

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

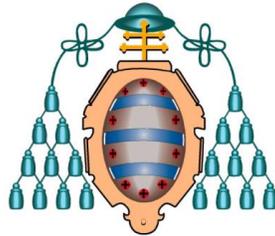
Máster en Español como Lengua Extranjera (VI Edición)

*La Renovación literaria a través de cuentos de Borges,
Rulfo y Cortázar*

AUTORA: ANDREA CASTAÑO FERNÁNDEZ

TUTOR: EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ

CURSO 2014-2015



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Máster en Español como Lengua Extranjera (VI Edición)

***La Renovación literaria a través de cuentos de Borges,
Rulfo y Cortázar***

AUTORA: ANDREA CASTAÑO FERNÁNDEZ

TUTOR: EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ

Curso 2014-2015

Fdo.: ANDREA CASTAÑO FERNÁNDEZ

Fdo.: EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ

ÍNDICE

1. Introducción: el cuento en la clase de ELE	5
PARTE PARA EL PROFESOR.....	7
2. Delimitación cronológica de la “nueva novela hispanoamericana”:	7
2.1 Los maestros de la Renovación	8
2.2 El Boom	9
2.3 El Posboom	10
3. El cuento hispanoamericano durante la Renovación: Borges, Rulfo y Cortázar	11
4. Jorge Luis Borges.....	13
4.1 Borges y el gaucho.....	15
5. Juan Rulfo	19
5.1 La Guerra Cristera en su obra	20
6. Julio Cortázar	23
6.1 Los mitos prehispánicos.....	26
7. Propuesta didáctica.....	30
7.1 Introducción	30
8. Guía docente de la unidad didáctica.....	32
PARTE PARA EL ALUMNO	38
9. Unidad didáctica.....	38
9.1 Introducción.....	38
9.2 La figura del gaucho en los cuentos de Borges.....	40
I- “El Sur”	42
II- “El muerto”	42
III- “La intrusa”	42
IV- El gaucho frente a Don Quijote	43
Para ampliar información	51
I-“Los dos reyes y los dos laberintos”	51
II- “El Aleph”	51
9.3 Las Guerras Cristeras en los cuentos de Rulfo.....	52
I- “¡Diles que no me maten!”	52
II- “En la madrugada”.....	53

	III-“Luvina”	56
	Para ampliar información.....	58
	I- <i>Pedro Páramo</i>	58
9.4	Los mitos prehispánicos en los cuentos de Cortázar	59
	I- “La noche boca arriba”	59
	II- “Axolotl”	61
	Para ampliar información	63
	I- “Continuidad de los parques”	63
	II- “Instrucciones para subir una escalera”	63
	Bibliografía.....	64
	Anexos	69
	I- Cuentos de Borges	69
	II- Cuentos de Rulfo	90
	III- Cuentos de Cortázar	105

La narrativa del cuento, tal como se lo imaginó en otros tiempos y tal como lo leemos y lo escribimos en la actualidad, es tan antigua como la humanidad. Supongo que en las cavernas las madres y los padres les contaban cuentos a los niños (cuentos de bisontes, probablemente).
(Cortázar, *Clases de literatura*, Berkenley, 1980).

1. INTRODUCCIÓN: EL CUENTO EN LA CLASE DE ELE

El Plan Curricular del Instituto Cervantes (PCIC) establece que los cuentos, tanto hispanoamericanos como españoles, deberán trabajarse en un nivel de consolidación, le quita importancia a la literatura en general y en niveles básicos como una fase de aproximación le deja la única muestra del Quijote. Según este texto ni siquiera hay que mencionar otros autores y mucho menos hispanoamericanos hasta llegar a un nivel de profundización, donde simplemente los profesores deberán limitarse a mostrar la llegada de los españoles a América mediante las crónicas de las que disponemos. España sí tendrá un papel más importante, ya que se podrá trabajar la pérdida de las colonias con la Generación del 98. Será en la fase de profundización donde tendrán lugar las explicaciones sobre la Renovación en Hispanoamérica, el Boom, realismo mágico, etc. A pesar de que no estoy de acuerdo con el hecho de que la literatura deba dejarse para un nivel alto, ya que no solo El Quijote es un mito hispánico, tenemos a *La Celestina*, a *El Lazarillo de Tormes*, *El Don Juan Tenorio*, también el gaucho, entre otros, que al menos deberían conocer ya en un primer nivel de lengua, he decidido crear esta unidad didáctica para un nivel C1 por la complejidad de los textos.

Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Julio Cortázar son los tres escritores de cuentos más importantes de todo el ámbito hispánico, por eso los alumnos deben conocer sus relatos cortos a pesar de que les puedan resultar complicados de entender. La brevedad del cuento da facilidades a la hora de trabajar con ellos y muestran a la perfección de lo que son capaces de crear estos grandes escritores que sin duda conocerán y habrán leído en su lengua materna. Es innegable por tanto decir que la mayor característica de este género literario, objeto de estudio de mi trabajo, es la brevedad; propiedad esencial que los hace muy atractivos para llevar al aula ya que nos permiten hacer una lectura en voz alta e incluso repetirla cuantas veces haga falta.

Algunas muestras de escritores de cuentos tanto españoles como hispanoamericanos y que han tenido mucha importancia en la literatura son Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Borges, Rulfo y Cortázar. En el aula de ELE pueden ser interesantes porque muestran, además de brevedad, finales inesperados, ironía, humor, motivos universales, intertextualidad, estructuras gramaticales sencillas, etc. Pero sobre todo, los cuentos que voy a utilizar en este trabajo muestran las características de cada escritor y cómo se diferencia

uno del otro (nos servirá para mostrar diferentes culturas, como por ejemplo la pobreza y el habla rústica de Rulfo en los cuentos), el momento en el que escriben y hablar también sobre sus obras más representativas.

No me centraré solo en la literatura, ya que me parece una buena manera de mostrar y abarcar la interculturalidad, enseñar diferencias entre el español de América y el peninsular en algunas construcciones gramaticales o en el vocabulario utilizado. Realmente me interesa explotar estos cuentos en cuanto a las actividades que podré hacer con ellos; por eso en la unidad didáctica redactaré una serie de propuestas prácticas, no solo de comprensión lectora, sino que también se podrá explicar gramática (estructuras subordinadas, verbos, tiempos pasados, presentes, futuros, hipótesis...). Pueden dar pie a la creatividad del alumno al pedirle que al igual que hace Cortázar, elabore instrucciones sobre alguna obviedad. También se podría mostrar –aunque no lo haré- algún cuento de autores españoles para que comparasen la forma de escribir, el vocabulario utilizado, las construcciones, etc. Como ya he adelantado antes, debido a la complejidad de algunos textos, estas actividades estarán destinadas a un nivel medio-alto.

Hoy en día los cuentos son muy factibles en las clases de lengua extranjera porque se pueden abarcar en los horarios reducidos del aula y se encuentran fácilmente en Internet. Nos permiten llevar al aula material auténtico, fácilmente comprensible y que nos da la oportunidad de fomentar la lectura con textos breves que no desalientan al alumnado. Numerosos textos breves son muestra de la cultura de la lengua meta, en el que aparecen componentes referenciales sociales, políticos, ideológicos y culturales, modos de vida, comportamientos, formas de pensar, usos, costumbres, sentimientos, etc. Pero, sobre todo, estos cuentos me permitirán mostrar la gran dimensión que tiene el español, la interculturalidad y todas las variedades y culturas.

Una muestra de lo que verdaderamente puede ayudarnos un cuento en el aula es por ejemplo “Historia del guerrero y la cautiva”, que podemos utilizar para mostrar ese mundo hispanoamericano que había cuando los grandes imperios comenzaron a colonizarlo, llevando su cultura y también su política y sus gentes, creando un nuevo mundo “mestizo” al que llegaron a odiar por haberse impuesto. Sin embargo, también les podemos mostrar cómo a pesar de que en un principio esos criollos que habían desarrollado un odio hacia España, dos generaciones después pretenden volver a unirse a esta potencia ya acabada, al menos en el plano sentimental al verse amenazados por la barbarie de las potencias anglosajonas y se sienten latinos, componentes de la “civilización”. En este texto quedan demostrados los resultados del contacto entre diferentes culturas y lenguas, las consecuencias de las relaciones entre los que dominan y los que son dominados, cómo se imponen unos sobre otros, dando lugar a la pérdida de la cultura propia por otra.

En definitiva, este cuento de Borges, al igual que “El cautivo”, resulta muy útil a la hora de llevar al aula de ELE la cultura e integrarla como parte fundamental del aprendizaje de esta lengua. En esta “Historia del guerrero y la cautiva” se presenta la figura de los criollos, parte muy importante de la hispanidad y sobre todo para comprender lo que hubo entre las dos orillas. Los cuentos que utilizaré en mi trabajo también darán pie, como ocurre con este, a contar cómo surgió la literatura en Hispanoamérica, mostrando su cultura, política y también la lucha contra las potencias. Es un ámbito cultural inmenso del que hay que dar cuenta nuestros estudiantes.

2. DELIMITACIÓN CRONOLÓGICA DE LA “NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA”:

Este trabajo se centrará en mostrar una época muy importante para la narrativa hispanoamericana, es decir, el periodo que se extiende desde la década de los cuarenta hasta los años setenta, cuando surge y se difunde un movimiento que nada tiene que ver con los anteriores: incorpora los métodos de una nueva narrativa europea, se complican los narradores, los tiempos, etc., en definitivas cuentas, introduce técnicas de vanguardia aplicadas a la narrativa.

Esta nueva novela se distingue de sus antecedentes por la variedad de estrategias narrativas, así como su alejamiento de la temática regionalista y del realismo convencional. La literatura realista, que había antes de la Renovación, trataba de destacar, como bien dice Pedro Shimose en su “guía” de la literatura hispanoamericana (1989), los “presuntos” rasgos nacionales mediante referencias a conflictos sociales y a rasgos étnicos y telúricos, propios de un determinado lugar geográfico y raza. Estos escritores realistas acentuaban el color local, el criollismo, el nativismo, el regionalismo, el indigenismo y el negrismo. En este contexto surgió la narrativa de la Revolución Mexicana, la indigenista, la antiimperialista, la regionalista y la negrista. Esta novela telúrica o regionalista tuvo casi tanta importancia como el Modernismo o el Vanguardismo en Hispanoamérica, supuso el triunfo del positivismo en el arte, que había insistido en interpretar la historia de los pueblos según tres factores: la raza, el ambiente y el momento histórico (la época). De esta forma, la narrativa regionalista, en la órbita estética del realismo, puso énfasis en el descubrimiento del ambiente natural y geográfico impregnado de misterio y novedad, dando también lugar este tipo de literatura a lo “real maravilloso” (Shimose 1989: 240-249). Esta narrativa regionalista o “de la tierra” era una literatura de símbolos que se ambientaba en lugares como la selva, el llano o la sabana y la pampa argentina, cultivada por grandes autores como Horacio Quiroga, Ricardo Güiraldes, Eusebio Rivera y Rómulo Gallegos y de la cual se impregnará Juan Rulfo, uno de los tres autores estudiados en este trabajo.

Tras esta novela realista surge la antes mencionada Renovación de la narrativa hispanoamericana con novelas que poco tienen que ver con la temática regionalista y el realismo anterior ya que buscan lo puramente estético, innovan y experimentan. Bien es cierto que precisamente los textos que yo he elegido son en los que más podemos ver ese apego a la realidad: para trabajar a Borges he elegido la figura del gaucho, un mito de la literatura argentina, muy ligado a la pampa, pero también es cierto que Borges no se limita a hacer literatura sobre esta tradición, él va más allá e introduce muchas técnicas novedosas; al igual que hace Cortázar con los mitos prehispánicos ya que los trabaja en dos cuentos pero siempre desde un peculiar punto de vista, como veremos más adelante. Quizás el que más apego tiene a esa realidad y por lo tanto el que más bebe en la antigua novela regionalista y realista es Rulfo, fruto de su terrible infancia marcada por las continuas guerras y con el objetivo de mostrar todo ese sufrimiento y darles voz a los más desfavorecidos, aunque también con técnicas nuevas como el personaje-narrador y su habla de clase baja.

Javier de Navascués fija el comienzo de esta nueva forma de narrar en el año 1949, cuando aparecen textos como *El reino de este mundo* y *El Aleph*, el fin de este periodo lo señala en la mitad de la década del setenta, coincidiendo con *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (Navascués 2007: 11, 12). Debemos tener en cuenta que la Renovación tiene dos

generaciones: los maestros de la Renovación y el Boom, en las dos podemos encontrarnos con tres tendencias diferenciadas como son el realismo mágico, la literatura fantástica y la literatura existencial. Para entender mejor cómo está planteado este movimiento podemos observar el siguiente cuadro:

TENDENCIAS	PRIMERA GENERACIÓN	SEGUNDA GENERACIÓN
-Realismo mágico	Miguel Ángel Asturias, Carpentier, Bombal, Rulfo, José María Arguedas	Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, → (a caballo)
-Literatura fantástica	Borges, Adolfo Bioy Casares	Cortázar
-Literatura existencial	Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato	Mario Vargas Llosa

Como vemos, tanto la primera como la segunda generación constan de autores representativos de cada tendencia artística. También hay autores como Juan Rulfo o José María Arguedas que están a caballo entre las dos generaciones.

2.1 Los maestros de la Renovación

La Segunda Guerra Mundial promovió numerosas dictaduras y regímenes populistas, las agitaciones sociales y los movimientos políticos nacionalistas y socialistas provocaron una serie de tensiones en Centroamérica, Sudamérica y el Caribe. La Guerra Civil española movilizó a la intelectualidad latinoamericana y originó el éxodo de intelectuales y políticos republicanos a Latinoamérica, lo que benefició el desarrollo de su literatura; la Revolución Cubana, por su parte, también tuvo mucha influencia en ella (Shimose 1989: 292, 293).

A partir de 1940 empieza a observarse una lenta transformación de las formas narrativas que existían hasta entonces. Destacaban autores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges, también otros autores más jóvenes que están a caballo entre los años cuarenta y el Boom como Juan Rulfo. Todos ellos mostraban una escritura novedosa desde diferentes puntos de vista, unos mediante historias fantásticas, otros por imitar una técnica como la de la novelística europea o la norteamericana de vanguardia. Si comparamos esta década con la anterior podemos observar claras diferencias en cuanto a innovación se refiere, en los años treinta solo hubo un fenómeno significativo, la llegada de la novela indianista moderna, como por ejemplo, *Huasipungo* de Icaza (Shaw 1981: 19).

En 1949 Carpentier con su prólogo a *El reino de este mundo* abre el camino a un nuevo lenguaje literario que se adapta a una “realidad maravillosa” que hasta entonces no se había visto en las novelas. La literatura de lo fantástico surge con autores que comienzan a publicar durante el Boom como Cortázar o Adolfo Bioy Casares, pero este género ya tenía sus antecedentes en Borges por aquel entonces. Con la constitución de este nuevo lenguaje, Borges deja atrás el provincialismo, la sujeción al entorno natural o la prosa meramente documental del regionalismo para conseguir una “moderna novela hispanoamericana” dotada de humor, cosmopolitismo, rigor estilístico e imaginación (Navascués 2007: 11-20).

Junto con esa predilección por lo fantástico podemos observar cómo renuncian a las formas convencionales del realismo para presentar conflictos interiores. Esta subjetividad

íntima transforma la realidad creando un escenario verosímil. Otra característica común de estos escritores (sobre todo los argentinos y uruguayos) es la ubicación de sus ficciones en el ámbito urbano. Estos conflictos urbanos, no obstante, no anularon la importancia temática del ámbito rural, que se enriqueció, además, al introducir el problema del indio. En este campo de mostrar el ámbito rural destaca Rulfo, quien crea un mundo literario muy complejo y denso, con tanta riqueza como complejidad: en sus cuentos defiende la historia, lo imaginario, los mitos, el misterio, pero sobre todo la tradición de una oralidad que define toda una manera de ser. Cuando Rulfo comienza a escribir, la novela mexicana estaba anclada en el mundo regionalista, envuelto por la temática de la Revolución Mexicana, ambiente que podemos ver con gran claridad en su obra.

Se ha considerado a Borges y a Cortázar como escritores semejantes debido al apadrinamiento que tuvo lugar al publicarse el primer cuento de Cortázar en 1946 en la revista de Borges, también por la literatura fantástica de sus primeros relatos. Sin embargo, Jaime Alazraki (1994) está dispuesto a desmontar este mito, y mi humilde opinión coincide con la suya: quizás superficialmente se parezcan en algún aspecto, pero la literatura y la forma de escribir de uno nada tiene que ver con la del otro. Como dice Alazraki (1994), “he definido las ficciones de Borges como reelaboraciones de argumentos filosóficos, teológicos o literarios; textos que comentan otros textos, literatura de la literatura”, sin embargo cree que los relatos de Cortázar, en cambio, “captan experiencias inéditas que desbordan el ámbito de la Biblioteca y corretean por la vida [...] enredándose en esa madeja que es el mundo, para volver al texto transparentadas por el envión de su catarsis” (Alazraki 1994: 7). Vemos por tanto, cómo nos muestra este autor que frente a Cortázar con lo “insólito cotidiano” tenemos a un autor fantástico como Borges que introduce en sus obras planos metafísicos y argumentos filosóficos.

2.2 El Boom

El Boom fue la segunda generación de la Renovación de la literatura hispánica: autores como Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa irrumpieron en los años sesenta y ejemplificaron un espíritu renovador que tuvo una gran acogida entre los lectores y la crítica. El Boom trascendió las fronteras nacionales al beneficiarse de una coyuntura editorial desconocida hasta ahora y por compartir ideas políticas, lo que hizo que algunos críticos rebajaran el valor de la producción anterior y se llegase incluso a hablar de Boom como si fuese el único movimiento de la Renovación (Navascués 2007: 12, 13). Esto es lo que los alumnos deberán tener claro, debemos mostrarles que la Renovación es mucho más que un movimiento que ha tenido relevancia en el tiempo, deben saber que antes estaban grandes autores como Borges (aunque no fue descubierto hasta la década de los setenta) y que más allá del Boom, esta narrativa de la Renovación se extiende una década más.

Podríamos decir que los autores fundamentales del Boom son Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. El primero, con un voluntario desorden artificioso en novelas como *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* o *Conversación en La Catedral* encaja perfectamente en el impulso renovador del momento. García Márquez es sin duda el más conocido de todos ellos, *Cien años de soledad* consiguió un gran éxito internacional y su popularidad impulsó el realismo mágico. Sin embargo, es Julio Cortázar

el que más demuestra ese espíritu rebelde y renovador de la literatura del Boom, lo que podemos observar a simple vista con *Rayuela* o adentrándonos en sus cuentos. Este autor que comenzó en los cincuenta con colecciones de cuentos fantásticos, pronto se concentró en la búsqueda de un sentido de la existencia a través de la escritura, preocupación que se concreta en *Rayuela* con el afán de “ir más allá” (Navascués 2007: 20- 25).

2.3 El Posboom

La línea divisoria entre el Boom y el Posboom suele ubicarse a mediados de los años setenta: el primer movimiento es interpretado como producto de la década optimista de expectativas revolucionarias, mientras que la escritura del Posboom queda estrechamente vinculada a una época de desilusión con los proyectos de democratización. A causa de los continuos conflictos políticos los escritores se vieron obligados a alejarse de las novelas experimentales, profundamente preocupadas por la estética, así, a partir de los comienzos de los setenta se comienza a sentir un cierto cansancio de lo anterior. Esto provoca que los autores de esta época ahora vuelvan su mirada a géneros más populares como la novela sentimental, la policiaca o la erótica, como hace Vargas Llosa en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Los autores jóvenes como Isabel Allende, Luis Valenzuela o Antonio Skármeta, que comienzan ahora a publicar, también deciden alejarse del experimentalismo y abarcar estas nuevas ramas. En esta época surgió también entre los escritores “nacidos del Boom” la temática del dictador, con obras tan importantes como *El otoño del patriarca* de Márquez, *Yo y el Supremo* de Augusto Roa Bastos o *El recurso del método* de Alejo Carpentier (Navascués 2007: 25-28).

3. EL CUENTO HISPANOAMERICANO DURANTE LA RENOVACIÓN: BORGES, RULFO Y CORTÁZAR

Cortázar en sus clases de literatura (Berkeley, 1980) define el cuento como un estilo literario muy vago, muy esfumado, “que abarca elementos de un desarrollo no siempre muy ceñido que a lo largo del siglo XIX y ahora en nuestro siglo adapta sus características que podemos considerar definitivas (en la medida en que puede haber algo definitivo en literatura, porque el cuento tiene una elasticidad equiparable a la de la novela en cierto sentido y, en manos de nuevos cuentistas [...], puede dar un viraje y mostrarse desde otro ángulo y otras posibilidades)” (Cortázar 1980: 26). Por lo tanto Cortázar no hace más que argumentar que no va a poder definir “cuento” de manera fiel y por eso decide buscar sus características y explicárselas a sus alumnos:

Si hacemos el enfoque primario —o sea el fondo del cuento, su razón de ser, el tema y la forma—, por lo que se refiere al tema la variedad del cuento moderno es infinita: puede ocuparse de temas absolutamente realistas, psicológicos, históricos, costumbristas, sociales... Su campo es perfectamente apto para hacer frente a cualquiera de estos temas, y pensando en el camino de la imaginación pura, se abre con toda libertad para la ficción total en los cuentos que llamamos fantásticos, los cuentos de lo sobrenatural [...]. (Cortázar 1980: 26-32).

Cortázar sigue sin poder explicar las características de los cuentos, pero da cuenta de sus muchas variedades, sin ser capaz de encasillarlo en un único género. El escenario rural y el urbano determinan tipos de relatos que abarcan los amplios territorios del lenguaje popular, la ficción fantástica, el color local, los conflictos sociales, los problemas políticos y la crítica teñida de humorismo. El medio rural inspiró historias del estilo de Juan Rulfo y García Márquez, entre otros, mientras que, el medio urbano, más proclive a la complejidad psicológica y cultural, tiende a la literatura fantástica y al planteamiento existencial de unos personajes, por lo general, atormentados y solitarios, por ejemplo en autores como Cortázar o Bioy Casares. En otros casos, lo urbano inspira textos de intencionalidad crítica, este es el caso de Carlos Fuentes, Monterroso y Mario Benedetti (Shimose 1989: 357).

Julio Ortega (1995) cree que el cuento “adelanta y diversifica” los procesos que han hecho que la narrativa hispanoamericana cambie y que, por lo tanto, ha tenido una función definitoria. Opina que son los cuentos los que han “contaminado” los otros géneros discursivos. Estoy de acuerdo con su pensamiento, pues, las características que estos relatos breves tienen hacen que sea más fácil innovar con ellos y también que lleguen al público de una manera más amena. Define al cuento como algo que no acaba en sí mismo, sino que “se descuenta de la historia, a la cual noveliza y, por lo mismo, relativiza” (Ortega 1995: 573-575).

