

REVIVIR MOMENTOS

MARIO HERNÁN CRISTANCHO RUIZ



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MAESTRIA EN LITERATURA

TUNJA

2016

REVIVIR MOMENTOS

MARIO HERNÁN CRISTANCHO RUIZ

Monografía para optar al título de Magíster en Literatura

Asesor: ALVARO NEIL FRANCO

Magíster en Literatura



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MAESTRIA EN LITERATURA

TUNJA

2016

Nota de Aceptación

Firma Jurado

Firma Jurado

Dedicatoria

A mi papá Mariano, de quien seguí el ejemplo de ser profesor y que me heredó la costumbre de la lectura literaria.

A mi mamá Yolanda que me enseñó a leer y escribir de niño, gracias por apoyarme en todos los momentos de la vida.

A mis hermanos Fernando, Mónica y Sandra. Hemos sido devastados por la muerte de todos nuestros tíos y abuelita en muy pocos años, sin embargo, estar unidos nos ha ayudado a superar el dolor.

A mi tío Luis José (Q.E.P.D), que me ayudó económicamente para iniciar la maestría, y aún después de su muerte, en los semestres de Tesis.

Tabla de Contenido

Introducción

1. Conociendo a Mario Benedetti.....	9
2. Viaje a las profundidades del cuento.	15
2.1 El cuento y su misteriosa relación con otros géneros.	15
2.2 Orígenes y desarrollo.	21
2.3 Constantes.	24
2.4 Poéticas.	33
3. Composición en algunos cuentos de Mario Benedetti.	42
3.1 Pacto de sangre (Despistes y franquezas).	42
3.2 La vereda alta (Esta mañana y otros cuentos).	53
3.3 Réquiem con tostadas (La muerte y otras sorpresas).	60
3.4 Análisis de composición en los tres cuentos.	64
4. Revivir momentos.	70
4.1 Una cuenta pendiente.	76
4.2 Una mala decisión.....	79
4.3 Caminos de vida y muerte.....	82
5. Conclusiones.	84

Bibliografía

Introducción

Dice Cortázar que por más experimentado que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable para escribir, fracasa.

La motivación principal para ser cuentista es la vida. Todos vivimos momentos singulares: días especiales, fechas memorables, instantes únicos. Algo de eso queda en los recuerdos. Lo demás se borra. Por eso escribo. Desde los diez y ocho años. Un poco tarde. Aún queda algo de mi infancia en la memoria. Recuerdos borrosos del colegio, de la familia y de los amigos.

Un intento por revivir lo olvidado es el cuento. Estudiar sus secretos. Ser consciente de su presencia desde el origen de la humanidad. Todos los capítulos que presento tienen su fundamento en la creación de cuentos y un gran escritor que tomo como guía es Mario Benedetti.

Para tal fin, se hace la interpretación de algunos relatos de Benedetti desde la perspectiva de algunos críticos y se toman subtemas como la infancia, El objetivo general de este trabajo consiste en establecer un proceso para escribir cuentos, ejercicio que inicialmente fue llevado a cabo por el investigador, pero que cualquier lector de este texto puede utilizar como guía la vejez, la muerte, soledad, el amor, entre otros para la creación de cuentos. Además, se analiza algunas teorías estructurales del cuento como narrador, espacio, tiempo y personajes porque dan una visión más amplia de este género en aspectos que se describen en el capítulo 4. También, se utilizan algunos elementos de las poéticas que aportan los cuentistas para interpretar *Pacto de sangre*, *La vereda alta* y *Réquiem con tostadas*. En lo referente al ejercicio de creación se trabaja en el desarrollo de una técnica propia.

Para buscar dicha técnica, el enfoque que respalda esta investigación es el estructuralismo literario. Afirma Viñas (2002) que “al estructuralista le interesa analizar un corpus de obras literarias con la idea de encontrar las leyes generales que las rigen. Es decir, se trata de identificar la *literariedad*, entendiéndose por ello la búsqueda del sistema en el discurso literario”. (p. 435). Pensamiento que coincide con la afirmación de Cortázar

(1971) sobre el estudio del género cuento: “Tengo, la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte” (p.404). Es labor del investigador buscar esas leyes generales, constantes o valores que definen la literariedad del género cuento y usarlos en su creación.

Siguiendo con el capítulo dedicado al estado del arte enuncio algunos aspectos sobre Mario Benedetti: títulos, homenajes, detalles sobre su vida, géneros literarios a los que se dedicó, obras representativas, obra narrativa. Además, hago una reflexión sobre algunos temas trabajados en sus cuentos: memoria, olvido, crueldad, infidelidad, injusticia, angustias existenciales, temas sociales, amor (como solución a problemas existenciales), referencias familiares, tiempo, nostalgia, infancia.

En el capítulo teórico, establezco algunas diferencias entre el cuento y la novela, en este sentido, los aportes hechos por escritores como Juan Rulfo, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Bosch y William Boyd fueron significativos. También profundizo sobre la cercanía del cuento con el género lírico, para tal propósito tomé en cuenta a Edgar Allan Poe y Julio Cortázar.

En el apartado sobre el origen y desarrollo del cuento explico las diversas raíces del cuento de tradición oral. Fuentes de nacimiento como historias sobre dioses, semidioses, héroes, monstruos, ritos, costumbres folclóricas, costumbres religiosas, entre otras. Dichas historias fueron transmitidas de forma oral y se hacen presentes en varias culturas del mundo.

Además, describo nociones fundamentales del cuento como: narrador, espacio, tiempo y personajes. Elementos que utilizo posteriormente para analizar la taxonomía propuesta por Lauro Zavala sobre el cuento clásico y moderno.

Luego, enuncio algunas poéticas del cuento extraídas de las enseñanzas de maestros como: Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Mempo Giardinelli, Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia, Horacio Quiroga, Juan Bosch y Carlos Mastrángelo.

A continuación, desarrollo un ejercicio interpretativo de composición sobre los cuentos *Pacto de sangre*, *La vereda alta* y *Réquiem con tostadas* de Mario Benedetti. La metodología utilizada en este capítulo fue analizar cada cuento, indagar sus secretos de composición, estudiar elementos como los títulos, temas principales implícitos, los inicios, desarrollos, finales, problemáticas de los protagonistas, rasgos específicos de la intensidad en estos relatos, el manejo de la tensión en estas historias, claves sobre el tiempo verbal, motivos de creación de historias dentro de estos cuentos, el desarrollo de atmósferas en los tres cuentos, la forma en que se trabaja la segunda historia, aportes de Benedetti sobre la composición de cuentos dentro de sus propios cuentos, la falta de comunicación de los protagonistas con sus familiares y las epifanías presentes en estas historias.

En el capítulo final presento mis cuentos: *Una cuenta pendiente*, *Caminos de vida y muerte* y *Una mala decisión*. En los cuentos mencionados, desarrollo temas como la vejez, la muerte, los recuerdos, el olvido, la soledad, la familia, la infancia, la crueldad y la nostalgia. En el ejercicio de creación tomo elementos guía como: la atmósfera, la intensidad, la tensión, el comienzo exabrupto, el desarrollo, el final de emociones recónditas o contenidas, el truco de *leitmotiv* y la teoría de las dos historias (poéticas). Dichos elementos los estudié en los tres cuentos de Benedetti y los trabajé en mi ejercicio creativo. Por último, quiero decir que en este camino de creación, pude expresar mi experiencia de vida, que tal vez es una de las claves para posibilitar la imaginación.

1. Conociendo a Mario Benedetti.

En este capítulo enuncio estudios críticos sobre el estilo de composición de Mario Benedetti en algunos de sus cuentos. Además, hago una reflexión sobre temas cercanos a *Pacto de Sangre*, *La vereda alta* y *Réquiem con tostadas*.

Rovira José (1998) en su trabajo *Laudatio* dice que la junta de la Escuela de Formación del Profesorado propuso al poeta Mario Benedetti como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Alicante. Mario Benedetti nació en 1920 en Paso de los Toros, departamento de Tacuarembó, en Uruguay, aunque muy pronto Montevideo se convirtió en el ámbito vivencial de un niño que, en el barrio de Capurro, acumuló las primeras sensaciones para ser escritor y persona, y para convertirse un día en otra voz de esa universalidad de la literatura uruguaya. Montevideo generó un poeta, un novelista, un autor teatral y un ensayista que a lo largo de más de setenta libros ha expresado su visión de mundo. Una escritura que comenzó con *Peripecia y novela* en 1948, en donde pudimos conocer una mirada crítica temprana que completó con su mirada poética y narrativa: *Poemas de la oficina* en 1956 y *La tregua* en 1960. Además está la publicación reciente de un último libro de poesía, *El olvido está lleno de memoria*, en 1995, una última novela, *Andamios*, en 1997, y la recopilación de una parte de sus ensayos, con el título *El ejercicio del criterio*, en 1995.

En la narrativa sobresalen varios de sus trabajos. Ediciones innumerables de novelas como *La tregua* (1960), una de las más bellas peripecias narrativas contemporáneas sobre la soledad y el amor. Anticipaciones del terror que después habría de emplazarse en Uruguay en *Gracias por el fuego* (1965). Memorias del exilio, con atisbos de esperanzas, en *primavera con una esquina rota* (1971). Y la construcción de un ciclo personal de la memoria, en la que el protagonista no es el autor, aunque tenga varias cosas en común con él, iniciada con *La borra del café* (1970), donde la evocación del barrio infantil de Capurro adquiere una gran intensidad emotiva. Y continuando el ciclo de la memoria con *Andamios* (1995), una historia de un periodista exiliado a Uruguay tras la dictadura, que mantiene sus vínculos con España y que evoca aquella sociedad que quiere pervivir y mantener esperanzas.

Veres Luis (1998) en su ensayo crítico *El olvido está lleno de memoria o la memoria llena de olvido: Poesía y compromiso en Mario Benedetti*, dice que hay escritores que en su consciencia de la poesía se refieren a una angustia de tipo existencial como postulado estético. En el cuento *Pacto de sangre* (1990), Benedetti expresa desde su óptica la angustia y sufrimiento vivido por un abuelo (olvidado, padece algunas enfermedades, casi no se puede mover, etc.), tal vez en sus últimos meses. En *La vereda alta* (1947) el niño (a causa de su abandono) medita sobre la muerte e intenta suicidarse. En *Réquiem con tostadas* (2001) el niño narra su infortunio, el maltrato y la pobreza en que vivía.

Un eje desarrollado por Benedetti es denunciar la injusticia de la sociedad y ve en el amor la única respuesta a muchos problemas que asuelan al mundo. En *Pacto de sangre* (1990) menciona algunas injusticias soportadas por el abuelo (sus hijos no lo visitan, piensan que sus historias son cháchara de abuelo, no tiene pilas para su radio, etc.), su única salvación es el nieto al cuál quiere mucho, tanto es así que decide hablar solo con él y nadie más. La injusticia aparece de nuevo al final del cuento cuando se llevan al niño a Estados Unidos. En *La vereda alta* (1947) el niño es castigado por su abuela dejándolo sin paseo a la vereda, en donde puede jugar con más niños ya que no tiene hermanos. Como no recibe amor ni cariño de la abuela no encuentra más salida que intentar suicidarse. En *Réquiem con tostadas* (2001) el papá del niño le pega a la mamá con el puño cerrado. Al final de la historia, el niño concluye que su mamá necesitaba cariño, necesitaba simpatía y que él en cambio solo le había dado golpes. La mamá del niño encuentra a alguien que la quiere, pero la infidelidad le cuesta la vida.

Cervera Vicente (1998) en su texto *Los cuentos "cruels" de Benedetti* dice que Benedetti ha sido fiel a la tarea de exponer, con sagacidad y aspereza, los hilos que manejan y dominan la conducta de los seres que deambulan diariamente por las calles y las casas de toda ciudad moderna. En *Pacto de sangre* (1990), Benedetti desarrolla dos elementos. Toma el objeto casa, habitación y baño para describir comportamientos de los personajes: el abuelo semipostrado en una cama donde lo baña un enfermero, y tiene una hija que casi no lo visita y nunca le dice papá sino abuelo.

Describe la ciudad moderna refiriéndose a los hijos del abuelo: Braulio vive hace mucho tiempo en Denver U.S y casi nunca lo visita. A veces le envía fotos o regalos como

un radio. Diego que está en Europa (Zúrich) le envía tarjetas de navidad en inglés y el abuelo le entiende escasamente los mensajes. A veces, le envía al abuelo regalos inútiles como un llavero suizo de 18 quilates.

Otro elemento narrativo es la crueldad. Ser cruel es actuar desde una convicción negativa y abusar de ella hasta lograr los fines previstos. Crueldad implícita en el comportamiento de los personajes del cuento. Ellos saben que el abuelo quiere mucho al nieto y deciden llevarlo a U.S. Al niño lo engañan diciéndole que es solo por 15 días. Luego le cuentan al abuelo que es por un año o más, para acrecentar su dolor. Benedetti describe aspectos negativos que vive el abuelo. Da algo de alegría a este personaje con el nieto. Al final destruye esa alegría, cuando el abuelo encuentra sentido a sus últimos días de vida, últimos momentos que tiene que pasarlos solo, sin hablarle a nadie, esperando y deseando la muerte. En *La vereda alta* (1947) el autor describe la crueldad cuando hace al protagonista huérfano de padre y madre. No tiene hermanos para jugar. La abuela no le permite al niño jugar con otros niños en la vereda, lo cual lo lleva a pensar en la muerte. En *Réquiem con tostadas* (2001) es más evidente la crueldad por los siguientes hechos:

A Mirta y a mí nos daba con el cinto, duele bastante, pero a mamá le pegaba con el puño cerrado. Porque sí nomás, sin mayor motivo: porque la sopa estaba demasiado caliente, o porque estaba demasiado fría, o porque no lo había esperado despierta hasta las tres de la madrugada, o porque tenía los ojos hinchados de tanto llorar. (2001, p.140).

Morales Gracia María (1998) en su trabajo *Las relaciones entre lo mediocre y lo otro en los personajes de los cuentos de Mario Benedetti* dice que un componente esencial en los cuentos de este autor es la infancia. Recuerda que José Juan Pérez, cuya tesis doctoral está dedicada a los cuentos de Benedetti, destaca la presentación de este motivo en sus personajes. Benedetti prefiere esta temática en sus cuentos porque los personajes infantiles conservan la inocencia, la ingenuidad, son directos y esenciales. Con el uso de esta temática llega a los lectores adultos, quienes se ven reflejados en los comportamientos de los personajes y se identifican con ciertos acontecimientos. En *Pacto de sangre* (1990) el personaje del nieto es utilizado para que el abuelo recupere sus ganas de vivir, su interés por contarle cuentos al niño. El aspecto de la inocencia es tratado cuando el abuelo le cuenta al nieto la historia de un brujo que se había quedado calvo. En un cuento posterior cuenta que se peinaba en mirándose en la laguna. El nieto le hace el reclamo que si luego

no era calvo. El abuelo sale del problema diciendo que el mago hizo un hechizo para recuperar el cabello.

En *La vereda alta* (1947) se narra la historia de un niño huérfano, que siente repulsión por la abuela. Un niño que desarrolla su etapa de infancia cuando va a la vereda alta y comparte con otros niños juegos, un niño que se ríe de la travesura que le hacen a la abuela los demás niños, un niño que pierde su infancia cuando le prohíben compartir con otros niños y empieza a pensar en la muerte. En *Réquiem con tostadas* (2001) la historia la cuenta un niño de trece años que expresa el sufrimiento y maltrato sufrido en su hogar. Este niño dice que en el futuro él no les pegara a sus hijos, no los hará sufrir.

El tema de la infancia aparece en los cuentos: “*Aquí se respira bien*”, “*La guerra y la paz*” (*Montevideanos*, 1959), “*La colección*” (*Con y sin nostalgia*, 1977), “*Más o menos custodio*”, “*Como Greenwich*” (*Geografías*, 1949), “*Pacto de sangre*” (*Despistes y franquezas*, 1955). En estas historias podemos observar que el autor hace aparecer a los niños en momentos decisivos de la historia.

Casu Claudia (1998) en su ensayo *Estudio del conflicto sentimental en los personajes de Mario Benedetti: Variaciones sobre el tema del adulterio*, dice que el adulterio es tratado como tema secundario en *Pacto de Sangre* (1990). El tratamiento del adulterio por parte de Benedetti difiere notablemente del que adoptaron los escritores anteriores a esta época. No hay en el escritor uruguayo ninguna intención moralizadora. El objetivo principal que se propone Benedetti es el de ofrecer al lector un cuadro completo y real de la vida moral, social y familiar de la sociedad uruguaya. En consecuencia, no le interesan tanto los hechos, sino las derivaciones psicológicas y sociológicas. En *Pacto de sangre* (1990) se trata el adulterio desde la visión particular de un abuelo. El protagonista recuerda en sus ratos libres las mujeres que tuvo en su juventud. Dice que se acuerda de algunas partes de los cuerpos femeninos que amó y no de los rostros o los nombres. A veces se acuerda del nombre pero no del cuerpo al que correspondía. En esta parte del cuento dice el abuelo que trató de no agraviar a Teresa (su esposa). Un nombre que recuerda junto a su cuerpo. El abuelo dice que tal vez su mujer imaginaba que él tenía sus cosas por ahí, pero que jamás le hizo una escena de celos, esas porquerías que corroen la convivencia. “Cuidé siempre de no agraviarla, de no avergonzarla, de no dejarla en ridículo

(primera obligación de un buen marido)” (1990, p.112). En *Réquiem con tostadas* (2001) el autor relaciona la temática de la infidelidad con el maltrato, los celos y la muerte. El autor justifica la infidelidad cuando está de por medio el maltrato físico. El niño le cuenta a un personaje desconocido que su mamá nunca recibió cariño y que en cambio solo había recibido golpes del papá, y que tal vez por eso la mamá busco cariño en otra persona.

Mansour Mónica (2000) en su estudio crítico *Rescatar las palabras perdidas*, dice que Mario Benedetti se ha preocupado por asear y pulir cariñosamente las palabras de uso más frecuente en el castellano coloquial del Cono Sur americano y restituirles su sentido. Él ha desarrollado casi todos los géneros literarios: cuento, novela, poesía, teatro. Domina la lengua como forma de expresión y comunicación, pero también tiene un inmenso cariño a las palabras, o sea a la literatura y a la vida. Cada palabra tiene su color, vale por sí misma, y el lector tiene derecho a someterla a un análisis exigente, microscópico. En *Pacto de sangre* (1990) trabaja la palabra en diferentes casos. Para expresar su pensamiento sobre la edad: “Lo malo vino después, con años y más años. Años. No hay naturista ni matasanos que te los quite” (p.111). Al referirse al tacto: “Con mis ojos casi siempre llorosos (no de llanto sino de vejez) veo y recorro las palmas de mis manos. Ya no conservan el recuerdo táctil de las mujeres que acaricié, pero en la mente sí las tengo” (p.111). Cuando habla de su descendencia: “Viene mi hija por la mañana temprano y no me dice qué tal papá sino qué tal abuelo, como si no proviniera de mi prehistórico espermatozoide!” (p. 112).

La obra de Benedetti se ubica dentro de una de las corrientes más importantes de la literatura de la segunda mitad de este siglo: la urbana y coloquial, que implica el uso de un lenguaje cotidiano, tanto en el vocabulario y los modismos, como en la sintaxis. Estos textos parecen, a primera vista, una conversación sencilla, con las palabras y los temas de todos los días. Y esta apariencia tan cotidiana provoca una atracción y la identificación inmediata de los lectores. En *Pacto de Sangre* aparecen los siguientes ejemplos: “Mis vergüenzas unas barbas de chivo, eso son” (1990, p. 111). “Años, no hay naturista ni matasanos que te los quite” (1990, p.111). “Cuanta cháchara de viejo nos estamos ahorrando” (1990, p.113). “Ay abuelo con que pavadas me venís ahora” (1990, p.113). “¡Carajo! me duele el riñón” (1990, p.113). “Nunca estoy seguro de mis lagunas que a veces son océanos” (1990, p. 113). “Me cago en la diferencia” (1990, p.114), “reconozco

que soy un orgulloso de mierda” (1990, p. 114). “Total el que me jodo soy yo” (1990, p. 114). “Sin mengua de mí podrido orgullo” (1990, p. 114). “Mi hijo tiene dos hijas que saben alemán pero en cambio no saben español, que cagada ¿verdad?” (1990, p. 114) “Ese hijo menor a veces manda algún regalito como un llavero suizo de 18 quilates, en esa ocasión sonreí como diciendo que lindo pero en realidad pensando que boludo” (1990, p.114).

De modo que mis contactos con el mundo se reducen a mi hija cuando entra y me dice que tal abuelo, a mi yerno cuando idém, de vez en cuando al médico, al enfermero cuando viene a lavar mis pelotas ya jubiladas.

Porque ahora si tengo ganas de morir como corresponde a un despojo de ochenta y cuatro años (1990, p. 114-115).

Dice esta autora que la enajenación provocada por el sistema en el que vivimos y la necesidad de tomar conciencia de ella ha sido una preocupación fundamental reflejada en la narrativa de Benedetti. Él se ha ocupado y preocupado por esta compleja situación a la vez existencial y social. Sus personajes son gente común que lleva una vida rutinaria y que utiliza un lenguaje cotidiano, urbano, típico de Montevideo o Buenos Aires. Su único fin es llegar a pertenecer a un esquema convencional, pero después de cumplir con éxito el papel que se esperaba que cumplieran, estos personajes pierden el estímulo para seguir viviendo. De pronto, tanto esfuerzo y tanto desgaste ya no tiene sentido, y los valores convencionales se derrumban. Los personajes empiezan a tomar conciencia de una realidad más amplia que la de su rutina cotidiana, más amplia que la angustia de la repetición inevitable, un círculo cerrado y solitario que al final se convierte en soledad, cárcel, exilio mental y emotivo.

Sánchez Raquel (1998) en su trabajo *Temas dominantes en Despistes y Franquezas* dice que el prólogo de *Despistes y Franquezas* Benedetti explica que la división del libro pertenece a una percepción – autobiográfica hasta cierto punto- de los hechos que se nos relatan: ya entonces, en cada despiste había un poco de franqueza, y también viceversa.

2. Viaje a las profundidades del cuento

2.1 El cuento y su misteriosa relación con otros géneros.

La literatura, al igual que la música, el cine y otras formas del arte, contiene ingredientes especiales que atraen a la gente. Si se habla de música, también se tiene que hablar de su clasificación en jazz, pop, rock, salsa, etc. Cada género musical establece una conexión misteriosa con su público. Las letras de las canciones y los sonidos tocan algo de la condición humana y crean ese efecto de sentirse identificados con el estilo de cada autor. Sucede algo parecido con el cine. Este se puede clasificar en comedia, terror, ciencia ficción, etc. La variedad de géneros en el cine crea grupos de seguidores que escogen el estilo con el que se sienten más identificados. En el campo de la literatura, se hace la categorización de género épico, lírico, dramático. Cada género tiene propiedades específicas que atraen a la gente.

