerrero, Gustavo. "Uslar Pietri, cronista del realismo mestizo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 605, noviembre de 2000, pp. 53-62.

Guillén, Nancy Piedra. "Promotoras de cambios, protagonistas de luchas: cultura política de las mujeres en Costa Rica" *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 2001, Vol. 2, No. 1, s/p.

Gutiérrez, José Ismael. *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos : de la crónica periodística al relato de ficción*. Peter Lang, 1999.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos frágiles*. Bogotá: Nuevo Siglo, 1994.

Gutiérrez Nájera, Manuel, and Martínez, José María. *Cuentos*. Cátedra, 2006.

Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ciudad de México: Premiá Editora, 1978.

Hardin, Allyson Leigh. "Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, and Jorge Luis Borges: the development of the short story of effect." Tesis, The University of Texas, 2001.

Herra, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.

Imbert, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento* (Cuarta edición). Barcelona: Editorial Ariel, 2015.

Imbert, Enrique Anderson y Lawrence Bayard Kiddle. "El cuento en España: De la Edad Media al siglo XIX." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 17-32.

Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Eliseo Torres, 1976.

-- (Ed.). *Rubén Darío: cuentos fantásticos*, 2ª ed. Madrid: Alianza, 1979.

Jitrik, Noé. "Forma y significación en El matadero de Esteban Echeverría." *El fuego de la especie*, 1971, pp. 91-118.

Krickeberg, Walter. *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y músicas*. 1ª ed., México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Lancelotti, Mario A.. *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

Larrea, María Isabel. "El microcuento en Hispanoamérica." *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACh* 24-25, 2016: pp. 29-36.

Lawrence, James Cooper. "A theory of the short story." *The North American Review* Vol.205, No.735, 1917, pp. 274-286.

Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. Vol. 2. México: Ediciones De Andrea, 1971.

---. *Cuentos de la Revolución* (tercera edición). Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

López Martín, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Tesis. Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

Lugones, Leopoldo. *Cuentos Fatales*. 2ª ed. 75 Vol. Buenos Aires: Huemul, 1967.

Lurie, Alison. *Not in Front of the Grown-Ups: Subversive Children's Literature*. Great Britain: Bloomsbury Publishing Ltd, 1990.

Madrigal Abarca, Marta. *El folclor y la tradición oral en los Cuentos de mi Tía Panchita*. Tesis de licenciatura: Universidad de Costa Rica, 1995.

Magán, Pascuala Morote. "El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura." *La seducción de la lectura en edades tempranas*, España: Ministerio de Educación, 2002, pp. 159-197.

Malinowski, Bronislaw. *Introducción a Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

Mann, Simone. "Las colecciones de cuentos infantiles de Fernán Caballero y de los hermanos Grimm" en *Estudios Humanísticos. Filología* 38, 2016, pp. 235-250.

Maqueda Cuenca, Eugenio, Isabel Borda Crespo y Juan Lucas Onieva López (Coords.). *Estudios de literatura infantil*. Universidad de Málaga, 2016.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1963.

Martí, José. *La edad de oro y otros relatos*. Edición de Ángel Esteban, Cátedra,

2006.

Martínez, José María (Ed.). *Manuel Gutiérrez Nájera: Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2006.

--. *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid: Cátedra, 2011.

Martínez, José María (Ed.). *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid: Cátedra, 2011.

Mastrángelo, Carlos. *El cuento argentino: contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*. Vol. 62. Barcelona: Editorial Nova, 1963.

Maurel, Pablo Aína. *Teorías sobre el cuento folclórico: Historia e interpretación*. Zaragoza: institución “Fernando el Católico”, 2012.

Méndez, Zulay Soto. *Sentencias, dichos y refranes de la Costa Rica de ayer*. San José: EUNED, 2008.

Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. México D.F:

Ediciones Era, 1990.

Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S. A., 1985.

Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. 1st ed., Lima: Centro De Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - CELACP, 2017.

--. "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°.46, 1997, pp. 191-198.

Morales, Mario Roberto. *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón. Los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Consucultura, 3ª ed., 2008.

--. *Estética y política de la interculturalidad*, Guatemala: Ediciones Superiores, 2017.

Morales Ortiz, Gracia. "La presencia de narradores aliquidcentes en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia." *Les Ateliers du SAL* (segunda época), No. 6, 2015, pp. 56-70.