El relato de Borges “El Aleph” da forma a este cambio estético que comienza en los años cuarenta con la Renovación de la narrativa al fundir parodia, crítica y erudición, y Cortázar, por su parte, también ha sabido captar ese cambio y mostrarlo en sus cuentos. Ortega diferencia dos modelos del “nuevo cuento hispanoamericano”: uno el de la relativización del punto de vista, con Cortázar, que según este autor deduce transición, ambigüedad, correspondencia, ironía y simpatía; y otro modelo del punto de vista sin

alternativas, donde destaca Rulfo con una representación del mundo que no podría ser de otra manera porque este persiste tal cual es, lo cual, dice Ortega, que deduce carencia y violencia inherentes, pobreza de recursos humanos en el drama del desarraigo y el extravío. Por tanto, distingue que “el primer modelo supone la ganancia de la subjetividad como lugar de la extrañeza y la promesa del sentido pleno; y el segundo la tiranía de la objetividad como espacio incólume, que naturaliza la deshumanización” (Ortega 1995: 577).

Con la necesidad de mostrar lo útiles que los cuentos pueden llegar a ser en el aula de ELE, he elegido los tres escritores que sin duda son los máximos exponentes de este tipo de narración, por eso a pesar de que los temas que trabajaré en la unidad didáctica no son los más representativos (en cuanto a temática) de cada autor, sí que los cuentos nos aportan todos los detalles que necesitamos para trabajar cada aspecto. Además, con Borges podremos ver cómo los cuentos son planteados en forma de acertijo, mientras que en Rulfo y Cortázar es el mundo el que se ha vuelto paradójico. Qué mejor manera de verlo que con “Axolotl”, donde las interpretaciones son múltiples y podemos observar la realidad desde el punto de vista del pez que se convierte en hombre o el hombre que acaba siendo un pez, llegan incluso a fundirse de tal manera que ya no sabes cuándo Cortázar está narrando desde el punto de vista de fuera o dentro de la pecera. Con Rulfo y Cortázar también podremos ver que la realidad es más frágil y podremos explorar tanto la dimensión cotidiana como la imaginaria.

4. JORGE LUIS BORGES

Borges es un escritor argentino nacido en Buenos Aires y que según Emir Rodríguez Monegal (1992: 178) revolucionó la forma de escribir porque “a partir de Borges la literatura latinoamericana es otra”, “crea un espacio literario en que es posible entenderse con nuevas palabras”. Además de narrador, fue ensayista y poeta, ha trabajado con preferencia tres géneros: la poesía, el ensayo, y la narrativa. En cuanto a la poesía, se introdujo de lleno en la vanguardia, fue el creador del ultraísmo hispanoamericano. Aún en su faceta vanguardista el tema que dominaba su poesía era Buenos Aires, una ciudad que no es el cosmos deshumanizado y hostil, “es una ciudad entrañable, secreta, que se encuentra en la memoria de la infancia del autor” y a la que canta en *Fervor de Buenos Aires*. A pesar de todo, se va despojando de elementos locales y pasada la etapa ultraísta, abandonó poco a poco el mundo suburbano bonaerense. Se alejó de la metáfora y el verso libre para volver a la métrica tradicional, al verso bien escandido y a las medidas y la rima clásica. Como narrador mezcla la literatura fantástica y el realismo; en cuanto a los ensayos, escribe crítica literaria, sobre el propio lenguaje, sobre procedimientos narrativos y descriptivos, etc. (Rodríguez Monegal 1992: 49, 187, 200, 201, 205).

La obra de Borges, en la que lo filosófico y lo metafísico se combinan con lo fantástico y lo irónico, constituye un precedente de toda la narrativa posterior. En ella, su obra supone un punto de referencia de la narrativa de su tiempo en una fase de transición entre la vanguardia y las nuevas formas de novela. Su estilo se caracteriza por la concisión y por la ironía, así como por su carga cultural. Su compleja temática filosófica presenta varios submotivos, como el carácter ilusorio de la realidad, que se confunde con la ficción; el misterio de la identidad (el doble, el sueño, la reencarnación); el mundo como laberinto indescifrable o la concepción circular del tiempo. Borges afina su lenguaje y lo utiliza para reducir la realidad a dimensiones míticas, fantásticas y metafísicas, con frecuentes incursiones en la erudición y el humor, se burla de la cultura y, al mismo tiempo, la crea.

El comienzo de la escritura de Borges (Argentina, 1899) podemos encasillarlo en una década de transición entre 1940 y 1950. En sus cuentos explora conceptos como “que los hombres no podemos comprender la realidad”, “que todo -lógico o ilógico- puede suceder”, “que toda explicación –creíble o increíble- puede ser la verdadera” y “que el mundo y la realidad funcionan misteriosamente según las reglas que estamos acostumbrados a rechazar como absurdas” (Shaw 1981: 33-35). De esta manera, Borges puede introducir en sus cuentos las parábolas que ilustran pensamientos filosóficos o certezas racionales, observa la realidad como si fuera un extraño rompecabezas y dota a los textos de un tono humorístico para equilibrarlos. Este humorismo es fruto de una concepción por parte del autor de lo humano desde el punto de vista de lo absurdo, quizás debido a su agnosticismo. Nos invitó con sus cuentos tanto al juego como a la reflexión profunda, fundiendo los dos en una sola cosa.

Su fama fue tardía y se debe en gran parte a sus cuentos. Aunque cultivó varios géneros y creó por tanto prosa, cuentos y ensayos, José Miguel Oviedo niega que haya tres Borges, él opina que su voz existencialmente es la misma (Oviedo 2001: 16). Tenía un cuidado obsesivo en la escritura de sus cuentos, por eso era un proceso lento, incluso los maduraba en su mente durante años. Esta visión de la existencia humana que aparecen sus creaciones está rodeada de numerosos símbolos como por ejemplo el del laberinto (siempre circular y

sin salida), algo hecho por el hombre y que combina una engañosa apariencia de orden con una realidad caótica. Para explicar este símbolo en una clase de ELE, el mejor cuento que podemos elegir es “Los dos reyes y los dos laberintos” que también por su brevedad nos ofrecen un acercamiento sencillo a esta característica en la escritura de Borges y que podrán afianzar con preguntas como: ¿cuáles son los dos laberintos y cómo son? ¿Quiénes los construyeron? ¿En qué se diferencian?

Partiendo del simbolismo con el laberinto encontramos como tema recurrente en su obra la búsqueda frustrada o la irónicamente afortunada, un ejemplo de esto lo tenemos en “El Sur”, donde el protagonista busca su autenticidad y la encuentra solo en el momento de su muerte. Borges juega con el tiempo a su antojo parándolo o haciéndolo circular, en el que los personajes parecen revivir episodios históricos (Shaw 1981: 33-40).

Podemos establecer en su producción narrativa dos etapas:

a) *Ficciones* (1956) y *El Aleph* (1961): época más importante.

De esta etapa podemos destacar cuentos como “Funes el Memorioso” o “El Aleph”, en los que el narrador de la historia es el propio Borges con dos personajes como Funes y Carlos Argentino Daneri alrededor de los cuales ha hecho girar las narraciones. En el primer cuento el personaje ha obtenido una memoria total que le impide dormir ya que al hacerlo te desconectas del mundo y lo “olvidas” por unos instantes.

Sin embargo, para que vean las reflexiones filosóficas y cómo en los cuentos de Borges hay que ir más allá de la forma y buscar una temática y una línea argumental, debemos llevarles “El Aleph”, donde podrán ver ejemplificados los principales rasgos del cuento hispanoamericano: narrador subjetivo, reflexiones filosóficas, y el elemento fantástico (un *aleph*: un punto que contiene todo el universo). También observarán que en el texto se percibe el estilo personal del autor, que se caracteriza por el empleo de un lenguaje culto (*orbe, entendimiento, luminaria, veneros...*) con abundante uso de figuras (anáforas, metáforas). Uno de los rasgos más característicos es el juego literario donde se mezcla realidad y ficción. Para que se alejen de la mera estética y vean más allá de un lenguaje filosófico podemos preguntarles qué temática tiene el cuento, además de que señalen todas las características antes mencionadas en él.

b) *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975): escritos veinte años después de publicar *El Aleph*.

En el primero podemos ver una vuelta del escritor a una escritura en parte criollista que ya veíamos en “Hombre de la esquina rosada” con textos como “La intrusa” que en el aula de ELE nos sirven a la perfección para mostrar la figura del gaucho. Con *El libro de arena* regresa a las fantasías, sueños y obsesiones que utilizaba antes, aunque esta vez con estructuras más llanas y un tono más natural (Oviedo 2001: 15-37).

4.1 Borges y el gaucho

El gaucho es un personaje de la pampa argentina que se ha convertido en un mito de la literatura hispánica. En su origen toda su literatura era poesía oral, recitada y cantada, por lo tanto muchos de los temas eran populares y folclóricos. Es una figura que podemos identificar con el vaquero, eran semi-nómadas, portavoces del pueblo, querían luchar contra las injusticias y animaban a la independencia a sus compatriotas. Surge de las exigencias de América (territorio argentino, más exactamente) y su carácter y forma de vestir se van modificando ante los cambios producidos por las formas de vida de los colonizadores. Con Borges podremos ver esta raíz rústica cuando utiliza un estilo directo en sus cuentos para poner las palabras en boca de sus protagonistas, veremos que es gente del pueblo llano cuyo lenguaje no es el de una persona culta de ciudad, son individuos desprovistos de cultura y ajenos a la urbe (Hernández 1994: 7-14).

Es evidente que Borges no fue precisamente un cultor de la literatura gauchesca, y que siempre se las ingenió para desprenderse de ella, condenándola por folclórica y pintoresca, sin embargo, no se alejó del todo de ella y en sus cuentos podemos apreciarlo. La figura del gaucho en la literatura argentina es muy importante, podríamos asemejarlo con los libros de caballerías en España, hay mucha literatura acerca de este mito. Borges más que utilizar y alabar esta leyenda que grandes autores hispanoamericanos nos alimentan con sus obras, está empeñado en desmontarlo, quiere desentrañar y explicar cómo nace, cómo se construye y cómo se organiza este mito (Goloboff 1999: 176-182). En *Elogio de la sombra*, escribe “El gaucho” que es un poema atípico, parece una mezcla de poesía y prosa que podemos utilizar en el aula de ELE para que los alumnos tengan una referencia de cómo son los gauchos y también de la visión que tiene Borges sobre ellos. Otros cuentos de Borges que pueden interesar para mostrar este personaje a los alumnos es “El Sur”, donde un viejo gaucho ayuda al protagonista a enfrentarse a su destino, también podemos utilizar “El muerto”, donde el protagonista escapa de Buenos Aires y se une a un grupo de contrabandistas. Se verá obligado a adaptarse a la vida del campo, muy distinta para él y gracias a ella poco a poco se irá convirtiendo en un gaucho.

No se puede considerar a Borges como un continuador de la literatura gauchesca, ni mucho menos, es más, si miramos la temática de toda su obra veremos el poco peso que tiene: destacan los problemas metafísicos y las reflexiones filosóficas mucho más que la tradición gauchesca. Sin embargo, sí que podemos verla en cuentos como los antes mencionados y aunque sean pocas, son muestras de la literatura gauchesca que nos dan una excepcional imagen de este mito hispanoamericano para poder llevarlo al aula. Los textos que Borges escribe sobre los gauchos oscilan entre dos variantes: la crítica de la tradición de la literatura gauchesca y narraciones que incorporan textualmente dicha tradición. Otro ejemplo de esta temática es “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, crítica literaria sobre el *Martín Fierro* y por tanto de la tradición de la poesía gauchesca, en el que mezcla la teoría y la práctica borgiana. La mayoría de los textos críticos de esta temática, abordan el texto *Martín Fierro*, o al menos reflexiones sobre él, Emir Rodríguez Monegal cree que este interés por el poema le viene desde la niñez, al ser un libro prohibido en su casa:

El mismo Borges ha contado en qué extrañas circunstancias leyó por primera vez el *Martín Fierro*: tuvo que comprarlo a escondidas porque en su casa el libro estaba prohibido. Su

autor, por ser federal, era enemigo de los Borges y los Acevedo. Para doña Leonor aquél era un libro solo digno de maleantes o gente ignorante (Rodríguez Monegal 1974: 287-302).

Borges con estas críticas ataca al culto a la poesía gauchesca, a su canonización: para los nacionalistas la literatura gauchesca fue el primero de los ensayos de un arte propio, la primera en reflejar la vida, las costumbres y los paisajes de esa patria por su ambiente y su lenguaje. Borges, por su parte, deriva la poesía gauchesca no sólo de la vida pastoril, de las pampas y las cuchillas, como se pensaba anteriormente, sino que añade a la fórmula la vida urbana, que, producto de las guerras continuas se acercó al gauchaje y es allí donde se produjo el encuentro vital que daría por resultado la poesía gauchesca, lo que hace al escritor llegar a una conclusión: la poesía gauchesca es un género artificial, como todos los demás. Por este motivo Borges no continúa con la tradición gauchesca, sino que la modifica a su antojo para utilizar y dotar a los personajes de las características propias de estos individuos, opina que cualquier intento por derivar la poesía gauchesca rápidamente de estos “hombres a caballo” es una mentira ya que son resultado de la producción de escritores que han intentado difundirlo de manera masiva utilizando palabras nativas como dichas por los gauchos (Borges 1941: 5-10).

Para observar mejor todo esto vamos a adentrarnos en un cuento crítico con *Martín Fierro* como es “El fin”, escrito en 1953 y que aparece publicado en la segunda edición de *Ficciones* (1956). Podemos ver que hay una gran diferencia entre este cuento y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” a pesar de que tengan la misma temática ya que este último es una superimposición al texto de Hernández, mientras que “El fin” es una especie de conclusión definitiva al poema. En estas dos narraciones los personajes sufren una elevación arquetípica como resultado del proceso intertextual. Esto se debe al simultáneo ejercicio de escritura y lectura, que dispersa toda cualidad del personaje como gaucho, es decir, como ser humano y afirma su inherente cualidad textual. Así eleva al personaje más de lo que estaba en el texto precedente, el *Martín Fierro*, culmen de la tradición. Hay elementos que estrechan la división entre el Borges crítico y el cuentista como por ejemplo las parodias: hay mucha ironía en el hecho de crear un cuento con una biografía ficticia en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Los personajes no son el típico gaucho, un héroe de la identidad nacional, son humanos imperfectos y su patetismo es el que llama la atención sobre sus historias (Santí 1974: 303-319).

En España tenemos algo parecido a este mito argentino: el caballero que lucha con una espada y va a lomos de su caballo. Podemos explicarles a los alumnos que curiosamente la novela más importante sobre libros de caballerías en España es una crítica a ello, se trata del Quijote, una de las novelas españolas más traducidas a otros idiomas. Así como en España asociamos caballero con Don Quijote, en argentina asocian gaucho con Martín Fierro, según Matías Barchino “un tortuoso, rimado, trágico y multiétnico gaucho errante que funciona como equivalente de la figura de Cervantes para los argentinos”; sin embargo él opina que no tiene nada que ver uno con otro porque el “caballero de la triste figura” es en realidad “un triste alucinado” y “el melancólico gaucho que pregona ‘los hermanos sean unidos’”, en realidad solo mira por sí mismo (Barchino 2007: 45). Yo opino que sí tienen mucho que ver, esta novela que al principio fue relegada por sus contemporáneos, por considerarla una obra satírica menor, en el XIX se concibió como una obra maestra, fuera de España se comenzó a leer y surgieron numerosos estudios y artículos sobre ella. Entre sus lectores estarán Jorge

Luis Borges y se convirtió en un símbolo de la locura utópica de la época (Barchino 2007: 27-33).

El gaucho ejemplificaba a la perfección la conciencia occidental de discernir por medio de la razón cualquier tipo de verdad y estaba enfrentada, como el sabio Don Quijote, a la sinrazón de su viaje hacia ninguna parte. Era quien mejor reflejaba el camino sin retorno al que puede conducir una cultura monovalente, cíclope indomable incapaz de observar con claridad las consecuencias de sus actos, empeñada en mirar la realidad siempre desde su único ojo, desde un único punto de vista. Sin padre, amo o creador alguno más que el silencio del desierto permitía visualizar cómo el hombre occidental, queriéndolo o no, se había esclavizado a la tierra conforme la conquistaba o creía que se hacía poseedora de ella. Al ser un hombre sin nombre cuyo retiro en el desierto es desesperado y siempre fracasado, señala el destino transitorio del nuevo país, su real composición y problemática que la torre babilónica que se intenta implantar necesita enmudecer (Hermosilla 2007).

El gaucho, en definitiva, fue un rebelde: decía no a una civilización imperialista, deseaba una vida auténtica alejada de toda ley y norma, viviendo -aunque fuera de manera degradante- el sueño que no pudieron realizar los antiguos conquistadores (Hermosilla 2007). Era un héroe para los argentinos, al igual que lo eran en España los caballeros y aunque Don Quijote era un caballero atípico, y su novela una crítica al género de caballerías, también lucha por sus ideas (aunque vivía en un mundo imaginado por él) y no acataba normas en sus aventuras, luchaba por sus ideas y sus creencias al igual que hace el gaucho.

Dado que este trabajo está enfocado a la literatura (exactamente a los cuentos) en el aula de ELE, me atrevería a decir que con el tiempo necesario -del cual según la programación de mi supuesta asignatura, no dispongo-, metería sin duda en clase “Historia del guerrero y la cautiva” antes de ningún otro sobre el gaucho porque introduce dos personajes muy importantes en la historia de Hispanoamérica: los criollos y los indios, ofreciendo una visión de la realidad de la época que les puede ayudar a conformarse una idea de todo lo que ocurrió en los países hispanoamericanos para que fueran conformando una mentalidad nacionalista y con la cual nació la figura del gaucho.

Los alumnos deben tener en cuenta que los escritores en general tienen predilección por hablar sobre su tierra, Rubén Darío que rechazaba lo exterior, mostraba sus sentimientos hacia su tierra al repudiar la barbarie del mundo anglosajón; Alberti reflejaba su tristeza al estar lejos de Cádiz con la inmensidad del mar y Neruda mostraba su cansancio existencial provocado por la tristeza de estar lejos de su preciado Chile. No es menos, por lo tanto, Borges que a pesar de que sus cuentos están cargados de fantasía, podemos encontrar reflejada la realidad hispanoamericana en cuentos como este.

Frente a los poemas juveniles con que Borges inicia su carrera explotando la naturaleza y los límites del lenguaje, lo que él mismo llamará “el idioma de los argentinos”, años después abandona esta tentativa de escribir de forma “criolla”. Sin embargo, podemos considerar que “Historia del guerrero y de la cautiva” como un ejemplo de esa vocación de Borges como “escritor americano”. En este cuento da una visión de América pero libre de rasgos criollos y pintorescos. No opone la civilización a la barbarie, sino que señala los procesos que median en la constitución de nuevas culturas nacionales, no sólo en América, sino en todo el mundo civilizado. Para llevar a cabo ese proceso se sirve de las capacidades de todo lenguaje. Borges intenta transcribir un hecho insólito y único en su historia personal:

el encuentro de su abuela inglesa con una india en los confines del desierto argentino. (Echavarría 1980: 222). Al hacerlo no solo muestra una historia que le ocurrió a sus antepasados, sino que ofrece una visión de la América de aquella época.

El relato está escrito en primera persona y el narrador es el propio Borges. Cuenta las historias de un bárbaro lombardo en la península itálica y de una inglesa entregada a la vida del desierto argentino. Pablo el Diácono es una figura muy importante de este cuento, pues, representa una nueva cultura, la italiana, resultado de la interacción del mundo de los bárbaros germanos, al cual él pertenece por herencia, y del mundo latino, al cual pertenece por adopción (Echavarría 1980: 223). Así Borges muestra la contraposición entre la “civilización” y la “barbarie” presente en la literatura hispanoamericana y que dio lugar al nacimiento del Romanticismo hispanoamericano. Estos términos (“civilización” y “barbarie”) tienen su origen en el libro *Facundo* (1845) de Domingo Facundo Sarmiento.

Podemos observar cómo Droctulft marcha de la barbarie a la civilización mientras que la inglesa-india ha descendido de la civilización a la barbarie. Sin embargo, tanto para la inglesa como para la india, el continente ejerce una cárcel pero de distinta forma: una está cautiva por un país que no es el suyo que incluso impide que se acuerde correctamente de su propio idioma, mientras que la otra es feliz y por eso vuelve al desierto. Por todo esto que nos ofrece este cuento, creo que sería muy productivo en el aula, podríamos incluso fomentar el aprendizaje autónomo pidiéndoles que identificasen los principales personajes y observasen qué les diferencia y qué les une.

5. JUAN RULFO

El escritor mexicano Juan Rulfo (1918-1986) se convierte en uno de los maestros del nuevo estilo con sus cuentos (*El llano en llamas*, 1953) y con la novela *Pedro Páramo* (1955). Esta narra con juegos espacio-temporales constantes el viaje de un hombre al pueblo de su padre, cuya historia reconstruirá dialogando con vivos y muertos. Sin embargo, muchas son las hipótesis sobre qué es lo que le preocupa a Rulfo en sus narraciones, ya que él siempre se ha mostrado muy reacio a explicar su obra. Unos críticos, entre los que se encuentra Ariel Dorfman, creen en la existencia de una interpretación basada esencialmente sobre lo mexicano (Dorfman 1914: 157); otro grupo, encabezado por Blanco Aguinaga y Julio Ortega, entre otros, hacen hincapié en la angustia existencial del hombre moderno. Lo que sí podemos observar en sus obras a simple vista es la devastación humana y geográfica, como por ejemplo en Comala (*Pedro Páramo*) y el pueblo de “Luvina”; esta miseria mostrada en sus obras se debe a su infancia, Rulfo nace en Jalisco a finales de la Revolución Mexicana y toda su infancia -vivida en un orfanato de monjas tras el asesinato de su padre y la muerte de su madre- ha estado marcada por la Guerra de los Cristeros, por eso podemos ver también en sus narraciones elementos de denuncia social y política. Si analizamos el sustrato mítico encontramos un mundo sumido en un tiempo circular en que nada cambia y en el que el hombre desempeña el papel de víctima eterna oprimida por una fatalidad de la que no pueden escapar, metáfora del mundo en el que ha vivido Rulfo todos esos años.

El *Llano en Llamas* junto con *Pedro Páramo* componen toda la producción artística de Rulfo, reducida pero de excepcional calidad. En sus narraciones breves abundan temas como la violencia, la muerte, la degradación humana, la culpa, el fatalismo y una sexualidad casi animal que muestran una dura visión del mundo. Hay predominio absoluto de la narración oral que recoge y transforma el lenguaje de las gentes del campo jaliscienses, los protagonistas de sus cuentos. A pesar de tratar temas tan ligados al mundo rural, de mostrar la vida de los menos favorecidos, su técnica es de gran maestría, destacando tres aspectos esenciales: la sustitución del narrador omnisciente por el personaje-narrador, lo que hace que el lector sepa lo que quiere Rulfo en cada momento (el punto de vista de los más desgraciados); por otro lado destaca la extraordinaria rapidez y concisión de cada relato y la insistencia de utilizar un lenguaje “auténtico” ligado a las clases bajas. Ese libro de cuentos se publicó por primera vez en 1953 y cada uno de los relatos fue revisado por el autor durante años; por lo que refiere a este libro hay tres momentos fundamentales: la preparación de la primera edición, en la que Rulfo introduce numerosas modificaciones en algunos cuentos publicados anteriormente en revistas; otra fecha clave es 1970 donde suprime “Paso del Norte” y añade otros dos cuentos (“El día del derrumbe” y “La herencia de Matilde Arcángel”); finalmente, en 1980 tiene lugar otra edición supervisada por Rulfo en la que cambia el orden de los cuentos y vuelve a introducir, aunque esta vez en una versión reducida, “Paso del Norte” (Pedraza 2007: 211).