Cuando se habla de género épico se incluye tanto al cuento como a la novela. Los dos describen historias aunque se valgan de varias técnicas para hacerlo. Sin embargo, es difícil declarar que uno no tiene que ver con el otro. Piénsese por ejemplo en *“El Quijote de la Mancha”*. Si se hace una reflexión de la obra es posible identificar varias historias dentro de ella. Se puede hablar de los incidentes que tuvo el Quijote con los gigantes, que en realidad eran molinos de viento; ejércitos que eran rebaños de ovejas. En este sentido podría decirse que *“El Quijote de la Mancha”* está compuesto de varios cuentos.

Según Rulfo (1963) la novela es un género que abarca todo, es un saco donde cabe todo, caben cuentos, teatro, ensayos filosóficos o no filosóficos, discursos religiosos, una serie de temas con los cuales se va a llenar aquel saco; en cambio, el cuento tiene la propiedad de reducirse, sintetizarse, decir o contar una historia que otros cuentan en doscientas páginas.

De cierta forma, el cuentista tiene que frenarse, es decir, tiene que calcular y precisar de manera casi milimétrica los hechos que va a narrar. En eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta. El poeta tiene que ir frenando el caballo y no desbocarse; si se desboca y escribe por escribir, simplemente fracasa.

La extensión de la novela hace que en ella se ubiquen descripciones extensas y gran variedad de discursos. La novela como objeto de estudio puede servir de herramienta para el análisis de las costumbres de una comunidad, su ideología, su pensamiento filosófico, su historia, etc. Tal complejidad de la novela hace que la noción de extensión se aplique no solo al número de páginas, sino también a las dimensiones de conocimiento que debe manejar el lector. Dice Bosch (1963) que el cuento, en cambio, tiene su fundamento en la condensación del lenguaje. Esto no quiere decir que sea un género más sencillo. Al contrario, la brevedad del cuento exige trabajar a profundidad, ser exactos, precisos. Aunque la extensión física del cuento sea corta, los elementos que aparecen en sus profundidades establecen conexiones misteriosas que exigen del lector más de una revisión y aun así presenta nuevos elementos que sorprenden en cada lectura.

Cortázar (1971) sostiene que la novela se desarrolla en el papel, y por tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada. Es decir, el escritor se puede extender a su antojo sin quebrantar ningún precepto sobre la escritura de novelas. Por eso, cabe recordar que en la novela se permiten los rodeos, las descripciones largas, los discursos de diversa índole, etc. Por el contrario, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico. El escritor tiene de entrada un requisito que cumplir: el no excederse de un número determinado de páginas. Dice este cuentista que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. El límite físico del cuento da a entender que se deben tomar en cuenta ciertos parámetros de elaboración que se describirán posteriormente en el capítulo intitulado “Poéticas del cuento”.

Borges (2014) establece algunas distinciones entre cuento y novela. Sobre la novela dice que se escribe sucesivamente, luego esas sucesiones se organizan en la mente del lector o en la mente del autor, mientras que el cuento se puede vigilar casi con la misma precisión con que se puede vigilar un soneto: se puede ver como un todo. La novela tiene como propiedad el hacer énfasis en los detalles. Cada situación es descrita minuciosamente. Esto hace que en ocasiones el lector pierda el hilo conductor de la historia. De esta forma, la mente del lector pueda retener algunos acontecimientos aunque se le puedan escapar muchos detalles.

Una noción esencial que aporta este autor es que el cuento se puede vigilar. La totalidad de los elementos pueden ser vistos en detalle por el lector.

Dice Borges (2014) que “la novela se ve como un todo cuando uno ha olvidado muchos detalles, cuando ha ido organizándose por obra de la memoria o del olvido” (p.17). En cierta forma, el lector cuando se sumerge en la historia de la novela lo hace de manera inconsciente. Hasta cierto punto puede seguir los detalles. Luego empieza a actuar el olvido. La mente no puede retener tantos sucesos. Es decir, de forma inconsciente la memoria retiene algunos episodios que considera importantes. Algo opuesto sucede con el cuento. El lector puede retener la gran mayoría de acontecimientos. Eso se puede evidenciar cuando en el inicio del cuento aparece un personaje que posteriormente desaparece en diferentes situaciones que narra el autor. Sin embargo, ese personaje puede hacer su aparición decisiva en la parte final y reconfigurar todos los acontecimientos narrados. Aunque el lector se sorprenda con este truco, es consciente de que era una de las posibilidades, aunque esta posibilidad jamás la hubiera imaginado.

Para establecer las diferencias entre cuento y novela Cortázar (1971) utiliza como base el pensamiento analógico. Para la primera analogía utiliza las concepciones de fotografía y cine. En el caso de la fotografía toma las definiciones de Cartier – Bresson y Brassai para quienes su arte es una paradoja: recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que quiebra de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.

La fotografía vendría a ser el cuento. El cuento toma un recorte de la realidad, determinados límites, sin embargo esa porción de realidad dice mucho más de lo que representa en sí. El fotógrafo o el cuentista tienen la necesidad de escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Sería un poco más precisa la analogía del cuento con el arte de dibujar. El pintor toma una parte de la realidad que lo rodea. A diferencia de la fotografía, dibujar involucra más la sensibilidad y

la expresión por parte del artista. El pintor ve cierto objeto y lo traslada al papel. Desde el inicio, el pintor calcula la dimensión del objeto que va a dibujar. Las personas que se dedican al dibujo resaltan la importancia de una sola cosa: saber ver. Desarrollar este sentido, hasta el punto de poder unirlo con lo que transcribe la mano a través de los trazos. Si se piensa por un momento, en el cuento es muy importante también la dimensión. En el arte del cuento estarían involucrados los cinco sentidos y a partir de una sensibilidad única; el cuentista utiliza las palabras para representar realidades o situaciones únicas.

Otra analogía corresponde a la relación de la novela con el cine. Al respecto Cortázar (1971) dice:

El cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra. Tanto en la novela como en el cine se trabaja bajo la concepción de extensión y no bajo la intensidad propia del cuento. (p.121).

Mientras la novela tiene tendencia a extenderse, el cuento se sintetiza, aglutina elementos para nada fortuitos, que se enlazan a través de la técnica usada por el autor.

Respecto a la relación cuento – novela Bosch (1967) dice que:

El novelista crea caracteres y a menudo sucede que esos caracteres se le rebelan al autor y actúan conforme a sus propias naturalezas, de manera que con frecuencia una novela no termina como el novelista lo había planeado, sino como los personajes de la obra lo determinan con sus hechos. En el cuento, la situación es diferente; el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre y el dictador de sus criaturas; no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. (p.17).

Esto puede ser cierto en la medida en que el autor de la novela crea sobre la marcha de su escritura. No tiene la obligación de ceñirse a un límite específico. La novela se configura a partir de las vivencias de los personajes. Ellos cobran vida y cambian el destino de la obra.

Otra noción relacionada con el pensamiento de Bosch es la intensidad. Para lograr la intensidad en el relato, el cuentista debe manejar todo lo que suceda en la historia y esto incluye a los personajes. En este sentido, el autor domina a los personajes y no al revés. Los personajes son piezas esenciales para construir el efecto final y el cuentista los utiliza a su acomodo.

Aunque existan diferencias marcadas entre cuento y novela no se debe considerar al relato como una forma menor o de menos calidad. Al respecto dice Boyd (2004) que ambos géneros utilizan recursos idénticos: lenguaje, argumento, personajes y estilo. En los dos casos se trata de narrar. En la novela pueden existir varias historias que giran en torno a una. En el cuento puede ser una historia aunque Piglia (2000) diría que en realidad son dos historias y una permanece escondida. Dice este autor que al cuentista no le es denegado ninguno de los instrumentos literarios requeridos por los novelistas. Por eso, hablar de propiedades específicas de uno o de otro requiere una investigación exhaustiva. Para tratar de precisar la esencia de las dos formas, es pertinente comparar la poesía épica con la lírica. Digamos que el cuento es el poema lírico de la ficción en prosa y la novela su epopeya.

Boyd (2004) toca un punto importante respecto a los géneros literarios. Establece una cercanía del cuento respecto al poema lírico y de la novela con la poesía épica. En este caso sería válido hablar de ciertas semejanzas o puntos de encuentro entre el poema lírico y el cuento. Factores como el límite y la elaboración pueden coincidir tanto en uno como en el otro. La novela es comparada con la poesía épica porque existen elementos que se convierten en constantes a través de los tiempos. Por ejemplo, en *“La Ilíada”* se mencionan héroes en varias circunstancias. Estos héroes cuentan con poderes especiales y defienden a su pueblo. El héroe también aparece en *el Quijote de la Mancha*, pero en este caso es un señor pobre que enloquece y trata de hacer justicia por su cuenta.

Dice Cortázar (1993) que cada vez que revisaba la traducción de uno de sus relatos o leía la de otros autores, como Poe, sentía que la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Cortázar logra ver similitudes entre el cuento, el poema y el jazz. En lo referente a la tensión, encuentra un algo que mantiene a la expectativa al lector. Además, descubre que los artistas llegan a un punto de equilibrio y coordinación en sus composiciones. Y algo muy importante es que concibe las creaciones de los artistas como seres vivos. Seres que palpitan y tienen vida.

Según Poe (1998), las obras literarias tienen un efecto:

Si cualquier obra literaria es demasiado larga para ser leída en una sola sesión, deberemos conformarnos con prescindir del efecto inmensamente importante que deriva de la unidad de impresión – pues si se requieren dos sesiones, los asuntos del mundo interfieren y todo lo que sea totalidad se destruye en el acto. Pero puesto que, ceteris paribus, ningún poeta se puede permitir el lujo de prescindir de cualquier cosa que favorezca su proyecto, queda por ver si hay en la extensión alguna ventaja que compense la pérdida de unidad aludida. Por el momento, respondo negativamente. (p. 57).

Es posible que el poema y el cuento desarrollen un efecto y este depende de la extensión del texto. En ambos casos la lectura se hace en una sola sesión. Esto facilita que la entidad completa pueda ser analizada. Poe se cuestiona a sí mismo y plantea la posibilidad de aumentar la dimensión del texto aunque sacrifique el efecto. Pero tal proceder haría que la esencia de estos dos géneros se diluya. Los efectos producidos por el cuento y el poema tienen que ver con su extensión. Por eso, la novela causa efectos efímeros, desaparecen en medio de largas descripciones y se pierde la totalidad o unidad de efecto.

Dice este autor que una propiedad inherente a las obras literarias son las excitaciones intensas que pueden llegar a producir:

Es inútil sostener que un poema no es tal sino en cuanto eleva el alma y te reporta una excitación intensa: por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración. Por eso, al menos la mitad del "Paraíso perdido" no es más que pura prosa: hay en él una serie de excitaciones poéticas salpicadas inevitablemente de depresiones. En conjunto, la obra toda, a causa de su extensión excesiva, carece de aquel elemento artístico tan decisivamente importante: totalidad o unidad de efecto. (1998, p.57.)

Recapitulando, en el cuento y en el poema se pueden encontrar rasgos similares. Uno de ellos es la condensación del lenguaje. El cuentista debe ser muy preciso para narrar y combinar los incidentes para no perder el efecto. El poeta condensa la mayor cantidad de sentido en cada uno de sus versos. Otra similitud es el efecto. En la composición del cuento y del poema se piensa en un efecto a causar en el lector. Además, cuento y poema manejan en su interior un ritmo, una tensión y una pulsación interna. Existe cierta musicalidad en ambos textos y se trata de mantener al lector a la expectativa.

2.2 Orígenes y desarrollo del cuento.

Desde la antigüedad, el ser humano ha sentido la necesidad de contar lo que le sucede en su vida cotidiana. Las costumbres de las regiones se han conservado gracias a la comunicación oral que se ha hecho de generación en generación. El cuento se hace presente desde antes del nacimiento. Las madres cuentan historias a sus hijos porque piensan que de esa forma pueden tranquilizarlos y comunicarse con ellos. En todas las etapas de la vida, ya sea la infancia, la adolescencia o la vejez, tenemos ese vínculo misterioso con los cuentos. Las personas sienten la necesidad de contar a los demás sobre sus problemas, sus alegrías, sus aventuras, etc. Esa necesidad de contar encuentra sus raíces en el cuento de tradición oral.

Según Alfonso Cárdenas (2005) en los *cuentos primitivos* existe una estrecha relación entre el contar y el fabular. Aristóteles decía en la antigüedad que la mimesis trataba de imitar la realidad, pero también daba la posibilidad de imaginar, de ahí el surgimiento de los dioses, semidioses, monstruos y demás seres de las mitologías. Aparte de los cuentos de tradición oral o popular, también encontramos los cuentos literarios. Estos aparecen con la imprenta. Sin embargo, algunos *cuentos literarios* pueden ser producto de un cuento de tradición oral como es el caso de *Las mil y una noches*.

Nicolás Buenaventura (2000) utiliza la etimología francesa del cuento para explicar el fenómeno de lo oral y lo escrito. Dice que *conte* significa cuento de origen oral y *nouvelle* el relato escrito para ser leído. Una característica del cuento oral es que está destinado a morir y a renacer de una velada a otra, en diferentes tertulias, o de un cuentero a otro. El cuento oral tiene una estrecha relación con el morir y lo vivo. Se puede afirmar también que el cuento escrito vive o muere. Vive mientras el lector lo recrea en su mente. Muere cuando se deja en los anaqueles del olvido.

Según Buenaventura (2000) hay libros de cuentos que no han sido escritos para ser leídos sino para ser contados; es el caso de recopilaciones tales como *Las mil y una noches*, que recogen cuentos contados y el mismo hecho de contar. Cotidianamente, estos cuentos para ser contados nacen de nuestros abuelos, familiares o amigos. Son historias que recordamos y que seguimos contando a otras personas, aunque a veces no tengan registro escrito.

El contar cuentos puede tener origen en la conversación: “La capacidad de conversar es la posibilidad de reconocerse en el otro, de contarse y ser contado; pero sobre todo, de reconocer al otro” (2000, p.9). Gracias a la oralidad se han transmitido datos de la historia, las costumbres de los pueblos y los conocimientos humanos. En la conversación se han fijado perspectivas para ver el mundo y la sociedad. En la oralidad nacen cuentos que algunas veces son llevados a la escritura, para preservarlos del olvido.

Seguendo los razonamientos de Buenaventura (2000), otros rasgos fundamentales de la conversación y su vínculo con el arte de contar son los siguientes:

En la conversación, el que habla tiene que contar con el que escucha. Tiene que conversar, corresponder, compartir y eso hace que todo lo que piensa y dice se mueva, cambie. Una conversación es siempre al menos entre dos, incluso cuando uno “habla consigo mismo” y eso hace que el pensamiento circule, que las ideas caminen, que la palabra fluya y transcurra (p. 10).

En ocasiones, las historias que contamos dependen de nuestro contacto con el mundo y con los seres vivos. A veces, sentimos la necesidad de escribir eso que hablamos con los demás. Experimentamos el deseo de narrar sucesos que consideramos poco comunes, extraños o interesantes por la forma en que ocurrieron. Cada vez que le decimos una historia a alguien, pensamos en mejorar la forma de contarla. Es decir, la oralidad es fuente continua y revitalizadora del cuento.

El *cuento de tradición oral* tiene sus raíces en las costumbres *folclóricas y religiosas* que se originan en diferentes culturas. Engels, citado por Propp (1989), afirma que “Toda religión no es otra cosa que el modo que tienen de reflejarse fantásticamente en las mentes de los hombres las fuerzas exteriores que reinan por encima de ellos, en su vida cotidiana; es un reflejo en el que las fuerzas terrenas asumen la forma de fuerzas sobrenaturales” (pp. 13-14). El origen de las cosas sobrenaturales del cuento encuentra algunas de sus raíces en los relatos religiosos.

Otra fuente de nacimiento del cuento tradicional son los *ritos*. Costumbres que realmente existieron en algunas comunidades y se adaptaron para ser utilizadas en el cuento maravilloso. “Así por ejemplo, en el relato maravilloso se narra cómo la niña sepulta en el huerto los huesos de la vaca y los riega. Esta costumbre o este rito existió realmente” (1989, p.14). En este caso existe una correspondencia directa con el rito de la comunidad. Ahora

veremos que también es posible la *inversión de ese rito* para adaptarlo al cuento maravilloso. Por ejemplo, “algunas comunidades sacrificaban a una muchacha en el río del que dependía la fertilidad de la tierra (para el bienestar del pueblo)” (1989, p. 16); en el *relato maravilloso*, “el protagonista (héroe), libra a la muchacha del sacrificio (en el rito este “libertador” habría sido despedazado por poner en peligro el bienestar del pueblo)” (1989, p. 17).

Además, Propp (1989) cree que “el origen de los cuentos maravillosos está relacionado con los *mitos*. El mito tiene un significado social, pero este significado no es igual en todas partes” (p. 21). Si comparamos los mitos de los indígenas con la mitología griega, podemos encontrar similitudes en cuanto a héroes, origen del mundo, fuerzas extrañas, etc.

La tradición oral en la antigua Grecia nos remite a los *Aedos* que contaban historias acompañados de una cítara. Los *rapsodas* relataban historias de batallas que libraban Micenas y Creta con los pueblos invasores del norte, dentro de estas guerras estaba la guerra de Troya. En la Edad Media aparecen las *jarchas* o mujeres que lamentaban la partida de sus esposos a la guerra. Además los poetas *juglares* cumplían con la función de divertir al rey y al pueblo con relatos y canciones.

Para Zavala (2006) posiblemente, el cuento literario (composición escrita) tiene su origen en los relatos de Edgar Allan Poe. Ya que previamente solo existían cuentos de tradición oral, que en algunos casos eran llevados a la escritura. Luego dice: "A lo largo del siglo XX ha sido una convención firmemente establecida considerar que el nacimiento del cuento literario, en oposición al cuento de tradición oral, coincide con la escritura de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe hacia mediados del siglo XIX". (p.26).

Ricardo Piglia (2014) habla del inicio del género policíaco en la modernidad a través del cuento: “*Los asesinatos de la rue Morgue*”, y citando a Borges dice lo siguiente: “Borges ha señalado varias veces que el detective es la clave formal del relato policial” (p. 71). Y luego dice que, “en principio, esta es una diferencia esencial con quienes ven los orígenes del género en antiguos relatos de investigación que se remontan a la Biblia y a la tradición griega, con sus historias de desciframiento de enigmas, sueños y oráculos” (p. 71).

Tomando en cuenta este recorrido o estudio del cuento y su evolución, se presenta en los párrafos posteriores un estudio sobre las constantes y elementos del cuento. En una primera fase se examinarán conceptos acerca del narrador, el espacio, el tiempo y los personajes, para luego explicarlos con base en la teoría de Lauro Zavala, en las dimensiones culturales, clásica y moderna.

Sobre las narrativas cortas y los minicuentos dice Alfonso Cárdenas (1997):

El minicuento podría caracterizarse por la epifanía, la expansión sémica y la condensación semántica. La noción de epifanía, típica de la contemporaneidad, surge con Joyce como un intento de escapar al transcurrir del tiempo y concentrarse en el instante de la revelación, para atezar el secreto del “otro” y dar el salto hacia lo trascendente humano como forma de nacimiento en la gracia de la poesía. De aceptar esto, el minicuento es la anulación del tiempo en el instante, vivencia plena de lo que en el otro trasciende nuestra mismidad, revelación y trascendencia de lo que no se alcanza, sino por el misterio poético que desembraga y satura, a la vez, la sensibilidad y la imaginación. El minicuento es, entonces, el flechazo imaginario, el relámpago mental que ilumina el instante y revela, en la plenitud de la vivencia poética, la dimensión estética de una de las coordenadas narrativas. (p.67).

2.3 Constantes

En este capítulo se trabaja un enfoque estructural del cuento porque como justifica Viñas (2002) “al estructuralista le interesa analizar un corpus de obras literarias con la idea de encontrar las leyes generales que las rigen. Es decir, se trata de identificar la *literariedad*, entendiéndose por ello la búsqueda del sistema en el discurso literario”. (p. 435).

Otros autores como Córdoba y Moreno (2009) dicen que el estructuralismo mira con bastante celo el procedimiento de la interpretación literaria, pues el lector ideal debe dominar todos los códigos o claves que hacen comprensible la obra. Entre dichos códigos está el análisis de elementos como el narrador, espacio, tiempo, personajes, entre otros que debe indagar el lector para comprender el género cuento.

Para describir los elementos estructurales del cuento se tomaron como guía los planteamientos de Leal, Martín, & Pontes (2005) por su claridad teórica.

El narrador: Es evidente que el autor es el creador del texto tal como nosotros lo leemos; es una persona real, de carne y hueso, que se dedica al antiguo oficio de contar historias. Una tarea de este oficio consiste en decidir cómo contarla, *desde que perspectiva y a través de qué ojos*. El narrador es una figura ficticia salida de la pluma del escritor a la

que se le encargará la misión de transmitir la historia en la forma más adecuada a los intereses de la misma y al efecto que se busca conseguir.

La figura del narrador puede ser comparada de varias formas. El narrador, en sentido figurado, es la cámara que registra una película o un video. Esta película puede contar con varias cámaras, pueden estar fijas o móviles, las maneja un operador ajeno a la trama de la película o puede llevarla uno de los personajes de la historia.

Algo similar sucede con el narrador; ese narrador puede adoptar un punto de vista externo y contar una historia desde afuera, sin involucrarse, tratando de pasar desapercibido, como un intruso, cuya presencia no altera el desarrollo de la trama. En este caso podemos encontrar también varias posibilidades: tal vez puede contemplar desde arriba lo que sucede en el relato, de modo que controle y domine todo, hasta el último rincón, presentando una visión panorámica; o quizá decida focalizar su atención en un personaje determinado y colocarse codo con codo con el personaje elegido, siguiéndolo, acompañándolo, transmitiendo todo desde su particular perspectiva y presentando una visión parcial de la historia.

En ocasiones, el narrador cuenta la historia desde dentro (punto de vista interno), formando parte de ella, ya sea como testigo, como participante o como protagonista, consiguiendo un efecto totalmente diferente al caso anterior. Se juega en este caso con la apariencia de “verdad”, aunque sea una verdad subjetiva, pues, depende de la mirada del personaje y lo que éste es capaz de ver y transmitir.

Básicamente, se habla de tres tipos de narrador o voces narrativas, que se corresponden con las personas gramaticales: en primera persona (yo/nosotros); en segunda persona (tú/ustedes); y en tercera persona (él/ellos y sus correspondientes femeninos).

El narrador en primera persona es el que relata la historia desde un “yo” o un “nosotros”. En este caso el narrador se ubica dentro de la historia, formando parte de ella; es decir, adopta un punto de vista interno. Con ello, el autor contribuye a crear en el lector el espejismo de que está leyendo una historia verdadera, aumentando la sensación de verdad. Nunca se debe confundir, sin embargo, ese “yo” con la voz del autor. En algunos casos resulta evidente que no se trata de la misma persona. En ocasiones ese “yo” parece

confundirse con el autor, incluso comparte con él vida, experiencia, amigos, hasta el nombre.

La forma más sencilla, al menos en apariencia, del narrador en primera persona, es aquella en que el narrador y el protagonista de la historia son uno mismo. El escritor se sirve de su personaje principal para relatar el cuento, con lo cual elige un punto de vista concreto y por lo tanto parcial de la historia narrada. A través de las palabras de este personaje, de sus pensamientos o acciones, es posible conocerlo más que él mismo.