Moreiro, Julián. *Costumbristas de Hispanoamérica: cuadros, leyendas y tradiciones*. Vol. 246. Madrid: Edaf, 2000.

Muñoz, Antonio. “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista” , *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid: Castalia, 1973, pp. 50-63.

Neuman, Andrés. “3 Dodecálogos de un cuentista” en *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, pp. 216-219.

Ojeda, Esther López. “Literatura y música” en *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, No. 37, 2013, pp. 121-144.

Omil, Alba. *Leopoldo Lugones, Poesía Y Prosa*. Argentina: Minor nova, 1968.

Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano: Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*. Madrid: Alianza, 1989.

--. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX: Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza, 1992.

Pacheco, José Emilio. “Manuel Gutiérrez Nájera: El sueño de una noche porfiriana”, *Letras libres*, 2, 14, 2000, pp. 20-23.

Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. Barcelona: Imp. Salvat, 1904.

Palma, Edith (Ed.). *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1962.

Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Edición de Carlos Villanes Cairo. Madrid: Cátedra, 1994.

--. *Epistolario*. Lima: Editorial Cultura Antárquica, 1949.

Pardo Bazán, Emilia. "Fragmento de *Literatura francesa moderna, tomo III: El naturalismo*." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1979, pp. 58-59.

Parra, Teresa de la, et al. *Obra:(narrativa, ensayos, cartas)*. Biblioteca Ayacucho, 1982.

Pastoriza de Etchebarne, Dora. *El cuento en la literatura infantil: ensayo crítico*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz. 1962.

Paul-Ureña, Jeana E. *A developmental perspective of women's writing in Costa Rica*. Diss. Texas Tech University, 1999.

Phillipps-López, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.

Piña-Rosales, Gerardo. "El cuento: Anatomía de un género literario." *Hispania*, 2009, pp. 476-487.

Pinon, Roger, Susana Chertudi y Augusto Raúl Cortázar (1965). *El cuento folklórico: (como tema de estudio)*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Poe, Edgar Allan. "Review of twice-told tales." *Short story theories*, 1842, pp. 45-51.

---. "Hawthorne." *Ensayos y criticas*, trad. Introd. y notas J. Cortázar, Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Polar, Antonio Cornejo. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol.4, nº. 7/8, 1978, pp. 7-21.

--. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Venezuela: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982.

--. "Sobre el" neoindigenismo" y las novelas de Manuel Scorza." *Revista iberoamericana*, Vol.50, nº. 127, 1984, pp. 549-557.

--. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas: apuntes" *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII. Núm 200, Julio-Septiembre, 2002, pp. 867-870.

Pupo-Walker, Enrique (Ed.). *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

--. "Originalidad y composición de un texto romántico: "El matadero", de Esteban Echeverría". *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973, pp. 37-49.

--. "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde" *Revista Iberoamericana*, Tomo 44, 1978, pp. 1-15.

--. *El cuento hispanoamericano*. Vol. 57. Barcelona: Editorial Castalia, 1995.

Quiroga, Horacio. "El manual del perfecto cuentista." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 65-69.

---. "Decálogo del perfecto cuentista." *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 69-71.

---. "La retórica del cuento" *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989, pp. 71-73.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Andariego, 1982.

--. *Rubén Darío y el Modernismo*. 8 Vol. Caracas: Alfadil, 1985.

Ramos, Arturo García. "Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano." *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 16, 1987, pp. 81-94.

--. *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX: mimesis y verosimilitud*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.

--. *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid: Editorial la Mirada Malva, 2010.

Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina". *Revista de estudios hispánicos*, University of Alabama, Vol. II, No.2, 1968, pp. 205-228.

Roas, David. "Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad" *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e*

hispanoamericano. Madrid: Iberoamericana, 2012, pp 53-63.

Rock, David. *El radicalismo argentino, 1890-1930*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975.

Rojas González, Margarita y Ovares Ramírez, Flora. *100 años de literatura costarricense*. San José: FARBEN, 1995.

Rovira Soler, José Carlos y Eva M. Valero Juan (Eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas, Obra completa. Ensayos*, Edición de Ricardo Ibarlucea, Buenos Aires: Seix Barral, 1963.

Sanfilippo, Marina. "Si cunta e sárriccunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral" *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXII, n.º 2, 2007, julio-diciembre, pp. 135-163.

Schmidt, Friedhelm. "¿Literatura heterogéneas o literatura de la transculturación?" *Nuevo Texto Crítico*, Stanford University, VII, 14-17, 1995, pp. 193-199.