En su única novela, *Pedro Páramo*, sigue uno de los temas recurrentes en sus cuentos, la búsqueda frustrada, historia en la que introduce también una figura característica de la época vivida por el autor: el cacique rural (Shaw 1981: 129-135). En cuanto a la técnica narrativa encontramos en esta obra dos aspectos fundamentales que serían ensayados en la novela de la década de los sesenta: la fragmentación del tiempo narrativo y la percepción mitificadora del mundo real. En la primera parte de la novela, se yuxtaponen la narración en primera (*Pedro Páramo*) y en tercera persona (Eduviges), incitando al lector a que cree su

propio hilo conductor de la novela. Las escenas no siguen un orden lineal, sino que utiliza técnicas como el *flashback*, el *fade-out* y las voces en *off*, al igual que en un montaje cinematográfico. En el libro aparece una realidad cuyas fronteras se han borrado y confundido: aparecen las dicotomías vida/muerte y mundo concreto/ultratumba creando ambigüedades en el lector que llega a no saber en qué lugar se encuentra en cada momento de su lectura, incluso porque los muertos hablan entre ellos y también con los vivos. Esta visión, según José Miguel Oviedo (2001), tiene sus raíces en el trasfondo mitológico del antiguo México y sus creencias mágico-religiosas del presente:

La asociación de la muerte con las experiencias de la ebriedad, el sueño y la sexualidad, tan frecuentes en la novela, tienen su base en el pensamiento náhuatl. Según éste, la muerte era irreversible pero no acarrea la aniquilación total del individuo y contenía, en cierto sentido, una forma de “vida”: los cuerpos enterrados conservaban una “energía”, una potencia regeneradora que se activaba si se cumplía con los rigores de una larga jornada por el mundo subterráneo. La muerte abre las puertas de otra vida superior, pues está en contacto con lo sagrado (Oviedo 2001: 72, 73).

El sustrato mítico en esta obra de Rulfo también se puede apreciar en la ciudad de Comala que en su antigüedad había sido un lugar paradisiaco y las imágenes de lluvia y luz con las que aparece acompañado, dice Oviedo que podrían recordar al mito de Tláloc, dios de la lluvia y el relámpago. Por eso podemos decir que *Pedro Páramo* es una paradoja narrativa, ya que es una novela cuyos temas y motivos están muy anclados en la realidad histórica (el caciquismo, la explotación campesina, el apego a la tierra, etc.), pero que a su vez están expresados mediante recursos modernos que subrayan complejos procesos de la imaginación mítica y el subconsciente (Oviedo 2001: 68-76). Para Emir Rodríguez Monegal (1992), además de mostrar una de las consecuencias de la Revolución Mexicana como el retorno del caudillo, su obra aporta un movimiento importante pero lineal como el registro de la epopeya revolucionaria de México, las consecuencias de una narración que no solo explora la mitología, sino que aporta complejidades que ha aprendido de Faulkner: “borra los límites entre la narración realista y la onírica, vuelve contemporáneos al pasado y el presente para enfatizar el inmovilismo básico de su México”. Dice también que esta novela “enriquece de una dimensión fantástica la exploración del hombre latinoamericano y convierte la tradicional novela de la tierra en novela de la realidad más profunda y elusiva” (Rodríguez Monegal 1992: 26-27).

5.1 La Guerra Cristera en su obra

A pesar de que su producción literaria solo cuenta con dos libros de ficción, ha conseguido gran prestigio internacional, lo que se debe sin duda a la expresividad en sus textos y la diversidad estructural en ellos. La concisión, que supo llenar con una alta tensión trágica y con densidad simbólica, la elipsis y el laconismo fueron los principales vehículos de esa fuerza expresiva.

Las Guerras Cristeras tuvieron lugar en un México agotado por la Revolución, en ellas campesinos y rancheros católicos se enfrentaron al Gobierno de Calles por las medidas que este había adoptado en materia religiosa. La guerra tuvo su epicentro precisamente en el

estado de Jalisco, donde la lucha resultó particularmente cruel. Con la Revolución, la novela, que anteriormente se limitaba a ser imitación de modelos europeos, comienza a ser auténticamente mexicana, no solo en sus temas, sino también en su estructura, lo que supuso para muchos escritores la primera vez que se pudo observar un cambio de actitud en la literatura (Klahn 1984: 421).

Existe en la narrativa mexicana una literatura de la Revolución y más concretamente, como subgénero tenemos la narrativa de la Guerra Cristera. Estos autores pretendían grabar los hechos de la guerra y por tanto los autores muestran en primera persona sus vivencias y sentimientos hacia este hecho. Los documentos que se conservan de este movimiento son incluso considerados históricos ya que contienen numerosas fechas, testimonios y memorias que muchas veces ni siquiera tienen una intención literaria. Consideramos por tanto estas creaciones como fruto de una novela histórica y no un movimiento literario en sí, aunque entre sus producciones podemos encontrar numerosos cuentos. Entre los autores más representativos de esta “novela de la guerra” encontramos a Jorge Gram (seudónimo de David G. Ramírez), José Guadalupe de Anda, Aurelio Robles Castillo y José Goytortúa. Entre los cuentistas destacan José Gudiño Villanueva con “Hombres de armas”, Alfredo Leal Cortés con “Luto en Primavera” que narra el silencio, el miedo y la desconfianza que surgieron durante la Guerra Cristera o “El peso de la palabra” (1998) de Luis Sandoval Godoy, cuento que narra cómo un cristero lleva a su compañero muerto a su tierra natal para enterrarlo ahí (Celina 2014: 1-15).

Entre esta nómina no encontraremos a Rulfo porque no es un escritor de narrativa histórica, sin embargo sí podemos apreciar la temática de la Revolución Mexicana y más concretamente de la Guerra Cristera con la visión fatalista de su obra, sus paisajes, sus personajes e historias. Según Norma Klahn (1984: 421), “logró fundir dos estilos literarios en vigencia: encuentra el equilibrio necesario para expresar la visión del mundo subjetivo, interior e imaginativo con la penetración de un mundo objetivo, exterior y recreado”.

Como ya he explicado anteriormente, su infancia coincidió con los últimos años de la Revolución Mexicana, cuando empieza a institucionalizarse una vez finalizada la etapa militar de su implantación, durante la Guerra Cristera padeció la violencia de la época en su familia: un año antes de que estallaran estas guerras su padre había sido asesinado, cuando comenzó la rebelión fueron muriendo sus tíos y poco después, cuando tenía doce años, su madre. Es entonces comprensible esta nefasta visión del mundo y de la época en sus cuentos, que incluso traslada a las regiones y pueblos de los textos, poblados situados al sudeste de Jalisco, que habían quedado devastados durante la Revolución (Rosser 1995: 325-346). Tanto esta como la Cristiada, junto con problemas económicos, tuvieron como consecuencia el progresivo abandono de la zona rural, que fue quedando paulatinamente despoblada al irse sus gentes a la ciudad. Rulfo, por tanto, no se centra en pormenores históricos, pero los usa como telón de fondo en el que se apoya para desarrollar su ficción.

La gran novedad que traía su obra era el fin de esta novela revolucionaria como crónica y con un juicio histórico claramente establecido, aunque sí tiene dos cuentos en los que las referencias son más precisas: el que da nombre al libro (“El llano en Llamas”) en el que se recrea la figura del revolucionario Pedro Zamora y muestra una interesante mezcla de tragedia y fiesta desatada por la guerra; por otro lado, en “La noche que lo dejaron solo” el protagonista es un joven cristero que intenta huir de las tropas federales junto con dos

familiares. Rulfo señala la crisis y renovación más radicales de esa peculiar forma del regionalismo mexicano y de la novela cuyo protagonista central es el campesino indígena. Este autor da un giro a esas tradiciones literarias cuyos referentes eran la tierra, el campesino-víctima, el caciquismo feudal y la historia sangrienta de sus luchas, para someterlos a una inflexión universal, mítica y simbólica. Esta dolorosa historia de México aparece en los libros de Rulfo de manera ficcionalizada gracias a técnicas narrativas que no se habían utilizado hasta ahora y que mencionaré a continuación (Oviedo 2001: 68-69).

Rulfo sabe mostrar también el problema agrario, que se remonta a la época anterior al Porfiriato, donde los ciudadanos habían sido sometidos a un régimen de explotación fruto de un intento de Reforma Agraria. El paisaje se convierte en una continuación de esa visión fatalista que le da a las historias de sus personajes, todo forma parte de ese ambiente que alimenta al darle protagonismo como narrador al personaje, con un lenguaje rural que no hace más que insistir en esa pobreza que nos muestra con sus cuentos. Este es un elemento novedoso en la escritura de Rulfo, pues en la novela de la tierra el paisaje era la enemiga del hombre, sin embargo, en el *Llano en Llamas* la naturaleza está dentro del hombre e incluso son uno mismo. Precisamente por el hecho de que las tierras de sus cuentos son desérticas y el hombre no puede poblarlas, lo que les hace caer en la miseria, les presta su voz en los cuentos para redimirlos a través de la escritura antes de que sean tragados por la tierra, metáfora de la injusticia histórica y que podemos ver en relatos como por ejemplo “Nos han dado la tierra”, donde una gota de agua cae al suelo y es tragada por este. En definitiva, en estos cuentos, el hombre y el paisaje comparten su desolación tanto en los contenidos temáticos como en las imágenes: los pueblos, a pesar de ser inventados nos trasladan a otros reales y que han sufrido la devastación de la Revolución y la Guerra Cristera. Rulfo nos mete de lleno en esta realidad histórica al presentarnos estos personajes pobres, marginados que están en el olvido y que él quiere dotarlos de voz (De Mora 1991: 371-383).

En síntesis, podemos ver por tanto en todos estos temas una crítica social por el sustrato histórico de sus textos, muestra un profundo malestar por el desenlace que ha dado al pueblo la lucha revolucionaria, también critica la arbitrariedad con que se ha llevado a cabo el reparto agrario, la violencia desatada por ambos bandos y la situación de abandono y marginación en la que han quedado sumidas las poblaciones rurales. En sus obras se pierde la visión épica de la Revolución y en su narrativa podemos ver cómo desmitifica y se destruye la glorificación de la fuerza bruta para responder a la realidad socio-histórica y cultural que le tocó vivir pero dándole voz al individuo que habita en el campo.

En el aula de ELE para mostrar esta realidad histórica llevaría a “Luvina” y “¡Diles que no me maten!”. El primero por el paisaje, el pueblo que describe y la visión de Rulfo sobre el Gobierno que muestra en este texto. Pero también porque aparece en él el tema de la incomunicación, muy característico en los cuentos de Rulfo y podemos mostrárselo a los alumnos con un monólogo prolongado en el que el interlocutor (supuesto) nunca interviene en la conversación. “¡Diles que no me maten!” lo llevaría al aula por la dureza y el mundo violento que representa. Este cuento tiene una gran intensidad, en él Rulfo le da voz a un anciano que lleva años huyendo de su crimen: el asesinato de Guadalupe Terreros por una disputa por el uso de unos terrenos. El cuento se enmarca años después de ese asesinato, con un Juvencio ya viejo y que implora a su hijo que vaya a decirle a los militares que no le fusilen, así comienza la obra. El destino en este cuento está marcado por la venganza, pues el coronel del destacamento militar que lo va fusilar es el hijo del hombre asesinado.

6. JULIO CORTÁZAR

Julio Cortázar nace en 1914 en Bruselas donde su padre trabajaba para la embajada y no pudieron regresar a Argentina hasta que no acabó la Gran Guerra. Su comienzo narrativo es algo tardío, ya que cuando se publica *Bestiario* (1951) él ya tenía treinta y siete años. Pese a su calidad, este libro de cuentos no tiene gran repercusión en su época, de hecho, para que estalle el “fenómeno Cortázar” hay que esperar hasta la primera publicación de *Rayuela* en 1963. Antes había publicado otros libros de relatos como *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) y novelas como *Los premios* (1960), volumen en el que aparecía publicada una novela breve titulada *El perseguidor*, que Cortázar considera decisiva para su evolución personal y literaria, ya que, según Felipe B. Pedraza (2007: 337) desde ella “modela su imagen de artista inconformista y rebelde que busca, que ‘persigue’ una verdad a través de la creación”.

Cultivó prácticamente todos los géneros, escribió novelas, cuentos, poesía, ensayos e incluso teatro. Todas sus obras, según Gabriela Mora (1985), tienen algo en común, pues, “para él, es más importante el *cómo* se cuenta algo que el *qué* se cuenta” (Mora 1985: 45). A pesar de que con sus cuentos no tuvo éxito hasta años después, hoy en día es considerado uno de los maestros del género, junto con Borges y Rulfo. Tras un libro inmaduro como *La otra orilla* e inédito en vida del autor, llegó *Bestiario* (1951), con el que inaugura la literatura fantástica del siglo XX, aunque más que fantásticos, sus cuentos se encasillan en lo insólito cotidiano, el género fantástico le viene mejor como marbete a Borges, aunque introduzca numerosas reflexiones filosóficas y metafísicas y a pesar de que cuentos de Cortázar como “Lejana” o “Casa tomada” sean considerados clásicos de este género en el siglo XX. Tratando de poner etiquetas para diferenciar la escritura de estos tres grandes narradores, podemos decir que en los cuentos de Rulfo se aprecia un neorrealismo como ya hemos visto en su apartado. Todo esto lo explico porque quiero remarcar cómo son autores que escriben de una manera muy diferente a pesar de que los tres forman parte de la Renovación literaria. Sin embargo, es difícil dar nombre a sus creaciones, hay muchas opiniones al respecto, Jaime Alazraki (1983) le puso a los cuentos de Cortázar una etiqueta particular, “neofantástico”, para encasillar los relatos de *Bestiario* en adelante y lo definió de la siguiente manera:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso al otro, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico (Alazraki 1983: 28).

El propio Cortázar ha manifestado en numerosas entrevistas que no le gusta el marbete de “fantástico” para sus creaciones, pero afirma que prefiere eso antes de que lo califiquen como un escritor realista, lo que sí está claro es que en sus obras la realidad cotidiana sufre una brusca transformación y se convierte en otro mundo inquietante para el personaje. En cada cuento esto se manifiesta con ambigüedades que dificultan la lectura. “Casa tomada” es un ejemplo de cuento paradigmático, ya que en él se presenta la vida de dos hermanos solteros, monótona hasta que un día comienzan a escuchar ruidos procedentes de la casa vieja en la que viven y cuyo origen desconocen, como uno de ellos dice que “han

tomado la parte del fondo”, los hermanos recogen sus cosas y se van a la otra parte de la casa, donde prosiguen con su vida monótona. Poco a poco se ven desplazados de su casa hasta la puerta a causa de que los ruidos se acercan cada vez más, hasta ser expulsados de su propio hogar. Como vemos, Cortázar es un gran autor para llevar al aula de ELE, además de los muchos ejercicios que podríamos obtener de sus textos, los juegos y ambigüedades los dotan de múltiples interpretaciones que podremos fomentar con redacciones o debates en clase.

Según Felipe B. Pedraza (2007) esa visión diferente de lo real “debe mucho al psicoanálisis y al surrealismo, que proveen de sustento intelectual a la poética cortazariana y, por supuesto, a la praxis narrativa”; también afirma que el fondo del inconsciente aparece en la génesis de algunos cuentos, engendrados como terapia ante “ciertos temores inconfesables” (Pedraza 2007: 340). Un ejemplo de esto es el cuento “Circe” en el que su protagonista, una muchacha perversa, regala a sus novios bombones rellenos con insectos, lo que Pedraza opina que se debe a una fuerte aversión a la comida por parte del autor.

Otro cuento fantástico inmerso en la realidad cotidiana es “La puerta condenada”, en la que su protagonista, un hombre de negocios hospedado en un hotel, oye el sollozo de un niño y a una mujer tratando de calmarlo en la habitación de al lado, con la que comunica la suya por una puerta cerrada con llave. Noche tras noche se repite lo mismo y cansado de no poder descansar, se acerca a la puerta y trata de calmar al niño, cosa que consigue, o al menos eso cree tanto el protagonista como el lector hasta que se va la mujer y el niño al día siguiente y de noche sigue escuchando los sollozos. El final queda también abierto dejando el lector todas las posibles interpretaciones que le lleguen a la cabeza.

Esa influencia surrealista reside en que, según Miguel Oviedo, la teoría de lo imaginario de Cortázar y esta corriente vanguardista es muy parecida: “lo maravilloso está en cualquier lado (gracias al azar o a la fusión del sueño con la realidad), si sabemos verlo”. Cortázar va más allá porque temía las fórmulas y su concepción suponía una crítica del arte como algo dado, amaba la contradicción, la negación y la burla, dice Oviedo que su arte era un “anti-arte”. Asimismo afirma que la relación de Cortázar con el surrealismo tiene sus raíces en la generación de 1924, se remonta a Jarry y su *Ubi Roi* y a la *Alicia* de Lewis Carrol, pero no se interesa en las leyes, sino en las excepciones (Oviedo 2001: 161-163).

Quizás de estos tres cuentistas el más innovador es Cortázar, tanto por sus narraciones breves como por las novelas, pero sobre todo por obras como *Historias de cronopios y famas* (1962), donde introduce una vertiente más irónica y lúdica y quizás por eso son cuentos que se prestan muy bien para llevar al aula como por ejemplo “Instrucciones para subir una escalera” con la que podrán repasar imperativos y subjuntivos, además de fomentar la creatividad pidiéndoles a los alumnos que hagan instrucciones sobre cosas tan obvias como Cortázar. Escritos entre 1952 y 1959 estos relatos están protagonizados por dos seres imaginarios: los “cronopios” y los “famas”. Los primeros son una especie de microbios verdes, de carácter rebelde e imaginativo, frente a los otros, mucho más convencionales y sensatos. El lenguaje lúdico propio de los “cronopios” da lugar a un humor absurdo que anticipa el espíritu de *Rayuela*. *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979) y *Queremos tanto a Glenda* (1981), también forman parte de la extensa nómina de libros de relatos que ha escrito Cortázar. En cuanto a sus novelas, ya he mencionado *Rayuela* (1963) con la que obtuvo fama internacional tanto por su estructura novedosa como por su temática rebelde y neorromántica.

Debido a sus continuas inserciones novedosas como por ejemplo las numerosas reflexiones aparentemente marginales a lo largo de todo el libro, resultó ser, como dice Pedraza (2007), un “*collage* narrativo de gran inventiva” (Pedraza 2007: 347). Cortázar dedicó mucho tiempo a la creación de esta novela ya que él la consideraba su obra maestra al condensar toda su poética y su visión del mundo, buscó para todo esto una forma novelesca que rompiera con los cánones tradicionales y de ahí surgió la idea del tablero de dirección, la división de los capítulos “del lado de allá” y “del lado de acá” y la invitación a una lectura totalmente diferente de la convencional. De esta manera Cortázar propone un juego a su lector ya que existen dos lecturas posibles del texto, una convencional y otra totalmente novedosa. Como bien dice Jaime Alazraki (1983), Cortázar defiende el surrealismo y bebe de él para encontrar algunas ideas clave que cruzan tanto esta novela como algunos de sus cuentos (“Un cadáver viviente”), por ejemplo”, en *Rayuela* este surrealismo lo podemos ver en

la búsqueda de un reino perdido, la poesía como magia y como fuerza capaz de cambiar la realidad, el arte como revelación más que como invención, el advenimiento de una edad de oro, el amor como una forma de posesión de la realidad (Alazraki 1983: 94, 95).

Tras el éxito de esta obra, Cortázar publica la que fue su obra más arriesgada desde el punto de vista experimental: *62, modelo para amar* (1968), que nace del capítulo 62 de *Rayuela*. La siguiente novela que publicó, *Libro de Manuel* (1973), fue fruto de un contexto ideológico marcado por el espíritu inconformista y rebelde de los primeros años setenta. Así lo dice Cortázar en una entrevista realizada por Omar Prego:

Ese libro fue escrito cuando los grupos guerrilleros estaban en plena acción. Yo había conocido personalmente a algunos de sus protagonistas aquí en París, y me había quedado aterrado por su sentido dramático, trágico, de su acción, en donde no había el menor resquicio para que entrara ni siquiera una sonrisa, y mucho menos un rayo de sol (Cortázar, en Prego 1990: 221-222).

Su amplio abanico de géneros tratados muestran también obras que son una miscelánea entre el ensayo y la ficción, como por ejemplo una vertiente que rompe los límites clásicos de los géneros incluyendo gráficos, cómics dibujos e incluso fotografías, como es el caso de *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) o *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975). Otras veces los libros se presentan como un conjunto desordenado de observaciones ingeniosas y notas de lectura como en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Por otro lado, están libros como *Último round* (1969) donde se introducen breves ensayos, poemas y cuentos (Pedraza 2007: 333-356). A pesar de que también cultivó la poesía, su producción fue escasa tan solo cuenta con los poemarios *Presencia* (1938), *Pameos y meopas* (1971), *Salvo el crepúsculo* (1984) y *Poemas inéditos* (1991). A lo largo de toda su obra, lo que fue haciendo es incorporar poemas en algunos de sus textos, como ya he mencionado antes.

En síntesis, según José Miguel Oviedo (2001), Cortázar es un escritor “fascinante” no solo por su riqueza imaginativa, sino por ser fiel a su propio código narrativo que era que buscar y experimentar corriendo los riesgos y de forma perpetua. Es un autor que trató de defender a la Revolución Cubana “en muy serias circunstancias” (Oviedo 2001: 161) y con el que cada cuento es diferente al anterior, te abre un mundo imaginativo inmenso, te ofrece

la posibilidad de ser un simple lector e ir más allá interpretando un texto cuyo final ha quedado abierto. Según este autor su obra se apoya en una triangulación con tres fases de una continua evolución y entre las que hay relaciones recíprocas, que es “juego-erotismo-revolución” (Oviedo 2001: 172).