No siempre este narrador en primera persona cuenta su propia historia. A veces el narrador desempeña un papel secundario o marginal; se presenta solo como testigo que da fe de lo sucedido con una participación limitada; es el pariente, el amigo, el ayudante. Es el caso de los relatos de Arthur Conan Doyle sobre el detective *Sherlock Holmes*; el encargado de dar a conocer los casos investigados es su compañero de aventuras, el doctor Watson. Conan Doyle construye sus historias sobre el famoso detective utilizando el artificio de las memorias de Watson. Es cierto, Watson tiene un papel importante en la resolución de los casos, pero el verdadero protagonista es Holmes; el narrador es un compañero que hace brillar más la inteligencia del detective.

En este caso de narrador – personaje secundario o narrador testigo, la visión se limita aún más, pues como observador sólo puede plasmar las acciones externas de los otros, su acceso al estado de ánimo, a los pensamientos de los demás, es limitado. Por tanto, en realidad asistimos a las suposiciones o deducciones de este personaje secundario, por lo que siempre puede quedar un margen de duda sobre su interpretación de lo acontecido; de hecho, esta opción de narrador facilita la posibilidad de un final abierto, pues el narrador no tiene por qué tener todas las cartas de la baraja en sus manos.

Espacio: se entiende por espacio el lugar físico en que se desarrollan los sucesos narrados en una historia. En el cuento se describe el paso de los personajes por distintos escenarios y su incidencia en el comportamiento de los mismos.

Así se puede llegar a uno de los aspectos fundamentales del espacio: contribuye a crear atmósferas. Estas van más allá del escenario, ya que no sólo se trata de dónde ocurre la historia, sino de cómo se trabaja ese lugar, como se construye con el fin de producir una

impresión determinada. Para conseguirla, el autor describe los sonidos particulares de ese espacio, sus habitantes, sus olores, sus luces y sombras, de esta manera se trata de crear el clima que se respira en el cuento.

De hecho, cada atmósfera puede manifestar una percepción sensorial específica: paz, tranquilidad, misterio, sordidez, violencia. En la mayoría de los relatos psicológicos, por ejemplo, pero especialmente en los cuentos de la época romántica, la descripción de la naturaleza suele tener correspondencia con el estado anímico de los personajes principales: una naturaleza lúgubre puede caracterizar la personalidad siniestra de un héroe maldito. Esto quiere decir que el espacio, entre otras posibilidades, se vuelve decisivo a la hora de marcar la idiosincrasia de los protagonistas. Su importancia es tal que a menudo influye definitivamente en el tono del cuento. De ahí que muchos escritores precedan el momento climático o incluso finalicen la historia con un párrafo descriptivo del espacio, para preparar la situación. En este sentido, los elementos espaciales pueden avisar de una tragedia, como cuando el narrador presenta una atmósfera siniestra con pájaros de mal agüero revoloteando por el aire (sería la misma función que cumple la música en las películas).

Tiempo: en nuestra vida diaria, los acontecimientos se suceden cronológicamente y mantienen una secuencia lógica. En literatura, el tiempo se refiere especialmente a *cuándo* ocurren los hechos y, por supuesto, no tiene que respetar el orden cronológico. En cualquier caso, todo cuento transcurre en un tiempo o tiempos específicos. Y, al igual que ocurriría con el espacio, en el estudio del tiempo resulta fundamental la condensación.

El tiempo del escritor puede coincidir o ser diferente al tiempo del lector. El primero se refiere a la época en que el autor vive y a los años en que escribe. El segundo al momento en que cualquier lector lee. En el cuento, el tiempo es un elemento ficticio y de repercusiones artísticas. El tiempo que el escritor y el lector miden con sus relojes, habiendo quedado fuera del cuento, sin expresarse, carece de valor artístico.

El tiempo de lo narrado puede situarse en cualquier época. Del mismo modo, su articulación puede estar marcada por los saltos temporales, que consisten en una especie de malabarismo cronológico en la historia. Esto significa que el narrador puede, por ejemplo, comenzar su cuento en el futuro, continuarlo en el pasado y concluirlo en el presente. Las

posibilidades de variación temporal son tantas como podamos imaginar. De hecho, existe una gran cantidad de maneras de encarar el problema del tiempo. La estructura de *Las mil y una noches* está al servicio de la historia que cuenta, centrada en la oportunidad de que un condenado retrase su muerte a través de la narración de todo tipo de cuentos. De este modo, dentro del relato central que da unidad y sentido a la obra, se intercalan diversas historias. Por tanto, encontramos dos tiempo diferentes dentro del mismo cuento: por un lado, el nuclear; por otro, el particular de cada relato.

Asimismo, el narrador puede interrumpir la secuencia narrativa, omitiendo fragmentos de la historia; de ahí las conocidas referencias a “días después”, “un mes más tarde” u otras en la misma línea. Estos saltos hacia adelante pueden deberse a la intención de mantener un ritmo narrativo ágil, ahorrándonos escenas que no aporten nada. Pero en otras ocasiones, esos saltos pueden resultar esenciales, pueden servir para mantener o aumentar la tensión narrativa; es en esas significativas y nada gratuitas ausencias donde podría estar la clave que desentrañe el misterio de la historia; a partir de los indicios que va dejando el narrador será el lector quién deba completar la historia y deducir qué ocurrió en ese intervalo perdido.

Los tiempos verbales tendrán un papel fundamental en la construcción del tiempo narrativo. Sin embargo, no existe una receta única a la hora de emplearlos, aunque con frecuencia los planteamientos iniciales de un cuento suelen estar referidos en copretérito, que se emplea para la descripción de acontecimientos que se suceden en el pasado: “Caperucita vivía cerca del bosque”. El tiempo verbal que se utiliza para el final del cuento, en tanto representa el momento climático de la tensión, dependerá del efecto que el autor quiera lograr con su obra. Cada vez es más frecuente que los narradores comiencen su relato en mitad de la historia, con la mayor parte de los acontecimientos ya desarrollados. Con este recurso, a medida que se avanza en la lectura, se van revelando poco a poco los entresijos ocultos de la trama.

Personajes: no se debe confundir a los personajes con las personas, como no se debe confundir la ficción literaria con la realidad o al escritor con el narrador. Una persona es un ser de carne y hueso, que vive, que respira, un ser autónomo que decide su destino y al que sólo podremos conocer en la medida que él nos lo permita, porque siempre tendrá terrenos

a los cuales no se puede tener acceso, como los pensamientos o la conciencia. Los personajes, en cambio, están conformados por palabras, son fruto de la imaginación creadora de un escritor que les otorgó una personalidad, que decide qué se debe saber de ellos; el personaje no tiene en sus manos las riendas de su destino.

Lo maravilloso de los personajes cuando están bien contruidos es que parecen reales; los lectores, pueden llegar a sentir incluso su respiración; a veces parecen más reales que algunas personas con las que tropezamos en la calle. Los personajes logran encarnar lo que somos o lo que deseamos ser; le ponen una cara a nuestros sueños o a nuestros miedos, viven nuestras fantasías.

Además, los personajes no tienen por qué ser humanos; pueden ser animales, como ocurre en las fábulas, que tratan de ejemplificar o representar situaciones o conflictos humanos; aunque también gracias a esa magia de las palabras, el escritor puede tratar de meterse en la piel de esos animales, de imaginar lo que sienten, cómo viven.

Puede darse el caso de que los personajes sean objetos, alrededor de los cuales gira la trama, objetos que también tienen una vida propia, que guardan secretos, que encierran una historia. Los personajes fantásticos o mágicos también tienen cabida en el cuento y estos pueden ser hadas, duendes, magos o dragones que pueden recorrer las páginas de los libros sin problemas, creando una especie de realidad paralela. Lo maravilloso de la literatura es que no tiene más límites que los impuestos por la imaginación y la capacidad de hacer creíble lo increíble.

Si pensamos detenidamente, veremos que la construcción de personajes en el cuento presenta un inconveniente asociado a las propias características del género: su brevedad. En una novela disponemos de las páginas que queramos para definir poco a poco un personaje en toda su complejidad. En el cuento, el espacio es limitado, se busca la brevedad y la concisión, se tiende a eliminar lo superfluo. Los personajes en el cuento están supeditados a la acción.

Es cierto que el cuento favorece el juego formal, la experimentación, la construcción de la trama, pero incluso en los cuentos en los que pareciera que los personajes son un elemento de trámite, un simple agente de acción, deben ser más que un “nombre”, deben

tener algo de sustancia, algo más... Además, hay cuentos, igual que muchas novelas, que se interesan por el estudio psicológico de los personajes, intentando darles una consistencia, incluso por encima de la trama misma. Eso sí, la construcción del personaje será diferente en la novela que en el cuento; será necesario elegir bien los rasgos del mismo, aquellos que sirven inequívocamente a la trama; es necesario construirlo a grandes pinceladas, con trazos rápidos y precisos, sin que con ello se caiga en la simplificación.

Según Lauro Zavala (2010) se puede analizar el cuento a partir de elementos como los personajes, el tiempo, el espacio, el narrador y el final. Este autor toma la teoría del *desenlace* de Poe y sus bases teóricas parten de los grandes escritores de cuentos como Borges, Piglia, Chejov, entre otros. Su taxonomía del cuento incluye el cuento clásico, moderno y posmoderno. Respecto al cuento posmoderno indica que no existen textos posmodernos sino lecturas posmodernas de textos clásicos o modernos.

Según este crítico el *cuento literario* no tendría su origen en Italia. Reconoce el nacimiento del cuento a partir de Edgar Allan Poe en el s. XIX. Además nos dice que los cuentos de *tradición oral* se remontan al origen de la humanidad. Siguiendo este principio se puede afirmar que desde el hombre de las cavernas se intentó contar historias, inicialmente lo hizo a través de señas, gestos, sonidos. La evolución permitió que desarrollara el lenguaje oral y por último el escrito. Además atribuye la característica de *final sorpresivo* a Poe y el *final abierto* a Chejov. Es importante enunciar que Zavala reconoce la presencia del final abierto en algunos cuentos de Poe. En otras palabras, la clasificación que hace del cuento no son leyes fijas que se cumplan en todos los casos, más bien son una guía para el estudio del cuento. En este caso podríamos afirmar que no existen cuentistas estrictamente clásicos o modernos sino que sobresalen en una de las dos categorías.

El cuento clásico o representación convencional de la realidad

Siguiendo la teoría que refiere la existencia de dos historias en un cuento, desarrollada por Borges (1964) y Piglia (1987); en el cuento clásico la segunda historia se mantiene implícita y sirve para revelar súbitamente una verdad narrativa al final de la misma. La revelación de algo corresponde a lo conocido como epifanía.

El tiempo está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados secuencialmente de tal forma que el inicio lógico lleva a un final inevitable. El lector espera ese final.

El espacio, corresponde al tipo de género de cuento narrado; ya sea este policíaco, humorístico, fantástico o de terror. Describe una realidad conocida como efecto de realidad.

Los personajes son convencionales y contruidos desde el exterior.

El narrador es confiable, omnisciente (sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia) y ofrece una representación de la realidad.

El final consiste en la revelación súbita y explícita de una verdad narrativa. El final, entonces, es epifánico, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en los últimos fragmentos.

Cuento moderno o la tradición anti realista

Zavala (2010), dice que la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda es de carácter alegórico¹, dado que no se hace explícita al final del relato. En esta parte el autor toma como base a Ricardo Piglia y a Jorge Luis Borges. Cabe aclarar que Piglia también distingue el cuento clásico del moderno. Piglia (2002) describe la revelación de una verdad narrativa en el final del cuento clásico. Además dice que la segunda historia no se revela nunca en el cuento moderno.

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o protagonista. El tiempo se reorganiza con la lógica del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.

El espacio se define desde la perspectiva del narrador o protagonista. Son descripciones anti realistas opuestas a la tradición clásica.

¹ Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. La venda y las alas de Cupido son una alegoría. || 2. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. 4. Ret. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Los personajes son contruidos desde el interior de sus conflictos personales y su visión de mundo. Corresponde más a lo psicológico, a construir una personalidad y carácter a los personajes. Sus emociones, sentimientos y pensamientos son desarrollados con la misma complejidad con que se presentan en la vida real.

El narrador adopta diferentes niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. El narrador es poco confiable, contradictorio o irónico.

El final es abierto y no hay una epifanía concluyente. Las epifanías pueden existir a lo largo de la historia de forma implícita. Esto obliga al lector a releer el texto. Este concepto es clave para tratar de descifrar los misterios del cuento. La revelación de verdades narrativas en el transcurso de la historia contribuye a generar tensión.

El crítico literario Lauro Zavala utiliza como base las reflexiones hechas por los cuentistas. Esto sucede porque como dice Augusto Monterroso (2004) el cuento evoluciona. Ya el cuento no es el cumplimiento de reglas antiguas como la de un inicio, un nudo y un desenlace. Ya no es simplemente el final sorpresivo. Luego expresa: “el cuento de nuestra época se ha convertido en un objeto evasivo, inapresable, desde que ha hecho a un lado las reglas tradicionales, afronta el mundo despojado de sus viejos asideros, y va en busca de lectores más exigentes...” (p.98). Es decir, tanto críticos como escritores coinciden en la complejidad de este tipo de texto. A través del tiempo, el cuento desarrolla elementos nuevos y por ello se revitaliza.

El elemento más significativo del trabajo de este crítico literario corresponde a su visión del final epifánico. Escudriñar las técnicas del cuento clásico y la construcción de esa revelación súbita al final de la historia, permiten una comprensión más amplia del relato. Asimismo, las epifanías implícitas en el cuento moderno sirven como perspectiva para ampliar la concepción de intensidad, rasgo distintivo del cuento. Hacer un estudio de los elementos estructurales del cuento como el tiempo, el espacio, la instancia narrativa, los personajes y el final, permite establecer ciertos criterios para la lectura del cuento y entender los rasgos fundamentales de este tipo de texto.

Sin embargo, para el propósito de esta investigación se tomará como punto de partida las definiciones y aproximaciones teóricas que hacen los cuentistas sobre su labor.

Ahondar en dichas teorías me permitirá llegar a bases importantes para la lectura y creación de cuentos.

2.4 Poéticas

La lectura de textos literarios puede tornarse agradable o tediosa según el proceso que se lleve a cabo. Las alternativas de trabajo son varias. Los nuevos lectores de textos literarios pueden empezar leyendo novelas populares, poemas o cuentos. A veces es cuestión del azar, del texto que está a la mano en la casa o en la biblioteca más cercana. Cada tipo de texto puede tener elementos que atrapen a ciertos lectores. Sin embargo, en esta investigación se ha seleccionado el cuento por sus propiedades especiales. Estos elementos serán descritos y analizados según los cuentistas y se adoptará un juicio o punto de vista al respecto. La idea es hallar aquellos elementos misteriosos del cuento que pueden ser tomados en cuenta tanto para su lectura como para su composición. A continuación se presentan los elementos principales del cuento según los cuentistas:

Según Poe (1998) si se tiene claro el final se puede lograr ese efecto o impresión única en la historia. Todos los sucesos deben ser planeados con el fin de alcanzar la intención establecida.

Además, la elaboración paso a paso del cuento es necesaria para lograr el efecto único del que habla dicho autor. Hasta cierto punto cada detalle es premeditado y calculado. Las partes del cuento deben ensamblar perfectamente con el tono y el tema de la historia. La noción de que cada suceso del cuento tiene una lógica y cumple una función permite estudiar en detalle su complejidad.

Por otro lado, Borges (2003) piensa que en la creación de un cuento no solo intervienen las operaciones intelectuales. En cierto punto de la creación literaria el escritor tiene revelaciones inmediatas del mundo que lo rodea. Este autor indica que para escribir su cuento *El Zahir*, inició con la palabra *inolvidable*. Después pensó que sería raro que existiera una cosa o un objeto que no se pudiera olvidar, algo que fuera común. “Al pensar en ese algo común pensé creo que inmediatamente en una moneda” (p. 16) En esta parte,

se puede considerar que el recurso creador del autor no siempre es un proceso racional y que el conocimiento inmediato de la realidad puede ser fuente de creación literaria. Después explica Borges que tomó algunos recursos utilizados por Edgar Allan Poe en su poema *El Cuervo*, como la locura y la muerte de una mujer. El protagonista olvida la muerte de su mujer cuando mira esa moneda misteriosa. Al final pierde la moneda, enloquece y piensa que ella puede ser su salvación, quizá detrás de esa moneda esté Dios porque solo ve esa cosa única y es absoluta.

No solo la moneda del cuento *El Zahir*, cualquier objeto de la realidad puede ser transformado en algo misterioso. Ese algo es el objeto mágico que encierra un horror y esta intercalado en lo que se llama mundo real. El objeto mágico es la constante de muchos cuentos. Algunos ejemplos son: *El diablo en la botella* de Robert L. Stevenson, *La jarra* de Ray Bradbury, etc. Borges anuncia que utiliza el mismo recurso para crear su cuento *El Libro de Arena*, *El Zahir*, *Tiön Uqbar*; *Orbis Tertius* este último corresponde a la creación de una enciclopedia imaginaria. El objeto mágico puede ser pensado con cualidades especiales, pero también responde a una conexión de recursos que pueden ser producto de la experiencia personal y vida del autor.

El objeto mágico puede incidir de formas diferentes en el proceso de lectura y creación literaria. En el lector se abre una puerta mágica en donde los objetos de la realidad son impredecibles, indefinibles y causan el interés por escudriñar otro tipo de cuentos. En la creación, es posible formular cualidades extraordinarias a los objetos cotidianos. Un proceso que conlleva experimentación y trabajo.

Otro rasgo del cuento es su brevedad. Dice Monterroso (2004) que en una traducción que hizo a la nota introductoria de la antología de cuentos “*short-shorts*” hecha por Irving e Ileana Howe dichos autores encontraron un cuento del escritor japonés Mishima que parecía diferente a la clase de cuentos a la que estaban acostumbrados: “Este está ferozmente condensado, casi como un poema lírico, rompe en un estallido de revelación e iluminación, se limita a un único y abrumador incidente” (p. 105).

Una propiedad del cuento es la de su dimensión. Señala este cuentista que para escribir un cuento se debe tener en mente determinado número de páginas:

Las páginas también tienen que ser solo unas cuantas, porque pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota, y nada más odioso que las anécdotas demasiado visibles, escritas o conversadas (2004, p. 111).

Según Cortázar (1971) lo significativo es otro de los elementos del cuento. La diferencia entre un buen cuentista o un mal cuentista radica en su habilidad para convertir una historia sencilla en una obra literaria. El escritor imprime energía y vida a los acontecimientos que narra y los lleva a ser especiales y únicos. No existen temas malos. Esto depende del tratamiento literario que haga el autor del tema. Lo mismo sucede con los personajes. No existen personajes buenos ni malos. Hasta una piedra puede ser interesante si de ella se hace cargo Poe. Esa energía que imprime el escritor en sus cuentos es la que cautiva o atrapa la mente de los lectores. Podemos ampliar el concepto de significativo a otros elementos del cuento como son el *espacio*, el *tiempo*, la *anécdota*, el *narrador*. El escritor puede dar vida a mundos extraordinarios, dar el poder del tiempo a un personaje, o transformar una anécdota cotidiana en un gran cuento. Se puede que decir: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota² que cuenta” (p. 407). Son aquellas historias que mantienen al lector a la *expectativa*, que obligan al lector a hacer *suposiciones*, a atar cabos y que *sorprenden* paulatinamente con los detalles revelados.

La intensidad es un recurso necesario del cuento. Un buen cuento atrapa al lector por su propiedad única de decir con pocas palabras cosas que llegan al alma del lector. La intensidad consiste en eliminar las ideas o situaciones intermedias, eliminar los rellenos o fases de transición; a diferencia de la novela que sí permite descripciones extensas. El efecto único que genera el cuento es construido de una línea a otra. Desde esta concepción no solo el final es importante, lo es también cada una de las líneas que desarrolla el cuento después de la primera. En el proceso de lectura es lo que se conoce como retener la atención del lector. En creación literaria es la labor de narrar cada suceso sin que el cuento pierda su fuerza y su energía.

² (Quizá del fr. anecdote, y este del gr. ἀνέκδοτα, cosas inéditas). f. Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento. || 2. Suceso curioso y poco conocido, que se cuenta en dicho relato.

Un rasgo cercano a la intensidad es la tensión. Afirma Cortázar (1971) que en los cuentos de Joseph Conrad, D.H. Lawrence y Kafka hay una intensidad de otro orden, que prefiere nombrar como tensión. Esta tensión es una intensidad que se ejerce a 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. El cuentista juega a esconder información y el lector tiene que demostrar sus habilidades para atar los cabos sueltos.

Otro rasgo distintivo del cuento es su perdurabilidad. Un cuento es perdurable cuando exige ser releído. Los sucesos son como un eco que retumba en la mente del lector por mucho tiempo: “Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria” (p.409). Esta constante es la que más cuesta trabajo incluso a los grandes escritores. Grandes maestros como Homero, Shakespeare, Goethe, por nombrar unos pocos, tuvieron el talento y la sabiduría para que sus obras no cayeran en el olvido. Dice Monterroso (2004) que aunque el cuento adopte diferentes modalidades a través de los tiempos o en distintas épocas, en cada una de esas épocas perduran únicamente aquellos cuentos que recogen en sí mismos algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier tiempo.

El tema es otro elemento del cuento. El escritor debe escoger un tema en cierto punto del proceso creador. Este tema puede llegar a ser una historia magnífica o insulsa de acuerdo con el tratamiento literario que haga el autor:

Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotan virtualmente en su memoria o sensibilidad. (Cortázar, 1971, pp. 408,409)

El tema puede ser algo común como el paraíso, una apuesta, un pacto, la infidelidad, la muerte, etc. La complejidad del cuento está en el tratamiento del tema. Los elementos deben estar conectados. La historia narrada representa un conocimiento del mundo. La manera particular como el autor entiende los fenómenos de su contexto o entorno. En el proceso de interpretación, el lector puede reconocer el tema y los diferentes nexos

establecidos entre los acontecimientos y el tema. En el proceso creativo se piensa utilizar como base temas de algunos cuentos seleccionados de Mario Benedetti.

Según Giardinelli (2003), la vitalidad es un rasgo que también define al cuento. Se puede confundir con la noción de perdurabilidad que plantea Cortázar. La vitalidad coincide con la perdurabilidad en cuanto a su presencia en cualquier época y región del mundo. Sin embargo, la vitalidad tiene que ver también con esa necesidad de contar historias. Por ejemplo: sobre el paseo que se hizo en vacaciones, anécdotas del trabajo, sucesos vividos con la familia o con los amigos, etc. El cuento está presente en nuestro diario vivir y por eso es el género literario de mayor vitalidad. La humanidad jamás dejará de contar lo que le pasa y no perderá el interés de escuchar historias cuando están bien contadas. Esta cualidad del cuento nos recuerda su importancia. Los cuentos hacen presencia en el mundo mágico de los niños, los adolescentes y los adultos.

Un elemento definitivo del cuento es que causa un impacto en el lector. Cuando el lector se siente identificado con la historia es porque el cuento ha tocado algo de su manera de ver la vida o de su sensibilidad. El escritor descubre la manera de contar historias universales que atraen a la mente humana.