Schmidt-Welle, Friedhelm. "Transculturación, heterogeneidad y ciudadanía cultural. Algunas consideraciones." en *Multiculturalismo, Transculturación*,

Heterogeneidad, Poscolonialismo: Hacia una Crítica de la Interculturalidad.

México, D. F: Editorial Herder, 2011, pp. 41-60.

Schmidt-Welle, F. "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región." *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, Vol. 33, No. 130, 2012, pp. 115-127.

Sebold, Russell P. "Fernán Caballero: Entre cuento y cuadro de costumbres." *Costumbrismo andaluz*. Universidad de Sevilla, 1998, pp. 181-196.

Siles, Guillermo, K. D. Ertler, and K. D. Ertler. "El Microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX." *Iberoamericana*, vol. X, no. 38, 2010, pp. 231-235.

Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVII, N°. 54, 2001, pp.21-33.

Speck, Paula. "Las fuerzas extrañas, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Revista iberoamericana*, 1976, pp. 411-426.

Szmetan, Ricardo. "El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén

Darío." *Revista Iberoamericana*, 1989, pp. 415-423.

Thompson, John Eric Sidney. *Maya hieroglyphic writing: An introduction*. No. 56. University of Oklahoma Press, 1971.

Trinquet, Charlotte. *Le conte de fées français (1690-1700). Traditions italiennnes et origines aristocratiques*. Tübingen: Narr Verlag, 2012.

Unzueta, Fernando. "Las tradiciones peruanas y la cuestión nacional" *Tradiciones Peruanas*. 23 Vol. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 503-519.

Urrello, Antonio. "Antecedentes del neoindigenismo" *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°. 268, octubre de 1972, pp. 5-25.

Uslar Pietri, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*, México, FCE: Fondo de Cultura Económica, 1948.

--. *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1998.

Valcárcel, Eva (Ed.). *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. Universidad de La Coruña, 1997.

Vallejo, Catharina Vanderplaats (Ed.). *Teoría cuentística del siglo XX*:

aproximaciones hispánicas. Miami: Ediciones Universal, 1989.

Verdevoye, Paul. “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”. *Anales de la literatura hispanoamericana*, No. 9, 1980, pp. 283-303.

Verdugo, Íber H.. “Estudio Preliminar” a Rubén Darío, *Cuentos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1971.

Volek, Emil. “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana” *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1990, pp. 3-20.

Welsch, Wolfgang. “¿Qué es la transculturalidad?” en *Multiculturalismo, Transculturación, Heterogeneidad, Poscolonialismo: Hacia una Crítica de la Interculturalidad*. México, D. F: Editorial Herder, 2011, pp. 11-40.

Yurkevich, Saúl. “A la deriva.” *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 221-230.

Zapata Ruiz, Teresa. *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento: Un recorrido teórico sobre sus características*

literarias. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Zbudilová, Helena. "La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones." *Pensamiento y Cultura*, No.10, 2007, pp. 139-146.

7.2.2 Bibliografía sobre Horacio Quiroga

Acereda, Alberto. "Del criollismo a la urgencia existencial: fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga". *Estudios de la Literatura* 26 (Universidad de Valladolid) Castilla, España, 2001, 7-17.

Acevedo, Ramón Luis. "Kipling, Quiroga y los cuentos de animales". *Revista De Estudios Hispánicos*, 1979, pp. 77-84.

Alazraki, Jaime. "Variaciones del tema de la muerte" en en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 157-170.

Alvarado Vega, Óscar. "Los monstruos en la narrativa de Quiroga". *Revista humanidades*, 6(2), Julio-Diciembre, 2016, pp. 1-17. Recuperado de <http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/26740>.

Ángel, Victoria Eugenia. "La muerte alucinada como mito personal en la cuentística de Horacio Quiroga". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*

(edición digital), 40, 2008. Recuperado en <http://biblioteca.org.ar/libros/151678.pdf>.

Alazraki, Jaime. "Variaciones del tema de la muerte." en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 157-170.

Arango, Manuel Antonio. "Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga: correlación en el tema de la muerte, el ambiente y la estructura narrativa en 'A la deriva' y 'el hombre muerto' ". *Thesaurus*, Tomo XXXVII. No. 1, 1982, pp. 153-161.

Bratosevich, Nicolás A. S. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1973.

--. "La efectividad del mito" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 63-81.