6.1 Los mitos prehispánicos

a) “La noche boca arriba”

Quizás como autor en este género, en cuanto a número de creaciones, Cortázar no es el más indicado para tratar este tema, pero sí si nos centramos en cuentos que describan a la perfección esta temática y no en sus creadores. Si obramos de esa manera tenemos sin duda que mencionar a Cortázar con “La noche boca arriba”, a Fuentes con “Chac Mool” y a Elena Garro con “La culpa es de los tlaxcaltecas”, donde recuperan los mitos prehispánicos bajo los matices que otorga la literatura fantástica. Estos textos tienen una estructura parecida: hay dos planos paralelos, uno que nos transporta a la época anterior a la llegada de los españoles a América, y otro que se corresponde con la época actual. Hugo Salcedo (2011) cree que en ellos lo sobrenatural “gana la partida renunciando a la envoltura mortal a la que seguimos aferrados” (Salcedo 2011: 25). Sin embargo yo no estoy de acuerdo con esta interpretación, creo que es muy diferente la impresión que tienes al principio del texto y al final, al comienzo parece tener claro cuál es el plano real, sin embargo a medida que avanza la acción, y sobre todo al final del cuento, te das cuenta de que es al revés, es un viaje al futuro porque el que de verdad está soñando es el “moteca” a punto de ser sacrificado. Cortázar deja abierta la imaginación ya que cuando vamos por la mitad del cuento no sabemos cuál es el plano real, simplemente introduce un cuento encasillado en lo real maravilloso y que puede suceder, sobre todo si pensamos en el plano del motorista como “base real”: es un hombre que ha tenido un accidente y que en sus desmayos y delirios sueña que es un indígena a punto de ser sacrificado. Es verdad que tampoco tenemos ningún motivo para pensar que es así y no al contrario: un indígena a punto de ser sacrificado y que sueña que es otra persona. Por lo que dice Salcedo yo interpreto que es una especie de doble vida, “dos universos paralelos” (así lo denomina en su artículo). Sin embargo, creo que es una bifurcación de una persona en dos, como también ocurre en Axolotl, por lo que no necesariamente tiene que ser un triunfo de lo sobrenatural, como dice él, ya que Cortázar nos da todas las pistas necesarias para que podamos pensar en lo que ocurre ahí como algo real tanto desde el punto de vista de un protagonista, como del otro.

Lo que sí está claro es que en el relato la vida civilizada y cotidiana se ve sacudida por el pasado, una época bárbara que modifica el tiempo lineal y progresivo dando muestras de su presencia en un plano que, aunque pasado, es simultáneo en la historia. Es una aproximación al mundo indígena con un relato dedicado a un ritual precolombino de sacrificio que tenía connotaciones militares y religiosas, donde se ofrecía la sangre de esas personas al dios Sol, el cual creían que todos los días libraba una batalla con la noche, de la que salía victorioso.

La estructura del cuento, como ya he avanzado antes, se basa en los paralelismos entre los dos planos: primero de todo tenemos a los protagonistas, un “moteca” (un gran toque humorístico por parte de Cortázar con esta palabra inventada que recuerda al nombre de una antigua civilización precolombina) y el motorista; tenemos una oposición entre civilización y barbarie, poco hay que apuntillar sobre esto, solo hay que fijarse que en el plano del motorista cuando todos acuden a su ayuda y lo llevan al hospital, mientras que en el otro lo que van a hacer es sacrificarlo, aquí tenemos por tanto otra oposición paralela: la magia frente a la medicina. De camino al hospital atraviesa un sendero lleno de árboles, que recuerda al sendero de la selva del plano del indígena; también en el hospital, la sala en la que se encuentra, tiene a su paralelo en el otro plano: el teocalli. El pozo en el que cae el motorista tras el accidente, es el cenote del sacrificio y la sangre perdida tras el golpe simboliza el rito de iniciación en el plano indígena. Por otra parte, los hombres que lo sacan de debajo de la moto simbolizan a los acólitos que lo llevan al sacrificio. También hay paralelismos en el plano de los sentimientos con por ejemplo el grito de dolor al ser levantado, que coincide con el horror que le espera al indígena. También podemos encontrar oposiciones de luz y tiniebla en ambos planos.

Precisamente por esta estructura tan controlada y basada en simetrías espaciales donde el tiempo narrativo se administra minuciosamente hasta el desenlace final, Belén Castro Morales cree que el surrealismo de este cuento de *Final del juego* (1964) está no en el texto, sino en el subtexto:

El automatismo surrealista no afecta al plano de la diégesis, ya que el relato - vanguardista en la disposición de los tiempos yuxtapuestos y alternos- presenta una forma perfectamente controlada. [...] Cortázar consiguió así un efecto zapping que yuxtapone dos historias paralelas (Castro 1997: 301).

Castro Morales insiste en el final de la obra, donde el indio a punto de morir trata de cerrar los ojos y no puede porque “estaba despierto”, y muestra cómo Cortázar concluye esta obra diciéndonos quién sueña realmente, lo que provoca que la narración paralela sea un viaje al futuro. También ofrece la posibilidad de que tanto uno como el otro sean reales, a causa de los paralelismos y la yuxtaposición temporal, por tanto serían uno, “un desdoblamiento o reencarnación” (Castro 1997: 302).

La pregunta que me hago al leer este cuento es: ¿podemos considerarlo dentro del género “real maravilloso”? ¿puede ser esta situación real? Tras muchas lecturas, puedo concluir que sí, y de hecho, así lo cuenta Cortázar a sus alumnos en Berkeley:

“La noche boca arriba” se basa en una experiencia personal. Tendría que haber dicho ya [...] que en mi caso los cuentos fantásticos han nacido muchas veces de sueños, especialmente de pesadillas. [...] “La noche boca arriba” es casi un sueño [...]. Tuve un accidente de motocicleta en París en el año 53, un accidente muy tonto del que estoy bastante orgulloso porque para no matar a una viejita [...] traté de frenar y desviarme y me tiré la motocicleta encima y un mes y medio de hospital. En ese mes y medio con una pierna malamente rota [...], con una infección, una casi fractura de cráneo y una temperatura espantosa, viví muchos días en un estado de semidelirio en lo que todo me rodeaba asumía contornos de pesadilla. [...] Todo estuvo ahí, de golpe vi todo lo que venía, la mecánica del

cuento perfectamente realizada, y no tuve más que escribirlo. Aunque lo crean una paradoja, les digo que me da vergüenza firmar mis cuentos porque tengo la impresión de que me los han dictado, de que yo no soy el verdadero autor. [...] A veces tengo la impresión de que soy un poco un médium que transmite o recibe otra cosa (Cortázar 1980: 64-66).

Este cuento supone una inversión total de la realidad por lo fantástico de su final, aunque el mismo Cortázar afirma que hay numerosas interpretaciones. A pesar de que hay claramente una base “real”, él mismo es el protagonista, el que ha sufrido el accidente de moto y el que delira en el hospital, podemos ver cómo al final la ficción supera a la realidad y es el indio mexicano a punto de ser sacrificado por sus enemigos el que sueña con una ciudad rara, con “edificios altísimos” y que viaja en una “especie de insecto de metal” (Cortázar 1980: 67).

B) “Axolotl”

En “Axolotl” se recupera el tema del doble ya presente en el sorprendente comienzo de la obra:

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl (Cortázar 2007: 551).

Precisamente por esto, en torno a este cuento hay numerosas interpretaciones, está claro que sí hay, al menos, una mención al mundo azteca con el “axolotl”, sin embargo, ¿podemos ir más allá y hablar de una identidad americana en este texto?

Para responder a esta pregunta he de comenzar explicando qué es un axolotl; este cuento toma el nombre de un anfibio como título. Este animal forma parte de la cultura mexicana y aún conserva el nombre que le dio esa civilización precolombina. Roberto Moreno en su estudio sobre estos animales afirma que es muy posible que los nahuas, que comían ajolotes, los hubieran pescado y guardado en un estanque y vieran el proceso de transformación en salamandra de alguno de ellos, de ahí que “axolotl” pueda traducirse como “transformista del agua”. El nombre que tiene, sin duda, proviene de un antiguo mito de esta cultura: el del dios Quetzalcóatl y su hermano gemelo Xólotl, que a pesar de que tiene infinitas variantes, en todas Xólotl tiene una simbología muy oscura. Xólotl aparece relacionado con dos mitos muy importantes para esta civilización precolombina, relacionados con el ciclo de los orígenes, que se refieren a la búsqueda de los huesos de la humanidad en el Mictlan y al sacrificio de los dioses para que se moviera el Sol, ambos cuentos muestran a un Xólotl con la capacidad de transformación en plantas y animales, pero que presentan “anormalidades” (Moreno 1969: 157-173). Si tenemos en mente un ajolote, podemos interpretar algunos parecidos con este dios, con la cola de lagarto, sus ojos, sus “manos”, incluso parece que sonrío.

Dado el tema del doble de este cuento y teniendo en cuenta ideas sobre la relación de Xólotl y su hermano, podemos ver en el subtexto una base mítica prehispánica con la idea del otro, que al final es el mismo, al igual que estos dos gemelos, que son dos personas, pero a la vez “son un mismo dios” (Moreno 1969: 161). Quetzalcóatl es el “gemelo precioso”, en

este caso el protagonista humano del cuento, que se complementa con Xólotl, nuestro ajolote, el gemelo oscuro, el anormal y el monstruoso.

Cortázar en este cuento que también pertenece a *Final del juego* (1964), hace un juego literario al mezclar la realidad con lo inexplicable para así fomentar la imaginación en el lector. Comienza con lo que parece ser una rutina diaria de un hombre que se siente fascinado por los ajolotes y cada día va al acuario del *Jardin des Plantes*, hasta que de repente dice “ahora soy un axolotl” y nos vemos sumergidos en un juego de realidad fantástica dentro del texto (Favi Cortés 2009: 24, 25). Los axolotl por todo lo que supone su nombre y los mitos en torno a él, conectan dos tiempos en el cuento: la historia azteca con la época actual del narrador, lo que provoca que éste sufra una metamorfosis al igual que los ajolotes y el dios precolombino que les da nombre.

Hay en el cuento un cambio de perspectiva respecto a la forma de ver, sin embargo, hay múltiples interpretaciones porque las fronteras de lo real y lo imaginario se funden, influyendo en la perspectiva de los lectores. El narrador continúa hablando mientras la metamorfosis tiene lugar, por lo que la oposición binaria *yo/otro* desaparece (Palma 2005: 105-108). El *yo* comienza como ser humano y a medida que se va transformando en un ajolote su forma de hablar es más críptica, juega con las palabras para crear un proceso de metamorfosis misterioso que da fin al desdoblamiento narrador/axolotl, sin embargo y a pesar de que vemos cómo los dos se funden en un *yo*, no sabemos si desde el principio, el narrador del cuento es el ajolote o el hombre, es decir, no sabemos si el punto de vista desde un principio está fuera o dentro del acuario, lo que nos da numerosas interpretaciones y juegos para proponérselo a nuestros alumnos en el aula de ELE.

7. PROPUESTA DIDÁCTICA

7.1 Introducción

Esta unidad didáctica es factible y aplicable a una asignatura real, por lo que he querido encuadrarla en un curso de La Casa de las Lenguas, institución de la Universidad de Oviedo destinada al estudio de idiomas por parte de alumnos universitarios tanto españoles como extranjeros en la que las clases se dividen de acuerdo al nivel de los alumnos y no al lugar de procedencia o lengua materna que los una. El curso en el que he pensado para diseñarla sería el de Lengua y Cultura de una temporalidad semestral, en la asignatura Cultura de Hispanoamérica: literatura, historia y civilización; este curso existe realmente en esta institución tanto semestral como trimestralmente, de acuerdo a la duración del mismo, cambian los temas trabajados, por eso he decidido utilizar la temporalidad semestral al adecuarse temáticamente mejor a mi unidad. La estructura que tiene la asignatura de la que formará parte mi propuesta didáctica es la siguiente:

-Tema 1: Descubriendo América: principales temáticas del arte hispanoamericano. Introducción a la cultura precolombina: mayas, aztecas, incas: Carlos Fuentes y Gioconda Belli. La conquista de América. Las Crónicas de Indias. Cristóbal Colón: América mágica; Hernán Cortés: la visión del indígena, la Malinche.

-Tema 2: La emancipación: Introducción al contexto histórico. La Emancipación e Hispanoamérica. El Modernismo. Características modernistas. Rubén Darío: características, etapas, obras. Pervivencia del modernismo y de Rubén Darío: “El pájaro azul”, “La Bohème”, “Rent”.

-Tema 3: Crecimiento hispanoamericano: Introducción al contexto histórico. Relación entre el Vanguardismo y el contexto histórico. Vanguardias: características artísticas generales. Jorge Luis Borges: el ultraísmo, el cuento y el símbolo. Pablo Neruda: el surrealismo. Obras, etapas, características y temas de Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Las Residencias* y *Canto general*: América y Chile. El muralismo: características y contexto social. Diego Rivera. Frida Kahlo.

-Tema 4: De las Revoluciones a las Dictaduras I: Horacio Quiroga: el cuento postmodernista. La novela regionalista: contexto histórico-social. La Revolución mexicana: contexto histórico, Mariano Azuela. La naturaleza hispanoamericana: ecos precolombinos, Rómulo Gallegos. El indigenismo: Jorge Icaza.

-Tema 5: De las Revoluciones a las Dictaduras II: El Boom: contexto histórico-social. El realismo mágico: García Márquez, Laura Esquivel y *Como agua para chocolate*. Literatura fantástica: Julio Cortázar. Novela del dictador: Vargas Llosa y *La fiesta del chivo*, la dictadura de Trujillo.

Mi unidad didáctica estaría dentro de la asignatura Cultura de Hispanoamérica: literatura, historia y civilización, formará parte del tema 5 y se estudiará la Renovación de la literatura hispanoamericana con tres apartados:

1-La figura del gaucho en los cuentos de Borges.

2-Las guerras cristeras en los cuentos de Rulfo.

3-Los mitos prehispánicos en los cuentos de Cortázar.

Para trabajar cuentos es indudable que debemos llevar al aula a estos tres autores, máximos representantes de esta variedad narrativa; bien es cierto que quizás no son los temas que más representan a estos autores, ya que tanto el gaucho en Borges como los mitos precolombinos en Cortázar ofrecen solo una pequeña muestra temática de su numerosa obra literaria, pero sí son los cuentos más adecuados para explicar el tema cultural utilizado en cada caso de acuerdo con la gran excelencia que tienen. Esos tres puntos elegidos van a la perfección con la asignatura, ya que además de literatura, podremos trabajar aspectos culturales hispanoamericanos.

Al ser un curso semestral contaríamos con unas 60 horas lectivas, lo que me dejaría unas doce horas presenciales para cada tema, de las cuales 3 serán expositivas, 8 para trabajar con los textos que previamente leerán en casa y otra para la evaluación. Está pensada para un grupo de alumnos adultos de distintas nacionalidades y que vienen a Oviedo para estudiar español. Todos ellos deberán tener un nivel C1.

A continuación detallaré esta propuesta y el material didáctico que utilizaré.

8. GUÍA DOCENTE DE LA UNIDAD DIDÁCTICA

8.1 Contextualización:

Esta unidad didáctica está enmarcada dentro de la asignatura Cultura de Hispanoamérica: literatura, historia y civilización, que a su vez forma parte del curso de Lengua y Cultura de La Casa de las Lenguas de la Universidad de Oviedo. Se dirige a un grupo de máximo 20 alumnos adultos de distintas nacionalidades y que vienen a Asturias para estudiar español. Serán estudiantes con un nivel C1 que no necesariamente deben tener estudios filológicos de literatura española.

El contenido de dicha unidad se centrará en trabajar diferentes aspectos de la literatura a través de los tres escritores de cuentos hispanoamericanos más representativos. Se mostrará una figura tan conocida como los gauchos argentinos y se pondrá en comparación con Don Quijote, mito de la literatura española. También se trabajará el tratamiento de los mitos prehispánicos en cuentos como “La noche boca arriba de Cortázar” y el contexto hispanoamericano en los de Rulfo, lo que los dota de un lenguaje rural y un ambiente muy duro, cuyos personajes y paisajes reflejan la realidad de una época marcada por las continuas guerras.

8.2 Objetivos:

- Conocer los movimientos literarios más importantes de la Hispanoamérica del s. XX.
- Adquirir un nivel adecuado de comprensión, análisis y críticas de los textos.
- Valorar las características literarias, culturales, históricas y sociales de cada época en las distintas obras.
- Advertir y comprender la relación entre el contexto histórico-social, el autor y la obra.
- Conseguir un dominio satisfactorio en expresión tanto oral como escrita.
- Conocerán los principales rasgos de estos escritores tan representativos y de los que seguramente tengan alguna referencia en su lengua materna.
- Serán capaces de diferenciar sus diferentes formas de escribir y ver qué es lo que les mueve en cada caso.
- Conocerán más variantes del español, lo que muestra la importancia y dimensión de esta lengua.
- Se utilizarán los cuentos para que el alumno pueda trabajar otros aspectos de la lengua como los tiempos verbales o las estructuras gramaticales.
- Aproximar al alumno, mediante textos literarios del s. XX, a la literatura y cultura hispanoamericanas.

8.3 Competencias:

a) Conocimientos:

- Los alumnos obtendrán conocimientos teóricos relacionados con los aspectos que se trabajarán en clase.
- Los estudiantes podrán diferenciar los movimientos de la literatura hispanoamericana a través de los cuentos de estos tres autores.
- Más específicamente conocerán las características de los cuentos de esta época y podrán verlas aplicadas en ellos.
- Acercará al alumno a una realidad hispanoamericana muy dura y que seguramente no conocían como es la de la Revolución Mexicana y el mundo posrevolucionario.
- Podrán observar los juegos que crea Cortázar en sus cuentos.
- Conocerán palabras que proceden de las civilizaciones anteriores a la colonización hispánica y que en el español peninsular no se utilizan.
- Comprenderán que también hay expresiones y estructuras muy diferentes entre las dos orillas de la hispanidad.

b) Habilidades:

- También podrán analizar un cuento basándose en sus principales rasgos como son el tipo de narrador, los espacios, los puntos de vista...
- Compararán el lenguaje casi filosófico de Borges con el de Rulfo, que muestra el ámbito rural a la perfección. Así verán cómo dos escritores argentinos muestran diferentes formas de ver el mundo en sus cuentos.
- Se fomentará la creatividad con historias y redacciones de soluciones posibles a los cuentos de Cortázar.

c) Actitudes:

- Se fomentará el respeto a la interculturalidad lingüística a través del español y sus variedades.
- Se creará una actitud de respeto y comprensión hacia sus compañeros y las diferencias culturales que pueda haber entre ellos.

8.4 Contenidos:

Asignatura de Cultura de Hispanoamérica: literatura, historia y civilización, tema 5:
De las Revoluciones a las Dictaduras II: La Renovación Narrativa:

- 1-La figura del gaucho en los cuentos de Borges.
- 2-Las guerras cristeras en los cuentos de Rulfo.

3-Los mitos prehispánicos en los cuentos de Cortázar.

8.5 Metodología y plan de trabajo:

a) Metodología:

La clase se desarrollará centrandó el interés en la participación de los alumnos en todas las actividades que se lleven a cabo en la clase, tanto en los contenidos teóricos como en los prácticos. Para ello se procurará:

-Entregar, al comienzo de cada unidad, los materiales necesarios: un resumen de las cuestiones teóricas, las actividades y los textos que se trabajarán posteriormente, así como otro tipo de materiales siempre que sea oportuno.

-Ofrecer las explicaciones necesarias sobre cada tema (los rasgos básicos de cada movimiento, autor, obra y el marco histórico y cultural en el que surgen) y fomentar que el alumno añada sus propias aportaciones, busque información en otras fuentes...

-Plantear una serie de cuestiones y ejercicios sobre el texto para que los alumnos reflexionen sobre él, lo relacionen con sus culturas y expongan sus ideas de manera colectiva.

-Facilitar tareas de repaso para que el alumno trabaje de manera individual y sea consciente, de forma continua, de los conocimientos que va adquiriendo.

b) Plan de trabajo:

Un 40% de la nota final será la asistencia y participación en clase, por ello, los alumnos deberán participar activamente en las sesiones. Este alto porcentaje se debe a la gran cantidad de actividades destinadas a debatir e interactuar en clase, todas las preguntas se responderán en voz alta y no por escrito, fomentando así la participación de todos los alumnos y la explotación de la destreza oral.

El material se les entregará al comienzo de cada unidad y tendrán en su haber toda la unidad didáctica, así podrán leer los textos antes de cada clase, algo que deberán hacer para poder debatir y preguntar dudas en la sesión. Se trabajarán los textos y la teoría al unísono, mi intención es que extraigan de los cuentos las características y nociones necesarias para comprender el movimiento y al autor, sin embargo, daré tres sesiones expositivas en las que explicaré la Renovación, su nómina y sus temas, también un repaso rápido por la obra de estos tres autores y si fuera necesario, según el perfil de los alumnos, se podría apoyar esta explicación con un Power Point informativo.

-TRABAJO PRESENCIAL: 12 HORAS

Teniendo en cuenta que es una asignatura semestral que consta de cinco temas, podríamos dedicarle a cada uno 12 horas. Las tres primeras se destinarían a realizar una introducción al tema, después contaríamos con 8 horas para los textos. Esta temporalización

es factible ya que les pediré a los alumnos que lean los textos en casa, así podré dedicarle sobre dos horas y media, dependiendo de cómo llevemos la clase, a cada autor. En las horas lectivas se debatirán impresiones, interpretaciones de los cuentos y también los ejercicios y teoría.

-TRABAJO NO PRESENCIAL: 6 HORAS

El alumno además de las lecturas de los cuentos, deberá hacer un trabajo escrito oponiendo al gaucho y a Don Quijote con ayuda de dos novelas gráficas que se adjuntan en la unidad. Será una pequeña redacción de 300 palabras y que contribuirá a la nota final en un 20%.

8.6 Organización temporal de la unidad:

La organización temporal de la propuesta explicada anteriormente quedará estructurada de la siguiente manera:

	MODALIDADES	HORAS	TOTAL
PRESENCIALES	CLASES EXPOSITIVAS	3	12
	CLASES PRÁCTICAS	8	
	EXAMEN FINAL	1	
NO PRESENCIALES	ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN	2	6
	REDACCIÓN DEL TRABAJO DE COMPARACIÓN	1	
	LECTURA DE LOS CUENTOS	3	
	TOTAL		22

8.7 Criterios de evaluación:

El diseño de esta unidad didáctica plantea una evaluación continua donde los alumnos deberán participar y cooperar día a día en las clases, por eso la asistencia, participación y realización en grupo de los ejercicios de clase contará un 40% de la nota final. El trabajo de comparación de la figura del gaucho y Don Quijote, cuya extensión no sobrepasará las 300 palabras, contribuirá en un 20%. A pesar de que juntos ya forman el 60% de la nota, no se dará por superada la unidad a no ser que se apruebe el examen final, que tendrá un valor del 40%. Esta prueba consistirá en dos actividades de opción múltiple:

1-Elige a un escritor de los tres vistos en clase y explica las características que hemos estudiado.

2- De estos seis cuentos, escoge dos de diferentes autores y analízalos. Ten en cuenta los espacios, puntos de vista, lenguaje y juegos literarios que puedan aparecer en él, así como su temática y posibles interpretaciones:

“Axolotl”, “La noche boca arriba”, “La intrusa”, “El Sur”, “¡Diles que no me maten!” y “Luvina”.

Por lo tanto, los porcentajes serán los siguientes:

ASISTENCIA	40%
TRABAJO DE LA UNIDAD	20%
EXAMEN FINAL DE LA UNIDAD	40%

Como ya he mencionado anteriormente, la asignatura consta de cinco temas, por lo que si tuviera que realmente llevar a la práctica esta unidad, a cada uno le daría un valor del 20% en una evaluación continua. Todas ellas se contabilizarían de la misma manera siguiendo el esquema anterior: asistencia, pequeña redacción de 300 palabras sobre alguno de los aspectos trabajados en la unidad y un examen final. Para los alumnos que no quieran acogerse a este sistema de evaluación continua, ya sea por trabajo o cualquier otra causa que les impida asistir a clase, tendrán la posibilidad de hacer un examen final de la asignatura, en el que la materia a estudiar serán todas las unidades vistas durante el curso y sin el cual no podrán superar la asignatura, ya que supondrá para ellos el 100% de la nota.