El destino de un cuento, como si fuera una flecha, es producir un impacto en el lector. Cuando más cerca del corazón del lector se clave, mejor será el cuento. Para ese efecto, el texto debe ser sensible: debe tener la capacidad de mostrar un mundo, de ser un espejo en el que el lector vea y se vea. (Giardinelli, 2003, p. 66)

Según Adolfo Bioy Casares (1977) el ambiente o atmósfera es otra constante de los cuentos. El escritor tiene como objetivo causar sensaciones en el lector. Dependiendo de los personajes o del espacio el cuentista elabora impresiones específicas en la mente del lector. Por eso, las primeras historias tenían argumentos simples, solo con la aparición de un fantasma el autor procuraba crear ambiente de miedo como casas o castillos abandonados, muertes, etc. El lector puede recrear con su imaginación sensaciones, ya sean de terror, miedo, aventura, entre otras que desarrolle el cuento. El escritor tiene doble trabajo en este aspecto porque tiene que buscar elementos o estrategias para lograr causar dichas impresiones.

En palabras de este autor, lo fantástico hace presencia y es un factor decisivo en muchos cuentos. Un buen cuento tiene algo que lo hace diferente y único a la vez. Ese algo

puede ser narrar hechos increíbles, no solo lo sobrenatural sino hechos, personajes, tiempo o espacios que se salen de lo normal. De las cosas creíbles del mundo real aparecen las situaciones o hechos increíbles. La habilidad que tiene el escritor de crear situaciones o cosas increíbles es lo que genera la atención y sorpresa del lector.

Para Tzvetan Todorov (2005) existen ciertos rasgos característicos para definir lo fantástico. En un mundo sin diablos, sílfides, ángeles ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, o de un producto de la imaginación. Otra variable que se puede presentar es que la realidad este regida por leyes que desconocemos. Es decir, tanto los ángeles o el diablo podrían existir y es algo que escapa a nuestro entendimiento. En otras palabras, lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

En las narraciones fantásticas hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras: causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. En este caso, tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación o la incertidumbre (lo sobrenatural, lo extraordinario). Además, rasgos distintivos de lo fantástico pueden ser el misterio, lo inexplicable, lo inadmisible y de cierta forma esos factores se introducen en la vida real.

Otro elemento importante es la sorpresa. El éxito de un buen cuento depende también de llevar al lector por caminos de la historia que no esperaba. De alguna manera, el cuentista tiene esa habilidad de ser impredecible. Al respecto dice Bioy Casares (1977) que “Para que la sorpresa del argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada” (p. 5) El término “preparada” parece menos mecánico que la rigurosidad lógica de Poe. La sutileza del cuentista en describir y revelar detalles es clave para generar sorpresa. En escritura creativa, el elemento sorpresa separa un buen cuentista de un mal cuentista. No todos tienen la facilidad de crear sorpresa en la mente y en los corazones de los lectores.

Dice Quiroga (1970) que hay algunos trucos en la creación de sus cuentos. Él cree que, del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el final. Nada en el mundo

parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil. Dice este autor que en una ocasión, un amigo cuentista lloraba, de codos sobre un cuento que no podía terminar. Le faltaba sólo la frase final. Se puede afirmar que toda historia que hace sollozar a su autor al escribirla, admite matemáticamente la frase final: “¡Estaba muerta!”.

Las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida. Se nombra algunos ejemplos a continuación: "Nunca volvieron a verse"(p.110). Puede ser más contenida aun: "Sólo ella volvió el rostro"(p.110). Y cuando la amargura y un cierto desdén superior priman en el autor, cabe esta sencilla frase: "Y así continuaron viviendo"(p.110). Otra frase de espíritu semejante a la anterior, aunque más cortante de estilo: "Fue lo que hicieron" (p. 110).

No obstante, existe un truco para finalizar un cuento, que no es precisamente el final, de gran efecto siempre y muy grato a los prosistas que escriben también en verso. Es este el truco del "*leitmotiv*"³. Final: "Allá a lo lejos, tras el negro páramo calcinado, el fuego apagaba sus últimas llamas..." (p.111).

Comienzo del cuento: "Silbando entre las pajas, el fuego invadía el campo, levantando grandes llamaradas. La criatura dormía..."(p.111).

Además, afirma este autor que el comienzo del cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. "Todo es comenzar". Nada más cierto, pero hay que hacerlo. Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber a dónde se va. "La primera palabra de un cuento -se ha dicho- debe ya estar escrita con miras al final"(p.112).

El comienzo exabrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor. Asimismo, la iniciación con oraciones complementarias favorece grandemente estos comienzos. Un ejemplo: "Como Elena no

³ (Voz al., der. de leiten, guiar, dirigir, y Motiv, motivo). m. Tema musical dominante y recurrente en una composición. || 2. Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica.

estaba dispuesta a concederlo, él, después de observarla fríamente, fue a coger su sombrero. Ella, por todo comentario, se encogió de hombros"(p.112).

Este autor cree que un cuento comenzado así tiene grandes posibilidades de triunfar. ¿Quién era Elena? Y él, ¿cómo se llamaba? ¿Qué cosa no le concedió Elena? ¿Qué motivos tenía él para pedírselo? ¿Y por qué observó fríamente a Elena, en vez de hacerlo furiosamente, como era lógico de esperar?

Dice este cuentista que la atención del lector tiene que ser cogida por sorpresa, y esto constituye un *desiderátum*, en el arte de contar.

Dice también que algunas variantes a este truco son las frases secundarias. De óptimo efecto suele ser el comienzo condicional: "De haberla conocido a tiempo, el diputado hubiera ganado un saludo, y la reelección. Pero perdió ambas cosas"(p.112).

A semejanza del ejemplo anterior, nada sabemos de estos personajes presentados como ya conocidos nuestros, ni de quién fuera tan influyente dama a quien el diputado no reconoció. El truco del interés está, precisamente, en ello.

"Como acababa de llover, el agua goteaba aún por los cristales. Y el seguir las líneas con el dedo fue la diversión mayor que desde su matrimonio hubiera tenido la recién casada"(p.112).

Nadie supone que la luna de miel pueda mostrarse tan parca de dulzura al punto de hallarla por fin a lo largo de un vidrio en una tarde de lluvia.

Otro truco que explica este cuentista es el del lugar común. Nadie ignora lo que es en literatura el lugar común. "Pálido como la muerte" (p.112) y "Dar la mano derecha por obtener algo" (p.112), "ir al grano" (p.112) son dos bien característicos.

Llamamos lugar común de buena fe al que se comete arrastrado inconscientemente por el más puro sentimiento artístico; esta pureza de arte que nos lleva a loar en verso el encanto de las grietas de los ladrillos del andén de la estación del pueblecito de Cucullú, y la impresión sufrida por estos mismos ladrillos el día que la novia de nuestro amigo, a la que sólo conocíamos de vista, por casualidad los pisó.

Esta es la buena fe. La mala fe se reconoce en la falta de correlación entre la frase hecha y el sentimiento o circunstancia que la inspiran.

Ponerse pálido como la muerte ante el cadáver de la novia es un lugar común. Deja de serlo cuando al ver perfectamente viva a la novia de nuestro amigo, palidecemos hasta la muerte.

En síntesis, tanto críticos como escritores hacen valiosos aportes al desarrollo del cuento como género literario. Conocer el origen y la historia del cuento nos hace recordar la importancia que tiene este género. El cuento se hunde en las raíces y origen de la humanidad. Los mitos griegos, nórdicos y de otras regiones tienen como base formas del cuento. Los ritos y costumbres de la humanidad son utilizados o reformados en el cuento. Las costumbres religiosas también han sido recogidas en cuentos. La presencia del cuento en otros géneros literarios hace que este sea único, perdurable, mágico.

Elementos como el inicio, el desarrollo, el efecto, la dimensión, el final epifánico del cuento clásico, las epifanías implícitas a lo largo de la historia en el cuento moderno, el final, la elaboración, el objeto mágico, lo significativo, la intensidad, la tensión, la perdurabilidad, el tema (como imán, astro o átomo), la vitalidad, el impacto, la atmósfera, lo fantástico (el arte de convertir hechos creíbles en increíbles), la sorpresa, la tesis de las dos historias que narra un cuento, las frases finales breves de una emoción recóndita o contenida, el truco del leitmotiv, el comienzo exabrupto, el lugar común de buena fe, el lugar común de mala fe son algunas herramientas de trabajo para la lectura y la creación de cuentos en esta investigación.

Ahondar en las teorías sobre el cuento propuestas por los cuentistas nos revela algo de sus secretos de creación. Sin embargo, el escritor siempre tendrá técnicas o instrumentos desconocidos para desarrollar su arte.

3. Composición en algunos cuentos de Mario Benedetti.

3.1 Pacto de sangre

En este ensayo se hace un estudio del cuento *Pacto de sangre*, perteneciente al libro *Despistes y franquezas* (1989) de Mario Benedetti. La historia desarrolla el tema abuelo–nieto. Dos ejes se toman en cuenta: composición y poéticas del cuento.

Castagnino (1977) utiliza la expresión poéticas del cuento para referirse a lo que los creadores explican en sus reflexiones sobre este género. Entre ellos nombra algunos como Poe, Quiroga, O ‘Henry, Tolstoi, Chejov, entre otros.

En el cuento citado se hace un estudio de las siguientes problemáticas de composición: elaboración del inicio, construcción de la atmósfera, manejo de los elementos intensidad y tensión, la condición humana, la elaboración de dos historias y la construcción del final.

La metodología de interpretación utilizada consiste en develar los secretos de composición del cuento, analizar algunas poéticas implícitas a través de ejemplos y presentar unas conclusiones sobre el estilo de composición de dicho autor.

El inicio del cuento condensa los siguientes elementos: condición humana, intensidad, tensión, atmósfera, pistas sobre el narrador, tiempo verbal y personajes:

A esta altura ya nadie me nombra por mi nombre: Octavio. Todos me llaman abuelo. Incluida mi propia hija. Cuando uno tiene, como yo, ochenta y cuatro años, qué más puede pedir. No pido nada. Fui y sigo siendo orgulloso. Sin embargo, hace ya algunos años que me he acostumbrado a estar en la mecedora o en la cama

No hablo. Los demás creen que no puedo hablar, incluso el médico lo cree. Pero yo puedo hablar. Hablo por la noche, monólogo, naturalmente que en voz muy baja, para que no me oigan. Hablo nada más que para asegurarme de que puedo. Total, ¿para qué? Afortunadamente, puedo ir al baño por mí mismo, sin ayuda. (Benedetti, 1990, p. 111).

Dice Monterroso (2004) que aunque el cuento adopte diferentes modalidades a través de los tiempos o en distintas épocas, en cada una de esas épocas perduran únicamente aquellos que recogen en sí mismos algo esencialmente humano, una verdad,

por mínima que sea, del hombre de cualquier tiempo. La condición humana que describe esta historia en su inicio es la soledad de un abuelo. En la vida cotidiana muchos abuelos son abandonados y olvidados. Benedetti toma esta realidad y escoge los siguientes detalles para describir los conflictos personales del protagonista: Nadie recuerda su nombre. Su hija lo llama abuelo. No tiene derecho a pedir nada. Tiene que estar la mayor parte del tiempo en la cama. Es orgulloso. No habla, o habla por la noche, a solas, para que nadie lo escuche.

Según Cortázar (1971) otro elemento presente en el cuento es la intensidad. Benedetti desde las primeras líneas trata de escribir oraciones breves separadas por puntos, que están cargadas de un significado emocional. Algunos ejemplos de los dos primeros párrafos son: “Todos me llaman abuelo” (p.111). “Incluida mi propia hija” (p.111). “No pido nada” (p.111). “Fui y sigo siendo orgulloso” (p.111). “No hablo” (p.111).

Utiliza los dos puntos para cargar de significación el nombre del protagonista y que nadie lo llama así: “A esta altura ya nadie me nombra por mi nombre: Octavio” (p.111).

Hace preguntas breves. Ejemplo: “Hablo nada más que para asegurarme de que puedo. Total, ¿para qué?” (p.111).

Mantiene el estilo de oraciones cortas, frases breves, el uso de los dos puntos y las preguntas de una o dos palabras en toda la historia. Hay un trabajo del autor por expresar justamente lo necesario. Nada puede sobrar o faltar.

Otro elemento presente en las primeras líneas de este relato es la tensión. Nadie llama por su nombre al abuelo. No habla con nadie. Y no pide nada. No sabemos por qué. Tenemos que averiguarlo. Estos sucesos se mantienen durante toda la historia y los tiene que develar el lector. Esto es lo que Quiroga (1970) reconoce como el comienzo exabrupto.

En las primeras líneas, también se encuentran aglutinadas pistas sobre: el protagonista, los personajes secundarios, el tiempo verbal, la atmósfera y el narrador.

El primer personaje secundario nombrado es la hija del protagonista. Ella llama abuelo a su papá y lo hace sentir más viejo de lo que es. En el segundo párrafo se presenta al médico y al enfermero, quienes creen que el abuelo no puede hablar.

Benedetti da claves sobre el tiempo verbal en que está escrito el cuento a través del narrador protagonista, cuando dice: “A esta altura ya nadie me nombra por mi nombre” (1990, p.166), indica implícitamente que parte de la historia está narrada en presente. Cuando enuncia “Fui y sigo siendo orgulloso” (p.111), anuncia que va a contar historias del pasado volviendo por momentos al presente.

En el primer párrafo, el autor crea la atmósfera de la vejez. Para lograrlo dice que el abuelo lleva años en la mecedora o la cama. Es un objeto olvidado que sin embargo está ahí. Como es un objeto decide no hablar con los demás. Se sumerge en la soledad. Aunque por necesidad humana necesita hablar. Así que habla en voz muy baja a solas.

Desde el inicio todos los sucesos son narrados por el protagonista. De esta forma se logra ver en detalle problemas y conflictos del protagonista.

Del cuento estudiado se puede inferir que la composición del inicio es compleja porque encierra varios elementos aglutinados: condición humana, intensidad, tensión, claves del tiempo verbal, el narrador, personajes y atmósfera. Se puede inferir que los primeros tres párrafos son el inicio y cada idea del inicio es desarrollada posteriormente en la historia.

El desarrollo del cuento tiene otra organización, contiene recuerdos del abuelo, las visitas de la hija y el yerno, la segunda historia (historia del nieto) y las historias sobre sus hijos Simón, Braulio y Diego.

El protagonista empieza a recordar momentos. En esta parte, el narrador protagonista conecta el suceso del baño semanal que hace el enfermero con el baño vital que le recomendó un naturista hace sesenta años. Esto como efecto narrativo. De manera casi imperceptible, el narrador cambia su modo verbal del presente al pasado. Además, el cuentista lleva la cuenta de los sucesos como se define en la siguiente poética del cuento:

Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra proviene del latín computus, y es inútil tratar de rehuir el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos; pero tiene que llevar esa cuenta. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista (Bosch, 1967, p. 16).

El primer recuerdo es sobre el baño vital que le recomendó un naturista hace 60 años. Ese naturista era un viejito flaco y totalmente canoso, con mirada pálida pero sabihonda, que cuando elaboraba su ficha de nuevo paciente escribía la receta en una máquina de escribir antigua (una vieja Remington que parecía un tranvía). Mantiene la atmósfera de la vejez cuando se refiere al naturista e incluso para hacer mención de un objeto como la máquina de escribir.

La voz del narrador protagonista retoma el tiempo verbal presente por algún tiempo: “Ahora que debo quedarme todo el tiempo quieto y callado, mi diversión es recorrer mi vida, buscar y rebuscar algún detalle que creía olvidado y sin embargo estaba oculto en algún recoveco de la memoria” (p.111). El abuelo tiene que estar siempre callado. Algo que aparece en el inicio del cuento y cuando empieza a relatar el siguiente recuerdo. Con base en este detalle se construye al protagonista. Desde adentro. Desde sus conflictos personales. Nadie lo escucha. Luego, el autor narra en pasado para aumentar la nostalgia. El abuelo vive de sus recuerdos. De repasarlos una y otra vez en su memoria.

En el segundo recuerdo. El narrador protagonista retoma el tiempo verbal en pasado. El viejo mira sus manos y llegan algunos detalles de su juventud a su mente. Sus manos no tienen la habilidad de recordar. Pero las imágenes de las mujeres que tuvo si quedaron en su memoria. Dice este cuentista:

¿Dónde estarán esas mujeres? ¿Seguirán vivas? ¿Las llamarán abuelas, sólo abuelas, y no habrá nadie que las llame por sus nombres? La vejez nos sumerge en una suerte de anonimato. En España dicen, o decían, los diarios: murió un anciano de sesenta años. Los cretinos. ¿Qué categoría reservan entonces para nosotros, octogenarios pecadores? ¿Escombros? ¿Ruinas? ¿Esperpentos? (p. 111).

El autor utiliza muchas preguntas para crear un final abierto en esta pequeña historia. Da muchas posibilidades respecto a lo que pudo haber pasado con ellas. Aparecen preguntas cortas que incluso son de una palabra para hacer énfasis en el significado, por eso es que “cada palabra, cada frase, debe estar cargada de la mayor significación, de la mayor sugestión que sean capaces de soportar, para que el cuento adquiriera el vigor de las grandes creaciones” (Omil y Piérola, 1960, p.13). En este fragmento se utilizan preguntas de una

sola palabra para expresar el sentimiento de fastidio que experimenta el abuelo cuando los periódicos nombran a las personas de 60 años como ancianos.

El narrador protagonista ata este recuerdo con el recuerdo de su esposa Teresa. Tuvo 4 hijos con ella. 3 hombres y una mujer. Era su complemento. Soportaba su mal genio y sus broncas. Algunas veces sospechó que él le era infiel, pero nunca le hizo una escena de celos. Como buen marido, él trataba de no avergonzarla, agraviarla o dejarla en ridículo. El narrador repite la palabra “suficiente” como un dolor contenido para anunciar el ataque de asma que se la llevó. “Era de alguna manera mi complemento, y también el colchón de mis broncas. Suficiente. Le hice tres varones y una hembra. Suficiente. El ataque de asma que se la llevó fue el prólogo de mi infarto” (p.112).

Luego habla sobre la hija y el yerno. El narrador describe los acontecimientos en presente. Zavala (2006) dice sobre la configuración del tiempo en el cuento moderno lo siguiente:

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico.

A esta estrategia se le ha llamado espacialización del tiempo, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal. (p.28).

Benedetti usa el tiempo verbal presente como herramienta narrativa para ver de cerca la realidad que vive el abuelo. Para la hija y el yerno es un peso muerto. Lo quieren como si fuera un mueble de anticuario. El abuelo piensa que su hija y su yerno dan gracias al señor de que no pueda hablar. Así se evitan la cháchara de un viejo. Por eso vive en soledad.

Habla en voz baja para sí mismo. Evocando recuerdos que son historia: guerras mundiales, carros clásicos, hechos pasados, fútbol o anécdotas de su hija cuando era niña.

Benedetti (1990) utiliza el recurso del estribillo. Aunque es un recurso del poema, lo adapta al cuento, repite ciertas frases y ciertas palabras en el transcurso de la historia, como se evidencia en los siguientes ejemplos:

Al inicio de la historia dice el protagonista: “No hablo” (p.111), “monólogo, naturalmente que en voz muy baja” (p.111). Cuando evoca el recuerdo de las mujeres que hicieron parte de su vida dice: “Ahora que debo quedarme todo el tiempo quieto y callado (quieto, por obligación; callado, por vocación)” (p.111). Después narra la muerte de su esposa y dice: ¿Con quién voy a hablar? (p. 112). O cuando dice: “Como esto lo converso solo conmigo, no tengo por qué respetar el orden cronológico” (p.112). En la parte en que concluye la descripción de las visitas de su hija dice: “La cosa es que, para bien o para mal, papá vive, no habla pero piensa, no habla pero siente” (pp. 112-113). Dice Poe (1998) sobre el estribillo: “Determiné producir continuamente efectos novedosos por la variación de la aplicación del estribillo, quedando éste casi siempre invariable” (p. 61). Benedetti, casi siempre hace variaciones a la frase “No hablo” (1990, p.111), pero mantiene la esencia de la idea que repite estratégicamente en ciertos puntos de la historia. Aunque usa el mismo estribillo al inicio y en la mitad de la historia.

Inicio:

No hablo. Los demás creen que no puedo hablar, incluso el médico lo cree. Pero yo puedo hablar. Hablo por la noche, monologo, naturalmente que en voz muy baja, para que no me oigan. Hablo nada más para asegurarme de que puedo (p.111).

Mitad de la historia: “La cosa es que, para bien o para mal, papá vive, no habla pero piensa, no habla pero siente” (pp. 112-113).

Es justo en la mitad de la primera historia (historia del abuelo) en la que se incrusta la segunda historia (historia del nieto). Esto genera sorpresa. Al respecto dice Bioy Casares (1977) que “Para que la sorpresa del argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada” (p.5). La historia del nieto permanece oculta en las historias previas: La rutina del viejo, el baño vital que le recomendó un naturista hace 60 años, los recuerdos de las mujeres de su juventud, el recuerdo de su esposa Teresa fallecida, las visitas de su hija y su yerno.

Dice Piglia (2000) refiriéndose al cuento clásico que: “el arte del cuentista consiste en saber cifrar la segunda historia en los intersticios de la primera historia. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (p. 106). Benedetti, de cierta forma, distrae al lector hasta esta parte del cuento.

Entonces aparece el nieto, el único ser humano con el que habla, además de consigo mismo. Recuerda la situación que se dio para hablar con él. Accidentalmente el nieto lo escucha decir: “¡Carajo me duele el riñón!” (p.113). Percibe que no estaba solo. El tono de tristeza y desolación empieza a cambiar. Nota que el nieto se alegra cuando descubre que puede hablar. Esa alegría conmueve al abuelo. Le pregunta si hay alguien en la casa. El nieto responde que no.

Entonces el abuelo dice: “Le propuse un convenio. Por un lado él mantenía el secreto de que yo podía hablar, y por otro, yo le contaría cuentos que nadie sabía” (p.113). Entonces el nieto propone sellar el convenio con sangre, consigue una hoja de afeitar, alcohol y algodón; hace un corte minúsculo en su muñeca y en la del abuelo, deja salir unas gotas de sangre, juntan sus heridas y se abrazan.

Dice Poe (1998) refiriéndose a la composición de su poema *El Cuervo*: “Es mi intención poner de manifiesto que ningún punto de su composición es atribuible al accidente o a la intuición que procedí en mi trabajo, paso a paso, hacia su terminación con la precisión y rigurosa consecuencia de un problema matemático” (pp. 56-57). La inclusión de este convenio o pacto en la mitad de la historia no es accidental. Tampoco lo es la inclusión de la segunda historia (la historia del nieto) en la mitad del cuento. Fue algo planeado, preconcebido por el autor. La inclusión del nieto permite que los sucesos cambien. Ya no es la soledad o no hablar. El abuelo encuentra con quien comunicarse. Esto reconfigura la historia, la lleva por otros caminos. El abuelo puede contarle al nieto sus historias, aquellas que su hija y su yerno consideran cháchara de anciano.