Čadová, Romana. "La influencia de Edgar Allan Poe en Horacio Quiroga." *Études romanes de Brno*, 37 (1), L28, 2007, pp. 149-157.

Castaño, Grajeles & Faye, Leidy. *Interpretación simbólica de la muerte en la cuentista de Horacio Quiroga* (Bachelor's thesis, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira), 2009.

Celiméndiz, Miguel Español. “El elemento de lo fantástico en los cuentos de Quiroga”, Université Paris-Sorbonne, Institut D’ Etudes Ibériques et Latino-Américaines.

Collard, Andrée. “La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga”. *Hispania*, 41. 3, 1958, pp. 278-281.

Conteris, Hiber. “El amor, la locura, la muerte” en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 151-156.

Correa, Gustavo Luis. “La selva y sus conflictos: (b)Los trabajadores” en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 129-150.

Costa Toscano, Ana María. *El discurso autobiográfico en la escritura de Horacio Quiroga*. Valladolid: Universitas Castellae, 2000. (Colección cultura iberoamericana, No. 11)

Crouzeilles, Carmen. “Desde la selva: literatura, ambiente y experiencia en los cuentos de Horacio Quiroga” en *Nuevos Cuentos de la selva I, II, III de Horacio Quiroga*, Selección, prólogos y notas de Carmen Crouzeilles. Buenos Aires:

Editorial Solaris, 1997. Recuperado en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/desde_la_selva.pdf. Consultado el 21 de marzo de 2019.

Crow, John A. "La locura de Horacio Quiroga". *Revista Iberoamericana* 1, 1939, pp. 33-45.

Cvitanovic, Dinko. "La selva y sus conflictos" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 119-124.

de Sousa, Léa. "La literatura infantil de Horacio Quiroga: cuentos de la selva." *Perspectiva*, 1985, pp. 119-129.

De los Ríos, Valeria. "Reproducción, muerte y espectralidad en Horacio Quiroga". *Revista de Estudios Hispánicos*, 42, 2, May 2008, pp. 301-327.

Echeverry, José E. "El almohadón de plumas: la retórica del almohadón" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores C. A, 1976, 215-219.

Englekrik, John E.. "La influencia de Poe en Quiroga". *Nume*. I, No. 4, septiembre-octubre, 1949, pp.323-339.

Flores, Ángel (Ed.). *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976.

Fleming, Leonor. "Trayectoria de un converso" en Horacio Quiroga, *Cuentos*, Madrid: Cátedra, 2012, pp. 13-23.

Franco, Rafael Olea. "Horacio Quiroga y el cuento fantástico". *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LVI, núm. 2, 2008, pp. 467-487.

Fraser-Molina, María Juana. *Cuentos de la selva de Horacio Quiroga: lecturas marginadas*. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill, 1993.

Gambarini, Elsa Krieger. "El discuro y su transgresión: "El almohadón de plumas" de Horacio Quiroga". *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, 1980(a), pp. 112-113.

--. "La narratología en los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga." Yale University, ProQuest Dissertations Publishing, 1980(b).

Ghiano, Juan Carlos. "Temática y recursos expresivos: los temas" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 83-92.

Glantz, Margo. "Poe en Quiroga" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1976, pp. 93-118.

Lolo, Eduardo. “*Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga: La ‘otra’ dicotomía Civilización VS. Barbarie.” *Círculo: Revista de Cultura*, Vol. XXXV, 2006, pp. 151-159.

Louyer Davo, Audrey. “Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico”. *Brumal, Revista de Investigación sobre lo fantástico/Research Journal on the fantastic* 1.1, 2013 Spring, pp. 37-56.

Lubrano, Teresa M. *Horacio Quiroga's Cuentos de la selva para los niños: adventures in the Perilous Garden*, Doctoral dissertation, The university of Oklahoma, 1984.

Lyon, Ted (1976). “El engaño de la razón: Quiroga, Borges, Cortázar, Viñas”. *Texto Crítico*, No.4, 1976 mayo-agosto, pp. 118-126.

Martínez Morales, José Luis. *Horacio Quiroga: teoría y práctica del cuento*. México: Universidad de Veracruzana, 1982.

Monegal, Emir Rodríguez. “Horacio Quiroga en el Uruguay: una contribución bibliográfica” en *Nueva revista de Filología Hispánica*, año 11, No. 3/4, 1957, pp. 392-394.

--. *Genio y figura de Horacio García Quiroga*. Buenos Aires: Universidad de

Buenos Aires, 1967.

--. *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.

--. "Tensiones existenciales: trayectoria." en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores, C. A, 1976, pp. 11-25.

Monegal, Emir Rodríguez (Comp.). "Prólogo" en Cuentos (4^a. Ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004, pp. 9-144.

Morales T., Leonidas. "Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Quiroga." *Revista chilena de literatura*, no. 22, 1983, pp. 73-92

Murena, H. A. "El horror" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1976, pp.27-36.

Orgambide, Pedro G.. *Horacio Quiroga: el hombre y su obra*. Buenos Aires: Editorial Stilcograf, 1954.

Pan, Zhaorong. "Cuentos de la selva of Horacio Quiroga: a Regionalism adapted for children readers". *International Journal of Humanities and Social Science*, 2021, pp. 96-104.

Param, Charles. "Horacio Quiroga and his exceptional protagonists". *Hispania*,

55 (3), 1972, pp. 428-435.

Poulet, Jacques. "Texto fantástico e ideología: la intertextualidad: De Quiroga a Cortázar". *Cuentos en Red: Estudios Sobre la Ficción Breve* 1, 2001, pp. 68-74.

Quiroga, Horacio. "Decálogo del perfecto cuentista". en *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 307-308.

Rama, Ángel. "Prólogo a Horacio Quiroga" en *Los cuentos de mis hijos*, Montevideo: Arca, 1970, pp. 5-7.

Rela, Walter. *Horacio Quiroga: guía bibliográfica*. Montevideo: Editorial ULISES, 1976.

Rodríguez Monegal. *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Tejera, Luis Quintana. "La literatura infantil en Horacio Quiroga: un mensaje para los niños del mundo. Cuentos de la selva." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n°. 55, 2015, pp. 237-250.

Scheiderer, C. D. *The death theme in the short stories of Horacio Quiroga*. Doctoral dissertation, The Ohio State University, 1965.

Solano, José Raúl. *Tres perfiles de la muerte en tres cuentos de Horacio Quiroga*. The University of Texas at El Paso, ProQuest Dissertations Publishing, 1989.

Wiley, Benjamín. "La selva quijotesca: un análisis de la obra de Horacio Quiroga desde una perspectiva cervantina". *Texto Crítico*. Nueva época julio-diciembre 2002, no. 11, pp. 147-168.

Yurkevich, Saúl. "A la deriva" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores C. A, 1976, pp. 221-230.

7.2.3 Bibliografía sobre Carmen Lyra

Cantillano, Odilie Alicia. "Carmen Lira y 'Los Cuentos de mi Tía Panchita': aspectos folclóricos, literarios y lingüísticos." Tesis. 1972.

--. "Aspectos folklóricos en Cuentos de mi tía Panchita". *Letras*, 2001, vol. 1, N° 33, pp. 33-97.

--. *El pozo encantado: los cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra*. San José: EUNED, 2006.

García Rey, María del Rocío. "Transculturación narrativa en los cuentos de Carmen Lyra". *Temas de Nuestra América*, Vol. 32, N° 60, Julio-diciembre,

2016, pp. 19-29.

González, Margarita Rojas. “Las Aventuras de Tío Conejo en libros y revistas costarricenses de la primera mitad del siglo XX.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 2005, pp.105-113.

González, Luisa y Carlos Luis Sáenz. *Carmen Lyra*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones, 1972.

Horan, Elizabeth Rosa (Ed.) *The Subversive Voice of Carmen Lyra*. University Press of Florida, 2000.

Madrigal Abarca, Marta. *El folclor y la tradición oral en los Cuentos de mi Tía Panchita*. Tesis de licenciatura: Universidad de Costa Rica, 1995.

Muñoz, Willy Oscar. *Narradoras costarricenses: antología de cuentos*. San José: EUNED, 2006.

Pacheco Acuña, Gilda. “Cuentos de mi Tía Panchita como una manifestación del género denominado literatura infantil.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 30 Núm. 2, 2004a, pp. 33-46.

--. “Universalidad y originalidad en la narrativa de Carmen Lyra, a propósito de *Cuentos de mi tía Panchita*.” *Repertorio Americano*, N°. 17, 2014b, pp. 97-103.

--. "Cuentos de mi tía Panchita desde los conceptos teóricos del Reader-response y los de Wolfgang Iser". *Káñina, Revista Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, Vol. XXIX, 2005a, pp. 21-30.