A largo de esta unidad hay dos apartados titulados “Para ampliar información” cuyas lecturas y ejercicios los alumnos podrán hacer de modo opcional para subir la calificación final, serán actividades autónomas que el alumno tendrá que hacer en casa sin ayuda del profesor. Este apartado tiene tres objetivos principales:

- Facilitar que los alumnos superen la asignatura: para llegar al aprobado en caso de suspenso, deberán hacerlos todos.
- Para los que ya tengan superada la asignatura pero quieran subir la nota, podrán elegir hacer el número de ejercicios que quieran, teniendo en cuenta el esfuerzo y resultado a la hora de poner las notas.
- Tiene también como objetivo presentarles a los alumnos textos más representativos de cada escritor, para que tengan en cuenta que los temas que se están trabajando en clase no son los únicos que ha cultivado.

8.8 Bibliografía para el alumno:

BARRERA, Trinidad (2008): *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.

BORGES, Jorge Luis (2006): *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid.

BORGES, Jorge Luis (2014): *El Aleph*, DEBOLS!LLO, Barcelona.

CORTÁZAR, Julio (2014): *Bestiario*, Alfaguara, Madrid.

CORTÁZAR, Julio (2014): *Final del juego*, Punto de Lectura, Madrid.

RULFO, Juan (2014): *El Llano en llamas*, Cátedra, Madrid.

TEMA 5: RENOVACIÓN NARRATIVA EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

INTRODUCCIÓN

CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA

La literatura hispanoamericana, como ya hemos visto, había alcanzado su madurez con el Modernismo gracias a poetas como Rubén Darío. La poesía sitúa a Hispanoamérica no ya en un plano de igualdad con la española, sino de superioridad, pues es quien llevará los modelos a la Península. El Modernismo y las Vanguardias son los movimientos que inician el camino de la madurez.

Por su parte, la novela se convierte en un medio para buscar la identidad americana. En ella se pueden ver dos etapas: la novela realista y la Renovación Narrativa.

a) La novela realista (1920-1939), anterior a la Renovación Narrativa:

Según la temática, podemos clasificarlas en tres grupos: *Novela de la tierra*, *Novela indigenista* y *Novela de la Revolución Mexicana*.

En la novela de la tierra el autor intenta reflejar la naturaleza salvaje, como ejemplos de esta novela José Eustasio Rivera (*La vorágine*), Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*) y Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*). En la novela social los autores muestran interés por las condiciones de vida de los indios y los mestizos. Denuncian la injusticia y la explotación que sufren, un ejemplo es Jorge Icaza (*Huasi-pungo*). En cuanto a la novela de la Revolución Mexicana, los autores introducen un gran componente político y muestran un pueblo que se subleva contra los terratenientes. Destaca *Los de abajo*, de Mariano Azuela.

b) La Renovación Narrativa:

Estos escritores introdujeron nuevas técnicas narrativas como el uso de nuevos narradores y puntos de vista, saltos en el tiempo y combinación de estilos. También innovaron con los temas, que derivaron hacia lo mítico y lo fantástico dando lugar al realismo mágico, una corriente narrativa en la que el mundo no se percibe solo mediante la razón, sino que posee también una dimensión mágica. Se caracteriza por introducir los elementos maravillosos de una manera cotidiana, por concebir la narración como un universo mitológico, en el que se aluden a mitos clásicos, indígenas, prehispánicos..., el tiempo se concibe como algo circular, un eterno retorno y el autor experimenta con el lenguaje para lograr un estilo depurado, de gran cuidado formal, que refleje una visión poética de la realidad.

Rulfo, Cortázar y Borges destacan sobre todo por sus relatos breves. Estos cuentos al igual que la novela han servido para revalorizar la narrativa Hispanoamericana y, además de contener las características propias de la literatura de la Renovación, poseen también algunas características propias. Dado su breve extensión se prestan a muchos juegos de palabras, como podremos ver en Cortázar, observaremos preferencia de narradores subjetivos y gusto por el discurso filosófico (Borges es un ejemplo).

-ACTIVIDADES-

- 1- ¿Qué direcciones ha tomado la literatura hispanoamericana durante la Renovación?
- 2-Explica brevemente algunas técnicas utilizadas en la nueva novela hispanoamericana.
- 3-Menciona tres escritores que se hayan inspirado en el medio urbano para la elaboración de sus cuentos.

3- LA FIGURA DEL GAUCHO EN LOS CUENTOS DE BORGES

Borges, además de narrador, fue ensayista y poeta. Ha trabajado con preferencia tres géneros: la poesía, el ensayo y la narrativa. En cuanto a la poesía, se introdujo de lleno en la Vanguardia, fue el creador del ultraísmo hispanoamericano. Aún en su faceta vanguardista el tema que dominaba su poesía era “Buenos Aires”, una ciudad que no es el cosmos deshumanizado y hostil, “es una ciudad entrañable, secreta, que se encuentra en la memoria de la infancia del autor.” La canta en *Fervor de Buenos Aires*:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de piadosos arbolados
donde austeras casitas apenas se aventuran
hostilizadas por inmortales distancias,
a entrometerse en la honda visión
hecha de gran llanura y mayor cielo.

1-Busca en el poema elementos que tengan que ver con la característica naturaleza argentina.

2-¿Cómo describe a su ciudad?

Ahora que podéis ver la magnitud de la obra del autor, fijaos en estos cuentos, que tratan sobre el gaucho, una figura muy importante en Argentina.



Fotografía tomada por Eugenio Courret de un gauchito argentino en 1868

El gauchito es un personaje de la pampa argentina que se ha convertido en un mito de la literatura hispánica. En su origen toda su literatura era poesía oral, recitada y cantada, por lo tanto muchos de los temas eran populares y folclóricos. Es una figura que podemos identificar con el vaquero, eran semi-nómadas, portavoces del pueblo, querían luchar contra las injusticias y animaban a la independencia a sus compatriotas. Surge de las exigencias de América (territorio argentino, más exactamente) y su carácter y forma de vestir se van modificando ante los cambios producidos por las formas de vida de los colonizadores.

Con Borges, podremos ver esta raíz rústica cuando utiliza un estilo directo en sus cuentos para poner las palabras en boca de sus protagonistas, veremos que es gente del pueblo llano cuyo lenguaje no es el de una persona culta de ciudad, son individuos desprovistos de cultura y ajenos a la urbe (Hernández 1994: 7-14).

-ACTIVIDADES-

1-Lee el texto atípico, mezcla de poesía y prosa, titulado “El gauchito” e introducido en el libro *Elogio de la sombra* de Borges.

2-¿Cómo son los gauchos?

3-¿Qué visión tiene Borges de ellos?

Observa estos otros cuentos de Borges, fíjate en cómo se describe al gauchito y qué importancia tiene en el relato.

I- “El Sur”

- 1- ¿El protagonista es el héroe valiente que podemos ver en otros cuentos?
- 2- ¿Por qué tiene relación con los gauchos?
- 3- ¿Hay una evolución en el personaje?
- 4- En el primer párrafo se hace referencia al *Martín Fierro*, investiga qué es.
- 5- ¿Crees que su viaje es fruto de la enfermedad y en realidad está hospitalizado imaginándose todo? Justifica tu respuesta con el texto.
- 6- ¿Cómo interpretas el final del cuento?

Como ya habrás averiguado, *Martín Fierro* es un conocido gaucho de la literatura hispánica, llevado al papel por José Hernández en un poema en dos partes (1872 y 1879). La relevancia que tuvo este personaje que incluso se ha mitificado puede verse en las adaptaciones cinematográficas que ya desde 1923 rondaban las pantallas y aún en 2007 se estrenó una adaptación animada del poema (Hernández 1994: 14-27).

II- “El muerto”

- 1- ¿Crees que el protagonista tiene las características necesarias para ser un gaucho?
- 2- ¿Por qué se hace gaucho?
- 3- ¿Qué opinas de la importancia del destino en este cuento?

III- “La intrusa”

- 1- ¿Cómo tratan estos dos hermanos gauchos a Juliana?
- 2- ¿Cuál es el papel de la mujer en este cuento?
- 3- ¿Ves alguna diferencia entre las palabras del narrador al describir la historia y las que pone en boca de los personajes (estilo directo)? ¿Cuál?

IV- EL GAUCHO FRENTE A DON QUIJOTE

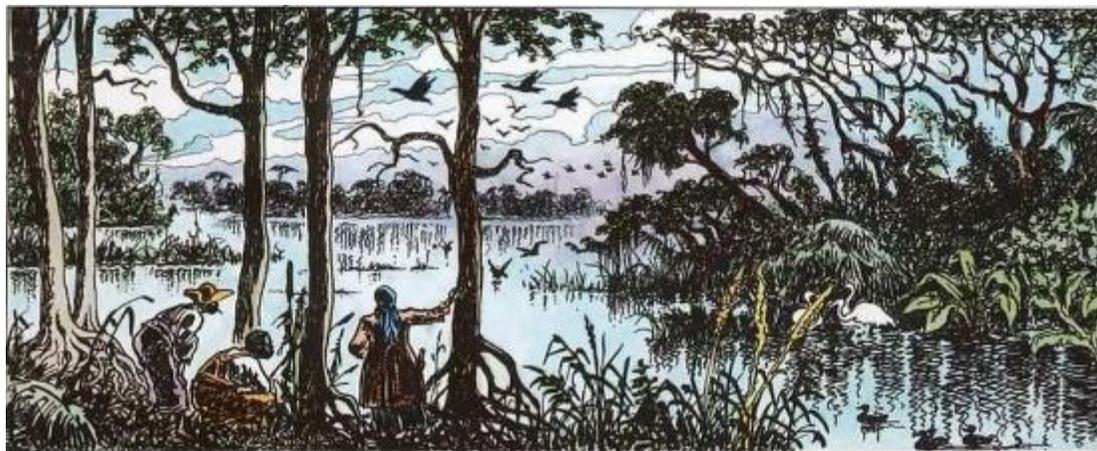
En España tenemos algo parecido a este mito argentino: el caballero que lucha con una espada y va a lomos de su caballo. Curiosamente la novela más importante sobre libros de caballerías en España es una crítica a ello, se trata de *El Quijote*, una de las novelas españolas más traducidas a otros idiomas. Así como en España asociamos caballero con Don Quijote, en argentina asocian gaucho con Martín Fierro, según Matías Barchino “un tortuoso, rimado, trágico y multiétnico gaucho errante que funciona como equivalente de la figura de Cervantes para los argentinos” (Barchino 2007: 27-33).

El gaucho ejemplificaba a la perfección la conciencia occidental de ver por medio de la razón cualquier tipo de verdad y estaba enfrentada como el sabio don Quijote a la sinrazón de su viaje hacia ninguna parte. Era quien mejor reflejaba el camino sin retorno al que puede conducir una cultura monovalente, una persona incapaz de observar con claridad las consecuencias de sus actos, empeñada en mirar la realidad siempre desde su único ojo, desde un único punto de vista. Sin padre, amo o creador alguno más que el silencio del desierto permitía visualizar cómo el hombre occidental, queriéndolo o no, se había esclavizado a la tierra conforme la conquistaba o creía que se hacía poseedora de ella. Al ser un hombre sin nombre cuyo retiro en el desierto es desesperado y siempre fracasado, señala el destino transitorio del nuevo país, su real composición y problemática que la torre babélica que se intenta implantar necesita enmudecer (Hermosilla 2007).

El gaucho, en definitiva, fue un rebelde. Decía no a una civilización imperialista, deseaba una vida auténtica alejada de toda ley y norma, viviendo -aunque fuera de manera degradante- el sueño que no pudieron realizar los antiguos conquistadores (Hermosilla 2007). Era un héroe para los argentinos, al igual que lo eran en España los caballeros y aunque Don Quijote era un caballero atípico, y su novela una crítica a las novelas de caballerías, también lucha por sus ideas (aunque vivía en un mundo imaginado por él) y no acataba normas en sus aventuras, luchaba por sus ideas y sus creencias al igual que hace el gaucho.

- 1-Compara los personajes de estos dos cómics, el primero del gaucho y el segundo de Don Quijote. ¿Qué similitudes y diferencias ves entre ellos?
- 2-Compara también los escenarios en los que tienen lugar las acciones.
- 3- ¿Qué características propias de un héroe se pueden apreciar en estas viñetas?

- a) MANARA, Milo y PRATT, Hugo (1991): *El Gaucho*, Tomo I, Norma Editorial, pp. 113-128, disponible <http://mau-novelagrafica.blogspot.com.es/2012/07/el-gaucha-1.html> [consulta: 30/05/2015].









b) DE LA FUENTE, Víctor (1991): "Don Quijote", Revista Tapón, N°. 16-19, Caja de Ahorros de Asturias, disponible en <http://elblogdelrincondetaula.blogspot.com.es/2006_09_01_archive.html> [fecha consulta: 12/01/2015].



EN UN LUGAR DE...



¡PERO, SI SOLO SE TRATA DE MANADAS DE OVEJAS Y CARNEROS!



¡ABRID PASO QUE VOY A ENFRENTARME CON EL JEFE DE VUESTRO ESCUADRON!



¡AL LOCO!



¡ATA TU YELMO, SOBERANO! ¡APUNTA TU LANZA Y ESRILEA TU CABALLO DESTRERO!

CLONK



OOOOH!

CLANK



¡POR SANTIAGO!
¡¡ LO HEMOS MATADO !!

¡RECOJAMOS EL GANADO Y HUYAMOS!

Don Quijote

DURANTE EL CAMINO DE REGRESO SE DETIENEN EN UNA POSADA...



-Para ampliar información-

I-“Los dos reyes y los dos laberintos”

Cortázar no es el único escritor que se vale de mitos para escribir sus cuentos, Borges también lo hace, y no solo escribe sobre la figura del gaucho como vemos en esta unidad didáctica, toma prestados mitos de otras culturas, un ejemplo es este cuento.

- 1- ¿Cuáles son los dos laberintos y cómo son? ¿Quiénes los construyeron? ¿En qué se diferencian?

II- “El Aleph”

Observa este relato de Borges titulado “El Aleph”, en él podemos ver ejemplificados los principales rasgos del cuento hispanoamericano: narrador subjetivo, reflexiones filosóficas, y el elemento fantástico (un *aleph*: un punto que contiene todo el universo). En el texto se percibe el **estilo personal** del autor, que se caracteriza por el empleo de un **lenguaje culto** (*orbe, entendimiento, luminaria, veneros...*) con abundante uso de figuras (anáforas, metáforas). Uno de los rasgos más característicos es el **juego literario** donde se mezcla realidad y ficción. Borges (el escritor) se presenta como el personaje del relato. Señálalos.

- 1- A pesar de que este cuento parece un mero diálogo filosófico en el trasfondo se puede apreciar una historia, ¿podrías decirme de qué se trata?
- 2- Contesta a la pregunta que se hace Borges: ¿existe ese aleph?
- 3- ¿Qué diferencias ves entre este cuento y los que trataban sobre el gaucho?

2- LAS GUERRAS CRISTERAS EN LOS CUENTOS DE RULFO

EL NARRADOR Y EL PUNTO DE VISTA

A partir del narrador (persona que cuenta los hechos que tienen lugar en una historia) tenemos el punto de vista, que puede ser interno o externo.

a) Interno:

El cuento está narrado en primera persona, por lo que los hechos se observan desde dentro. El narrador puede ser el protagonista o un personaje secundario que narra los hechos como testigo.

b) Externo:

Se narra desde fuera de la historia y es el narrador el que nos cuenta los detalles que quiere que el lector sepa. O puede ser omnisciente y saberlo todo acerca de los personajes, o un observador externo, que solo podrá contar aquello que él puede ver.

En un cuento pueden alternarse diversos personajes que cuenten la historia, habiendo por tanto, varios tipos de narradores.

-ACTIVIDADES-

I- “¡Diles que no me maten!”

- 1- El punto de vista que toma Rulfo es el de una clase baja, para ello utiliza un lenguaje rústico que nada tiene que ver con el culto de Borges y Cortázar. Podremos encontrar por lo tanto expresiones y vocabulario propio de la clase más baja. Señálalo.
- 2- ¿Quién es el narrador de esta historia?
- 3- ¿Cómo es el entorno, los paisajes?
- 4- ¿Crees que el protagonista es un hombre rico o pobre? ¿por qué?

- 5- ¿Estás de acuerdo con la postura tomada por su hijo? ¿Qué harías tú en su lugar?
- 6- En el texto se habla de un “fuereño”, fijate en la palabra, ¿qué puede significar?

II- “En la madrugada”

Has visto que los narradores en los cuentos de Rulfo mantienen un registro narrativo parecido al de los personajes, sin embargo este autor va más allá y en algunos de sus cuentos, la percepción de los paisajes también es semejante al registro y percepción de los personajes:



Cristeros colgados en Guadalajara

- 1- Observa el primer y el último párrafo, ¿qué describe cada uno?
- 2- ¿Qué me puedes decir del narrador de este cuento?
- 3- ¿Crees que las descripciones que hace del pueblo se asemejan más al lenguaje escrito o al oral?, ¿por qué?
- 4- Las palabras “camichín”, “chapulín” y “tapanco” proceden del náhuatl, busca su significado.



Cristeros de San José de Gracia, Michoacán, al centro con sable Anatolio Partida, a la derecha, Honorato González

Has visto cómo el entorno que le rodea es importante para Rulfo, escribe sobre la miseria de la tierra, da voz a los más perjudicados en el contexto de la Revolución Mexicana. A pesar de que Rulfo nace un año después de que acabe dicha revolución, las tensiones políticas se hacen evidentes y todo el dolor que ha quedado en el mundo postrevolucionario se verá en sus cuentos. Otro motivo es que la Revolución Mexicana años más tarde fomentó la aparición de la Guerra Cristera, una lucha armada entre el Gobierno y la Iglesia que tuvo lugar entre 1926 y 1929 a causa de la Constitución que se firmó en 1917 como colofón de la Revolución Mexicana y en la que se estableció una política de intolerancia religiosa. Además de por la guerra, esta época fue muy dura para Rulfo, su padre es asesinado en 1924 y su madre muere seis años más tarde, por lo que pasa a vivir a un orfanato de las monjas josefinas francesas.

El hecho de que Rulfo se centre en las clases más bajas en sus cuentos no es aislado, con la Revolución Mexicana surgió un sentimiento nacionalista que impulsó la figura del indio y le dio voz. Surge el llamado “problema del indio”, fruto de la vida postrevolucionaria, con el que se pretende mejorar las condiciones de vida y también solucionar la cuestión de las posesiones de tierras. La crueldad y el desdén que le habían dado al indígena también era uno de los temas presentes en obras como *Aztlán, tierra de garzas* de Rubén Campos, *El Resplandor* de Mauricio Magdaleno y *San Gabriel de Valdivias, comunidad indígena* de Mariano Azuela. Este acercamiento al indio era mayoritariamente paternalista y externo, fruto de querer rescatar la esencia nacional en un proceso sociopolítico posterior a los hechos bélicos (Teodosio Fernández 1989: 95-102).

LOS TEMAS DE RULFO

Podemos establecer en los cuentos de Rulfo seis temas diferentes:

☞ **La Revolución Mexicana:** es el tema que destaca por encima de todos y el que provoca que surjan los demás.

☞ **La miseria de la tierra:** es producto del tema anterior, es un problema sufrido por los campesinos oprimidos por el gobierno y con el que Rulfo muestra el inútil reparto de tierras y la necesidad de una reforma agraria después de la Revolución, un ejemplo es:

Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatemá del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tapetate para que la sembráramos.

Nos dijeron:

-Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

-¿El Llano?

- Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

-No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

-Es que el llano, señor delegado...

-Son miles y miles de yuntas.

-Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

-¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

- Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

- Eso manifiéstelo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

- Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír.

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando (“Nos han dado la tierra”).

☞ **El mundo postrevolucionario:** está relacionado con el tema anterior y con ello Rulfo hace una crítica social.

☞ **La conciencia del pecado:** un ejemplo es el cuento “Macario”, en el que su protagonista, un deficiente mental, sabe que está en pecado y la comida se convierte en su modo de luchar contra ello.

☞ **La religión:** también se puede apreciar en los cuentos de Rulfo mediante oraciones como “por el amor de Dios”.

☞ **La incomunicación y la soledad:** en el mundo de Rulfo todo parece estar detenido, el tiempo, las cosas, los hombres... las ideas se repiten constantemente, al igual que las frases. Los personajes apenas se comunican entre sí y esto podemos observarlo en el hecho de que el narrador hace un monólogo, lo que supone un aislamiento completo, sin posibilidad de diálogo en algunos cuentos. Un ejemplo lo hemos visto en “¡Diles que no me maten!”, en un diálogo entre Juvencio y el coronel, en el que necesitan a una tercera persona para comunicarse:

-Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima- volvió a decir la voz de allá adentro-

-¡Ey, tú! ¿Qué si has habitado en Alima?- repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él-

III-“Luvina”

1- ¿Qué se entiende por “narrativa de la Revolución Mexicana”?

2- Lee este cuento titulado “Luvina” y anota todos los temas que hayas encontrado en él, argumentalo:

3-¿Habéis tenido algún profesor hispanoamericano? ¿Qué diferencias/ expresiones os llamaron la atención? ¿A qué crees que se deben esas diferencias?

En un informe realizado por David Fernández Vitores para el Instituto Cervantes habla de casi 470 millones de personas tienen el español como lengua materna y si en ese recuento se incluyen los hablantes de dominio nativo, los de competencia limitada y los estudiantes de español como lengua extranjera, la cifra supera los 548 millones. El español es la segunda lengua materna del mundo por número de hablantes, tras el chino mandarín. Por razones demográficas, el porcentaje de población mundial que habla español como lengua nativa está aumentando, mientras la proporción de hablantes de chino e inglés desciende (Fernández Vitores 2014: 5).

-Para ampliar información-

I- Pedro Páramo

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. «Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.»

La lluvia se convertía en brisa. Oyó: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén». Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz.

Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...

-¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

-Me siento triste -dijo.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo.

1- Cambia esta oración de estilo directo a indirecto: “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti”.

2-¿Cómo es el narrador de este cuento? Observa su lenguaje, ¿es de una clase social alta o baja?

3- ¿Cómo es el entorno que se describe?, ¿qué sensaciones te sugiere?

3- LOS MITOS PREHISPÁNICOS EN LOS CUENTOS DE CORTÁZAR

EL ESPACIO Y EL TIEMPO

El espacio es el marco físico en el que se desarrolla la acción, puede influir en los personajes y crear un ambiente que adquiera un papel protagonista.

El tiempo de la narración puede ser externo o interno.

a) Interno:

La época y el momento en los que se sitúa la historia ha de interpretarse a través de los personajes, sus ropas, el espacio...

b) Externo:

El autor selecciona los momentos que cree interesante y omite aquellos que considera innecesarios, de tal manera que podrá haber elipsis (saltos temporales).