Lo debatible es si una obra literaria, en su elaboración, cumple con la rigidez y desarrollo de un problema matemático. Tal vez no. Es preferible decir que hay un trabajo detallado del autor sobre su obra, aunque esto sea en parte un misterio. Benedetti pudo enunciar este pacto al inicio de la historia. Sin embargo, la manera particular de escribir el cuento tiene que ver con el estilo del autor.

El nieto va donde el abuelo para que le cuente cuentos desconocidos, inéditos. El abuelo espera a que su yerno e hija abandonen la casa. Entonces tiene la libertad de hablar. Siempre le cuenta cuentos a su nieto cuando lo visita. La condición es que tienen que ser desconocidos e inéditos. En esta parte de la historia revela el autor una de las claves para

contar cuentos. Dice el narrador protagonista: “buena parte del día me la paso con los ojos cerrados, como si durmiera, pero en realidad estoy pergeñando el próximo cuento y cuidando hasta los mínimos detalles” (p. 113).

Al abuelo le toca llevar la cuenta de los cuentos para no equivocarse en los detalles propios de cada uno. Primero dice que si en un cuento anterior un zorro se lastima una pata en una trampa y ahora anda corriendo en busca de gallinas, el nieto le dice que aún no tuvo tiempo de curarse. Entonces el abuelo tiene que improvisar correcciones y decir que no era correr sino cojear. Otro cuento que nombra es el de un viejo brujo de la montaña que se queda calvo por el esfuerzo de azotar diariamente a los gnomos del bosque; y si en un cuento posterior se peinaba mirándose en la laguna, el nieto le pregunta: “¿luego no era calvo?” (p.112) Y el abuelo le responde que hizo magia para recuperar el pelo.

El nieto también le narra historias al abuelo. Ya sea sobre el colegio, o lo que pasó en la calle, o lo que pasó en el estadio. El abuelo también le cuenta viejos partidos y jugadas celebres del fútbol: “Y él me escucha como a un oráculo. Yo pienso qué suerte todavía puedo hablar para crear este asombro suyo y este placer mío” (p. 113). Buenaventura (2000) dice que “La capacidad de conversar es la posibilidad de reconocerse en el otro, de contarse y ser contado; pero sobre todo, de reconocer al otro” (p.9). De las conversaciones del abuelo y del nieto nacen historias. El abuelo se reconoce en el nieto, y el nieto en el abuelo. Además, disfruta contando esas historias.

Con estos sucesos se concluye parte de la historia que acontece al abuelo y al nieto. Se puede inferir que la segunda historia es corta en comparación con la primera historia. La historia del nieto consta de 29 líneas. Aunque no aparezca la historia del nieto en la mayor parte del cuento, esta configura el inicio, los acontecimientos del desarrollo y el final.

El narrador conecta la historia del nieto (historia 2) con la de sus hijos. Dice el abuelo: “La verdad es que no recuerdo cómo eran mis hijos cuando tenían la edad que hoy tiene Octavio” (p. 113). El hijo mayor murió. Simón murió después de su esposa Teresa. No tuvo hijos, o no recuerda si los tuvo. El abuelo tiene lagunas en su memoria que a veces se convierten en océanos. Su segundo hijo es Braulio, si tuvo hijos, pero todos están en Denver. A veces manda fotos o alguna postal, con un abrazo para el viejo. Él no le dice abuelo le dice viejo. Una vez le regaló un radio a transistor. A veces lo escucha. El

problema es que a veces se queda sin pilas y no le gusta pedir las. El narrador retoma las ideas del inicio del cuento: “No pido nada” (p.111). “Fui y sigo siendo orgulloso” (p.111).

Desde el inicio del cuento todos los elementos están por una buena razón y cumplen una función:

Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa, sin embargo, lo esencial del método (Cortázar, 1971, p. 407).

En *Pacto de sangre* cada elemento del inicio es calculado y cumple una función. En el inicio del cuento, el narrador desarrolla la idea de por qué nadie lo llama por su nombre (Octavio), todos en la familia le dicen abuelo. La segunda idea es que tiene 84 años, este elemento lo narra cuando describe la muerte de su esposa (él tenía 70 años y ella 68). La tercera idea es que él no pide nada; retoma este elemento cuando habla de su hijo Braulio que le regaló un radio y nunca pide las pilas cuando se le acaban. La siguiente idea del inicio es que fue y sigue siendo orgulloso, este rasgo de personalidad aparece cuando dice que no pide las pilas para el radio, que es un orgulloso de mierda y que el que se jode es él. La idea que sigue es que está acostumbrado a estar en la mecedora o en la cama, utiliza este elemento cuando habla del enfermero que lo baña en la cama y cuando dice que el nieto siempre ubica una sillita junto a su mecedora o cama para escuchar los cuentos que le narra. Es decir, cada línea del inicio tiene su función y razón de ser para el desarrollo de toda la historia, ninguna frase es un elemento gratuito o decorativo. Benedetti sabe esto y lo aplica magistralmente.

Su tercer hijo se llama Diego y está en Europa. Enseña en Zúrich, sabe alemán. Tiene dos hijas que también sabe alemán pero no saben español. Manda tarjetas de navidad con saludos en alemán que escriben las niñas. El abuelo como no sabe alemán tiene que responderle algunos saludos en inglés. Ese hijo menor a veces le manda algún regalito, como un llavero suizo de 18 quilates. Cuando recibió ese regalo sonrió, como diciendo qué lindo, pero en realidad pensando qué boludo, para que le sirve a él un llavero de oro, si está semipostrado.

Los detalles narrados sobre los hijos preparan el terreno para el final de la historia. De modo que el único contacto que tiene el abuelo con el mundo se reduce a la hija que le dice abuelo, al yerno, al médico que viene a auscultarlo o al enfermero que viene a bañarlo. Dice el narrador protagonista:

Bueno, y sobre todo, está mi nieto, que creo es lo único que me mantiene vivo. Es decir, me mantenía. Porque ayer por la mañana vino y me besó y me dijo abuelo, me voy por quince días a Denver con el tío Braulio, ya que saqué buenas notas y me gané estas vacaciones” (p.114).

Benedetti utiliza un ritmo en el que aumenta la tensión de los hechos narrados paulatinamente. Revela detalles, poco a poco, sin apresurarse. El clímax del cuento se acerca. Cuando el abuelo se entera de que se va su nieto pierde el habla, se le hace un nudo en la garganta.

En ese momento, estaban en la habitación su hija y su yerno. Él no dice nada para cumplir el pacto de sangre que había hecho. El abuelo le devuelve el beso a su nieto, le aprieta la mano, pone su muñeca junto a la suya para recordar lo que ambos sabían, y supo que él entendió que lo iba a extrañar.

En esta parte no se dilata el final, ni mucho menos se rebusca un final definitivo. Aldo (el yerno) vuelve tres horas más tarde y le dice al abuelo que el niño no se va por quince días sino por un año o tal vez más. Se lo llevan a Estados Unidos para que se eduque y para que aprenda mejor el idioma. El niño no pudo contarle esto al abuelo porque tampoco lo sabía. Los papás no querían que empezara a llorar porque sabían que el niño quería mucho al abuelo.

Todos estos detalles aumentan el dolor del abuelo. Se lo llevan casi que definitivamente, el abuelo tiene 84 años y cuando vuelva tal vez ya esté muerto. Todo es planeado a espaldas del abuelo y del niño. El abuelo tiene que aguantar solo su dolor puesto que no le habla a nadie y nunca pide nada. Le piensan contar al niño por carta que se va a quedar mucho tiempo allá. Cuando el niño se despidió de su papá, se devolvió y le dijo, “dale un beso al abuelo y que sepa que estoy cumpliendo nuestro pacto, y salió corriendo (p.113).

Cuando se lee este cuento y se llega hasta este punto, se experimenta un dolor y una tristeza muy grande. Especialmente por los detalles que determinan la soledad del abuelo: no hablar, no pedir nada y estar semipostrado en una cama.

Las frases finales son cortas y tienen un significado emocional especial. El yerno le pregunta de qué se trataba el pacto. El abuelo cierra los ojos y como siempre lagrimea, nadie supo que eran lágrimas de veras. Luego dice:

... hice un gesto con la mano como diciendo: cosas de niños. Él se quedó tranquilo y me abandonó, me dejó a solas con mi abandono, porque ahora sí que no tengo a nadie, y tampoco a nadie con quien hablar. Me tomó por sorpresa todo esto. Pero quizá sea lo mejor. Porque ahora sí tengo ganas de morir. Como corresponde a un despojo de ochenta y cuatro años. A mi edad no es bueno tener ganas de vivir, porque la muerte viene de todos modos y a uno lo toma de sorpresa. A mí no (p. 115).

Dice Quiroga (1970) que las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida. Soledad, abandono, sentir que no se tiene a nadie, y sobre todo, nadie con quién hablar. El abuelo tenía una esperanza de vida, así fuera en sus últimos días, por eso lo sorprenden estos acontecimientos. Los últimos días de vida se convierten en el deseo de la muerte. Al abuelo lo tomó por sorpresa el arrebatado de su nieto, pero la muerte no lo hará.

Se puede inferir la conexión de los elementos del inicio del cuento con los elementos del final. Al inicio dice el abuelo que no habla con nadie, que prefiere hablar a solas. Al final el abuelo queda solo. Su nieto le es arrebatado. No tiene a quién contarle sus historias.

Al inicio, el protagonista dice que su hija le dice abuelo. Que a sus ochenta y cuatro años qué más puede pedir. No pide nada. Al final, dice el abuelo que tiene ganas de morir, como corresponde a un despojo de ochenta y cuatro años. En el inicio y final del cuento cuenta el detalle de los 84 años como un aspecto negativo.

El último párrafo contiene los siguientes acontecimientos:

Ahora tengo ganas de irme, llevándome todo ese mundo que tengo en mi cabeza y los diez o doce cuentos que ya tenía preparados para Octavio, mi nieto. No voy a suicidarme (¿con qué?), pero no hay nada más seguro que querer morir. Eso siempre lo supe. Uno muere cuando realmente quiere morir. Será mañana o pasado. No mucho más. Nadie lo sabrá. Ni el médico (¿acaso se dio cuenta alguna vez de que yo podía hablar?) ni el enfermero ni Teresita ni Aldo.

Sólo se darán cuenta cuando falten cinco minutos. A lo mejor Teresita dice entonces papá, pero ya será tarde. Y yo en cambio no diré chau, apenas adiosito con la última mirada. No diré ni chau, para que alguna vez se entere Octavio, mi nieto, de que ni siquiera en ese instante peliagudo violé nuestro pacto de sangre. Y me iré con mis cuentos a otra parte. O a ninguna (p. 115).

El protagonista describe un posible escenario de su muerte. Un posible final para la primera historia. Incluye un cierre para la segunda historia (historia del nieto).

Además aparece un posible final para el detalle narrado al inicio: “A esta altura ya nadie me nombra por mi nombre: Octavio. Todos me llaman abuelo. Incluida mi propia hija” (p.111) y al final: “A lo mejor Teresita dice entonces papá, pero ya será tarde” (p.115).

El abuelo piensa que no dirá ni media palabra. Que se despedirá con la mirada. Que tal vez se entere el nieto que ni siquiera en su último momento de vida violó el pacto de sangre (un posible final para el detalle narrado en la mitad de la historia, cuando inicia la segunda historia).

El abuelo se irá con sus cuentos a otra parte o a ninguna. Muerte de la tradición oral de la familia. Dice Buenaventura (2000) que una característica del cuento oral es que está destinado a morir y a renacer de una velada a otra, en diferentes tertulias o de un cuentero a otro. El cuento oral tiene una estrecha relación con el morir y lo vivo. Los recuerdos del abuelo, las vivencias con cada uno de sus hijos y los cuentos que tenía preparados para el nieto desaparecerán.

3.2 La vereda alta

En este ejercicio interpretativo utilizo el cuento *La vereda alta* del libro *Esta mañana* publicado en 1947. La temática trabajada por Mario Benedetti es el odio entre nieto y abuela, a diferencia de *Pacto de sangre* que enuncia el amor y el cariño del abuelo al nieto.

El inicio del cuento contiene los siguientes detalles:

Si yo hubiera tenido padre y madre, todo habría sido diferente. Pero mi familia era una abuela materna, y una abuela materna no alcanza para nada. Además, a ésta le faltaban casi todos los dientes y siempre, cuando hablaba, uno creía que iba a escupir el último. Es

probable que su odio hacia mí haya empezado en eso. Ella se daba cuenta de lo mal que me impresionaban sus encías inermes y balbucientes. Pero yo no podía evitarlo, así como ella no evitaba el odio.

Sin embargo, en un pueblo como éste, que nunca había sido demasiado benigno, constituíamos un binomio abuela-nieto de tal ejemplaridad que las madres lo señalaban a sus hijos y a sus propias madres para estimular a unos y a otras al mutuo entendimiento. (2000, p.73).

En este fragmento se profundiza el tema sobre el menosprecio a la vejez, esto se puede percibir en el asco que el nieto siente por las encías balbucientes, o por los dientes que le hacen falta a la abuela. Parece que tanto la abuela como el nieto se sienten condicionados por la sociedad, su preocupación es la de proyectar una buena imagen, aunque exista el odio mutuo.

En las primeras frases se condensan varios elementos. La condición humana narrada es el conflicto emocional del protagonista que no tiene padre, madre, solo una abuela materna.

La intensidad en el inicio y el transcurso del cuento se caracteriza por las frases breves. Además, el autor va directo al problema del protagonista: “Si yo hubiera tenido padre y madre, todo habría sido diferente. Pero mi familia era una abuela materna, y una abuela materna no alcanza para nada” (p.73).

Una epifanía presente en las primeras frases es: “Pero mi familia era una abuela materna, y una abuela materna no alcanza para nada” (p.73). Implícitamente, el narrador anuncia que la abuela está muerta.

En el inicio se puede inferir que aparentemente es un niño (el nieto), quien cuenta sus historias del pasado. Se tiene una visión parcial de la historia, es decir, la versión del nieto, pero no la versión de la abuela. Benedetti genera tensión al esconder quién cuenta en realidad la historia.

La atmósfera es creada a partir de la problemática que vive el protagonista. El nieto describe aspectos que le desagradan de la abuela: “una abuela materna no alcanza para nada. Además, a ésta le faltaban casi todos los dientes y siempre, cuando hablaba, uno creía que iba a escupir el último” (p.73). “Ella se daba cuenta de lo mal que me impresionaban

sus encías inermes y balbucientes” (p.73). Dicha atmósfera se conserva a lo largo de la historia.

El desarrollo del cuento contiene los siguientes sucesos: paseos del nieto con la abuela (al zapatero, a la farmacia, al autobús, o la vereda alta) y las meditaciones del niño (¿Por qué era huérfano?, ¿Qué era la muerte?).

En los paseos nombrados por el autor suceden los siguientes acontecimientos:

Era en verdad conmovedor vernos salir por la tarde, a la abuela y a mí, mi mano en su mano, sonrientes y simpáticos, deteniéndonos en la plaza para saludar al zapatero que hablaba de crímenes mientras remendaba, y también en la farmacia para que el boticario me llenara el bolsillo derecho con caramelos de miel o de menta. Era conmovedor escuchar a la abuela preguntándome si quería dar una vuelta en el único autobús de la localidad, para brindarme así el placer de contemplar la chiva que estaba siempre, aburrida y soñolienta, un poco antes de la última curva. Y era conmovedor escucharme decir que no, que hoy no tenía ganas, cuando en realidad todos sabían que yo me sacrificaba para que ella economizara diez centésimos. (p.73).

En esta parte se trabaja el tema sobre la compasión que siente el nieto por la abuela, puesto que ella tenía poco dinero. Es notorio el sentido irónico en que habla el narrador, la expresión *era conmovedor* expresa lástima. El nieto no puede pedirle dulces o helados a la abuela, tiene que conformarse con los caramelos que le da el boticario.

Benedetti desarrolla la idea del inicio, nombra detalles sobre el binomio abuela – nieto y la percepción que la sociedad tenía de ellos. La intensidad se presenta en la elección de detalles que nombra sobre determinadas historias. Tal es el caso de: “Era en verdad conmovedor vernos salir por la tarde, a la abuela y a mí, mi mano en su mano, sonrientes y simpáticos, deteniéndonos en la plaza para saludar al zapatero que hablaba de crímenes mientras remendaba” (p.73), “y también en la farmacia para que el boticario me llenara el bolsillo derecho con caramelos de miel o de menta (p.73), “Era conmovedor escuchar a la abuela preguntándome si quería dar una vuelta en el único autobús de la localidad” (p.73).

Siguiendo el orden de la historia, aparecen los siguientes acontecimientos:

Entonces la abuela sonreía comprensiva, comprensiva y sin dentadura, y me invitaba a ir hasta la vereda alta. A esto ya no me negaba, porque no costaba dinero y el sacrificio hubiera sido ridículo y además porque la vereda alta era mi mejor experiencia de ese entonces (p.73).

Benedetti retoma la atmosfera de desagrado que siente el nieto por la abuela “Entonces la abuela sonreía comprensiva, comprensiva y sin dentadura” (p.73).

El autor conserva la tensión en torno a quién cuenta la historia hasta este punto. Se puede deducir de la expresión “y además porque la vereda alta era mi mejor experiencia de ese entonces” (p.73), que el narrador no es el niño. Es un personaje cuya edad es desconocida.

La inclusión de un lugar (la vereda alta) genera un cambio positivo en el comportamiento del protagonista:

Todavía hoy no comprendo bien el atractivo sin muchas razones que esa vereda tenía para mí. Recuerdo que allá abajo, en el barro, cuatro o cinco muchachos aprendían a no tenerse piedad y se tiraban con lo que encontraban más a mano, ya fuera un cascote o un aro de barrica. Cierta vez uno de éstos suspendió su vuelo en el moño de mi abuela y luego de vacilar un poco, se decidió a caer sobre ella, quedando humildemente a sus pies luego de brindarle una serie de abrazos rápidos y estertorosos. Yo reí en cuanto me dejó libre la sorpresa, y los muchachos de abajo también rieron y por un rato no se pelearon más.

“Cuando pasaba una cosa así, mi abuela castigaba en mí la travesura ajena y yo me quedaba sin vereda por un par de días”. (pp.73-74).

Un lugar, la vereda alta, sirve como vínculo entre nieto-abuela. El niño olvida el asco y el sentimiento de lástima. Las cosas materiales como los dulces o los juguetes pasan a segundo plano. Lo importante para el niño es inventar juegos, estar con otros niños, hacer bromas y reír.

En esta parte, Benedetti utiliza la estrategia de contar historias cortas dentro del cuento. Nacen historias de los recuerdos del protagonista. La intensidad implícita en este fragmento es que existe un inicio (el paseo a la vereda), un desarrollo (el choque de un niño con la abuela, la risa del nieto.) y un final (el castigo del niño) en tan solo once líneas.

El castigo (no ir a la vereda), hace que el niño pierda su contacto con la infancia y adopte comportamientos de adulto: “No obstante, cuando me decidí a meditar en serio, tuve que elegir un tema de mayor envidia y con suficiente material de dudas como para llenar las horas sin vereda” (p.74). En esta parte aparece la segunda historia (la concepción que tiene el niño de esa época sobre la muerte): “Así, pues, cuando terminaba mi composición sobre tema libre (las moscas, mi rodilla, la bocina), yo me sentaba frente al gallinero a comer galleta y a pensar en la muerte” (p.73-74)

En esta parte del cuento, pareciera que Benedetti incluye aspectos sobre su propio proceso de escritura. Incluye algo fundamental que es la elección de temas y reflexiona sobre ellos. Al parecer, existen temas más complejos que otros. En la perspectiva del niño, aparece la composición sobre *temas libres* (una costumbre muy arraigada en las escuelas). Al narrador le parece fácil la composición sobre temas sencillos como las moscas, la rodilla o la bocina. Le parece complejo y arduo escribir sobre la muerte. Implícitamente, el autor indica que no se trata de elegir temas al azar, sino de escribir sobre temas sustanciosos, que generen dudas, temas a los que hay que dedicar mucho tiempo para tratar de digerir.

Acerca de las meditaciones del niño sobre la muerte se describen los siguientes sucesos:

Entonces se podía meditar. Como el tema era la muerte, era preciso ante todo llegar a concebirla. Para concebirla, nada mejor que no pensar en nada. No pensando en nada, llegaría a no ser, que era la muerte. Era evidente. Así, al menos, lo creía. Pero cuando me parecía estar alcanzando el vacío completo, la total desaparición de mí mismo, hallaba que, finalmente, estaba pensando en no pensar. Y aunque fuese nada mi único pensamiento, por eso solo ya resultaba todo. Claro que esto es únicamente la traducción aproximada de aquella suerte de dialecto infantil en que entonces me llegaban las sensaciones. Pero en esencia, no era mucho más que eso. (p.74).

Benedetti usa implícitamente corrientes filosóficas como el existencialismo (la muerte, la nada), invita al lector a pensar y reflexionar sobre dichos temas. Es extraño que un niño que apenas está empezando a vivir tenga reflexiones sobre la muerte. Sensaciones y pensamientos causados cuando le arrebatan su derecho a ser niño, a jugar, a divertirse con otros niños.

Entonces el protagonista descubre que para saber que era la muerte era necesario morirse, aunque lo único que extrañaría sería la vereda alta y los discos de música del papá. La abuela le dice al niño que como se ha portado bien, a la mañana siguiente lo llevará a la vereda alta y ocurre lo siguiente:

Al otro día me desperté temprano. Lo miré todo sin melancolía. Una muerte experimental no era para llorar ni para despedirse. Antes de salir, me di el gusto de hacer la composición sobre el tema de la abuela

Salimos a las diez. Pacientemente aguanté la visita al zapatero y hasta chupé un caramelo de los usuales en lo del boticario. Así el buen hombre tendría motivo para decir después: « ¡Pensar que el pobrecito se fue hoy chupando una de mis golosinas! » (p.75).

La vereda alta tiene un significado emocional especial para el niño. Por eso elige este sitio para su muerte. No tenía papá ni mamá que le brindaran su cariño. No tenía

hermanos para jugar. No le regalaban dulces ni juguetes (la abuela no tenía dinero). Por eso, la abuela materna no alcanzaba para nada. Elige el sitio que más ama porque es donde encontró un remedio para su soledad (jugar con otros niños), y tal vez es el sitio donde encuentre la solución al problema de no tener papá ni mamá (la muerte).

Benedetti conecta los sucesos iniciales del desarrollo (la visita al zapatero y al boticario) con el paseo final a la vereda alta, en donde el niño pensaba morir. Este es el camino que el autor empieza a trazar para llevar al lector hacia el final.

El primer párrafo del final del cuento tiene conexión con el primer viaje a la vereda alta:

Primer párrafo del final:

La vereda alta estaba más linda que de costumbre. Como había llovido la noche anterior, el barro estaba fresco y los ladrillos rozagantes. Los muchachos de siempre jugaban abajo a la guerra de siempre. Un aro de barrica cortó el aire y aunque a mi abuela se le estremeció el moño, cayó muy lejos de nosotros. (p. 75).

Primer viaje a la vereda:

La vereda alta estaba cerca del molino. Sé que tenía un borde de ladrillos muy rojos y que estaba como dos metros por encima de la calle de barro. Cuando los días sin lluvia se prolongaban demasiado, la calle de barro era entonces de polvo...

Recuerdo que allá abajo, en el barro, cuatro o cinco muchachos aprendían a no tenerse piedad y se tiraban con lo que encontraban más a mano, ya fuera un cascote o un aro de barrica. Cierta vez uno de éstos suspendió su vuelo en el moño de mi abuela... (pp. 73 74).

Coinciden detalles descriptivos del barro y los ladrillos. Coinciden las anécdotas de los niños que jugaban a la guerra. La primera vez el aro de barrica cayó en el moño de la abuela lo que causa el castigo del niño. En la segunda visita a la vereda, el aró de barrica cae lejos de ella. Este suceso de la segunda visita permite que se desarrolle los siguientes eventos:

Sin que yo se lo pidiera, ella soltó mi mano. Yo di algunos pasos preparatorios. Miré hacia abajo y me extrañé de no sentir vértigo. Después de varias miradas prolijas, elegí la piedra sobre la que pensaba caer de cabeza.

Naturalmente, todo quedó en una pierna rota y un araño de ladrillo. Pero en aquel momento yo creía que estaba muerto. Que la muerte era algo. Que ese Algo era espantoso. Y que desde la altísima vereda hasta esa muerte mía de dolor y de barro, el odio de mi abuela llegaba en bofetadas. (p. 75).

El autor desarrolla una epifanía explícita en el final para las meditaciones del niño sobre la muerte (segunda historia): “Fue después de la novena o décima meditación que me

convencí de dos cosas bastante importantes. La primera, que no podía existir la muerte como nada total y absoluta. La segunda, que la única forma de saberlo era morirse” (p. 75); y lo relaciona con la siguiente revelación narrativa:

Después de varias miradas prolijas, elegí la piedra sobre la que pensaba caer de cabeza. Naturalmente, todo quedó en una pierna rota y un arañazo de ladrillo. Pero en aquel momento yo creía que estaba muerto. Que la muerte era algo. Que ese Algo era espantoso. (p.75).

El autor concluye a través del narrador que la muerte definitivamente es algo, y que además, es algo espantoso.

Benedetti utiliza finales similares (el castigo del niño) en la historia del primer viaje a la vereda cuando el aro de barrica choca con el moño de la abuela y el nieto se ríe: “Cuando pasaba una cosa así, mi abuela castigaba en mí la travesura ajena y yo me quedaba sin vereda por un par de días”. (p.75) y en el segundo viaje: “Y que desde la altísima vereda hasta esa muerte mía de dolor y de barro, el odio de mi abuela llegaba en bofetadas”. (p. 75).

En el inicio y el final del cuento aparece el evento del odio de la abuela al nieto:

Inicio: “Es probable que su odio hacia mí haya empezado en eso. Ella se daba cuenta de lo mal que me impresionaban sus encías inermes y balbucientes” (p.75).

Final: “...el odio de mi abuela llegaba en bofetadas”. (p. 75).

Aunque la vejez y la infancia tienen muchas cosas cercanas, Benedetti elige un ángulo diferente para este tema, el odio mutuo entre abuela y nieto. La soledad que siente el nieto (sin papá y mamá) crea su desprecio a la abuela.

3.3 Réquiem con tostadas

Este cuento pertenece al libro *La muerte y otras sorpresas*, publicado en 1968. El título en sí es misterioso. Réquiem es una composición musical que se canta en misa de difuntos. Es cuando surge la pregunta ¿Qué relación puede tener réquiem y tostadas? El autor crea tensión desde el título.

En este cuento se desarrolla el tema del maltrato de un papá a su esposa e hijos. Toda la narración está basada en lo que Eduardo (el niño), le cuenta a un personaje desconocido.

En el inicio se incluyen los siguientes acontecimientos:

SÍ, ME LLAMO Eduardo. Usted me lo pregunta para entrar de algún modo en conversación, y eso puedo entenderlo. Pero usted hace mucho que me conoce, aunque de lejos. Como yo lo conozco a usted. Desde la época en que empezó a encontrarse con mi madre en el café de Larrañaga y Rivera, o en éste mismo. No crea que los espiaba. Nada de eso. Usted a lo mejor lo piensa, pero es porque no sabe toda la historia. ¿O acaso mamá se la contó? Hace tiempo que yo tenía ganas de hablar con usted, pero no me atrevía. Así que, después de todo, le agradezco que me haya ganado de mano. ¿Y sabe por qué tenía ganas de hablar con usted? Porque tengo la impresión de que usted es un buen tipo. Y mamá también era buena gente. (2001, p.140).

En este fragmento hay una historia cifrada en el personaje que es nombrado por el autor con la palabra *Usted*: “Usted me lo pregunta para entrar de algún modo en conversación” (p.140). El lector tiene que averiguar quién es este personaje y la función que cumple en el cuento.

Esta historia no inicia desde una problemática del protagonista como ocurre en *Pacto de sangre* y *La vereda alta* de Benedetti. Además, la atmósfera no aparece como un elemento explícito. En cambio, el autor describe un lugar fundamental para describir sucesos del pasado: “Desde la época en que empezó a encontrarse con mi madre en el café de Larrañaga y Rivera, o en éste mismo” (p. 140).

El autor desarrolla explícitamente el elemento tensión en las frases: “No crea que los espiaba. Nada de eso. Usted a lo mejor lo piensa, pero es porque no sabe toda la historia”(p.140). Además, indica implícitamente al lector que tiene que averiguar detalles de esa historia que también desconoce el personaje narratario.

La clave sobre el tiempo verbal está en las primeras frases. En dos oraciones el autor sitúa un acontecimiento en presente: “SÍ, ME LLAMO Eduardo. Usted me lo pregunta para entrar de algún modo en conversación” (p.140). En la tercera oración se ubican los recuerdos del protagonista a narrar: “Pero usted hace mucho que me conoce, aunque de lejos” (p. 140).

El inicio incluye una epifanía implícita: “Porque tengo la impresión de que usted es un buen tipo. Y mamá también era buena gente” (p.140). Se revela la muerte de un personaje. El lector debe descubrir los detalles sobre este suceso.

Benedetti ubica los conflictos principales del protagonista en el desarrollo del cuento: los recuerdos del niño sobre el maltrato, la miseria en que vivían, la destrucción del papá por una porquería que le hicieron, sucesos antes de la porquería. Además, el autor hace explícita la identidad del personaje desconocido (segunda historia).

El niño cuenta al personaje desconocido la historia sobre el maltrato que sufrió. La intensidad en esta parte del cuento va de la mano con la atmósfera del maltrato:

...el Viejo se emborrachaba desde hace mucho más, y no bien agarró ese vicio nos empezó a pegar a los tres. A Mirta y a mí nos daba con el cinto, duele bastante, pero a mamá le pegaba con el puño cerrado. Porque sí nomás, sin mayor motivo: porque la sopa estaba demasiado caliente, o porque estaba demasiado fría, o porque no lo había esperado despierta hasta las tres de la madrugada, o porque tenía los ojos hinchados de tanto llorar. Después, con el tiempo, mamá dejó de llorar. Yo no sé cómo hacía, pero cuando él le pegaba, ella ni siquiera se mordía los labios, y no lloraba, y eso al Viejo le daba todavía más rabia. (pp. 140-141).

En los recuerdos del niño sobre el maltrato del padre, el autor mantiene oculta la segunda historia: “Usted apareció hace un año y medio, pero el Viejo se emborrachaba desde hace mucho más, y no bien agarró ese vicio nos empezó a pegar a los tres” (p.140), “Usted conoció a mamá cuando ella ya había aguantado y sufrido mucho, pero sólo cuatro años antes (me acuerdo perfectamente) todavía era muy linda y tenía buenos colores” (p.140). Es decir, el elemento tensión se desarrolla en un personaje que escucha pero no dice nada.

Luego sigue la destrucción del papá por una porquería que le hizo un primo de la esposa:

A papá lo destruyó una porquería que le hicieron. Y se la hizo precisamente un primo de mamá, ese que trabaja en el Municipio. Yo no supe nunca en qué consistió la porquería, pero mamá disculpaba en cierto modo los arranques del Viejo porque ella se sentía un poco responsable de que alguien de su propia familia lo hubiera perjudicado en aquella forma. (p. 141).

Otro elemento tensión del cuento es no revelar cuál fue la porquería que le hicieron al papá del niño. Esto causa el comportamiento anómalo del padre que repercute en los demás personajes.

Los sucesos antes de la porquería describen comportamiento no agresivo del papá. Benedetti (2001) crea una atmósfera negativa cercana a la del maltrato que es la pobreza:

Antes de la porquería, nosotros vivíamos muy bien. No en cuanto a la plata, porque tanto yo como mi hermana nacimos en el mismo apartamento (casi un conventillo) junto a Villa Dolores, el sueldo de papá nunca alcanzó para nada, y mamá siempre tuvo que hacer milagros para darnos de comer y comprarnos de vez en cuando alguna tricota o algún par de alpargatas. Hubo muchos días en que pasábamos hambre (si viera qué feo es pasar hambre), pero en esa época por lo menos había paz. El Viejo no se emborrachaba, ni nos pegaba, y a veces hasta nos llevaba a la matinée. (p.141).

En los sucesos después de la porquería se incluye el miedo que tiene el niño a que el papá moliera a golpes a su mamá mientras iba a la escuela. Entonces faltaba a clase, quería estar cerca para avisar a la policía.

Después de esto, aparece el elemento intensidad en las siguientes frases: “Después que pasó todo, Mirta se fue a vivir con mi abuela Juana, la madre de mi papá, y yo estoy por ahora en casa de mi abuela Blanca, la madre de mamá” (p. 142). El narrador describe acontecimientos que aparentemente deberían ir al final, en la mitad de la historia. El niño y la hermana terminan viviendo con las abuelas porque tenían una condición económica estable: “Mis abuelos de uno y otro lado, no diré que tienen plata, pero por lo menos viven en lugares decentes, con balcones a la calle y cuartos con bidet y bañera” (p. 142). Resulta misterioso que los abuelos paternos y maternos tengan estabilidad económica y que el papá haga pasar hambre y necesidades a sus hijos, antes de que sucediera la porquería.

En esta parte del cuento aparece otra epifanía acorde a la del inicio: “Yo la quise bastante, como es natural, pero creo que nunca podré decírselo. Teníamos siempre tanto miedo, que no nos quedaba tiempo para mimos” (p. 142). La mamá está muerta. Y todavía no se sabe que fue lo que pasó.

Luego, Benedetti deja vislumbrar un poco más la segunda historia en las siguientes frases: “Pero antes de que usted apareciera, yo había notado que cada vez estaba más deprimida, más apagada, más sola. Tal vez por eso fue que pude notar mejor la diferencia” (p. 142). Y casi al final de la historia aparece de forma explícita la segunda historia:

Fue entonces que los vi. A usted y a ella. Yo también me quedé contento. La gente puede pensar que soy un desalmado, y quizá no esté bien eso de haberme alegrado porque mi madre engañaba a mi padre. Puede pensarlo. Por eso nunca lo digo. Con usted es distinto. Usted la quería. Y eso para mí fue algo así como una suerte. Porque ella se merecía que la

quisieran. Usted la quería ¿verdad que sí? Yo los vi muchas veces y estoy casi seguro. (p. 143).

Benedetti mantiene la tensión en este cuento ocultando la segunda historia (la historia del amante) casi hasta el final. Es en esta parte del cuento donde se puede vislumbrar que pasó con la mamá: “Será porque, pese a lo que hizo, sigue siendo mi padre”(p. 143).

El final contiene los siguientes detalles:

Cuando nos pegaba, a Mirta y a mí, o cuando arremetía contra mamá, en medio de mi terror yo sentía lástima. Lástima por él, por ella, por Mirta, por mí. También la siento ahora, ahora que él ha matado a mamá y quién sabe por cuánto tiempo estará preso. (p. 143).

Aparece una revelación explícita para la epifanía implícita del inicio del cuento: “Porque tengo la impresión de que usted es un buen tipo. Y mamá también era buena gente” (p. 140), en la frase: “ahora que él ha matado a mamá y quién sabe por cuánto tiempo estará preso” (p. 143). El autor hace explícito los detalles de la desaparición de la mamá.

Siguiendo los sucesos del final aparece lo siguiente:

Al principio, no quería que yo fuese, pero hace por lo menos un mes que voy a visitarlo a Miquelete y acepta verme. Me resulta extraño verlo al natural, quiero decir sin encontrarlo borracho. Me mira, y la mayoría de las veces no dice nada. Yo creo que cuando salga, ya no me va a pegar. Además, yo seré un hombre, a lo mejor me habré casado y hasta tendré hijos. Pero yo a mis hijos no les pegaré, ¿no le parece? (p. 143).

El autor ofrece un final explícito para el personaje del papá del niño (en la cárcel, sobrio) y un final alternativo para el personaje del niño (casado y con hijos en el futuro).

Benedetti conecta el comportamiento descrito en el desarrollo del cuento sobre el padre: “Aún antes de la porquería, cuando papá todavía no tomaba, ya era un tipo bastante alunado. A veces se levantaba al mediodía y no le hablaba a nadie, pero por lo menos no nos pegaba ni la insultaba a mamá” (p. 141), con el final: “Me mira, y la mayoría de las veces no dice nada” (p. 143).

Después aparecen los siguientes detalles:

Además estoy seguro de que papá no habría hecho lo que hizo si no hubiese estado tan borracho. ¿O usted cree lo contrario? ¿Usted cree que, de todos modos hubiera matado a

mamá esa tarde en que, por seguirme y castigarme a mí, dio finalmente con ustedes dos? No me parece. Fíjese que a usted no le hizo nada. Sólo más tarde, cuando tomó más grapa que de costumbre, fue que arremetió contra mamá. Yo pienso que, en otras condiciones, él habría comprendido que mamá necesitaba cariño, necesitaba simpatía, y que él en cambio sólo le había dado golpes. Porque mamá era buena. Usted debe saberlo tan bien como yo. (p. 143).

El autor acerca lentamente al lector a una meta que es el final. Primero describe el asesinato del papá, luego habla sobre la cárcel, después aclara que cometió el crimen porque estaba borracho.

Por último, aparecen los siguientes detalles:

Por eso, hace un rato, cuando usted se me acercó y me invitó a tomar un capuchino con tostadas, aquí en el mismo café donde se citaba con ella, yo sentí que tenía que contarle todo esto. A lo mejor usted no lo sabía, o sólo sabía una parte, porque mamá era muy callada y sobre todo no le gustaba hablar de sí misma. Ahora estoy seguro de que hice bien. Porque usted está llorando, y, ya que mamá está muerta, eso es algo así como un premio para ella, que no lloraba nunca. (p. 143).

Aparece la idea del título “réquiem con tostadas”, “capuchino con tostadas”. Desde el título el autor crea la atmósfera de la muerte. El autor concluye la historia con la idea conductora del inicio: “No crea que los espiaba. Nada de eso. Usted a lo mejor lo piensa, pero es porque no sabe toda la historia” (p. 140). El niño tenía que contarle todo eso a la persona que había amado a su mamá.

Las últimas frases son fundamentales para crear la sensación de tristeza en el lector. El personaje desconocido llora cuando escucha la historia que le cuenta el niño y la mamá nunca lloraba aunque el esposo la moliera a golpes (detalle del desarrollo del cuento).

3.4 Análisis de composición en los cuentos *Pacto de sangre*, *La vereda alta* y *Réquiem con tostadas*

Los títulos *Pacto de sangre*, *La vereda alta* y *Réquiem con tostadas*, esconden algunos secretos de composición. *Pacto de sangre* aparece en la mitad del cuento y sirve como pretexto para desarrollar la segunda historia (historia del nieto). El título *Pacto de sangre* también aparece al final como una epifanía explícita (así el abuelo esté muriéndose, jamás va a incumplir el pacto que tenía con su nieto). La vereda alta es un sitio de un significado especial para el protagonista. Estar en este sitio significa poder expresarse como

niño. No ir a este lugar hace que adopte comportamientos extraños, como pensar en la muerte. Este sitio aparece al final de la historia, como lugar definitivo para las revelaciones narrativas. Por último, *Réquiem con tostadas* es utilizado para crear atmósfera de muerte desde el inicio del cuento. Además, genera una situación (tomar café) para que el niño le cuente la historia a un personaje desconocido. El título aparece al final como pretexto para las epifanías narradas por el autor.

Las temáticas principales desarrolladas en los cuentos mencionados son: cariño muto entre abuelo y nieto, odio mutuo entre nieto y abuela, maltrato de un padre a su familia. La muerte es un motivo de creación literaria en Benedetti. En *Pacto de sangre* el abuelo está muerto en vida. Su esposa muere de un ataque de asma. Su hijo Simón muere después de la esposa. Pareciera que sus hijos estuvieran muertos: su hijo Braulio vive en Denver U.S y a veces le envía regalos, su hijo Diego está en Zúrich y también le envía regalos inútiles como llaveros de 18 quilates, y esta la hija menor (Teresa), que casi nunca lo visita. Mueren los cuentos del abuelo cuando le arrebatan a su nieto. El abuelo pierde a la única persona a quien puede hablarle. En *La vereda alta* la muerte representa la solución del niño al problema de ser huérfano. En *Réquiem con tostadas* la muerte es la salida que escoge el papá del niño cuando se entera que su esposa le es infiel.

Los cuentos *Pacto de sangre* y *La vereda alta* tienen como recurso de intensidad ir directo a una problemática del protagonista, sobre todo al inicio (abandono del abuelo, abandono del niño). El autor desarrolla las ideas condensadas del inicio en el transcurso de la historia. En el cuento *Réquiem con tostadas* el autor no describe la problemática del protagonista al inicio sino en sucesos posteriores. Es más importante el lugar (la cafetería) como motivo para que el niño le cuente la historia al extraño y como lugar de la infidelidad.

La intensidad en los tres cuentos está caracterizada por frases breves, cargadas de significación. El autor utiliza el punto, la coma y los dos puntos para cargar de sentido emocional las palabras. En el cuento *La vereda alta* la intensidad se presenta en la elección de detalles que nombra sobre determinadas historias (sobre el zapatero y boticario del pueblo). Otra forma de intensidad en este relato es la de contar historias cortas dentro del cuento (con inicio, desarrollo y final), en once líneas.

Los finales de los tres cuentos contienen frases caracterizadas por las emociones fuertes (el abuelo queda solo, el niño se lastima cuando intenta suicidarse, Eduardo hace que lllore el personaje desconocido al contarle la historia de la mamá).

La tensión aparece al inicio de los tres cuentos. En *Pacto de sangre* el lector tiene que averiguar por qué el abuelo no se comunica con su familia. En *La vereda alta* se tiene que descubrir por qué el nieto odia a la abuela, además en esta historia se oculta el detalle de quién cuenta la historia, se puede suponer que el narrador es un adulto del que nunca sabemos su edad. En *Réquiem con tostadas* se debe indagar cuál es esa historia que desconoce el personaje narratorio y el lector, además nunca se revela cuál es la porquería que le hicieron al papá del niño, lo cual causaba su comportamiento violento. No se describen detalles sobre el primo de la mamá que le hace una porquería al papá del niño, el autor cumple la premisa de no contarle todo al lector y permitirle imaginar posibles sucesos para esta parte de la historia.

Los tres cuentos dan claves del tiempo verbal al inicio. En estos cuentos los protagonistas narran las historias desde un presente, y luego empiezan a recordar sucesos de sus vidas. En *Pacto de sangre* se narran los recuerdos del abuelo en su juventud. En *La vereda alta* se describen sucesos del protagonista cuando era niño. En *Réquiem con tostadas* el protagonista narra el maltrato y la pobreza en que vivía.

Motivos para la creación de historias dentro de la historia son: la inclusión de un personaje (el nieto en *Pacto de sangre*) para que el abuelo prepare sus cuentos y pueda conversar, así sea sólo con el niño. El niño conversa con el abuelo y también le cuenta sus historias. Es decir, como dice Buenaventura (2000): “La capacidad de conversar es la posibilidad de reconocerse en el otro, de contarse y ser contado; pero sobre todo, de reconocer al otro” (p.9). La inclusión de un lugar (*la vereda alta*) para narrar los juegos y travesuras del niño. La ausencia de este sitio motiva las meditaciones del niño sobre la muerte. En *Réquiem con tostadas*, la cafetería resulta fundamental para que Eduardo cuente su historia de maltrato al desconocido, que resulta ser el mismo sitio de la infidelidad de la mamá al papá.

La atmósfera es un elemento fundamental en los tres cuentos. En *Pacto de sangre* se crea la atmósfera de la vejez y la soledad (el abuelo semi postrado en la cama, sin poder

caminar, no tiene con quien hablar). En *La vereda alta* la atmósfera es creada a partir de la problemática que vive el protagonista. El nieto describe aspectos que le desagradan de la abuela. En *Réquiem con tostadas* se describen detalles sobre el maltrato físico y la pobreza.

En *Pacto de sangre* se incluyen pequeñas historias con finales abiertos (los recuerdos del abuelo sobre las mujeres que tuvo en su juventud, no se sabe qué pasa con ellas).

En *Pacto de sangre* la segunda historia (historia del nieto) se oculta en los recuerdos del abuelo (el naturista, sus novias, su esposa y las visitas del yerno y la hija). En *La vereda alta* la segunda historia (meditaciones que hace el niño sobre la muerte) se esconde en las historias previas narradas sobre el odio muto entre abuela-nieto y los paseos (al zapatero, al boticario o en el bus). En *Réquiem con tostadas* se oculta la segunda historia desde el inicio. Un personaje desconocido (narratario) escucha la historia que le cuenta un niño (Eduardo). En la parte final se hace explícita la segunda historia (la historia sobre la mamá y su amante, que es el personaje desconocido del inicio).

Benedetti enuncia su visión particular sobre la composición de cuentos dentro de sus propios cuentos. En *Pacto de sangre* dice que: “Buena parte del día me la paso con los ojos cerrados, como si durmiera, pero en realidad estoy pergeñando el próximo cuento y cuidando hasta los mínimos detalles” (1990, p. 113). El abuelo también le cuenta viejos partidos y jugadas celebres del fútbol al niño: “Y él me escucha como a un oráculo. Yo pienso qué suerte todavía puedo hablar para crear este asombro suyo y este placer mío” (1990, p. 113). Al escribir cuentos se debe generar asombro en el lector y como escritor se debe disfrutar este oficio. En el cuento *La vereda alta* el niño habla sobre la elección de temas sencillos temas libres para sus composiciones: las moscas, la rodilla o la bocina. Después dice que existen temas más complejos que otros. Que le parece complejo y arduo escribir sobre la muerte: “Yo me sentaba frente al gallinero a comer galleta y a pensar en la muerte. Ése sí era un tema, tan grande que no cabía en las composiciones, tan fuerte que me dejaba siempre un poco pálido” (1947, p.73).