--. "Conceptos teóricos de Elaine Showalter en el texto Cuentos de mi Tía Panchita de Carmen Lyra". *Revista Káñina*, 2005b, vol. 29, no 2, pp. 257-269.

Retana, Marco. "Los cuentos de mi tía Panchita". *La República*, Vol. 15, 1980, p. 9.

Scriba, Sol Argüello. "La noción de fábula desde el punto de vista del género clásico en la obra de Carmen Lyra Los cuentos de mi tía Panchita." *Revista de Lenguas Modernas*, N°. 13, 2010, pp. 43-58.

Ugarte Barquero, Marcia, y Beatriz Ferrús Antón. "Narrativa de mujeres en Costa Rica: personajes femeninos en los Cuentos de mi tía Panchita.", Trabajo Fin de Máster, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.

Vásquez Vargas, Magdalena. " 'La negra y la rubia': reescritura, discurso colonial y literatura infantil." *Káñina, Revista Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, XXX, 2006, pp. 181-187.

7.2.4 Bibliografía sobre Miguel Ángel Asturias

Alfred A. Fraser. *Legend and myth in Leyendas de Guatemala*. Thesis. The University of Alberta. 1974.

Arango, Manuel Antonio. "El surrealismo, elemento estructural en *Leyendas de Guatemala* y en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias." *THESARURUS*. Tomo XLV. Núm. 2, 1990, pp. 472-481.

Arredondo, Isabel. "¡Abróchese el cinturón!: el viaje al inconsciente en las *Leyendas* de Miguel Ángel Asturias" en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 641-652.

Barahona, Byron A. "Writing Strangeness: Disrupting Meaning and Making Sense, a Modern Paradox in Miguel Ángel Asturias's *Leyendas De Guatemala*." *Chasqui*, vol. 36, no. 2, 2007, pp. 20-43.

Bencomo, Anadeli. "*Leyendas de Guatemala*: una aproximación a la heterogeneidad cultural en Miguel Ángel Asturias" en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 653-674.

Bellini, Giuseppe. *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Roma: Bulzoni, 1999.

--. "Introducción al mundo mítico: *Leyendas de Guatemala*". en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 855-866.

Castelpoggi, Atilio Jorge. *El poeta narrador: Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Prueba de Galera Ediciones, 1998.

Engelbrecht, Jexson. *Miguel Ángel Asturias y la polémica de representación El proyecto de ayuda a los indígenas*. Arizona State University, 2011.

Guerrero Félix, Aurelio Iván. *La utopía del alma nacional en Leyendas de Guatemala (1930) de Miguel Ángel Asturias*. Tesis, Universidad de Sonora, 2007.

Lee, Donghoon. "La recuperación de la identidad en "Leyenda del Cadejo", de Miguel Ángel Asturias." *Sincronía*, No. 68, 2015, pp. 107-121.

Liano, Dante. "Asturias y el pensamiento latinoamericano de los años veinte", *Cultura de Guatemala. Homenaje a Miguel Ángel Asturias 1899-1999*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, año IX, Vol. II, mayo-agosto de 1998, pp. 21-44.

Lienhard, Martin. "Nacionalismo, modernismo y primitivismo tropical en las *Leyendas de 1930*" en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 525-549.

López Álvarez, Luis. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, San José:

EDUCA, 1976.

Mejía, José. “Complejidad y riqueza cultural del mundo mestizo en la obra de Asturias” en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 706-717.

Menes, Carlos. *Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Ediciones Jucar, 1975.

Morales, Mario Roberto. “Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación vanguardista de lo popular en América Latina. El caso de Miguel Ángel Asturias y las *Leyendas de Guatemala*” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, núm. 175, Abril-Junio de 1996, pp. 405-420.

--. “Miguel Ángel Asturias: la estética y la política de la interculturalidad” en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 553-607.

Prieto, René. *Miguel Ángel Asturias's Archaeology of return*, Nueva York, Cambridge University Press, 1993.

--. “Las *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias” en *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo-Walker, coordinador, Madrid: Editorial Castalia, 1995, pp. 235-260.

--. "Las configuraciones del surrealismo en las *Leyendas de Guatemala*" en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000a, pp. 608-624.

--. "The tales that now no one believes: Leyendas de Guatemala" en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000b, pp. 795-847.

Rincón, Carlos. *Miguel Ángel Asturias*. Bogotá: Eco, 1969.