Según el orden cronológico de los acontecimientos, el cuento puede estar narrado de diversas maneras:

- Lineal: se sigue el orden cronológico.
- In media res*: el relato empieza en medio de la historia.
- Flash-back* (analepsis): el narrador desde el presente cuenta hechos pasados.
- Flash-forward* (prolepsis): el narrador anticipa aspectos del futuro.
- Contrapunto: varias historias se entrecruzan.

I- “La noche boca arriba”

1-¿De qué género es este cuento y por qué?

2-Háblame de sus espacios y sus tiempos.

3-¿Cuántos puntos de vista hay en él?

4-¿Hay ficción o realidad en él? ¿Por qué crees eso?

5-¿Alguna vez has soñado que eras otra persona?



El sustrato mítico prehispánico de este cuento reside en que en uno de los dos planos el protagonista es un indio mexicano de la tribu de los “motecas” que está huyendo por la noche porque lo persiguen los aztecas. Esta civilización, que ha entrado en el periodo de la guerra florida, busca enemigos para ofrecérselos a sus dioses. Los perseguían, capturaba y llevaban a Tenochtitlan, donde los envolvían en flores, aún vivos, los guardaban en una mazmorra y el día de la fiesta del Dios los subían a las pirámides y les arrancaban el corazón (Cortázar 1980: 66).

6-¿Quién está soñando: el indígena a punto de ser sacrificado o el motorista que está siendo trasladado al hospital?

7-Podemos por tanto establecer dos planos simétricos en este cuento. Uno es el del motorista y otro el del indígena, trata de encontrar paralelismos entre ambos.

8-Busca en los dos planos los elementos que tienen que ver con los sentidos.

9-Con este cuento basado en un mito prehispánico, Cortázar introduce la cultura indígena y la mezcla con la actual hasta tal punto que no sabemos qué es la realidad que nos está contando. ¿Qué es un “moteca”? ¿A qué te recuerda esa palabra?

10-Estas palabras que te pongo a continuación son comunes en Hispanoamérica pero no tanto en España, ¿sabrías decirme su sinónimo peninsular más utilizado?

-cortadura:

-costado:

-chaparral:

11-Relaciona estas palabras con su significado:

- | | |
|-------------|--|
| 1.Zaguán | a) Campamento que se instala provisionalmente para pasar la noche. |
| 2.Chicotear | |
| 4.Vivac | b) espacio cubierto situado en las casas, normalmente junto a la puerta. |
| 5.Ciénagas | c) dar con un látigo. |
| 6.Buche | d) lugar pantanoso. |
| | e) monaguillo. |
| 7.Duodeno | f) parte inicial del intestino delgado que lo une con el estómago y donde vierten sus jugos el hígado y el páncreas. |
| 8.Acólitos | g) porción de líquido que cabe en la boca de una vez. |

II- “Axolotl”



El ajolote, del náhuatl axolotl que significa "transformista del agua" y que pertenece a la familia de anfibios endémicos que provienen de México.

En la mitología náhuatl, el ajolote es la advocación acuática del dios Xólotl, hermano gemelo de Quetzalcóatl, monstruoso a causa del nacimiento gemelar. Xólotl se encuentra asociado a la idea del movimiento y de la vida, de acuerdo con la leyenda del Quinto Sol. La dualidad se manifiesta en las transformaciones a las que recurre para evitar el sacrificio: se convirtió en una planta de maíz de dos cañas. Al ser descubierto echó a correr otra vez y se escondió en un magueyal, donde tomó la forma de una penca doble o mejolote (metl-maguey y xolotl).

Una vez más lo halló el verdugo y escapó de nuevo introduciéndose al agua, donde se transformó en un pez llamado axolotl. Ésta es su última metamorfosis, ya que finalmente, el verdugo lo atrapó y lo mató. Xólotl es un dios que le tiene miedo a la muerte, que no la acepta y quiere escapar de ella mediante sus poderes de transformación. Por este mito el axolotl se convirtió en el “monstruo acuático mexicano” que adquirió el poder de regenerar sus miembros del dios que le da nombre. Este mito inspiró a Cortázar para realizar este cuento en el que un hombre se desdobra entre lo humano y un axolotl.



1-Al igual que hace Cortázar, describe a un animal con el que te sientas identificado, di por qué y describe sus características. ¿Te gustaría convertirte en él?

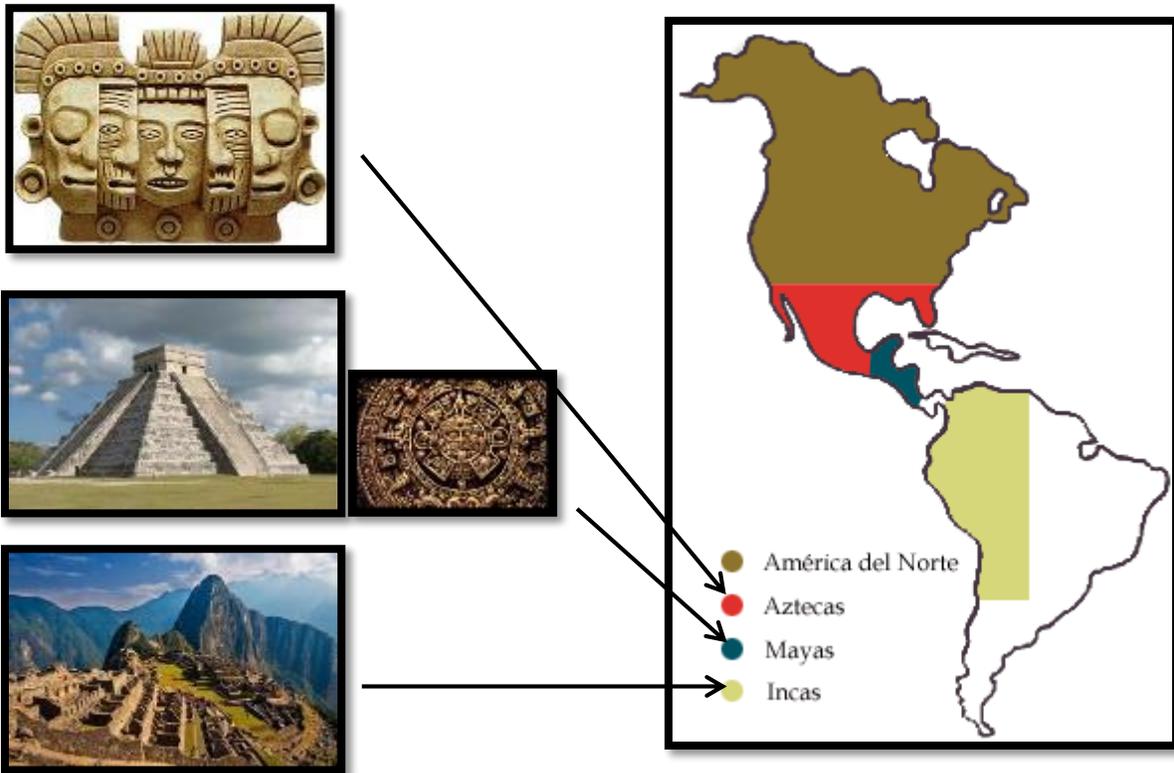
2-¿Qué puntos de vista ves en el cuento? ¿Hay más de uno?

3-¿Quién es el narrador?

4-Invéntate una hipótesis sobre cómo y por qué el hombre acabó convirtiéndose en un axolotl.

AMÉRICA ANTES DE LA LLEGADA DE LOS ESPAÑOLES

En este cuento los axolotl están representando la cultura azteca, una de las cuatro culturas precolombinas que había en América. Las otras dos son la maya y la inca.



1-Busca información sobre estas tres culturas y anota su ubicación y las piezas de arte y cultura que han llegado hasta nuestros días.

-Para ampliar información-

I- “Continuidad de los parques”

1- Háblame de los espacios y el punto de vista del narrador en esta obra:

2-¿Podría tratarse del mismo hombre en la vida real y en la narración? ¿Por qué opinas eso?

II- “Instrucciones para subir una escalera”

1- Escribe unas instrucciones sobre alguna obviedad de la vida cotidiana siguiendo como modelo el texto de Cortázar. Puedes hacerlo de manera individual o por parejas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.
- , (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona.
- BARCHINO, Matías (2007): “Territorios de La Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana”, *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-33, 45, disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=276515>> [fecha consulta: 14/05/2015].
- BARRERA, Trinidad (2008): *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis (1941): *Sobre los Clásicos*, *Revista Sur*, Nº. 85, Buenos Aires, pp. 5-10.
- , (2006): *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid.
- , (2014): *El Aleph*, La Nueva Edimac S.L., Barcelona.
- , (2014): *El Aleph*, DEBOLSILLO, Barcelona.
- CASTRO MORALES, Belén (1997): “El México salvaje y la alteridad en 3 cuentos contemporáneos (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Villoro)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 2, Nº. 26, Universidad La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, pp. 293-307, disponible en <<https://acceso.uniovi.es/index.php/ALHI/article/view/.DanaInfo=revistas.ucm.es+ALHI9797220293A>> [fecha consulta: 19/05/2015].
- CONGRESO DEL ESTADO DE JALISCO (2008): *La revolución mexicana*, LVIII Legislatura, pp. 1-20, disponible en <<http://congreso.jalisco.gob.mx/bibliotecavirtual/libros/antecedentesrevolucion.pdf>> [fecha consulta: 16/05/2015].
- CORTÁZAR (1980): *Clases de literatura*, en *Julio Cortázar: Clases de literatura*, ed. Carles Álvarez Garriga (2014), Punto de Lectura, Barcelona.
- , (2014): *Bestiario*, Alfaguara, Madrid.
- , (2007): *Cuentos completos/1*, Punto de Lectura, Barcelona.
- , (2014): *Final del juego*, Punto de Lectura, Madrid.

- DE LA FUENTE, Víctor (1991): “Don Quijote”, *Revista Tapón*, Nº. 16-19, Caja de Ahorros de Asturias, disponible en <http://elblogdelrincondetaula.blogspot.com.es/2006_09_01_archive.html> [fecha consulta: 12/01/2015].
- DE MORA VALCÁRCEL, Carmen (1991): ““El llano en llamas" o el paisaje desolado de Juan Rulfo”, *Actas de las VIII Jornadas de Andalucía y América: Propiedad de la tierra, latifundios y movimientos campesinos*, Universidad de Santa María de la Rábida coord. Bibiano Torres Ramírez, pp. 371-383, disponible en <https://acceso.uniovi.es/buscar/?DanaInfo=dialnet.unirioja.es+documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=El+Llano+en+llamas+o+el+paisaje+desolado+del+Juan+Rulfo> [fecha consulta: 11/04/2015].
- DORFMAN, Ariel (1974): “En torno a Pedro Páramo de Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, ed. H. F. Giacomán, Nueva York, pp. 157-174.
- ECHAVARRÍA FERRARI, Arturo (1980): “ ‘Historia del guerrero y de la cautiva’ de Borges tentativa de codificación de un lenguaje ‘americano’ ”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, pp. 222-224, disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_056.pdf>, [fecha consulta: 14/01/2015].
- FAVI CORTÉS, Gloria (2009): “La seducción del texto en un cuento de Julio Cortázar: Axolotl”, *Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, Vol. 1, Nº. 1, pp. 24-25 disponible en <<https://acceso.uniovi.es/download/articulo/DanaInfo=dialnet.unirioja.es+4034084.pdf>> [fecha consulta: 14/05/2015].
- FERNÁNDEZ VITORES, David (2014): “El Español, una lengua viva”, informe del Instituto Cervantes, pp. 1-63, disponible en <<http://eldiae.es/wp-content/uploads/2014/07/El-espa%C3%B1ol-lengua-viva-2014.pdf>> [fecha consulta: 9/03/2015].
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1989): “Sobre el indigenismo en el México posrevolucionario: aportaciones de Gregorio López y Fuentes”, *Revista Philologia Hispalensis*, Nº. 4, Fascículo 1, pp. 95-106, disponible en <http://institucional.us.es/revistas/philologia/4_1/art_8.pdf> [fecha consulta: 1/03/2015].
- GOLOBOFF, Mario (1999): “Borges y el gaicho”, *Revista de Literaturas Modernas*, Nº. 29, Universidad Nacional de La Plata, Mendoza, Argentina, pp. 176-182 disponible en <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2613/goloboffrlmodernas29.pdf> [fecha consulta: 11/01/2015].
- GONZÁLEZ ARENAS, María Isabel y Morales Moreno, José Eduardo (2011): “Análisis narratológico del relato "La noche boca arriba", de Julio Cortázar”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, Nº. 47, pág. 15, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>> [fecha consulta: 7/04/2015].

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marlén (2008-2009): “El axolotl de Julio Cortázar: el otro y uno mismo”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N°. 40, pág. 2, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/axolotl.html>> [fecha consulta: 11/05/2015].
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal (1995): “Borges y las fronteras del tiempo”, en *El cuento hispanoamericano*, coord. Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, pp. 211-234.
- HERMOSILLA SÁNCHEZ, Alejandro (2007): “El gaucho argentino: una interpretación mítico-simbólica de sus avatares literarios a partir de la construcción histórica como nación de la Argentina”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N°. 35, Universidad Complutense de Madrid, [sin numeración], disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/gauchar.html>> [fecha consulta: 14/01/2015].
- L. ROSSER, Harry (1995): “La visión fatalista de Juan Rulfo”, en *El cuento hispanoamericano*, coord. Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, pp. 325-346.
- L. SHAW, Donald (1981): *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid.
- MANARA, Milo y Hugo Pratt (1991): *El Gaucho, Tomo 1*, Norma Editorial, pp. 113-128, disponible en <<http://mau-novelagrafica.blogspot.com.es/2012/07/el-gaucho-1.html>> [consulta: 30/05/2015].
- MORA, Gabriela (1985): *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, José Porrúa Turanzas S.A., Madrid.
- MORELLO-FROSCH, Marta (1995): “Queremos tanto a Glenda, de Julio Cortázar”, en *El cuento hispanoamericano*, coord. Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, pp. 311-324.
- MORENO, Roberto (1969): “El axolotl”, *Estudios de cultura Náhuatl*, N°. 8, 1969, pp. 157-173, disponible en <<https://acceso.uniovi.es/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/DanaInfo=www.historicas.unam.mx+104.pdf>> [fecha consulta: 14/05/2015].
- NITRIHUAL VALDEBENITO, Luis Alejandro (2007): “Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia”, *Revista Estudios Literarios*, N°. 36, Universidad Complutense: Departamento de Filología Española III, [sin numeración], disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2338312>> [fecha consulta: 13/01/2015].
- ORTEGA CAMBRANIS, Aída J. (2000): “El ajolote”, *Revista Elementos*, N°. 36, Vol. 6, pp. 55-57, disponible en <<http://www.elementos.buap.mx/num36/pdf/55.pdf>> [fecha consulta: 17/05/2015].
- ORTEGA, Julio (1995): “El nuevo cuento hispanoamericano”, en *El cuento hispanoamericano*, coord. Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, pp. 573-586.

- OVIEDO, José Miguel (2012): *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*, Alianza Universidad Textos, Madrid.
- PALACIOS ALCAINE, Azucena (2006): “Variedades del español hablado en América: una aproximación educativa”, en E. de Miguel (ed), *Las lenguas españolas: un enfoque filológico*, Madrid, MEC, pp. 175-196, disponible en <https://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/alcaine/UIMP.pdf> [fecha consulta: 9/03/2015].
- PALMA, María Irene (2005): “La metamorfosis en "Axolotl" y "La muñeca menor": una reacción a la vida”, *Hipertexto*, N° 1, pp. 105-108, disponible en <https://acceso.uniovi.es/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_hh/om/docs/,DanaInfo=portal.utpa.edu+Hiper1Palma.pdf> [fecha consulta: 14/05/2015].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007): *Manual de literatura hispanoamericana vi. La época contemporánea: prosa*, CÉNLIT Ediciones, Navarra.
- PLANELLS, Antonio (1976): “Comunicación por metamorfosis: "Axolotl", de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 5, pp. 291-302, disponible en <<https://acceso.uniovi.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI7676110291A/,DanaInfo=revistas.ucm.es+24797>> [fecha consulta: 14/05/2015].
- PREGO, Omar y Julio Cortázar (1990): “Entrevista a Julio Cortázar por Omar Prego”, en *La fascinación de las palabras*, Ediciones Trilce, Uruguay, disponible en <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/13_14_10_08.html> [fecha consulta: 16/05/2015].
- PUPO-WALKER, Enrique (1995): “Prólogo: El cuento hispanoamericano”, en *El cuento hispanoamericano*, coord. Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, pp. 11-53.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974): “Relecturas: El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. 40, N° 87-88, pp. 287-302, disponible en <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_87.htm>, [consulta 14/05/2015].
- , (1992): *Narradores de esta América Tomo I*, Colección Trópicos, Alfadil Ediciones, Argentina.
- , (1992): *Narradores de esta América Tomo II*, Colección Trópicos, Alfadil Ediciones, Argentina.
- RULFO, Juan (2014): *El Llano en llamas*, Cátedra, Madrid.
- SALCEDO, Hugo (2011): “Doble vuelta: del mito prehispánico en Cortázar, Fuentes y Garro, a la composición dramática de El perseguidor de Tlaxcala”, en *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, N° 2, pp. 25-31,

disponible en <<https://acceso.uniovi.es/mitologias/article/view/v2-Salcedo/,DanaInfo=revistes.uab.cat+36>> [fecha consulta: 16/05/2015].

SANTÍ, Enrico-Mario (1974): "Escritura y tradición: El *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges", *Revista Iberoamericana*, Vol. 40, Nº. 87-88, pp. 303-319, disponible en <<http://phdtree.org/pdf/52902357-escritura-y-tradicion-el-martin-fierro-en-dos-cuentos-de-borges/>> [fecha consulta: 10/05/2015].

SHIMOSE, Pedro (1989): *Cómo dominar la literatura latinoamericana*, Editorial Playor, Madrid.

SLATTA, Richard W. (1984): "Gauchos, llaneros y cowboys: un aporte a la historia comparada", *Boletín americanista*, Nº. 34, pp. 193-208, Universitat de Barcelona: Facultat de Geografia e Historia. Sección de Historia de América, disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2937862>> [fecha consulta: 14/04/2015].

TEDIO, Guillermo (2000): "Borges y "El sur": Entre gauchos y compadritos", *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, Nº. 14, [sin numeración], disponible en <https://acceso.uniovi.es/info/especulo/numero14/,DanaInfo=pendientedemigracion.ucm.es+bor_gauc.html> [fecha consulta: 16/05/2015].

VAN HECKE, An (2009): "Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágicomitológico del ajolote", *Revista Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, Vol. 9, Nº. 34 pp. 43-56, disponible en <<https://acceso.uniovi.es/index.php/iberoamericana/article/view/760/,DanaInfo=journals.iai.spk-berlin.de+443>> [fecha consulta: 14/03/2015].

VÁZQUEZ PARADA, Lourdes Celina (2014): "La narrativa de la guerra cristera", *Revista de Filología y Letras de la Universidad de Guadalajara: Departamento de Letras*, Nº. 65-66, pp. 1-16, disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4747402>> [fecha consulta: 10/05/2015].

ANEXOS

I- CUENTOS DE BORGES

“HISTORIA DEL GUERRERO Y LA CAUTIVA”

“ [...]En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras Norte y Oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fe. La comandancia estaba en Junín; más allá, a cuatro o cinco leguas uno de otro, la cadena de los fortines; más allá, lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o cíe vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes, desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y “vicios”; no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar tic otro modo, o como un desafío y un signo.

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos- Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las

historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales”

“EL GAUCHO”, *ELOGIO DE LAS SOMBRAS*

Quién les hubiera dicho que sus mayores vinieron por un mar, quién les hubiera dicho lo que son un mar y sus aguas.

Mestizos de la sangre del hombre blanco, lo tuvieron en poco, mestizos de la sangre del hombre rojo, fueron sus enemigos.

Muchos no habrán oído jamás la palabra gaucho, o la habrán oído como una injuria.

Aprendieron los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y del pájaro, las profecías de las nubes del Sur y de la luna con un cerco.

Fueron pastores de la hacienda brava, firmes en el caballo del desierto que habían domado esa mañana, enlazadores, marcadores, troperos, capataces, hombres de la partida policial, alguna vez matreros; alguno, el escuchado, fue el payador.

Cantaba sin premura, porque el alba tarda en clarear, y no alzaba la voz.

Había peones tigreros; amparado en el poncho el brazo izquierdo, el derecho sumía el cuchillo en el vientre del animal, abalanzado y alto.

El diálogo pausado, el mate y el naipe fueron las formas de su tiempo.

A diferencia de otros campesinos, eran capaces de ironía.

Eran sufridos, castos y pobres. La hospitalidad fue su fiesta.

Alguna noche los perdió el pendenciero alcohol de los sábados.

Morían y mataban con inocencia.

No eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la dura vida les enseñó el culto del coraje.

Hombres de la ciudad les fabricaron un dialecto y una poesía de metáforas rústicas.

Ciertamente no fueron aventureros, pero un arreo los llevaba muy lejos y más lejos las guerras.

No dieron a la historia un sólo caudillo. Fueron hombres de López, de Ramírez, de Artigas, de Quiroga, de Bustos, de Pedro Campbell, de Rosas, de Urquiza, de aquel Ricardo López Jordán que hizo matar a Urquiza, de Peñaloza y de Saravia.

No murieron por esa cosa abstracta, la patria, sino por un patrón casual, una ira o por la invitación de un peligro.

Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente, en repúblicas de cuya historia nada supieron, en campos de batalla, hoy famosos.

Hilario Ascasubi los vio cantando y combatiendo.

Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran.

Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros.

“EL SUR”

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era

secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores: una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.

Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las Mil y Una Noches* de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de *Las Mil y Una Noches* sirvieron para decorar pasadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin, dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes,

las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

En el hall de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de *Las Mil y Una Noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de *Shahrazad* y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido.

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario.

Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo. También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desahogado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por

Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba).

El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación, que era poco más que un andén con un cobertizo. Ningún vehículo tenían, pero el jefe opinó que tal vez pudiera conseguir uno en un comercio que le indicó a unas diez, doce, cuadras.

Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.

El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento. Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia. Atados al palenque había unos caballos. Dahlmam, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. El hombre, oído el caso, dijo que le haría atar la jardinera; para agregar otro hecho a aquel día y para llenar ese tiempo, Dahlmann resolvió comer en el almacén.

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de ésos ya no quedan más que en el Sur.

Dahlmann se acomodó junto a la ventana. La oscuridad fue quedándose con el campo, pero su olor y sus rumores aún le llegaban entre los barrotes de hierro. El patrón le trajo sardinas y después carne asada; Dahlmann las empujó con unos vasos de vino tinto. Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñolienta. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra: otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dalhman, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de Las Mil y Una Noches, como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada:

-Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los

vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando.

El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era otra ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó.

-Vamos saliendo- dijo el otro.

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

“EL MUERTO”

Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil.