En los tres cuentos se narran problemas de los protagonistas. En *Pacto de sangre* el abuelo olvida a quienes lo olvidan. No habla con su familia por dejarlo abandonado. Olvida (al parecer a propósito) los detalles sobre la infancia de sus hijos. Al parecer, el abuelo es

una carga incómoda para sus hijos. En cambio, conserva el esplendor de su memoria sólo para quien lo ama. El abuelo imagina y prepara historias sólo para su nieto. Él nieto es único que lo comprende. Es el único que demuestra alegría cuando lo ve. En *La vereda alta* el niño es huérfano de padre y madre, no tiene su cariño, no tiene hermanos para jugar. El niño piensa que tiene una abuela materna que lo odia, que sólo lo castiga. Sólo en un lugar (la vereda alta) obtiene algo de cariño y puede jugar con niños de su edad. El castigo que le impone la abuela de no ir a este sitio, causa que pierda su infancia y empiece a pensar en la muerte. En *Réquiem con tostadas* la problemática principal es el maltrato del papá a la familia. El niño no quiere repetir los errores del papá, no quiere en el futuro pegarles a sus hijos ni hacerles sufrir lo que él sufrió.

En los tres cuentos se puede notar que los protagonistas no se comunican con su familia. En *Pacto de sangre* el abuelo no se comunica con sus hijos porque lo tienen abandonado y porque se aburren de escuchar cháchara de anciano. En *La vereda alta* el nieto casi no habla con la abuela porque piensa que ella lo odia, el niño siente algo de repulsión por la baba y las encías inermes de la abuela. En *Réquiem con tostadas* existe un problema de comunicación del papá con su esposa e hijos aún antes de que le hicieran la porquería. La ausencia de comunicación de los protagonistas con sus familias genera tristeza, odio y comportamientos extraños como el pensamiento constante en la muerte.

Las epifanías se presentan en los tres cuentos. En *Pacto de sangre* se revela una verdad narrativa para la segunda historia (historia del nieto). En *La vereda alta* existe una epifanía implícita al inicio: “Mi familia era una abuela materna” (1947, p.73), se entiende que la abuela ya está muerta. Aparece una epifanía explícita para la segunda historia (las meditaciones del niño sobre la muerte), el niño descubre que la muerte era *algo*. Y ese algo era algo espantoso. En *Réquiem con tostadas* aparece una epifanía implícita en el inicio: “Tengo la impresión de que usted es un buen tipo. Y mamá también era buena gente” (2001, p. 140), al final aparece una epifanía explícita, se explica porque muere la mamá del niño.

3.5 Propuesta de innovación frente a los estudios críticos hechos sobre Benedetti

De los estudios críticos hechos sobre Benedetti escogí algunos subtemas implícitos en sus cuentos: (vejez, infancia, muerte, injusticia, crueldad, infidelidad) para la creación de mis cuentos y los relaciono con mi experiencia de vida. Trato de adoptar un punto de vista y genero reflexión sobre los mismos. Por ejemplo, desarrollo la temática de la injusticia en mis narraciones. Utilizo la crueldad para la creación de personajes y hago que actúen desde una convicción negativa. En el tema de la infancia hago énfasis en subtemas como la inocencia, la ingenuidad y el juego. Usando esta temática intento llegar a los lectores adultos, que pueden sentirse identificados. Sobre el tema de la muerte propongo la creación de personajes muertos en vida por diversas circunstancias.

Respecto a la metanarrativa dice Carmiña Navia Velasco (1990) que una lectura detallada de la recopilación *Esta mañana y otros cuentos* nos muestra que el escritor busca sus caminos: No está claro el tipo de estructuración que quiere para sus relatos, no están definidos algunos de sus temas, o algunos de sus ambientes. En los cuentos de esta colección existe una tendencia del autor por revelar secretos de su composición. Dice implícitamente Benedetti (1947) en el cuento *La vereda alta* que le parece complejo y arduo escribir sobre la muerte: “yo me sentaba frente al gallinero a comer galleta y a pensar en la muerte. Ése sí era un tema, tan grande que no cabía en las composiciones, tan fuerte que me dejaba siempre un poco pálido” (p.73).

4. Revivir Momentos.

El objetivo general de este trabajo consiste en establecer un proceso para escribir cuentos, ejercicio que inicialmente fue llevado a cabo por el investigador, pero que cualquier lector puede utilizar como guía.

En los cuentos presentados se revive la tradición oral de mi familia. En *Una cuenta pendiente* hablo de anécdotas que me cuenta mi papá cuando vamos a tomar algunas copas de whiskey: el momento en que mi abuelito se despide de él, “hijito cuídate”, “cuídalos a todos”, o el detalle de que el abuelo casi no podía comer en sus últimos días, o el suceso extraño de ser el nieto que nació dos años después de su muerte. Mi mamá me contó en algún momento detalles sobre mi nacimiento: casi muero porque no podía respirar, ella me lleva al hospital, cuando ve que estoy mejor me manda bautizar, después soy bautizado por segunda vez y por eso tengo tres nombres. En *Una mala decisión* los apodos nombrados son tomados de los diferentes colegios en que he trabajado: Juanjo, lechona con patas, gallina culeca. O las ocurrencias: “el hijo del Steward se va a llamar Zacarías”, “sí que saca mañas esta plaga”.

Además, estudio la relación cuento - novela - poema para entender de forma más amplia la naturaleza del texto que llamamos cuento, que tiene marcadas diferencias con la novela y que se aproxima bastante al poema. En la creación de mis cuentos trato de usar elementos distintivos del poema como la condensación del lenguaje, (reunir la mayor cantidad de significado emocional en las frases que componen la historia). En *Una cuenta pendiente* narro problemáticas existenciales. Algunos ejemplos son: “Conseguí muchas cosas: casas, carros, fincas, etc...Cuando muera no me servirán de nada”, “Me fastidia que el tiempo borre mis recuerdos”. (Muchos momentos de la vida desaparecen, sucesos singulares, anécdotas personales).

Otras frases del mismo estilo son: “No escribí muchas cosas” (Instantes en que desaparecen nuestras palabras, las que nos identifican, acontecimientos que marcan nuestras vidas, que no escribimos y que olvidamos). “Los momentos vividos nunca regresan” (nostalgia porque etapas de la vida desaparecen y a veces la única forma de

capturar lo vivido es la vocación de escribir). “Estoy a pasos de la muerte y no tengo nietos” (una realidad muy triste, miedo a que la muerte llegue y enfrentarla en soledad).

En *Una mala decisión* se usa el recurso de las ocurrencias (ideas inesperadas, pensamientos, dichos agudos, originales que ocurren a la imaginación). Algunos ejemplos del cuento en mención son: “había otro que salía con ocurrencias como: El hijo del Steward se va a llamar Zacarías, que era el mismo que sentenciaba: Si que saca mañas esta plaga”. En este cuento, aparece el rasgo de la intensidad cuando el protagonista intenta expresar con palabras un dolor agudo pero fracasa: “Yo gritaba y lloraba con el ímpetu más fuerte, tratando por todos los medios de decirle que no lo hiciera más. Era espantosa la sensación de ahogarse en el intento de emitir un sonido cercano a la palabra”.

Respecto a la tensión, en *Una cuenta pendiente*, el lector debe averiguar detalles en la historia para resolver el misterio de las primeras frases del relato. “No dejé legado”. “Ya es demasiado tarde”, “Y no quiero culpar al destino, fue mi decisión”, “Ahora sólo me queda esperar pacientemente, mientras escucho “mi música preferida” en un sillón antiguo”, “Tuve miedo de decirlo”. “Ahora ya no”. En *Una mala decisión* los siguientes detalles se deben escudriñar en la historia para resolverlos: “Mientras los demás niños jugaban en el parque, yo prefería encerrarme en la casa. No recuerdo el momento en que cogí ese hábito, lo único que puedo decir es que me sentía a salvo”. (¿Sentirse a salvo de qué?, ¿Por qué la casa es el único sitio en que se siente seguro?). En *Caminos de vida y muerte* los siguientes detalles se deben indagar: “Tengo dos hijos y mi esposa murió hace pocos meses”, implícitamente el lector debe descubrir detalles que le expliquen cómo muere la mamá de los niños. Otro ejemplo es la frase: “para que no se enteren de la verdad”. (¿Qué verdad está ocultando el protagonista?, ¿Con que fin?).

Además, considero importante tener nociones estructurales sobre el cuento para el ejercicio de creación. Respecto al narrador, elegí el narrador protagonista, ya que de esta forma se puede capturar de forma muy cercana problemáticas existenciales de las personas y a partir de este principio construyo los personajes. En *Una cuenta pendiente* narro las siguientes preocupaciones a través del protagonista: el dilema de conseguir todas las cosas materiales en vida y tener que morir de forma inevitable, la angustia de olvidar los

momentos vividos, la impotencia de no llegar a ser abuelo y morir en soledad. En *Una mala decisión* se construye el personaje de un niño con un trauma psicológico (sentirse cómodo encerrado en su casa). Este personaje es afectado por un recuerdo negativo de la infancia, algo que lo marca de por vida. En *Caminos de vida y muerte* los personajes son elaborados desde la perspectiva de la sensibilidad e insensibilidad, la forma en que perjudica y beneficia estos rasgos de personalidad.

En lo referente al espacio, describo ciertos lugares y objetos misteriosos que me hacen evocar historias y eventos extraños. En *Una cuenta pendiente*, el sillón representa un modo de esperar la muerte. La casa de los abuelos evoca algunas historias aunque también genera angustia (muchas vivencias de una generación desaparecen). En *Una mala decisión* la casa representa un escudo que protege al protagonista de algunas cosas externas, aunque después se convierte en un lugar al que no se quiere regresar porque trae el recuerdo de los familiares muertos. La escuela es el sitio de estudio pero también es el lugar que origina ocurrencias, apodosos o el recuerdo del primer amor de la infancia.

Sobre el tiempo se trabaja el ámbito específico de los recuerdos, de ahí el nombre *Revivir momentos*, y como ellos inciden en mi presente. Los tres cuentos están organizados a partir de la perspectiva subjetiva del protagonista y con la lógica del espacio (definición de tiempo en el cuento moderno). En *Una cuenta pendiente* el protagonista intenta rescatar vivencias de la casa de los abuelitos. El tiempo de las historias narradas está configuradas en recuerdos del protagonista sobre el abuelo, tíos y papá. El tiempo verbal predominante es el pasado, los recuerdos inciden completamente en el destino del protagonista (esperar la muerte en soledad). En *Una mala decisión* el tiempo está organizado a partir de la perspectiva de un niño, un momento de su vida que le genera un trauma psicológico. En *Caminos de vida y muerte* el tiempo se organiza a partir del protagonista y de los sucesos que describe sobre la personalidad de sus hijos.

Además, trabajé el aspecto conocido por Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares como atmósfera. En *Una cuenta pendiente* desarrollo el aspecto de la vejez desde la perspectiva de un anciano que no tiene nietos. Esto hace que no encuentre un sentido las cosas materiales; lo que desencadena un pensamiento negativo, el protagonista recuerda

que la destrucción de la casa hace que desaparezca las vivencias de sus abuelos y tíos. Sus propios recuerdos se desvanecen, esto lo lleva a la condena de esperar la muerte en soledad.

En *Una mala decisión* se trabaja la atmósfera de la infancia. Una constante de esa edad, la costumbre de poner apodos: “Mi nombre es Juan José, aunque prefiero que me digan “Juanjo”, “recuerdo que los compañeros de la escuela eran muy creativos en eso de inventar apodos: a la niña gordita le decían “Lechona con patas”, a otra “Gallina culeca” (siempre que le decían así, cacareaba histérica)”. Otro aspecto desarrollado son las ocurrencias de los niños: “El hijo del Steward se va a llamar Zacarías”, que era el mismo que sentenciaba: “Si que saca mañas esta plaga”. Esas ocurrencias hacían tolerables las clases hasta la hora de salida...”. Otro aspecto trabajado es el recuerdo del primer amor: “Llevaba varios días concentrando el coraje necesario para hablar con Natalia (la niña más bonita del curso: ojos verdes, cabello rubio y liso, piel blanca, una cara simétrica, nariz perfecta)”. El miedo natural de hablarle a esa persona: “A todos los niños nos gustaba”, “Pero nos daba miedo acercarnos a saludarla”. La estrategia que diseña el niño para acercarse a ella: “Entonces fue cuando se me ocurrió la idea de enseñarle a dibujar a todos. Con el transcurrir del tiempo, algunos se dieron cuenta que me dedicaba más a ella que a los demás”. La burla de los niños y la pelea: “ahí fue cuando Tomás dijo: ¡A Juan José le gusta Natalia!, ella se sonrojó, yo me enfurecí y le rompí la nariz por varias razones: una porque era cierto, dos porque ella no me volvió a hablar y finalmente porque llevaba años diseñando un plan para acercarme a ella...”

En *Caminos de vida y muerte* se desarrolla la atmósfera de la sensibilidad en uno de los personajes:

Sobre Oscar dicen que es muy débil porque es sensible. Llora a su mamá todas las noches. Siempre que puede, evita que los demás sufran por culpa suya. En una ocasión, pensaba pegarle a su hermano mayor porque le había dejado un ojo negro a una niña del colegio. Oscar se interpuso y le alcanzó a quedar la correa marcada en una pierna. Expresar lo que siente y ayudar a los demás es una de sus fortalezas, aunque debe ser guiado para que la gente no tome ventaja de su amabilidad. (Cristancho, 2015).

También se trabaja el aspecto de la insensibilidad en otro personaje:

El polo opuesto es mi hijo mayor: Andrés absorbe su dolor, nunca demuestra cansancio, jamás se queja, prefiere callar, es como si tuviera mentalizada la imagen de una roca que repele debilidades, emociones y sentimientos. Las más de las veces sus zapatos tienen rotos o le quedan apretados, jamás pide que le compre unos nuevos. Si necesita dinero prefiere jugar Cute, gana muchas monedas y con eso hace lo de sus onces. (Cristancho, 2015).

En la elaboración de los inicios de mis cuentos aplico lo que Horacio Quiroga nombra como comienzo exabrupto (iniciar desde una problemática de la cual el lector no tiene conocimiento de sus causas). En *Una cuenta pendiente* las primeras frases de la historia contienen esa técnica: “Conseguí muchas cosas: casas, carros, fincas, etc... Cuando muera no me servirán de nada” (¿Por qué tiene esa decepción el protagonista?), “No dejé legado”. “Ya es demasiado tarde” (¿Qué le faltó hacer al protagonista?, ¿Por qué es demasiado tarde?), “Y no quiero culpar al destino, fue mi decisión” (¿Cuál fue esa decisión?, ¿En qué se equivocó?), “Me fastidia que el tiempo borre mis recuerdos” (¿En qué afecta al protagonista esos recuerdos olvidados?), “No escribí muchas cosas” “Hubo situaciones vitales que no registré”, “Cosas que habrían cambiado mi rumbo” (¿Cuáles fueron esos sucesos vitales que no escribió?). En *Una mala decisión* las frases: “Mientras los demás niños jugaban en el parque, yo prefería encerrarme en la casa” (¿Qué problema tiene el niño?), “No recuerdo el momento en que cogí ese hábito, lo único que puedo decir es que me sentía a salvo” (¿A qué le tiene miedo?), “No creo que haya sido cuestión de cobardía porque a veces tenía destellos de osadía y determinación” (si no era cobardía, ¿entonces qué lo afectaba?). En *Caminos de vida y muerte* las frases: “Tengo dos hijos y mi esposa murió hace pocos meses” (¿De qué forma murió la esposa?), “He tenido que esforzarme el doble para que a ellos no los afecte su ausencia, y, sobre todo, para que no se enteren de la verdad” (¿De qué verdad no se pueden enterar?).

En mis cuentos uso los finales de emociones recónditas o contenidas. En *Una cuenta pendiente* las frases breves expresan el miedo a la muerte: “¿Será una enfermedad lenta la que me lleve de este mundo? ¿Será una muerte fulminante? Sea lo que sea no tendré a nadie que me acompañe, cuando llegue la muerte” (al protagonista le desespera que la muerte lo encuentre y que no haya tenido hijos para que lo acompañen), “Sé que en

esos últimos instantes recordaré todo lo que me faltó por hacer” (la ausencia de sus nietos, rejuvenecer jugando con ellos, recordar la propia infancia). “Soy el último de mis hermanos. El último de mi generación. Las palabras que alguna vez le dijo el abuelo a papá se cristalizan en mí. Fui el que los cuidó a todos” (el protagonista es el último en morir de su generación, siente miedo de serlo y espera la muerte en un sillón).

En *Una mala decisión* la frase: “pero en ese momento vital, tomé una mala decisión, me quedé encerrado en mi pieza, a pesar de los gritos de mamá, a pesar de que papá dijo: “Juan José llama a la policía, no permitas que estos desadaptados queden libres” aglutina el título, el inicio y el suceso sobre el trauma psicológico del niño narrado a la mitad de la historia. El siguiente enunciado, “por eso no permito que nadie me llame Juan José, odio aquel nombre al que papá pidió ayuda, y no hizo nada para salvarlo” contiene tristeza y rabia. Por último, las palabras: “Extraño a papá y a mamá, no quisiera regresar a casa, lo único que me queda es no enloquecer” expresan el sentimiento de angustia que genera la casa vacía.

En *Caminos de vida y muerte* el enunciado: “Digo pusilánime porque nunca estudió, siempre lo mantuvo la mamá y le quitó la casa al papá (un viejito en silla de ruedas que apenas podía sobrevivir con lo de su pensión)” expresa el enfado contenido por la injusticia cometida. Además, la expresión: “en un ataque de ira uno de los tíos le pegó un tiro. Eso ocurrió cuando Oscar tenía un año y Andrés tres” describe el dolor que experimenta el protagonista de que los niños queden solos en el mundo. Por último, la oración: “Yo era amigo de la hermana de Jennifer y por eso la conocí. Creo que lo mejor es olvidar esa historia, los niños apenas empiezan a vivir, y lo más seguro es que serán personas de bien” contiene la esperanza de un futuro mejor.

Presento a continuación mis cuentos, aspecto central de la investigación. Es necesario aclarar que trabajo bajo la certeza de desarrollar una técnica narrativa, y que el estudio interpretativo de los cuentos y la poética implícita de Benedetti me permitieron entender que cada autor tiene un estilo propio de manejo de elementos como los títulos, la intensidad, tensión, atmósfera, inicios, finales, narrador, personajes, tiempo, espacio, entre otros. Trato de aplicar los elementos estudiados, y también quiero enunciar que es un acercamiento al género llamado cuento, puesto que cada día aparecen elementos nuevos

implícitos en lo que los cuentistas escriben, ese es el sentido que entiendo sobre el ejercicio de creación.

4.1 Una cuenta pendiente

Conseguí muchas cosas: casas, carros, fincas, etc... Cuando muera no me servirán de nada. Eso no es lo importante. No dejé legado. Ya es demasiado tarde. Y no quiero culpar al destino, fue mi decisión. Ahora sólo me queda esperar pacientemente, mientras escucho “mi música preferida” en un sillón antiguo.

Me fastidia que el tiempo borre mis recuerdos. Lo que haya hecho cada día de mi vida ya no cuenta. Muchas veces fui consciente de que todavía estaba a tiempo. Ese es mi mayor remordimiento. Tuve miedo de decirlo. Ahora ya no.

No escribí muchas cosas. Ese fue mi gran problema. Hubo situaciones vitales que no registré. Cosas que habrían cambiado mi rumbo. Algo que hubiese evitado este final solitario al que estoy condenado.

Recuerdo cuando pasaba días, meses o años enteros pensando en comprar cosas: Medio año para el televisor. Cuatro para el carro. Diez para la casa. No disfruté los momentos vividos; me preocupé por conseguir dinero y lujos. Me fastidiaba ver que otros consiguieran las cosas en menos tiempo, y que tuviera que esforzarme más. Pero ahí estaba la sigilosa voz de la muerte diciendo: “Al final todo desaparece. Al final, la soledad es lo único eterno”. Lo descubrí demasiado tarde. Se fueron la juventud y los sueños. Ver televisión era algo pasajero. Manejar algo fugaz. Comer algo transitorio. Escuchar música o contemplar un paisaje, todo eso fue efímero.

Las cosas materiales conseguidas por mi familia desaparecieron lentamente, al igual que su recuerdo. Tenía diez y ocho años cuando la casa de mis abuelos quedó vacía. Y no sólo eso: Tuve que ver su destrucción. Primero fueron las paredes del antejardín. Luego los listones del piso. Después los baños. Al mismo tiempo que morían mis tíos. Los únicos que podían contarme todo lo que habían vivido allí. Esas paredes no tienen memoria. No recuerdan que antes nacían los hijos en la casa, no recuerdan el primer televisor del barrio o la estufa de carbón. Alguna vez, escuché a mi mamá decir: “Su tío se encerraba en la pieza a fumar. Su abuelo acostumbraba a sembrar papa, remolacha y maíz”. Ese ideal de mi abuelo desapareció. La finca fue motivo de peleas por herencia. Me hubiera gustado rescatar algo de lo que vivieron mis abuelos paternos, a pesar de la destrucción de la casa. Desgraciadamente, soy un nieto que nació dos años después de la muerte de su abuelo paterno. Mi papá solía contarme: “Su abuelito estaba enfermo. No podía comer”. Fue cuando me mandó llamar. Sólo pudo decirme: “Hijito cuídate. Cuídalos a todos”. Después de escuchar a mi papá, sentí tristeza. Tristeza de olvidar una generación. El tiempo borró la huella de mis abuelos, de mis tíos y hará lo mismo conmigo.

En ese tiempo me preguntaba si se repetiría la misma historia. Algún día tendría una casa donde compartiría con mis hijos, mientras la muerte me lo permitiera. Ellos por algún tiempo la cuidarían, y después quedaría abandonada. Todo esto me llevó a concluir que mi legado desaparecería, así tuviera hijos. Por eso, a los 25 años empecé a sentir la condena de la soledad.

Esa forma de pensar me llevó a no dejar huella. Las casas se desmoronan, los carros se oxidan. Los momentos vividos nunca regresan. Por eso no tuve hijos. En últimas, es como si no hubiera vivido. ¿O si viví? No importa. Nadie lo sabrá. Ni siquiera yo. Además, no tuve ningún talento. Algo así como dibujar excepcionalmente. O ser el mejor en algún deporte (imposible porque tenía una enfermedad). Nada de eso. Fui un ser común y corriente. Aunque luché toda la vida por no serlo.

Quería ser recordado por algo. Ese sentimiento y necesidad creció cuando vi morir, uno por uno, a mis seres queridos. Entonces, empezó a invadirme una voz que taladraba mi mente, una voz que me incomodaba y me incomoda (porque me recuerda que en realidad no hice nada). Haciendo de mis últimos días un tormento.

Muy tarde descubrí que no era cuestión de dejar un legado o de tener un talento, sino de hacer algo para pelearle a los años. Desafortunadamente muchos recuerdos desaparecieron. Tengo en mi mente episodios inconscientes de mi vida como el día de mi nacimiento. Casi muero. No podía respirar (eso decía mamá). Me llevaron al hospital; papá estaba tomando. Mientras tanto mi mamá luchaba para que yo sobreviviera. Tuve dos bautizos: El primero, para que no me fuera al cielo sin ese sacramento. Igual, un recién nacido qué pecado puede tener. Tengo el honor de tener tres nombres diferentes. Uno que se repitió en el segundo bautizo.

Luego están los momentos conscientes. Aquellos que puedo recordar de forma inexacta: el primer día del colegio, la primera novia, el ingreso a la universidad o los amigos que nunca volvieron. Recuerdo que de niño no olvidaba los sucesos que vivía en la semana. Ahora son años y años diciéndole adiós a mi memoria. ¿A qué edad dañé mis ojos? ¿En qué momento empecé a sufrir de asma?

Después están los detalles repetidos. Detalles que tienen cierta conexión. Amigos de una época que se repiten en otra. Novias de una época que resultaron muy parecidas a las de otra.

Hubiera llevado un libro de mi vida, para evitar los errores. A los 21 años, empecé la cuenta desordenada, anotando detalles de forma tempestuosa. Le permití al tiempo borrar las frases típicas de mamá, las palabras de papá, las de mis amigos. Y lo que es más grave, le permití al tiempo borrar mis silencios. Esto ocasionó la cuenta pendiente. No quise ser abuelo. No quería que heredaran mi enfermedad. No quería que fueran personas sin talento, sin habilidades.

Mis hermanos se casaron. Tuvieron hijos y nietos. Porque quien no tiene nietos está condenado a olvidar su pasado. Tener un nieto me hubiera permitido recordar cuando era

niño. Cuando llevaba una pala de juguete y buscaba tesoros, o cuando los escondía debajo de la tierra. O cuando papá me soltó la bicicleta y pude mantener el equilibrio. Por eso es que me cuesta tanto recordar detalles de mi vida, y sobre todo momentos de mi infancia.

Estoy a pasos de la muerte y no tengo nietos, ¿Será una enfermedad lenta la que me lleve de este mundo? ¿Será una muerte fulminante? Sea lo que sea no tendré a nadie que me cuide, cuando llegue la muerte. Acompañado la muerte no da tanto miedo.

Sé que en esos últimos instantes recordaré todo lo que me faltó por hacer. Disfrutar de las primeras palabras de un hijo. Esculpirlas como si fueran una obra de arte. Asistir a su primer día de colegio. Ayudarle con sus tareas. Y luego repetir el ciclo: escuchar las primeras historias de mis nietos, sus aventuras en el colegio, o llevarlos a comer helado.

Soy el último de mis hermanos. El último de mi generación. Las palabras que alguna vez le dijo mi abuelo a mi papá se cristalizan en mí. Fui el que los cuidó a todos. Como no dejé descendencia, ni legado, creo que no es necesario decir mi nombre. Estoy condenado a estar sentado en una poltrona antigua. Escuchando música. Tal vez como preludio de mi muerte.

4.2 Una mala decisión

Mientras los demás niños jugaban en el parque, yo prefería encerrarme en la casa. No recuerdo el momento en que cogí ese hábito, lo único que puedo decir es que me sentía a salvo. No creo que haya sido cuestión de cobardía porque a veces tenía destellos de osadía y determinación. Mi nombre es Juan José, aunque prefiero que me digan “Juanjo”, recuerdo que los compañeros de la escuela eran muy creativos en eso de inventar apodos: a la niña gordita le decían “Lechona con patas”, a otra “Gallina culeca” (siempre que le decían así, cacareaba histérica); había otro que salía con ocurrencias como: “El hijo del Steward se va a llamar Zacarías”, que era el mismo que sentenciaba: “Si que saca mañas esta plaga”. Esas ocurrencias hacían tolerables las clases hasta la hora de salida, que era el momento más feliz porque podía encontrarme con papá y mamá. Pero ahora la casa ha quedado vacía, es aterrador llegar y no ver a nadie. Siento nostalgia cuando entro a la cocina. Allí, mamá Juliette escuchaba pacientemente mis historias, como la que pasó en clase de sociales, ese día la profesora se había demorado. Llevaba varios días concentrando el coraje necesario para hablar con Natalia (la niña más bonita del curso: ojos verdes, cabello rubio y liso, piel blanca, una cara simétrica, nariz perfecta). A todos los niños nos gustaba. Pero nos daba miedo acercarnos a saludarla. Casualmente descubrí que la mejor manera de hablarle era poner como tema alguna situación muy cercana a los dos. Entonces fue cuando se me ocurrió la idea de enseñarle a dibujar a todos. Con el transcurrir del tiempo, algunos se dieron cuenta que me dedicaba más a ella que a los demás, ahí fue cuando Tomás dijo: “A Juan José le gusta Natalia”, ella se sonrojó, yo me enfurecí y le rompí la nariz por haberme descubierto, por varias razones: una porque era cierto, dos porque ella no me volvió a hablar y finalmente porque llevaba años diseñando un plan para acercarme a ella y Tomás sólo se demoró dos minutos en destruirlo todo. A pesar de lo ocurrido, aquello fue una proeza, digna de los héroes griegos, y yo la había hecho a los once años. En ese momento, entendí que necesitaba algo de valor, un poco de inteligencia, y lo más importante “estrategia” para hablar con las niñas más bonitas. Cuando papá escuchó la historia dijo: “Si es cierto lo que dices, cuando seas grande, te va a ser muy útil eso que acabas de

contarme”, “eso que hiciste es algo que vivirás en varias etapas de tu vida y por lo cual sentirás bastante orgullo”. Atesoro las palabras de papá, José Emilio, ahora que la vida me ha quitado el privilegio de escucharlo. Pienso que es inhumano volver a casa. Ya no hay voces que la habiten, extraño los regaños de papá. Recuerdo el soldadito de porcelana que rompí jugando con la pelota de fútbol soccer. Pasé la tarde entera buscando uno igual, de almacén en almacén, antes de que papá llegara. Al final lo único que me dijo fue: “Tienes que reponerlo con el dinero de la mesada semanal”. También, echo de menos los mandados que solicitaba mamá y que yo cumplía al instante: traer el pan, la gaseosa o lo que hiciera falta. Y, sobre todo, extraño la frase: “Buenas noches, hijo”, su tono de voz me tranquilizaba y quedaba dormido en poco tiempo. Papá y mamá nunca sospecharon del miedo que germinaba en mí. No existía razón alguna para tenerlo. Tenía estudio (una escuela regular) y casa (no muy lujosa, construida con mucho esfuerzo y sacrificio). Es por eso que trato de hallar la respuesta en mis recuerdos, especialmente en aquel que ocurrió cuando tenía quince meses de vida. El tío Esteban tenía por costumbre lanzar bebés al techo. Yo gritaba y lloraba con el ímpetu más fuerte, tratando por todos los medios de decirle que no lo hiciera más. Era espantosa la sensación de ahogarse en el intento de emitir un sonido cercano a la palabra. En ese momento supe que toda mi vida quedaría marcada por ese incidente. Alguna vez hablé con mi mejor amigo sobre el asunto, pero él insistía en que era imposible evocar momentos vividos a los quince meses. Entonces me compartía sus historias más lejanas: la primera vez que visitó las maquinatas (que funcionaban con monedas y se manejaban con una palanca y dos botones), ese día se demoró tanto en llegar a la casa que sus papás lo habían dado por perdido y tuvieron que llamarlo por el altoparlante de la iglesia. O sobre el primer carrito a control remoto que le robaron unos niños cuando salió a jugar al parque. Pero no lograba recordar cuando era un bebé. En realidad no me importaba si él me creía o no. Pues ese miedo es el responsable de mi tragedia. Quién lo creyera, ahora quisiera tener clase todo el día, ver los sitios de la escuela me recuerdan las tareas y el mal genio de la profe. En cambio, cuando veo la sala, la cocina o las habitaciones de mi casa reviven súbitamente muchos momentos alegres que compartí con papá y mamá, y, como los recuerdos son tan rápidos, no tengo oportunidad de amortiguar el dolor. He dedicado mucho tiempo y esfuerzo a crear trucos para despistar mi mente de los detalles punzantes que me dejan llorando y sin aliento. Paso horas jugando

maquinitas en el negocio del papá de mi mejor amigo. A veces, utilizo remedios más fuertes como bañarme con agua helada para que la piel se haga insensible por algún tiempo, esta reacción física bloquea los malos pensamientos y sin darme cuenta creo una barrera contra los recuerdos. Últimamente me ha sido más difícil engañar a mi mente, ya no es efectivo eso de pasar horas y horas frente al televisor, creo que estar enfrascado en una sola actividad por mucho tiempo es malo. Entonces trato de inventar cosas nuevas, caminar, leer, cocinar, y así logro conservar la tranquilidad que perdí aquel día, cuando por el miedo, dejé que mataran a papá y a mamá. Los ladrones intentaron entrar por las ventanas y fracasaron porque había rejas. Decididos a cumplir su propósito, rompieron el vidrio de la puerta de la cocina, ese era el único obstáculo, ya que no había ninguna clase de candado. Solo tuvieron que mover el pasador con una varilla y ya. Primero buscaron a papá y le pidieron dinero (él nunca guardó dinero en la casa porque le parecía muy inseguro). Después lo amenazaron con matar a mamá si no colaboraba. Él insistía en que todos sus ahorros estaban en el banco. Yo escuché todo lo que ocurría. Pero en ese momento vital, tomé una mala decisión, me quedé encerrado en mi pieza, a pesar de los gritos de mamá, a pesar de que papá dijo: “Juan José llama a la policía, no permitas que estos desadaptados queden libres”. Por segunda vez, desde que estoy en este mundo, sentí que me ahogaba, no podía articular ni una sola palabra, solo que a diferencia de la primera vez, ahora sí tenía la habilidad de hablar. Por eso no permito que nadie me llame Juan José, odio aquel nombre al que papá pidió ayuda, y no hizo nada para salvarlo. Maldigo el día en que adopté esa costumbre de encerrarme en casa, ese día escogí el trágico destino que tengo que soportar ahora. La maldición del miedo me impidió salvarlos. Digo maldición porque cuando tenía quince meses, tío Esteban me ocasionó el trauma que ahora me condena. Extraño a papá y a mamá, no quisiera regresar a casa, lo único que me queda por hacer es no enloquecer.

4.3 Caminos de vida y muerte

Tengo dos hijos y mi esposa murió hace pocos meses. He tenido que esforzarme el doble para que a ellos no los afecte su ausencia, y, sobre todo, para que no se enteren de la verdad. Hay algo que me parece extraño, desde la ausencia de Jennifer, no he tenido la necesidad de regañarlos, no hay quejas de ellos en la escuela. Andrés y Oscar se han convertido en niños demasiado obedientes. Sin embargo, tienen formas diferentes de expresar su dolor.

En todas las familias los tíos y los abuelos comparan a sus sobrinos y a sus nietos. Mi familia no es la excepción. Sobre Oscar dicen que es muy débil porque es sensible. Llora a su mamá todas las noches. Siempre que puede, evita que los demás sufran por culpa suya. En una ocasión, pensaba pegarle a su hermano mayor porque le había dejado un ojo negro a una niña del colegio. Oscar se interpuso y le alcanzó a quedar la correa marcada en una pierna. Expresar lo que siente y ayudar a los demás es una de sus fortalezas, aunque debe ser guiado para que la gente no tome ventaja de su amabilidad.

El polo opuesto es mi hijo mayor: Andrés absorbe su dolor, nunca demuestra cansancio, jamás se queja, prefiere callar, es como si tuviera mentalizada la imagen de una roca que repele debilidades, emociones y sentimientos. Las más de las veces sus zapatos tienen rotos o le quedan apretados, jamás pide que le compre unos nuevos. Si necesita dinero prefiere jugar *Cute*, gana muchas monedas y con eso hace lo de sus onces.

Mis hijos no deben enterarse que no soy su padre porque Jennifer no tuvo la culpa. No deben saber que su abuelo la obligó a casarse con un vago pusilánime que amenazó con matar a la hermana. Digo pusilánime porque nunca estudió, siempre lo mantuvo la mamá y le quitó la casa al papá (un viejito en silla de ruedas que apenas podía sobrevivir con lo de su pensión). En un ataque de ira uno de los tíos le pegó un tiro. Eso ocurrió cuando Oscar tenía un año y Andrés tres. Yo era amigo de la hermana de Jennifer y por eso la conocí. Creo que lo mejor es olvidar esa historia, los niños apenas empiezan a vivir, y lo más seguro es que serán personas de bien. Estoy convencido que con el transcurrir del tiempo sanarán sus heridas y aprenderán a tener el mejor recuerdo de su mamá.

5. Conclusiones

- En la creación de cuentos se deben tener en cuenta los estudios hechos por los críticos literarios. Ellos rescatan algo sobre la vida de los escritores, su obra literaria y los temas implícitos de su narrativa en el caso de Benedetti hablan de: angustias existenciales, injusticias de la sociedad, el amor como solución a algunos problemas del mundo, la crueldad, la sociedad moderna, la infancia, la infidelidad, el vocabulario, los coloquialismos, entre otros.
- El estudio hecho sobre el cuento y su relación con otros géneros, evidencia su cercanía con el poema y algunas diferencias con la novela. El cuento es un tipo de texto complejo en el que no se puede escribir por escribir, porque hasta una palabra mal ubicada puede mancharlo, de ahí que una de sus principales características sea la condensación del lenguaje, la cual indica precisión (se tiene un límite de páginas) y dominio de las poéticas enunciadas por los cuentistas. El cuento permite ser vigilado en sus elementos; a diferencia de la novela que contiene extensas descripciones sucesivas que se organizan en la memoria o en el olvido del lector. Sobre la relación cuento – poema es posible decir que en ambos se maneja tensión, ritmo, pulsación interna, condensación del lenguaje y unidad de efecto.
- El cuento tiene raíces muy antiguas (ritos, costumbres religiosas y mitos). Es posible encontrarlo tanto en cuentos orales transmitidos de generación en generación, como en cuentos escritos (llamados relatos en el caso específico de la modernidad).
- Las poéticas del cuento como la atmósfera, la intensidad, la tensión, los temas, el truco de *leitmotiv*, el lugar común de buena fe, el lugar común de mala fe y la unidad de efecto, se combinan de diversas formas con los personajes, el espacio, el tiempo y el narrador. Es labor del cuentista trabajarlos y darles unidad.
- En los cuentos interpretados se encuentran estrategias de creación como: inclusión de cuentos orales, evocación de momentos particulares, conversaciones entre ciertas personas (abuelo – nieto, nieto – niños, hijo - padrastro), lugares que propician la nostalgia (la habitación, la vereda alta, la farmacia, la zapatería, el bus, la casa, el

café de Larrañaga) y objetos que hacen las veces de personajes principales o secundarios (la hamaca, la cama, la radio).

- Sobre el milagro de escribir cuentos se puede decir que al inicio es complejo llevar la cuenta de palabras y sucesos, pero llega el momento en que este proceso ocurre de forma natural, gracias a la dedicación y a la costumbre. Otro reto de composición es la elección de palabras correctas que revivan de forma exacta los momentos vividos o los acontecimientos imaginados.
- En la composición de cuentos existe la necesidad de leer y releer cada palabra, cada frase, cada suceso narrado. El cuento es perdurable porque en algunas ocasiones permite capturar momentos de la vida del autor (en el caso específico de la autobiografía), y casualmente esas vivencias coinciden con las de los lectores, simplemente porque somos seres humanos que no descubrimos las cosas que tenemos en común, hasta que leemos un cuento.
- La tradición oral de la familia como fuente de creación literaria. En *Una cuenta pendiente* se habla sobre: la muerte de mi abuelo, el misterio de mi nacimiento, la destrucción de la casa de los abuelos y extinción simultánea de la generación que la habitó. En *Una mala decisión* se narran anécdotas surgidas de conversaciones que a veces se pierden en la oralidad (el caso de los apodos que los niños usan en el colegio). Las ocurrencias, ideas inesperadas, dichos agudos que nacen en la conversación, y muchas veces se pierden por la rapidez en que acontecen.
- En los tres cuentos se elaboraron frases que aglutinan problemas existenciales de los protagonistas (condensación del lenguaje). En *Una cuenta pendiente* se narra la preocupación del protagonista de ser anciano y no tener nietos. En *Una mala decisión* se describe un trauma de la infancia. En *Caminos de vida y muerte* se enuncia problemas de los personajes por ser sensibles o insensibles. Además, en esta investigación se trabaja el recurso de las anécdotas y ocurrencias como una forma de intensidad en la narración.
- Respecto a la tensión, en las primeras líneas del cuento, el escritor tiene el problema escritural de elaborar frases que encierren secretos o verdades narrativas para que el lector los resuelva en el transcurso de la historia. Otro de los problemas escriturales corresponde a dónde ubicar las frases que encierren verdades narrativas dentro de la

historia. En *Una cuenta pendiente* las nueve primeras frases generan tensión, el lector debe resolver el misterio de las frases en el transcurso de la historia. En *Una mala decisión* el lector debe averiguar solo una frase del inicio (al niño le gusta permanecer encerrado en casa), y a la mitad de la historia (un miedo que crece en el niño y no se sabe sus causas). En *Caminos de vida y muerte* las frases que generan tensión se encuentran al inicio.

- El narrador protagonista usado en los tres cuentos cumple la función de expresar preocupaciones o temas universales de la humanidad. En *Una cuenta pendiente* (miedo a la muerte, el olvido, la vejez, dejar un legado), en *Una mala decisión* recordar momentos que marcan nuestra vida, en *Caminos de vida y muerte* la sensibilidad e insensibilidad como cualidades o defectos.
- Lugares y objetos fuente de historias. La casa en donde surgen muchos momentos singulares de una generación que pueden ser llevados a los cuentos. La escuela sitio en donde nacen apodos, ocurrencias. Es necesario escribir las anécdotas, las historias o las ocurrencias que aparecen en diferentes sitios donde vivimos para trabajarlas y llevarlas a la literatura.
- En lo referente al tiempo se trabaja el tema de revivir momentos. Revivir historias de la oralidad. Revivir recuerdos aparentemente olvidados. En *Una cuenta pendiente* el tiempo se configura desde la perspectiva subjetiva del anciano, su visión de la casa de los abuelos. En *Una mala decisión* el tiempo se elabora desde el punto de vista de un niño con trauma psicológico, su experiencia de vida en el colegio y en casa. En *Caminos de vida y muerte* el tiempo se organiza a partir de la visión de los problemas de los hijos del protagonista.
- Sobre la atmósfera se trabajó un aspecto específico para cada cuento. En *Una cuenta pendiente* se desarrolló la idea de la vejez en soledad. En *Una mala decisión* se elabora aspectos de la infancia como los apodos, ocurrencias, peleas entre niños. En *Caminos de vida y muerte* se construye la personalidad sensible, e insensible en dos personajes.

- En los finales de los tres cuentos se construye oraciones que recojan sucesos de la historia y desemboquen en algunas emociones y sensaciones. En *Una cuenta pendiente* se trabaja el miedo y frustración a la muerte en soledad. En *Una mala decisión* las frases finales contienen tristeza y rabia por tomar una mala decisión. En *Caminos de vida y muerte* se expresa el dolor de una injusticia y la esperanza de un futuro mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, M. (1990). *Despistes y franquezas*. Madrid, España: Alfaguara.
- Borges, J. (2003). *Dossier*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sur.
- Borges, J. (2014). ¿Por qué no escribe novelas? *El Meridiano Cultural*. Córdoba, Colombia: Grupo editado S.A.S. núm. 70. 30-37
- Bosch, J. (1967). *Teoría del cuento, tres ensayos*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Facultad de humanidades y educación.
- Boyd, W. (2004). Larga vida al cuento. *La Nación*, Argentina, 26 dic 2004. Traducción de Zoraida F. Valcárcel. Recuperado de:
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/boyd.htm>
- Buenaventura, N. (2000). *A contra cuento*. Santa fe de Bogotá, Colombia: Editorial Norma S.A.
- Cárdenas, A. (2005). *Teoría y didáctica del cuento*. Pamplona, Santander: Universidad de Pamplona.
- _____. (1997). Elementos para una teoría del minicuento. *Cuadernos de literatura, Volumen III N° 5* 65-68
- Castagnino, R. (1977). *Cuento artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova S.A.
- Casares, A. Ocampo, S. & Borges, J. (1977). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, S.A.
- Cortázar, J (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 25*, marzo. 403-416
- _____. (1993). Del cuento breve y sus alrededores. En C. Pacheco & L. Barrera-Linares (Comp.), *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 399-407). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Giardinelli, M. (2003). *Así se escribe un cuento*. Madrid., España: Ediciones B, S.A.
- Leal, P. Martín, I. & Pontes, R. (2005). *El cuento*. Ciudad de México, México: Edere.
- Mastrángelo, C (1993). Hacia una teoría del cuento. En C. Pacheco & L. Barrera-Linares (Comp.), *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 109-117). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Monterroso, A. (2004). *Literatura y vida*. Bogotá, Colombia: Alfaguara, S.A.

- Moreno, M. & Carvajal, E. (2009). El estructuralismo en literatura: Aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura. *Enunciación*, N°14, 21-32.
- Omil, A., & Piérola, R. (1960). *El cuento y sus claves*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A.
- _____ (2014). *El último lector*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- Poe, E. (1998). *El cuervo Edgar Allan Poe seguido de La Filosofía de la Composición*. México, D.F: Ediciones El Tucán de Virginia.
- Propp, V. (1989). *Raíces históricas del cuento*. México D.F: Ediciones Colofón.
- Quiroga, H. (1970). *Manual del perfecto cuentista*. (En Obras inéditas y desconocidas). Montevideo, Uruguay: Ed. Arca (Tomo VII).
- Rulfo, J. (1960). El desafío de la creación. *Revista de la Universidad de México*, VOL. 15, Num.1, 15-17.
- Tzvetan, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F, México: Coyoacán.
- Zavala, L. (2006). Un modelo para el estudio del cuento. *Casa del tiempo*, núm. 90. 26-31

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE MARIO BENEDETTI

- Casu Claudia (1998). Estudio del conflicto sentimental en los personajes de Mario Benedetti: Variaciones sobre el tema del adulterio. En C. Alemany, R. Mataix & J. Rovira (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice* (pp. 413-419). España: Universidad de Alicante publicaciones.
- Cervera Vicente (1998). Los cuentos “cruels” de Benedetti. En C. Alemany, R. Mataix & J. Rovira (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice* (pp. 413-419). España: Universidad de Alicante publicaciones.
- Mansour, M. (2000). Rescatar las palabras perdidas. En R. Cosse & A. Larre (Eds.), *Mario Benedetti, Papeles Críticos* (pp. 143-156). Montevideo, Uruguay: Linardi y Risso.

Mitidieri María (1998). Los versos se hacen canciones: Benedetti y Serrat. En C. Alemany, R. Mataix & J. Rovira (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice* (pp.479-488). España: Universidad de Alicante publicaciones

Morales Gracia María (1998). Las relaciones entre lo mediocre y lo otro en los personajes de los cuentos de Mario Benedetti. En C. Alemany, R. Mataix & J. Rovira (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice* (pp.479-488). España: Universidad de Alicante publicaciones

Sánchez Raquel (1998). Temas dominantes en Despistes y Franquezas. En C. Alemany, R. Mataix & J. Rovira (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice* (pp.479-488). España: Universidad de Alicante publicaciones

Veres, L. (1998). El olvido está lleno de memoria o la memoria llena de olvido: Poesía y compromiso en Mario Benedetti. En C. Alemany, R. Mataix & J. Rovira (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice* (pp. 331-339). España: Universidad de Alicante publicaciones.