Solares-Larrave, Francisco. "El discurso del mito: respuesta a la modernidad en *Leyendas de Guatemala*" en *Cuentos y leyendas de Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 675-705.

Volek, Emil. "Asturias, realismo mágico, posmodernidad: *El hombre que lo tenía todo todo todo* y las *Leyendas de Guatemala*." *Revista de estudios hispánicos*, Vol.28, N°. 1, 2001, pp. 217-228.

7.2.5 Bibliografía sobre Roberto Arlt

Arán, Pampa Olga. "El fantástico en *El criador de gorilas* de Roberto Arlt." *Signos Literarios y Lingüísticos II* 2, 2000, pp. 99-109.

Azzetti, Hector. "El neorrealismo de Roberto Arlt". *Cuadernos de literatura*, No. 8, 2021, pp. 105-116.

Borré, Omar. "Cuentos de Roberto Arlt: una poética de la reescritura". *Hispanamérica*, 1994, pp. 79-86.

Carbone, Rocco. *Imperio de las obsesiones: Los siete locos de Roberto Arlt: un grotecto*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2007.

Cervera Salinas, Vicente. "El infierno de la mediocridad. De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti." *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, No, 14, 2009, pp. 59-78.

Cimadevilla, Pilar. "África en tres tiempos. El impacto de la experiencia oriental en la obra de Roberto Arlt." *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 7 al 9 de mayo de 2012 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2012.

Cox, Victoria. "Viajes reales y ficticios: Roberto Arlt y su descripción del Oriente." *Monographic review/Revista monográfica* Vol. 12, 1996, pp. 368-369.

Flores, Lauro. "El mundo marginal de Roberto Arlt." *Confluencia*, 1987, pp. 47-59.

García, Guillermo. "Arlt y lo fantástico". *Espéculo: Revista de Estudios*

Literarios, 2004, no 26, p. 10.

Garzo, Gustavo Martín. “Prefacio” en Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Buenos Aires: Losada, 2012, pp. 9-14.

Gasquet, Axel. “La ficción morisca y africana de Roberto Arlt.” *Oriente al sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Eudeba, 2007, pp. 269-290.

Gnutzmann, Rita. “La zona de angustia de Roberto Arlt”. *Hispanamérica*, 1983, pp. 21-34.

Goldar, Ernesto. *Proceso a Roberto Arlt* . Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.

Guerreo, Diana. *Roberto Arlt: el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica editor, 1972.

Hayes, Aden W. *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*. London: Tamesis, 1981.

Hernández, Domingo-Luis. *Los cuentos de Roberto Arlt*. Universidad de la Laguna, 1995.

Juárez, Laura Susana. "Las aguafuertes africanas de Roberto Arlt: reescritura, tensiones y divergencias." *Alp*. 2001, pp. 97-111.

--. *Roberto Arlt en los años treinta*. Diss. Universidad Nacional de La Plata, 2008.

Kailuweit, Rolf. *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid: Iberoamericana, 2015.

Lanuza, Eduardo González. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1971.

Maldavsky, David. *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt: algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1968.

Martínez, Carlos Dámaso. "Animalidad, humanidad y biopolítica en algunos cuentos de Roberto Arlt." *Orillas: revista d'ispanística* No.5, 2016, pp. 1-15.

Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Universidad de Texas, 1982.

Nuñez, Ángel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

Park, Se-Hyeong. "La confesión perversa: Un acercamiento a El jorobadito, de Roberto Arlt." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* No. 42, 2009, p. 46.

Pastor, Beatriz. "Dialéctica de la alienación: ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1979, vol. 5, no 10, pp. 87-97.

Pérez Martín, Norma. "Angustia metafísica en la obra de Roberto Arlt". *Universidad*, No. 53, 1962, pp. 41-52.

Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: la ficción del dinero". *Hispanamérica*, 1974, pp. 25-28.

Pilar, Cimadevilla. "África en tres tiempos. El impacto de la experiencia oriental en la obra de Roberto Arlt". *VIII Congreso Internacional de teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 2012, pp.1-10.

Sosa, Carlos Hernán. "Paradojas de la sujeción social: 'Noche terrible' de Roberto Arlt". *Verba Hispanica XXI*, 2013, pp. 143-156.

Waldegaray, Marta Inés. "Ideología de lo cotidiano en la cuentística de Roberto Arlt". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 31. No. 2002, pp. 221-243.