Benjamín Otálora cuenta, hacia 1891, diecinueve años. Es un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca; una puñalada feliz le ha revelado que es un hombre valiente; no lo inquieta la muerte de su contrario, tampoco la inmediata necesidad de huir de la República. El caudillo de la parroquia le da una carta para un tal Azevedo Bandeira, del Uruguay. Otálora se embarca, la travesía es tormentosa y crujiente; al otro día, vaga por las calles de Montevideo, con inconfesada y tal vez ignorada tristeza. No da con Azevedo Bandeira; hacia la medianoche, en un almacén del Paso del Molino, asiste a un altercado entre unos troperos. Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo

atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja o la música. Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho. Éste, después, resulta ser Azevedo Bandeira. (Otálora, al saberlo, rompe la carta, porque prefiere debérselo todo a sí mismo.) Azevedo Bandeira da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el negro bigote cerdoso.

Proyección o error del alcohol, el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo. Otálora bebe con los troperos y luego los acompaña a una farra y luego a un caserón en la Ciudad Vieja, ya con el sol bien alto. En el último patio, que es de tierra, los hombres tienden su recado para dormir. Oscuramente, Otálora compara esa noche con la anterior; ahora ya pisa tierra firme, entre amigos. Lo inquieta algún remordimiento, eso sí, de no extrañar a Buenos Aires. Duerme hasta la oración, cuando lo despierta el paisano que agredió, borracho, a Bandeira. (Otálora recuerda que ese hombre ha compartido con los otros la noche de tumulto y de júbilo y que Bandeira lo sentó a su derecha y lo obligó a seguir bebiendo.) El hombre le dice que el patrón lo manda buscar. En una suerte de escritorio que da al zaguán (Otálora nunca ha visto un zaguán con puertas laterales) está esperándolo Azevedo Bandeira, con una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado. Bandeira lo pondera, le ofrece una copa de caña, le repite que le está pareciendo un hombre animoso, le propone ir al Norte con los demás a traer una tropa. Otálora acepta; hacia la madrugada están en camino, rumbo a Tacuarembó.

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos. Otálora se ha criado en los barrios del carrero y del cuarteador; antes de un año se hace gaucho. Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a resistir el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a arrear con el silbido y el grito. Sólo una vez, durante ese tiempo de aprendizaje, ve a Azevedo Bandeira, pero lo tiene muy presente, porque ser hombre de Bandeira es ser considerado y temido, y porque, ante cualquier hombrada, los gauchos dicen que Bandeira lo hace mejor. Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Rio Grande do Sul; eso, que debería rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricable y casi infinitas distancias. Gradualmente, Otálora entiende que los negocios de Bandeira son múltiples y que el principal es el contrabando. Ser tropero es ser un sirviente; Otálora se propone ascender a contrabandista. Dos de los compañeros, una noche, cruzarán la frontera para volver con unas partidas de caña; Otálora provoca a uno de ellos, lo hiere y toma su lugar. Lo mueve la ambición y también una oscura fidelidad. Que el hombre (piensa) acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos.

Otro año pasa antes que Otálora regrese a Montevideo. Recorren las orillas, la ciudad (que a Otálora le parece muy grande); llegan a casa del patrón; los hombres tienden los recados en el último patio. Pasan los días y Otálora no ha visto a Bandeira. Dicen, con temor, que está

enfermo; un moreno suele subir a su dormitorio con la caldera y con el mate. Una tarde, le encomiendan a Otálora esa tarea. Éste se siente vagamente humillado, pero satisfecho también.

El dormitorio es desmantelado y oscuro. Hay un balcón que mira al poniente, hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arreadores, de cintos, de armas de fuego y de armas blancas, hay un remoto espejo que tiene la luna empañada. Bandeira yace boca arriba; sueña y se queja; una vehemencia de sol último lo define. El vasto lecho blanco parece disminuirlo y oscurecerlo; Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él. En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad. Bandeira se incorpora; mientras habla de cosas de la campaña y despacha mate tras mate, sus dedos juegan con las trenzas de la mujer. Al fin, le da licencia a Otálora para irse.

Días después, les llega la orden de ir al Norte. Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura. Ni árboles ni un arroyo la alegran, el primer sol y el último la golpean. Hay corrales de piedra para la hacienda, que es guampuda y menesterosa. El Suspiro se llama ese pobre establecimiento.

Otálora oye en rueda de peones que Bandeira no tardará en llegar de Montevideo. Pregunta por qué; alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado. Otálora comprende que es una broma, pero le halaga que esa broma ya sea posible. Averigua, después, que Bandeira se ha enemistado con uno de los jefes políticos y que éste le ha retirado su apoyo. Le gusta esa noticia.

Llegan cajones de armas largas; llegan una jarra y una palangana de plata para el aposento de la mujer; llegan cortinas de intrincado damasco; llega de las cuchillas, una mañana, un jinete sombrío, de barba cerrada y de poncho. Se llama Ulpiano Suárez y es el capanga o guardaespaldas de Azevedo Bandeira. Habla muy poco y de una manera abrasilerada. Otálora no sabe si atribuir su reserva a hostilidad, a desdén o a mera barbarie. Sabe, eso sí, que para el plan que está maquinando tiene que ganar su amistad.

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.

Aquí la historia se complica y se ahonda. Azevedo Bandeira es diestro en el arte de la intimidación progresiva, en la satánica maniobra de humillar al interlocutor gradualmente, combinando veras y burlas; Otálora resuelve aplicar ese método ambiguo a la dura tarea que se propone. Resuelve suplantar, lentamente, a Azevedo Bandeira. Logra, en jornadas de peligro común, la amistad de Suárez. Le confía su plan; Suárez le promete su ayuda. Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas. Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. El universo parece conspirar con él y

apresura los hechos. Un mediodía, ocurre en campos de Tacuarembó un tiroteo con gente riograndense; Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otálora regresa al Suspiro en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día.

Bandeira, sin embargo, siempre es nominalmente el jefe. Da órdenes que no se ejecutan; Benjamín Otálora no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima.

La última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894. Esa noche, los hombres del Suspiro comen cordero recién carneado y beben un alcohol pendenciero. Alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo; esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la mujer. Ésta le abre en seguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y se arrastra, el jefe le ordena:

-Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.

Suárez, casi con desdén, hace fuego.

“LA INTRUSA”

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor.

En Turdera los llamaban los Nilsen. El párroco me dijo que su predecesor recordaba, no sin sorpresa, haber visto en la casa de esa gente una gastada Biblia de tapas negras, con caracteres

góticos; en las últimas páginas entrevió nombres y fechas manuscritas. Era el único libro que había en la casa. La azarosa crónica de los Nilsen, perdida como todo se perderá. El caserón, que ya no existe, era de ladrillo sin revocar; desde el zaguán se divisaban un patio de baldosa colorada y otro de tierra. Pocos, por lo demás, entraron ahí; los Nilsen defendían su soledad. En las habitaciones desmanteladas dormían en catres; sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hojas corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero. Sé que eran altos, de melena rojiza. Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oirían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos. El barrio los temía a los Colorados; no es imposible que debieran alguna muerte. Hombro a hombro pelearon una vez a la policía. Se dice que el menor tuvo un altercado con Juan Iberra, en el que no llevó la peor parte, lo cual, según los entendidos, es mucho. Fueron troperos, cuarteadores, cuatrerros y alguna vez tahúres. Tenían fama de avaros, salvo cuando la bebida y el juego los volvían generosos. De sus deudos nada se sabe y ni de dónde vinieron. Eran dueños de una carreta y una yunta de bueyes.

Físicamente diferían del compadraje que dio su apodo forajido a la Costa Brava. Esto, y lo que ignoramos, ayuda a comprender lo unidos que fueron. Malquistarse con uno era contar con dos enemigos.

Los Nilsen eran calaveras, pero sus episodios amorosos habían sido hasta entonces de zaguán o de casa mala. No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas. En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos y donde se bailaba, todavía, con mucha luz. Juliana era de tez morena y de ojos rasgados; bastaba que alguien la mirara, para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida.

Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó. Se hizo más hosco; se emborrachaba solo en el almacén y no se daba con nadie. Estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos.

Una noche, al volver tarde de la esquina, Eduardo vio el oscuro de Cristián atado al palenque en el patio, el mayor estaba esperándolo con sus mejores pilchas. La mujer iba y venía con el mate en la mano. Cristián le dijo a Eduardo:

-Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usala.

El tono era entre mandón y cordial. Eduardo se quedó un tiempo mirándolo; no sabía qué hacer. Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro.

Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta

de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.

Una tarde, en la plaza de Lomas, Eduardo se cruzó con Juan Iberra, que lo felicitó por ese primor que se había agenciado. Fue entonces, creo, que Eduardo lo injurió. Nadie, delante de él, iba a hacer burla de Cristián.

La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.

Un día, le mandaron a la Juliana que sacara dos sillas al primer patio y que no apareciera por ahí, porque tenían que hablar. Ella esperaba un diálogo largo y se acostó a dormir la siesta, pero al rato la recordaron. Le hicieron llenar una bolsa con todo lo que tenía, sin olvidar el rosario de vidrio y la crucecita que le había dejado su madre. Sin explicarle nada la subieron a la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las once de la noche cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro.

En Turdera, los Nilsen, perdidos hasta entonces en la mañana (que también era una rutina) de aquel monstruoso amor, quisieron reanudar su antigua vida de hombres entre hombres. Volvieron a las trucadas, al reñidero, a las juergas casuales. Acaso, alguna vez, se creyeron salvados, pero solían incurrir, cada cual por su lado, en injustificadas o harto justificadas ausencias. Poco antes de fin de año el menor dijo que tenía que hacer en la Capital. Cristián se fue a Morón; en el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo. Entró; adentro estaba el otro, esperando turno. Parece que Cristián le dijo:

-De seguir así, los vamos a cansar a los pingos. Más vale que la tengamos a mano.

Habló con la patrona, sacó unas monedas del tirador y se la llevaron. La Juliana iba con Cristián; Eduardo espoleó al overo para no verlos.

Volviéron a lo que ya se ha dicho. La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa. Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande -¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido!- y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que habían traído la discordia.

El mes de marzo estaba por concluir y el calor no cejaba. Un domingo (los domingos la gente suele recogerse temprano) Eduardo, que volvía del almacén, vio que Cristián uncía los bueyes. Cristián le dijo:

-Vení, tenemos que dejar unos cueros en lo del Pardo; ya los cargué; aprovechemos la fresca.

El comercio del Pardo quedaba, creo, más al Sur; tomaron por el Camino de las Tropas; después, por un desvío. El campo iba agrandándose con la noche.

Orillaron un pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:

-A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con su pilchas, ya no hará más perjuicios.

Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro círculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.

“LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS”

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó a construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribo sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso." Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con aquel que no muere.

“EL ALEPH”

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irrefutable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita,

de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé pasar un treinta de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. Durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable. "Es el Príncipe de los poetas de Francia", repetía con fatuidad. "En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas."

El treinta de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

-Lo evoco -dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de

un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin réclame, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero, abría las compuertas a la imaginación; luego, hacía uso de la lima. El poema se titulaba La Tierra; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe.

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
no corrijo los hechos, no falseo los nombres,
pero el voyage que narro, es... autour de ma chambre.

-Estrofa a todas luces interesante -dictaminó-. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero -¿barroquismo, decadentismo; culto depurado y fanático de la forma?- consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la Odisea, la segunda a los Trabajos y días, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema.

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del Polyolbion, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob,

un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. Copio una estrofa:

Sepan. A manderecha del poste rutinario

(viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)

se aburre una osamenta -¿Color? Blanquiceleste-

que da al corral de ovejas catadura de osario.

-Dos audacias -gritó con exultación-, rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito. Lo admito, lo admito. Una, el epíteto rutinario, que certeramente denuncia, en passant, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado Don Segundo se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo se aburre una osamenta, que el melindroso querrá excomulgar con horror pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector; se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, blanquiceleste? El pintoresco neologismo sugiere el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.

Hacia la medianoche me despedí.

Dos domingos después, Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, "para tomar juntos la leche, en el contiguo salón-bar que el progresismo de Zunino y de Zungri -los propietarios de mi casa, recordarás- inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer". Acepté, con más resignación que entusiasmo. Nos fue difícil encontrar mesa; el "salón-bar", inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones; en las mesas vecinas, el excitado público mencionaba las sumas invertidas sin regatear por Zunino y por Zungri. Carlos Argentino fingió asombrarse de no sé qué primores de la instalación de la luz (que, sin duda, ya conocía) y me dijo con cierta severidad:

-Mal de tu grado habrás de reconocer que este local se parangona con los más encopetados de Flores.

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería lactario, lacticinoso, lactescente, lechal... Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas

personas, "que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro". Acto continuo censuró la prologomanía, "de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios". Admitió, sin embargo, que en la portada de la nueva obra convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste. Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar en el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconcusos: la perfección formal y el rigor científico, "porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad". Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro.

Asentí, profusamente asentí. Aclaré, para mayor verosimilitud, que no hablaría el lunes con Álvaro, sino el jueves: en la pequeña cena que suele coronar toda reunión del Club de Escritores. (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase.) Dije, entre adivinatorio y sagaz, que antes de abordar el tema del prólogo, describiría el curioso plan de la obra. Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.

A partir del viernes a primera hora, empezó a inquietarme el teléfono. Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizá coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri. Felizmente, nada ocurrió -salvo el rencor inevitable que me inspiró aquel hombre que me había impuesto una delicada gestión y luego me olvidaba.

El teléfono perdió sus terrores, pero a fines de octubre, Carlos Argentino me habló. Estaba agitado; no identifiqué su voz, al principio. Con tristeza y con ira balbuceó que esos ya ilimitados Zunino y Zungri, so pretexto de ampliar su desafortunada confitería, iban a demoler su casa.

-¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay! -repetió, quizá olvidando su pesar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo; además, se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. Dijo que si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni,

su abogado, los demandaría ipso facto por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales.

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. Interrogué si éste se había encargado ya del asunto. Daneri dijo que le hablaría esa misma tarde. Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.

-Está en el sótano del comedor -explicó, aligerada su dicción por la angustia-. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.

-¿El Aleph? -repetí.

-Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es inajenable mi Aleph.

Traté de razonar.

-Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

-La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.

-Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera emitir una prohibición. Basta el conocimiento de un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado.

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

-Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Carlos entró poco después. Habló con sequedad; comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

-Una copita del pseudo coñac -ordenó- y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el multum in parvo!

Ya en el comedor, agregó:

-Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz.

Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales. El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. Con la mirada, busqué en vano el baúl de que Carlos Argentino me habló. Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso.

-La almohada es humildosa -explicó-, pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones.

Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me

asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

-Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman -dijo una voz aborrecida y jovial-. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los zapatos de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

-Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:

-¿Lo viste todo bien, en colores?

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.

Posdata del primero de marzo de 1943. A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de "trozos argentinos". Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura². El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra Los naipes del tahúr no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia! Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz.

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zú al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres -la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárík Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (Historia verdadera, I, 26), la lanza especular que el primer libro del Satyricon de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlin,

"redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio" (The Faerie Queene, III, 2, 19)-, y añade estas curiosas palabras: "Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: En las repúblicas fundadas por nómadas es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería".

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

A Estela Canto

II- CUENTOS DE RULFO

“¡DILES QUE NO ME MATEN!”

-¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

-No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

-Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

-No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

-Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.

-No. No tengo ganas de eso, yo soy tu hijo. Y si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

-Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.

Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

-No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.

Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir:

-Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?

-La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocúpate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge.

Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado. Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. Él se acordaba:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales.

Primero se aguantó por puro compromiso. Pero después, cuando la sequía, en que vio cómo se le morían uno tras otro sus animales hostigados por el hambre y que su compadre don Lupe seguía negándole la yerba de sus potreros, entonces fue cuando se puso a romper la cerca y a arrear la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer. Y eso no le había gustado a don Lupe, que mandó tapar otra vez la cerca para que él, Juvencio Nava, le volviera a abrir otra vez el agujero. Así, de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir, mientras el ganado estaba allí, siempre pegado a la cerca, siempre esperando; aquel ganado suyo que antes nomás se vivía oliendo el pasto sin poder probarlo.

Y él y don Lupe alegaban y volvían a alegar sin llegar a ponerse de acuerdo. Hasta que una vez don Lupe le dijo:

-Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

Y él contestó:

-Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahí se lo haiga si me los mata.

"Y me mató un novillo.

"Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto. No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después, se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían. Por eso me vine a vivir junto con mi hijo a este otro terrenito que yo tenía y que se nombra Palo de Venado. Y mi hijo creció y se casó con la nuera Ignacia y tuvo ya ocho hijos. Así que la cosa ya va para viejo, y según eso debería estar olvidada. Pero, según eso, no lo está.

"Yo entonces calculé que con unos cien pesos quedaba arreglado todo. El difunto don Lupe era solo, solamente con su mujer y los dos muchachitos todavía de a gatas. Y la viuda pronto murió también dizque de pena. Y a los muchachitos se los llevaron lejos, donde unos parientes. Así que, por parte de ellos, no había que tener miedo.

"Pero los demás se atuvieron a que yo andaba exhortado y enjuiciado para asustarme y seguir robándome. Cada vez que llegaba alguien al pueblo me avisaban:

"-Por ahí andan unos fureños, Juvencio.

"Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome los días comiendo verdolagas. A veces tenía que salir a la media noche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida . No fue un año ni dos. Fue toda la vida."

Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente; creyendo que al menos sus últimos días los pasaría tranquilos. "Al menos esto -pensó- conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz".

Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte; de haberse pasado su mejor tiempo tirando de un lado para otro arrastrado por los sobresaltos y cuando su cuerpo había acabado por ser un puro pellejo correoso curtido por los malos días en que tuvo que andar escondiéndose de todos.

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se le fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora.

Pero para eso lo habían traído de allá, de Palo de Venado. No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo. Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir. Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buches de agua agria que tenía que tragarse sin querer. Y esa cosa que le hacía los pies pesados mientras su cabeza se le ablandaba y el corazón le pegaba con todas sus fuerzas en las costillas. No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran.

Tenía que haber alguna esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos.

Sus ojos, que se habían apenuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre de ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne. Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último.

Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera: "Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos", iba a decirles, pero se quedaba callado. "Más adelantito se los diré", pensaba. Y sólo los veía. Podía hasta imaginar que eran sus amigos; pero no quería hacerlo. No lo eran. No sabía quiénes eran. Los veía a su lado ladeándose y agachándose de vez en cuando para ver por dónde seguía el camino.

Los había visto por primera vez al pardear de la tarde, en esa hora desteñida en que todo parece chamuscado. Habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna. Y él había bajado a eso: a decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa. Pero ellos no se detuvieron.

Los había visto con tiempo. Siempre tuvo la suerte de ver con tiempo todo. Pudo haberse escondido, caminar unas cuantas horas por el cerro mientras ellos se iban y después volver a bajar. Al fin y al cabo la milpa no se lograría de ningún modo. Ya era tiempo de que hubieran venido las aguas y las aguas no aparecían y la milpa comenzaba a marchitarse. No tardaría en estar seca del todo.

Así que ni valía la pena de haber bajado; haberse metido entre aquellos hombres como en un agujero, para ya no volver a salir.

Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. No les veía la cara; sólo veía los bultos que se repegaban o se separaban de él. De manera que cuando se puso a hablar, no supo si lo habían oído. Dijo:

-Yo nunca le he hecho daño a nadie -eso dijo. Pero nada cambió. Ninguno de los bultos pareció darse cuenta. Las caras no se volvieron a verlo. Siguieron igual, como si hubieran venido dormidos.

Entonces pensó que no tenía nada más que decir, que tendría que buscar la esperanza en algún otro lado. Dejó caer otra vez los brazos y entró en las primeras casas del pueblo en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche.

-Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz:

-¿Cuál hombre? -preguntaron.

-El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

-Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima -volvió a decir la voz de allá adentro.

-¡Ey, tú! ¿Que si has habitado en Alima? -repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

-Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

-Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros.

-Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

-¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

Entonces la voz de allá adentro cambió de tono:

-Ya sé que murió -dijo-. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos:

-Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.

"Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia.

"Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca".

Desde acá, desde fuera, se oyó bien claro cuando dijo. Después ordenó:

-¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo!

-¡Mírame, coronel! -pidió él-. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derrengado de viejo. ¡No me mates...!

-¡Llévenselo! -volvió a decir la voz de adentro.

-...Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el palpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando.

En seguida la voz de allá adentro dijo:

-Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros.

Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón. Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía.

Lo echó encima del burro. Lo apretaló bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino. Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión. Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebiatados, de prisa, para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto.

-Tu nuera y los nietos te extrañarán -iba diciéndole-. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron.

“EN LA MADRUGADA”, *EL LLANO EN LLAMAS*

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

Allá lejos los cerros están todavía en sombras.

Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba.

Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el calor del amanecer.

Por el camino de Jiquilpan, bordeado de camichines, el viejo Esteban viene montado en el lomo de una vaca, arreando el ganado de la ordeña. Se ha subido allí para que no le brinquen a la cara los chapulines.

Se espanta los zancudos con su sombrero y de vez en cuando intenta chiflar, con su boca sin dientes, a las vacas, para que no se queden rezagadas. Ellas caminan rumiando, salpicándose con el rocío de la hierba. La mañana está aclarando. Oye las campanadas del alba en San Gabriel y se baja de la vaca, arrodillándose en el suelo y haciendo la señal de la cruz con los brazos extendidos.

Una lechuza grazna en el hueco de los árboles y entonces él brinca de nuevo al lomo de la vaca, se quita la camisa para que con el aire se le vaya el susto, y sigue su camino.

“Una, dos, diez”, cuenta las vacas al estar pasando el guardaganado que hay a la entrada del pueblo. A una de ellas la detiene por las orejas y le dice estirándole la trompa:

“Ora te van a desahijar, motilona. Lloras si quieres; pero es el último día que veras a tu becerro.” La vaca lo mira con sus ojos tranquilos, se lo sacude con la cola y camina hacia adelante.

Están dando la última campanada del alba.

No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpan o salen de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zigzagueando, mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo; algunas llevan algo en el pico, recogen el lodo con las plumas timoneras y se alejan, saliéndose del camino, perdiéndose en el sombrío horizonte.

Las nubes están ya sobre las montañas, tan distantes que sólo parecen parches grises prendidos a las faldas de aquellos cerros azules.

El viejo Esteban mira las serpentinas de colores que corren por el cielo: rojas, anaranjadas, amarillas. Las estrellas se van haciendo blancas. Las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba.

“Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué. Llegué al zaguán del corral y no me abrieron. Se quebró la piedra con la que estuve tocando la puerta y nadie salió. Entonces creí que mi patrón don Justo se había quedado dormido. No les dije nada a las vacas, ni les expliqué nada; me fui sin que me vieran, para que no fueran a seguirme. Busqué donde estuviera bajita la barda y por allí me trepé y caí al otro lado, entre los becerros. Y ya estaba yo quitando la tranca del zaguán cuando vi al patrón don Justo que salía de donde estaba el tapanco, con la niña Margarita dormida en sus brazos y que atravesaba el corral sin verme. Yo me escondí hasta hacerme perdedizo arrojándome contra la pared, y de seguro no me vio. Al menos eso creí.”

El viejo Esteban dejó entrar las vacas una por una, mientras las ordeñaba. Dejó al último a la desahijada, que se estuvo brame y brame, hasta que por pura lástima la dejó entrar. “Por última vez —le dijo—; míralo y lengüetéalo; míralo como si fuera a morir. Estás ya por parir y todavía te encariñas con este grandulón.” Y a él: Saboréalas nomás, que ya no son tuyas; te darás cuenta de que esta leche es leche tierna como para un recién nacido.” Y le dio de patadas cuando vio que mamaba de las cuatro tetas. “Te romperé las jetas, hijo de res.”

“Y le hubiera roto el hocico si no hubiera surgido por allí el patrón don Justo, que me dio de patadas a mí para que me calmara. Me zurró una sarta de porrazos que hasta me quedé dormido entre las piedras, con los huesos tronándose de tan zafados que los tenía. Me acuerdo que duré todo ese día entelerido y sin poder moverme por la hinchazón que me resultó después y por el mucho dolor que todavía me dura.

»¿Qué pasó luego? Yo no lo supe. No volví a trabajar con él. Ni yo ni nadie, porque ese mismo día se murió. ¿No lo sabía usted? Me lo vinieron a decir a mi casa, mientras estaba acostado en el catre, con la vieja allí a mi lado poniéndome fomentos y cataplasmas. Me llegaron con ese aviso. Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser, pero yo no me acuerdo. ¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros? Los debe de dejar, y más tratándose de un superior de uno. Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser ¿no cree usted? Aunque, mire, yo bien que me acuerdo de hasta el momento que le pegué al becerro y de cuando el patrón se me vino encima, hasta allí va muy bien la memoria; después todo está borroso. Siento que me quedé dormido de a tiro y que cuando desperté estaba en mi catre, con la vieja allí a mi lado consolándome de mis dolencias como si yo fuera un chiquillo y no este viejo desportillado que yo soy. Hasta le dije: ¡Ya cállate! Me acuerdo muy bien que se lo dije, ¿cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre? Y, sin embargo, dicen que maté a don Justo. ¿Con qué dicen que lo

maté? ¿Que dizque con una piedra, verdad? Vaya, menos mal, porque si dijeran que había sido con un cuchillo estarían zafados, porque yo no cargo cuchillo desde que era muchacho y de eso hace ya una buena hilera de años.”

Justo Brambila dejó a su sobrina Margarita sobre la cama, cuidando de no hacer ruido. En la pieza contigua dormía su hermana, tullida desde hacía dos años, inmóvil, con su cuerpo hecho de trapo; pero siempre despierta. Solamente tenía un rato de sueño, al amanecer; entonces se dormía como si se entregara a la muerte.

Despertaba al salir el sol ahora. Cuando Justo Brambila dejaba el cuerpo dormido de Margarita sobre la cama, ella comenzaba a abrir los ojos. Oyó la respiración de su hija y preguntó: “¿Dónde has estado anoche, Margarita?” Y antes que comenzaran los gritos que acabarían por despertarla, Justo Brambila abandonó el cuarto, en silencio. Eran las seis de la mañana.

Se dirigió al corral para abrirle el zaguán al viejo Esteban. Pensó también en subir al tapanco, para deshacer la cama donde él y Margarita habían pasado la noche. “Si el señor cura autorizara esto, yo me casaría con ella pero estoy seguro de que armará un escándalo si se lo pido. Dirá que es un incesto y nos excomulgara a los dos. Más vale dejar las cosas en secreto.” En eso iba pensando cuando se encontró al viejo Esteban peleándose con el becerro, metiendo sus manos como de alambre en el hocico del animal y dándole de patadas en la cabeza. Parecía que el becerro ya estaba derrengado porque restregaba sus patas en el suelo sin poder enderezarse.

Corrió y agarró al viejo por el cuello y lo tiró contra las piedras, dándole de puntapiés y gritándole cosas de las que él nunca conoció su alcance”. Después sintió que se le nublaban la cabeza y que caía rebotando contra el empedrado del corral. Quiso levantarse y volvió a caer, y al tercer intento se quedó quieto. Una nubla negra le cubrió la mirada cuando quiso abrir los ojos. No sentía dolor, sólo una cosa negra que le fue oscureciendo el pensamiento hasta la oscuridad total.

El viejo Esteban se levantó ya alto el sol. Se fue caminando a tientas, quejándose. No se supo cómo abrió la puerta y se echó a la calle. No se supo cómo llegó a su casa, llevando los ojos cerrados, dejando aquel reguero de sangre por todo el camino. Llegó y se recostó en su catre y volvió a dormirse.

Serían las once de la mañana cuando entró Margarita en el corral, buscando a Justo Brambila, llorando porque su madre le había dicho después de mucho sermonearla que era una prostituta. Encontró a Justo Brambila muerto. Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también, pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio. Todo le parecía mal: que estaban sucios los pesebres; que las pilas no tenían agua: que las vacas estaban reflacas. Todo le parecía mal; hasta que yo estuviera flaco no le gustaba. Y cómo no iba a estar flaco si apenas comía. Si me la pasaba en un puro viaje con las vacas: las llevaba a Jiquilpan, donde él había comprado un potrero de pasturas; esperaba a que comieran y luego me las traía de vuelta para llegar con ellas de madrugada. Aquello parecía una eterna peregrinación.

»Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser. La memoria, a esta edad es engañosa; por eso yo le doy gracias a Dios, porque si acaba con todas mis facultades, ya no pierdo mucho, ya que casi no me queda ninguna. Y en cuanto a mi alma, pues ahí también a él se la encomiendo.”

Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, de luto, pues don Justo era el dueño de la luz. Los perros aullaron hasta el amanecer. Los vidrios de colores de la iglesia estuvieron encendidos hasta el amanecer con la luz de los cirios, mientras velaban el cuerpo del difunto. Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: “Salgan, salgan, salgan, ánimas, de penas” con voz de falsete. Y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba.

“LUVINA”, EL LLANO EN LLAMAS

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran Cuesta de la Piedra Cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.

...Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo hubieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas en la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar.

-Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted.

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera.

Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines, el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda.

Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche.

-¡Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más! -volvió a decir el hombre. Después añadió:

-Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñado; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto...

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta y les dijera: “¡Váyanse más lejos! ¡No interrumpen! Sigán jugando, pero sin armar alboroto.”

Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo:

-Pues sí, como le estaba diciendo. Allí llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate. Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresen en varios años.

“...Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llama ‘pasojos de agua’, que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera.”

Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella y siguió diciendo:

-Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como un gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.

“...Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo... siempre.

”Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está. Y es que aquí no hay de otra. Yo sé que así sabe mal; que agarra un sabor como a meados de burro. Aquí uno se acostumbra. A fe que allá ni siquiera esto se consigue. Cuando vaya a Luvina la extrañará. Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojasé, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza. Yo sé lo que le digo.”

Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. Parecía ser aún temprano, en la noche.

El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. Ahora venía diciendo:

-Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá... Está bien. Me parece recordar el principio. Me pongo en su lugar y pienso... Mire usted, cuando yo llegué por primera vez a Luvina... ¿Pero me permite antes que me tome su cerveza? Veo que usted no le hace caso. Y a mí me sirve de mucho. Me alivia. Siento como si me enjuagara la cabeza con aceite alcanforado... Bueno, le contaba que cuando llegué por primera vez a Luvina, el arriero que nos llevó no quiso dejar siquiera que descansaran las bestias. En cuanto nos puso en el suelo, se dio media vuelta:

“-Yo me vuelvo -nos dijo.

“Espera, ¿no vas a dejar sestear a tus animales? Están muy aporreados.

“-Aquí se fregarían más -nos dijo- mejor me vuelvo.

“Y se fue dejándose caer por la Cuesta de la Piedra Cruda, espoleando sus caballos como si se alejara de algún lugar endemoniado.

“Nosotros, mi mujer y mis tres hijos, nos quedamos allí, parados en la mitad de la plaza, con todos nuestros ajuares en nuestros brazos. En medio de aquel lugar en donde sólo se oía el viento...

“Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos.

“Entonces yo le pregunté a mi mujer:

“-¿En qué país estamos, Agripina?

“Y ella se alzó de hombros.

“-Bueno, si no te importa, ve a buscar dónde comer y dónde pasar la noche. Aquí te aguardamos -le dije.

“Ella agarró al más pequeño de sus hijos y se fue. Pero no regresó.

“Al atardecer, cuando el sol alumbraba sólo las puntas de los cerros, fuimos a buscarla. Anduvimos por los callejones de Luvina, hasta que la encontramos metida en la iglesia: sentada mero en medio de aquella iglesia solitaria, con el niño dormido entre sus piernas.

“-¿Qué haces aquí Agripina?

“-Entré a rezar -nos dijo.

“-¿Para qué? -le pregunté yo.

“Y ella se alzó de hombros.

“Allí no había a quién rezarle. Era un jacalón vacío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como un cedazo.

“-¿Dónde está la fonda?

“-No hay ninguna fonda.

“-¿Y el mesón?

“-No hay ningún mesón

“-¿Viste a alguien? ¿Vive alguien aquí? -le pregunté.

“-Sí, allí enfrente... unas mujeres... Las sigo viendo. Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... Han estado asomándose para acá... Míralas. Veo las bolas brillantes de sus ojos... Pero no tienen qué darnos de comer. Me dijeron sin sacar la cabeza que en este pueblo no había de comer... Entonces entré aquí a rezar, a pedirle a Dios por nosotros.

“-¿Porqué no regresaste allí? Te estuvimos esperando.

“-Entré aquí a rezar. No he terminado todavía.

“-¿Qué país éste, Agripina?

“ Y ella volvió a alzarse de hombros.

“Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar desmantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir de los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes.

“Los niños lloraban porque no los dejaba dormir el miedo. Y mi mujer, tratando de retenerlos a todos entre sus brazos. Abrazando su manojito de hijos. Y yo allí, sin saber qué hacer.

“Poco después del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:

“-¿Qué es? -me dijo.

“-¿Qué es qué? -le pregunté.

“-Eso, el ruido ese.

“-Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer.

“Pero al rato oí yo también. Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas. Entonces caminé de puntitas hacia allá, sintiendo delante de mí aquel murmullo sordo. Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con

su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche.

“-¿Qué quieren? -les pregunté- ¿Qué buscan a estas horas?

“ Una de ellas respondió:

“-Vamos por agua.

“Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros.

“ No, no se me olvidará jamás esa primera noche que pasé en Luvina.

“...¿No cree que esto se merece otro trago? Aunque sea nomás para que se me quite el mal sabor del recuerdo.”

-Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.

“Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si viviera siempre en la eternidad. Esto hacen allí los viejos.

“Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice... Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas. Los niños que han nacido allí se han ido... Apenas les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina. Así es allí la cosa.

“Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde... Vienen de vez en cuando como las tormentas de que les hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y un como gruñido cuando se van... Dejan el costal de bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos hasta el año siguiente, y a veces nunca... Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo. Los hijos se pasan la vida trabajando para los padres como ellos trabajaron para los suyos y como quién sabe cuántos atrás de ellos cumplieron con su ley...

“Mientras tanto, los viejos aguardan por ellos y por el día de la muerte, sentados en sus puertas, con los brazos caídos, movidos sólo por esa gracia que es la gratitud del hijo... Solos, en aquella soledad de Luvina.

“Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. ‘¡Vámonos de aquí! -les dije-. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El Gobierno nos ayudará.’

“Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos, de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.

“-¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al Gobierno?

“Les dije que sí.

“-También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre de Gobierno.

“Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre.

“Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de los muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe.

“-Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad -me dijeron-. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.

“Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento.

“-¿No oyen ese viento? -les acabé por decir-. Él acabará con ustedes.

“-Dura lo que debe de durar. Es el mandato de Dios -me contestaron-. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor.

“Ya no volví a decir nada. Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar.

“...Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: ‘Usted va a ir a San Juan Luvina.’

En esa época tenía yo mis fuerzas. Estaba cargado de ideas... Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plata encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo...

“San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo..

“¿Qué opina usted si le pedimos a este señor que nos matice unos mezcalitos? Con la cerveza se levanta uno a cada rato y eso interrumpe mucho la plática. ¡Oye , Camilo, mándanos ahora unos mezcales!

“Pues sí, como le estaba yo diciendo...”

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos.

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.

III- CUENTOS DE CORTÁZAR

“LA NOCHE BOCA ARRIBA”

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él -porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre- montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos. Quizá algo distraído, pero corriendo por la derecha como correspondía, se dejó llevar por la tersura, por la leve crispación de ese día apenas empezado. Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente. Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y con la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe.

Volvió bruscamente del desmayo. Cuatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando de debajo de la moto. Sentía gusto a sal y sangre, le dolía una rodilla y cuando lo alzaron gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho. Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él, lo alentaban con bromas y seguridades. Su único alivio fue oír la confirmación de que había estado en su derecho al cruzar la esquina. Preguntó por la mujer, tratando de dominar la náusea que le ganaba la garganta. Mientras lo llevaban boca arriba hasta una farmacia próxima, supo que la causante del accidente no tenía más que rasguños en la piernas. "Usted la agarró apenas, pero el golpe le hizo saltar la máquina de costado..."; Opiniones, recuerdos, despacio, éntrenlo de espaldas, así va bien, y alguien con guardapolvo dándole de beber un trago que lo alivió en la penumbra de una pequeña farmacia de barrio.

La ambulancia policial llegó a los cinco minutos, y lo subieron a una camilla blanda donde pudo tenderse a gusto. Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un shock terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba. El brazo casi no le dolía; de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla. Se sentía bien, era un accidente, mala suerte; unas semanas quieto y nada más. El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. "Natural", dijo él. "Como que me la ligué encima..." Los dos rieron y el vigilante le dio la mano al llegar al hospital y le deseó buena suerte. Ya la náusea volvía poco a poco; mientras lo llevaban en una camilla de ruedas hasta un pabellón del fondo, pasando bajo árboles llenos de pájaros, cerró los ojos y deseó estar dormido o cloroformado. Pero lo tuvieron largo rato en una pieza con olor a hospital, llenando una ficha, quitándole la ropa y vistiéndolo con una camisa grisácea y dura. Le movían cuidadosamente el brazo, sin que le doliera. Las enfermeras bromeaban todo el tiempo, y si no hubiera sido por las contracciones del estómago se habría sentido muy bien, casi contento.

Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían.

Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. "Huele a guerra", pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas. Muy lejos, probablemente del otro lado del gran lago, debían estar ardiendo fuegos de vivac; un resplandor rojizo teñía esa parte del cielo. El sonido no se repitió. Había sido como una rama quebrada. Tal vez un animal que escapaba como él del olor a guerra. Se enderezó despacio, venteando. No se oía nada, pero el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida. Había que seguir, llegar al corazón de la selva evitando las ciénagas. A tientas, agachándose a cada instante para tocar el suelo más duro de la calzada, dio algunos pasos. Hubiera querido echar a correr, pero los tembladerales palpitaban a su lado. En el sendero en tinieblas, buscó el rumbo. Entonces sintió una bocanada del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante.

-Se va a caer de la cama -dijo el enfermo de la cama de al lado-. No brinque tanto, amigazo.

Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala. Mientras trataba de sonreír a su vecino, se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla. El brazo, enyesado, colgaba de un aparato con pesas y poleas. Sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros, pero no querían darle mucha agua, apenas para mojar los labios y hacer un buche. La fiebre lo iba ganando despacio y hubiera podido dormirse otra vez, pero saboreaba el placer de quedarse despierto, entornados los ojos, escuchando el diálogo de los otros enfermos, respondiendo de cuando en cuando a alguna pregunta. Vio llegar un carrito blanco que pusieron al lado de su cama, una enfermera rubia le frotó con alcohol la cara anterior del muslo, y le clavó una gruesa aguja conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino. Un médico joven vino con un aparato de metal y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa. Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse.

Vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil. Un trocito de pan, más precioso que todo un banquete, se fue desmigajando poco a poco. El brazo no le dolía nada y solamente en la ceja, donde lo habían suturado, chirriaba a veces una punzada caliente y rápida. Cuando los ventanales de enfrente viraron a manchas de un azul oscuro, pensó que no iba a ser difícil dormirse. Un poco incómodo, de espaldas, pero al pasarse la lengua por los labios reseco y calientes sintió el sabor del caldo, y suspiró de felicidad, abandonándose.

Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad, aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto. "La calzada", pensó. "Me salí de la calzada." Sus pies se hundían en un colchón de hojas y barro, y ya no podía dar un paso sin que las ramas de los arbustos le azotaran el torso y las piernas. Jadeante, sabiéndose acorralado a pesar de la oscuridad y el silencio, se agachó para escuchar. Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez. Nada podía ayudarlo ahora a encontrarla. La mano que sin saberlo él aferraba el mango del puñal, subió como un escorpión de los pantanos hasta su cuello, donde colgaba el amuleto protector. Moviéndolo apenas los labios musitó la plegaria del maíz que trae las lunas felices, y la súplica a la Muy Alta, a la dispensadora de los bienes motecas. Pero sentía al mismo tiempo que los tobillos se le estaban hundiendo despacio en el barro, y la espera en la oscuridad del chaparral desconocido se le hacía insoportable. La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. Si conseguía refugiarse en lo profundo de la selva, abandonando la calzada más allá de la región de las ciénagas, quizá los guerreros no le siguieran el rastro. Pensó en la cantidad de prisioneros que ya habrían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores.

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces y los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás.

-Es la fiebre -dijo el de la cama de al lado-. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien.

Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector. Se oía toser, respirar fuerte, a veces un diálogo en voz baja. Todo era grato y seguro, sin acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla. Había tantas cosas en qué entretenerse. Se puso a mirar el yeso del brazo, las poleas que tan cómodamente se lo sostenían en el aire. Le habían puesto una botella de agua mineral en la mesa de noche. Bebió del gollete, golosamente. Distinguía ahora las formas de la sala, las treinta camas, los armarios con vitrinas. Ya no debía tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía apenas, como un recuerdo. Se vio otra vez saliendo del hotel, sacando la moto. ¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que

había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla; con todo eso, un alivio al volver al día y sentirse sostenido y auxiliado. Y era raro. Le preguntaría alguna vez al médico de la oficina. Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo. La almohada era tan blanda, y en su garganta afiebrada la frescura del agua mineral. Quizá pudiera descansar de veras, sin las malditas pesadillas. La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco.

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a comprender. Inútil abrir los ojos y mirar en todas direcciones; lo envolvía una oscuridad absoluta. Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y los tobillos. Estaba estaqueado en el piso, en un suelo de lajas helado y húmedo. El frío le ganaba la espalda desnuda, las piernas. Con el mentón buscó torpemente el contacto con su amuleto, y supo que se lo habían arrancado. Ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final. Lejanamente, como filtrándose entre las piedras del calabozo, oyó los atabales de la fiesta. Lo habían traído al teocalli, estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno.

Oyó gritar, un grito ronco que rebotaba en las paredes. Otro grito, acabando en un quejido. Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, del final inevitable. Pensó en sus compañeros que llenarían otras mazmorras, y en los que ascendían ya los peldaños del sacrificio. Gritó de nuevo sofocadamente, casi no podía abrir la boca, tenía las mandíbulas agarrotadas y a la vez como si fueran de goma y se abrieran lentamente, con un esfuerzo interminable. El chirriar de los cerrojos lo sacudió como un látigo. Convulso, retorciéndose, luchó por zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne. Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y hubo que ceder. Vio abrirse la doble puerta, y el olor de las antorchas le llegó antes que la luz. Apenas ceñidos con el taparrabos de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio. Las luces se reflejaban en los torsos sudados, en el pelo negro lleno de plumas. Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como el bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo. Los portadores de antorchas iban adelante, alumbrando vagamente el corredor de paredes mojadas y techo tan bajo que los acólitos debían agachar la cabeza. Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final. Boca arriba, a un metro del techo de roca viva que por momentos se iluminaba con un reflejo de antorcha. Cuando en vez del techo nacieran las estrellas y se alzara ante él la escalinata incendiada de gritos y danzas, sería el fin. El pasadizo no acababa nunca, pero ya iba a acabar, de repente olería el aire libre lleno de estrellas, pero todavía no, andaban llevándolo sin fin en la penumbra roja, tironeándolo brutalmente, y él no quería, pero cómo impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida.

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados. En la mesa de noche, la botella de agua tenía algo de burbuja, de imagen traslúcida contra la sombra

azulada de los ventanales. Jadeó buscando el alivio de los pulmones, el olvido de esas imágenes que seguían pegadas a sus párpados. Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada... Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala. Y cada vez que se abrían era la noche y la luna mientras lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo, y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de rojo perfumado, y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba, y el vaivén de los pies del sacrificado, que arrastraban para tirarlo rodando por las escalinatas del norte. Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque estaba otra vez inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.

“AXOLOTL”

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavo real después de la lenta invernada. Bajé por el bulevar de Port Royal, tomé St. Marcel y L'Hôpital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones. Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y fui a ver los tulipanes. Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos, y salí incapaz de otra cosa.

En la biblioteca Saint-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario. Leí que se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la

estación de las lluvias. Encontré su nombre español, ajolote, la mención de que son comestibles y que su aceite se usaba (se diría que no se usa más) como el de hígado de bacalao.

No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al Jardín de las Plantas. Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete. Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos. No hay nada de extraño en esto porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos. Me había bastado detenerme aquella primera mañana ante el cristal donde unas burbujas corrían en el agua. Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario. Había nueve ejemplares y la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban. Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a esas figuras silenciosas e inmóviles aglomeradas en el fondo del acuario. Aislé mentalmente una situada a la derecha y algo separada de las otras para estudiarla mejor. Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola, pero lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas. Y entonces descubrí sus ojos, su cara, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y los inscribía en la carne rosa, en la piedra rosa de la cabeza vagamente triangular pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo. La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendidura rasgaba apenas la piedra sin vida. A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrescencia vegetal, las branquias supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.

Fue su quietud la que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. Después supe mejor, la contracción de las branquias, el tanteo de las finas patas en las piedras, la repentina natación (algunos de ellos nadan con la simple ondulación del cuerpo) me probó que eran capaces de evadirse de ese sopor mineral en el que pasaban horas enteras. Sus ojos sobre todo me obsesionaban. Al lado de ellos en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros. Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía inquieto) buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas. Era inútil golpear con el dedo en el cristal, delante de sus caras no se

advertía la menor reacción. Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo.

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Lo supe el día en que me acerqué a ellos por primera vez. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las manecitas... Pero una lagartija tiene también manos así, y en nada se nos parece. Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojitos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran animales.

Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada. Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: «Sálvanos, sálvanos». Me sorprendía musitando palabras de consuelo, transmitiendo pueriles esperanzas. Ellos seguían mirándome inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de las branquias se enderezaban. En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos, había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora?

Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos. «Usted se los come con los ojos», me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados.

Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir. Cada mañana al inclinarme sobre el acuario el reconocimiento era mayor. Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua. Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían. Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de una axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía -lo supe en el mismo momento- de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario.

Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que obedecía a una costumbre. Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre. Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él -ah, sólo en cierto modo-, y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.

“CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la

cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

“INSTRUCCIONES PARA SUBIR UNA ESCALERA”

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie.

(Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegado en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso.