

La (In) existencia del “cuento lírico” en la literatura chilena

Yenny Ariz Castillo

Universidad de Concepción

A partir de una revisión de las antologías del cuento chileno, nos interesa explorar el discurso de los prólogos con relación a una tendencia en particular que los primeros antologadores atisban, reconocen, pero no llegan a definir cabalmente: el *cuento lírico* o lo que Armando Donoso llamó “cuento poemático” en su antología de 1943¹.

Los antologadores, como parte de la dificultad para definir el género cuento, perciben vínculos con otros géneros, especialmente con la poesía. Estos matices poéticos que se observarían en ciertos cuentistas se vinculan con el empleo de la imaginación y la fantasía, que trasuntan en un lenguaje metafórico, diametralmente distinto, según los antologadores, a las formas de expresión de un autor más cercano a lo novelístico o a lo criollista².

Es necesario aclarar que esta condición de cuentos–poemas apuntada por los antologadores está íntimamente relacionada con la vertiente ligada al modernismo y posteriormente a las vanguardias de la literatura chilena, pero no todos los cuentos de esta tendencia corresponden a lo que queremos estudiar. Si bien la antología de Miguel Serrano consigna esta cualidad para todos sus cuentos antologados, Lafourcade, en su trabajo de 1954, hace una distinción; la generación de 1950, que en su propio discurso se asume como la superación de las tendencias realistas y neorrealistas, se escinde, puesto que existirían dos grupos; el primero, de “actitud fría, inteligente, ante el cuento. Elusión de la metáfora, desdén por los raptos líricos” (1954:15). Este grupo de cuentistas trabajaría, según el antologador, a partir de un “plan exacto, en el cual cada palabra estaba prevista” (1954:15). El grupo que nos interesa para este trabajo es aquel que “adscribe a una actitud puramente sensible, próxima al poema en prosa, pródiga en descubrimientos formales, metafóricos, con un lirismo fresco y diáfano” (1954:16). De ahí que queramos enfatizar la distinción

¹ Revisamos la tercera edición (1964). Encontramos esta categoría en las antologías de Armando Donoso (1943), Mariano Latorre (1938), Miguel Serrano (1938) y Enrique Lafourcade (1954) que constituirán nuestro corpus. Las citas de los prólogos y cuentos corresponden a estas ediciones.

² Es inevitable cruzar ambas categorías – genéricas y generacionales- para señalar lo distinto o lo opuesto; es lo que hacen nuestros primeros antologadores, como Mariano Latorre.

entre cuento “moderno” y “cuento-poema”. Es evidente que este último adscribe a la corriente más experimental de la literatura chilena, pero ambos conceptos no son equivalentes, por lo menos no para todos los antologadores revisados.

La categoría de “cuento-poema” desaparece en los prólogos de las antologías más recientes, seguramente en obediencia al rigor adquirido con la experiencia³. Sin embargo, queremos explorar su existencia en los prólogos y su concreción en los cuentos mismos a fin de aclarar su equivalencia - o no- con la corriente europeizante y distinguir entre la confusión de conceptos cómo funciona realmente el vínculo prosa-poesía.

1. EL “CUENTO-LÍRICO” EN EL DISCURSO DE LOS ANTOLOGADORES.

En el prólogo a su *Antología de cuentistas chilenos* (1938: V-XXI), Mariano Latorre señala que los orígenes del cuento son antiquísimos y que se ubican en la “libre fantasía del narrador” (p.V). La fantasía se conecta en su opinión con el concepto tradicional de cuento; proporciona como ejemplos los cuentos de raigambre árabe y los exempla de *El Conde Lucanor*. En este sentido, Latorre percibe la etapa criollista en Chile como “cuento moderno”, superación o maduración del género. Al asociar la narrativa de Balzac a lo moderno, podemos decir, que según el antologador, todo lo realista es moderno. Mientras, conceptos como fantasía, estilo o imaginación se vincularían más, por ejemplo, con los cuentos de hadas o al mundo infantil como queda claro en el símil con el circo (p.V). Ahora bien, Latorre se contradice en tanto reconoce que el cuento de raíz fantástica no ha desaparecido, porque autores consagrados lo cultivan “[...] modernamente Poe, Andersen y Hoffman lo aplican a la psicología infantil y a la magia de sucesos que se escapan a la observación del hombre, a la poesía del miedo y la imaginación”(p. VI) . La tradición la marcan la fantasía y el estilo, lo moderno “la emoción de realidad”. Añade más complejidad al asegurar que la mezcla de fantasía y realidad da origen al cuento novela, o a la novela cuento. Sobre la producción cuentística en Chile señala: “Como un natural contraste, originado por las innatas inclinaciones de cada autor y por la influencia de los novelistas franceses de la época, junto al cuento naturalista aparece el relato simbólico,

³ Aunque María Flora Yáñez, en *Antología del cuento chileno moderno* (1958), habla de un “cuento mágico”, que “va más allá de la mera descripción”, “interpreta o transforma la realidad” y “anhela alcanzar hasta cierto universo invisible, pretendiendo explorarlo”. También menciona las categorías de “cuento psicológico” y “cuento surrealista”. Tal vez podría existir un vínculo entre estas categorías y el cuento poemático. Lo dejamos planteado como una posibilidad susceptible de explorar en el futuro.

infiltrado de realismo en forma indirecta.”(p. XII). Como ejemplo de este “relato simbólico” cita el cuento “La pluma blanca” de Marcial Cabrera Guerra, que le recuerda “cuentos idealistas de Villiers de L’Isle Adam⁴ y de Barbey D’Aurevilly⁵ y las novelas de amor de Magallanes Moure, los cuentos poéticos de Henry de Régnier⁶” (p. XII). Luego, señala como el gran iniciador de los cuentos “con imaginación” a Augusto D’Halmar, que influenció, considerablemente según Latorre, el cuento y la poesía chilena. Salvador Reyes, Luis Enrique Délano, Juan Marín, Benjamín Subercaseaux, Alberto Ried, Pedro Prado, entre otros, serían los continuadores de legado prosístico-poético de D’Halmar, mientras que Manuel Rojas resumiría todas las tendencias. Ninguno de estos autores fue antologado por Latorre, lo que evidencia que el prólogo no se confirma en el índice, donde encontramos la selección concreta.

En el último apartado, “Los contemporáneos”, el antologador reconoce el decaimiento del cuento campesino y la aparición de nuevas tendencias que:

[...] transforman la técnica y descubren aspectos no tratados aún en el cuento chileno [...] Enrique Bunster y Diego Muñoz representan el primer intento en la nueva fórmula literaria. El estilo se ha enriquecido con brillante espejo metafórico. El fondo, con matices psicológicos que se escapan al observador externo. La mayoría de los autores modernos dan la impresión de monologar incesantemente, intentando exteriorizar la vaguedad intermitente de las sensaciones. En Bunster y Diego Muñoz aun el cuento se sostiene con la trabazón clásica del argumento [...] Pero en Marcela Paz, Braulio Arenas y Héctor Barreto, el argumento ya no existe. Hay que adivinarlo, a través del temblor innegablemente sugestivo del estilo, que trata de fijar las fluctuaciones del subconsciente (p XX).

Latorre percibe un cambio estilístico en los cuentistas, que, por su descripción, se vincularía aparentemente a la poesía. Nos llama la atención aquella “ausencia de

⁴ Escritor francés (1838-1889) cuya obra, que abarca la poesía, la narrativa y el teatro, es de estirpe romántica, simbolista, y está vinculada a inquietudes herméticas y esotéricas. Era lector de Hegel, Hoffmann, Poe y Baudelaire. En sus *Cuentos crueles* (1883) y en los *Nuevos cuentos crueles* (1888) fulgura su imaginación fantástica. Dotado de un vigoroso poder expresivo, es capaz de conferir a sus obras un estilo torturado, a la vez violento y profundamente lírico.

⁵ Jules Amédée Barbey d’Aurevilly (1808 – 1889), escritor y periodista francés. Amante de lo dandy, los duelos, los artículos feroces y novelas melodramáticas con tramas de lo demoníaco que eran, según él, el mejor camino hacia el conocimiento de Dios. Miembro del romanticismo tardío, después de una primera época en la que mezcla catolicismo, dandismo y satanismo, se reconvierte al catolicismo más férreo y funda la *Sociedad católica*. Su obra más conocida es *Las diabólicas* (1874), colección de seis relatos de pasiones y crímenes en los que las mujeres tienen un papel central. Otras obras son: *La hechizada* (1854) y *Un cura casado* (1865). Escribió un poema, *Le Cid Campeador*, que sirvió de inspiración para *Cosas del Cid*, de Rubén Darío.

⁶ (1864-1936) Escritor francés. Su obra, abundante y ecléctica, reúne parnasianismo y simbolismo y evidencia la influencia del neoclasicismo de Chénier y de la poesía de Heredia. Son notables sus *Poemas antiguos y fabulosos* (1890), *Juegos rústicos y divinos* (1897), *Las medallas de arcilla* (1900) y *La ciudad de las aguas* (1902). Es también autor de cuentos y novelas.

argumento” que el antologador señala en Paz, Arenas y Barreto. Según Kurt Spang, la lírica se caracteriza, entre otros aspectos, por no poseer historia (2000: 59). Al parecer, para Latorre, el estilo en estos cuentistas supera en importancia a la historia propiamente tal, el lenguaje vela la trama. Tal vez en el caso de Braulio Arenas se explica la conjunción de elementos prosísticos y poéticos por su doble filiación: como poeta de La Mandrágora y cuentista. Sin embargo, no es antologado; Marcela Paz también es excluida, lo que no sorprende sabiendo que Latorre privilegia en su antología a los autores criollistas; toda esta “nueva tendencia” se omite en la selección; sólo Héctor Barreto (1917-1936), asesinado trágicamente a los diecinueve años, es incluido, quizás en una especie de homenaje a su talento y a su troncada carrera como escritor.

Latorre menciona otro grupo de autores más jóvenes, en quienes también observa distancia de las letras criollistas, producto de la influencia vanguardista europea. Nombra a Vicente Huidobro, Rosamel del Valle, Eduardo Anguita y Edmundo de la Parra, este último, “poeta en prosa de la vida de la frontera” (p. XXI). Los cuatro escritores ostentan doble filiación – poetas y narradores; y, aunque ninguno aparece antologado, son para Latorre, autores creativos de “un arte novísimo y original” (p.XXI)⁷. Kurt Spang señala: “La sugerencia, la insinuación, el estímulo creativo son recursos típicamente líricos” (2000:59). Esta “imaginación creadora” de la cual habla Latorre puede ser, en definitiva, la que identifique el “cuento lírico” desde su perspectiva.

En el mismo año que Latorre, Miguel Serrano publica *Antología del verdadero cuento en Chile*. Su polémica terminología – verdadero- no deja lugar a la bifurcación observada en Latorre⁸. Serrano desconoce la tradición criollista chilena como representantes del género y señala que “el verdadero cuento” se ubica “quizás entre la novela y el poema”. Es sumamente complejo reconocer los límites de lo que Serrano entiende por cuento:

¿Qué es el cuento entonces?

En el momento actual sólo podría hacer una definición por negaciones, afirmando que no es poesía, que no es novela, que no es narración, que no es una carta, que no es teatro.

Está quizás entre la novela y el poema; mas no es, no debe ser ni una ni lo otro.

⁷ En Huidobro y de la Parra, la filiación es triple, porque ambos incursionaron en el teatro.

⁸ Luis Enrique Délano, en la Antología *Siete cuentos chilenos* (1945), da cuenta de la escisión, como Latorre, porque señala la aparición de Salvador Reyes y “un grupo de jóvenes cuentistas” (p.VII) como una reacción a la literatura criollista; ellos habrían traído a las letras chilenas, en opinión de Délano, la fantasía, la imaginación, la poesía. De estos trabajos antologa “El último pirata” como lo destacado de esta tendencia.

El cuento no tiene por qué rebalsar, cargarse de elementos poéticos (bien entendido qué es elemento poético) que lo dispersan. Tal como la música que construye con elementos extraños a ella – de la literatura o de la pintura, por ejemplo- es imperfecta.

Esto no quieren entender varios poetas, que escriben cuentos, presentes en esta antología también, entregándonos bellos monstruos, que son COMO PIES ENFERMOS QUE SE DISPERSAN PARA AMBOS LADOS. (p. VI)

Serrano evade la definición del género y remite a otros artículos suyos. Los comentarios transcritos dan lugar para muchas dudas e inquietudes, porque finalmente: ¿Qué es lo que el cuento hereda del poema y qué de la novela? ¿A qué se refiere con elementos poéticos “bien entendidos”? Estos vacíos en el texto no son menores a la hora de conceptualizar el género – situación que por lo demás no preocupa al antologador en demasía – ya que el exceso de “elementos poéticos” daña el cuento, que se transforma en un bello monstruo, de figura escindida, porque la prosa y la poesía –sus pies- no se coordinan de forma adecuada. Serrano deja entrever que es imposible llegar a fusionar ambos géneros totalmente, pero no aclara hasta dónde se pueden combinar. Antologa “bellos monstruos” sin especificar de quién habla. Sin embargo, el hecho que sus autores sean prosistas y poetas nos entrega un indicio para analizar la antología y encontrar esta clase de cuentos.

Es importante destacar que Serrano le asigna al arte y concretamente al cuento, un carácter transitorio en las vidas de sus autores: “Al escribir pienso en aquellos cuentistas aquí presentes para los cuales el cuento, el arte, es sólo una expresión de transición en sus vidas [...]. ”(pp. IV-V) Lo supuestamente transitorio del cuento abre camino a dos interpretaciones: tal vez el autor pensaba que el cuento chileno no había llegado a su máxima realización, por eso se consideraría transitorio; pero igualmente podríamos entender que quizás Serrano aspiraba a que con el tiempo las formas artísticas se superasen a sí mismas y se generaran otras maneras de ser artistas⁹.

Así como el cuento es transitorio, también es propio de cada pueblo. Para él, los cuentos de su antología identifican a nuestro país y a su gente. En un artículo publicado en *La Nación*- el primero de la polémica por el verdadero cuento-, Serrano señala: “Hoy es necesario saber algo sobre el cuento, al igual que es necesario saber algo sobre nosotros. Dos cosas que son una misma.”(1938: II) En el mismo artículo declara

⁹ Sueño ya presente en el grupo de intelectuales “Los Diez” quienes quisieron hacer realidad el concepto de “obra total”: la inclusión de todas las expresiones artísticas “[...] la obra total deberá propender hacia la unidad de diferentes formas-medios, procedimientos y maneras de la creación artística.” (1993: 115)

La diferencia entre prosa y poesía es definitiva y fuerte [...] cómo nace solo el estilo de un cuentista, cómo es estilista innato, con los ojos cerrados, si se pudiera decir, a despecho de la ciencia o la gramática. Es el artista. [...] vemos que muchas veces se destruyen las buenas fuerzas originales queriendo lograr un dualismo en alto modo hermafrodita. (1938: II)

Miguel Serrano refuerza la idea presente en el prólogo de su antología sobre la imposibilidad, tanto de fusionar la prosa y la poesía como de que un artista sea a la vez cuentista y poeta. Además, plantea que se nace cuentista y/o artista; escribir cuentos es un don personal de sólo algunos escogidos, idea que no resiste un análisis mayormente objetivo, aunque sí nos recuerda el concepto de inspiración de los románticos decimonónicos y de los modernistas, de los hablaremos más tarde.

Serrano añade: “El cuento es un género intermedio, si se quiere, entre la novela y el poema, no debiendo existir, sin embargo, cuentos poemáticos, o bien, de narración. Es así un mundo propio, cerrado, o abierto, con existencia en sí, con su ley, o con sus leyes propias” (1938: II). Reconoce la existencia del cuento-poema, pero para él no corresponde al “verdadero” cuento. No entrega rasgos diferenciadores del género, sino que en el marco de una definición más bien metafórica, se refiere a que el cuento impone sus propias normas, distintas a los demás géneros, sin precisar. Sólo a partir de su ejemplificación de artista en la figura de Juan Emar podemos sacar algunas conclusiones. Aunque no sabe si Emar es realmente un cuentista, sí reconoce que es un artista que fue capaz de escribir un “verdadero” volumen de cuentos. En *Diez* “hay arte”, “visión de lo que debe ser”. Destaca a su autor como “original”, “moderno”, “natural”. En su obra descubre “la sensibilidad y el símbolo” que produce “entretención” y/o “belleza” (1938: IV). Aparte de Emar, cree cuentistas a Héctor Barreto, Anuar Atías y Pedro Carrillo.

Algunos cuentos chilenos (1964), de Armando Donoso, cuya primera edición data de 1943, utiliza la ya mencionada denominación de cuento poemático. Dice sobre éste:

simplemente imaginativo, que tan bellos ejemplos encuentra en la producción de D’Halmar, de Gabriela Mistral, de Pedro Prado y de Federico Gana, en el que este último imita, una vez más a Turguenev. Es el cuento simplemente artístico, de creación pura, que cultivan Vicente Huidobro, Benjamín Subercaseaux y Salvador Reyes. Representa este aspecto la vuelta a lo estrictamente literario, algo de lo que en otra modalidad se propuso realizar Francisco Contreras con la literatura mítica de su *Pueblo maravilloso* [...] (p.13)

De todos los mencionados, sólo antologa a D'Halmar y Gana¹⁰, pero los textos que escoge son de tendencia criollista-“La Señora” y “En Provincia”-, que permiten mantener la línea realista o criollista que siguen los demás cuentos; quien abre la antología es Baldomero Lillo – despreciado como cuentista por Serrano, y como escritor por Latorre- y finaliza con Marta Brunet y Manuel Rojas, con textos de la misma índole¹¹. Los “cuentistas – poemáticos” sólo existen en el prólogo.

Vale la pena destacar que se repiten algunos nombres de la antología de Mariano Latorre, con relación a “literatura imaginativa” o “cuento lírico”, como Augusto D'Halmar, Pedro Prado, Salvador Reyes, Vicente Huidobro, Benjamín Subercaseaux. Discrepan en Federico Gana. Armando Donoso percibe como antecedente a Francisco Contreras. En el Proemio a su *Pueblo Maravilloso*, Contreras propone un concepto que une prosa y poesía. A propósito del trabajo de los novelistas, apunta:

Es menester que los novelistas se propongan en fin interpretar la humanidad integralmente [...] Pero es necesario también que procedan por síntesis, por selección, por escorzo, eliminando lo inútil y lo insignificante, para construir, en lo posible, con elementos esenciales, como lo hacen los líricos, a fin de entrañar significación trascendental y perdurable. Es menester, en una frase, inaugurar la Novela Integral y Lírica (Promis 1977:237).

La condensación del discurso para preservar lo trascendente es una característica que Kurt Spang señala como propiamente lírica y que denomina la “instantánea”, vinculada a la “brevedad y la naturaleza específica de la vivencia lírica” y a la “profundización en un aspecto, en un tema, en una emoción” (2000: 59). El concepto de Novela Integral y Lírica es tal vez el antecedente más antiguo en Chile del llamado cuento lírico. Como dato anexo, resulta interesante que la primera edición de *El Pueblo Maravilloso* (1924) se publicó en París (*La Ville Merveilleuse*) y fue calurosamente recibida por la crítica francesa, como reseña Promis (1977:240). Entre los críticos que elogian la obra de Contreras se encuentra Henry de Régnier, a quien Latorre relaciona con la cuentística de Marcial Cabrera; es por ello un antecedente digno de destacar, puesto que además, Contreras pertenece a la misma generación que Marcial Cabrera, de tendencia modernista, que Contreras denomina “Mundonovista” en el citado Proemio.

¹⁰ Es curioso el caso de Federico Gana, ya que mientras Donoso lo ubica en esta tendencia supuestamente poética, Mariano Latorre y María Flora Yáñez lo vinculan al criollismo.

¹¹ “Doña Santitos” y “El colocolo”, respectivamente.

La *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) signa a toda la generación del cincuenta. Enrique Lafourcade es el único antologador en hacer una división de la tendencia contraria a la criollista. Habla del grupo ligado al cuento- poema como proclive a “una comunicación de orden poético, en donde el relato va acompañado de una carga metafórica, alusiva, más pura y de mayor lirismo [...]” (1954:16). A ello añadimos que es el único que consigna definiciones del género cuento, requeridas a cada uno de los antologados.

A modo de resumen, podemos corroborar que Mariano Latorre postula la existencia del cuento-lírico, pero lo relega a un segundo plano frente a la estética criollista, tendencia favorecida en la elección del corpus. La antología de Armando Donoso reproduce en este sentido la elección de Latorre: favorece un corpus criollista, aunque menciona el cuento poemático en el prólogo. Miguel Serrano lo antologa, pero no lo cree verdadero cuento, sino bello monstruo, obra de hermafroditas. Para Serrano existe un *verdadero cuento*, que se ubica – aunque él mismo no esté muy seguro- entre la novela y el poema, no siendo ni lo uno ni lo otro, y un *cuento poemático*, que excede y distorsiona la noción de verdadero cuento. Por último, Lafourcade plantea la existencia de “poemas en prosa” o cuentos con “lirismo fresco”, cuyos autores son clasificados como un subgrupo dentro de la generación de 1950 y se antologan.

3. LA LIBERTAD ARTÍSTICA ADMITE LAS MEZCLAS. EL CUENTO LÍRICO EN LA ANTOLOGÍA DE MARIANO LATORRE.

Hemos escogido tres cuentos de esta antología. Marcial Cabrera y Héctor Barreto son vinculados por el propio Latorre a esta tendencia cuentístico-lírica, por aspectos ya comentados. Agregamos a estos nombres el de Manuel Magallanes Moure, a quien Latorre relaciona con Cabrera en su prólogo, en tanto “La pluma blanca”, le recordaría las novelas de amor de Magallanes. Ambos pertenecen a la llamada generación modernista, de 1900 o del centenario, mientras Barreto pertenece a la de 1938. No obstante, en la presentación que Latorre hace de Barreto en su antología, califica sus cuentos como pertenecientes “a la escuela modernista. Es el monólogo interior, la fijación de los fenómenos subconscientes la sustancia de sus relatos, nerviosos y atormentados”(1938: 484) Tanto Magallanes Moure

como Marcial Cabrera Guerra son también poetas, y aparecen antologados en *Selva Lírica*¹², texto que reunió a los poetas representativos de esa generación; Cabrera cultivó además el periodismo y dirigió la revista *Pluma y Lápiz* (1900- 1904), uno de los medios de expresión fundamentales para los modernistas, donde participó Magallanes Moure y Francisco Contreras, entre otros.

El modernismo¹³, término que utiliza Rubén Darío por primera vez en 1888, designa, a juicio de Muñoz y Oelker, un programa poético que

desea romper ruidosamente con lo rutinario. Exalta el arte y la libertad creadora; proclama la aristocracia del pensamiento engarzado en una nueva forma elegante, y cree que la renovación va a ser realizada por la cuidadosa adaptación de ciertos refinamientos franceses a la lengua española.¹⁴

Muñoz y Oelker apuntan dos tendencias básicas dentro de la escuela modernista, que se deducen de las definiciones que existen del término: “las que enfocan el aspecto estético - (histórico) literario, y las que destacan su significado histórico - cultural y social.” (1993:62) Francisco Contreras lo considera un movimiento de evolución del arte y destaca las ideas de libertad y renovación (1993:62).

Mariano Latorre señala en el prólogo que el cuento antologado de Cabrera Guerra le recuerda los textos Villiers de L’Isle Adam, de Barbey D’Aurevilli y Henry de Régnier, quienes son autores vinculados al romanticismo, simbolismo y parnasianismo. Mario Rodríguez reconoce en la época la influencia de la poesía parnasiana y simbolista (1993:67), lo que se evidencia, por ejemplo, en las menciones a poetas franceses, en los personajes, temas y motivos del cuento de Cabrera. Por otro lado, al leer uno de los cuentos de Villiers de L’Isle Adam, “Vera”, es inevitable recordar las leyendas románticas de Gustavo Adolfo Bécquer, con aquellas mujeres fantasmagóricas, bellas, etéreas e inalcanzables. Nos atreveríamos a afirmar además, que este tipo de personaje femenino es el que trasciende a los cuentos de la generación de 1938 antologados por Serrano, que analizamos en el siguiente apartado.

Nos interesa establecer la relevancia que adquiere la influencia romántica para el llamado cuento- lírico. La libertad que Contreras le reconoce al modernismo hace eco de la libertad propugnada por los románticos, que implicaba la abolición de todo tipo de normas:

¹² Molina, Julio: *Selva lírica: estudio sobre los poetas chilenos*. 1917. Santiago, Universo.

¹³ Otros estudiosos han preferido el concepto de generación de 1900 en vez de modernismo para referirse a la producción literaria chilena de los años 1888 (publicación de *Azul*) a 1916 (publicación de *Flores de cardo*)(1993: 64 y 66)

¹⁴ Phillips, citado por Muñoz y Oelker (1993: 62)

legales, éticas, morales, en pro de la exaltación del individuo¹⁵. Esta exaltada libertad era sobretodo artística. La creación en el arte podía romper absolutamente con todas las normas rígidas, tan propias del neoclasicismo. Una de las normas que se anuló, en beneficio de la libertad creadora, fue la que separaba un género literario de otros. Los románticos experimentan con los géneros, mezclan, inventan. Kurt Spang comenta:

[...] a partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora [...] en la que se eleva a objetivo primordial la capacidad innovadora del artista, un afán que tiene naturalmente también sus repercusiones en el ámbito de los géneros [...] la originalidad, el ser precisamente distinto a los demás, es el *summum* de las aspiraciones artísticas. [...] proliferan los géneros nuevos y variaciones innumerables de los existentes. (2000: 21-22)

El antecedente más antiguo que hemos podido rastrear sobre el cuento lírico se encuentra en la estética romántica, que efectivamente mezcló la poesía con la narrativa, entre otros textos, propiciando de esta manera lo que se entendía por libertad creadora.

Por su parte, García Berrio y Huerta, a propósito de la teoría romántica, dan cuenta de la importancia de la poesía para este movimiento:

La teoría romántica de los géneros, cuya culminación sin duda alguna es el Libro III de las *Lecciones de Estética* de Hegel, puede remontarse al sugerente libro de Giambattista Vico (1668 – 1744) *La Scienza Nova* (1725) [...] Lo mítico es, en opinión de Vico, equivalente a lo poético, clave constitutiva de la edad primera de la humanidad o edad poética. En ella dominan las categorías del sentido, la fantasía, el ingenio...En cuanto al lenguaje, su uso poético precede al uso literal o referencial, así como la poesía precede a la prosa. En esa edad se formarían ciertos géneros de índole fantástica, “a los cuales reducían todas las especies y todos los particulares pertenecientes a cada género” (pág.115). Estos géneros fantásticos serían principalmente las fábulas [...] (1999: 118)

Los románticos asociaban la poesía con lo mítico, la fantasía, lo ingenioso, lo sensorial, las emociones, los sentimientos; poesía: intuición / prosa: razón, lógica, parece ser el esquema que se puede deducir; creemos que en las antologías que comenzamos a analizar, son éstas las connotaciones que predominarán para referirse a la poesía, y por extensión, para entender el concepto de cuento lírico o cuento poemático.

3.1. Personajes, temas, motivos y procedimientos estilísticos

Los personajes de “La pluma blanca” corresponden a tipos clásicos de la tendencia modernista, con influencia romántica. Juan es un estudiante de Derecho bohemio y soñador, poeta aficionado, que ama en secreto a su vecina, joven melancólica casada con un hombre anciano y enfermo; no podemos evitar la evocación de los personajes femeninos de las

¹⁵ Muchos autores románticos aplicaban a sus propias vidas los principios de la libertad. Basta revisar biografía de Lord Byron o Mary Shelley para corroborarlo.

novelas de adulterio realistas; como Emma Bovary frente a su ventana, la joven se instala en un balcón a mirar y a soñar. Tal es la visión de la cual Juan se prenda, quien también, soñadoramente, contempla desde la ventana de su buhardilla a la muchacha. La configuración del personaje masculino evoca la *concepción romántica y simbolista del artista*, que luego se traslada al modernismo; lo mismo en el caso de la joven, descrita como excepcional dentro de un medio prosaico¹⁶:

Cuando apenas despuntaba, como flor en capullo, entreabriéndose en la claridad de una alba (sic) naciente, llegó el viejo opulento y la arrancó al modesto hogar y a sus primeras ilusiones. Era sublime y melancólica esta inmolación de la virgen por sus padres, chatos vulgares que la desposaban ante el altar del Dios Oro. (1938: 253)

Los amigos poetas de Juan reiteran las mismas características que el enamorado joven: bohemios, amantes de la poesía, pobres estudiantes o modestos trabajadores que difícilmente se insertaban en la sociedad burguesa. La buhardilla donde vivía Juan recibía permanentemente las visitas de sus amigos, a fin de realizar las “orgías literarias”, acompañadas de vino, café y cigarrillos. Los jóvenes cultivaban las lecturas de Anatole France, al que consideraban su “oráculo”, Maupassant, Zolá, Ibsen, Bjorson, decadentistas, parnasianistas y simbolistas.

Juan publica un poema inspirado en el amor por su vecina; la mujer lee el texto y se inicia un romance entre ambos. Se establece, de esta manera, *un vínculo entre amor y poesía, más aún, entre amor imposible y poesía*; relación que reaparece en el cuento de Magallanes Moure, “¿Qué es amor?”, en el cual, Antonio y Paulina, correctores de textos en una imprenta, descubren sus mutuos sentimientos a partir de la lectura de un poema cuyo título rotula el cuento.

La heroína del cuento de Cabrera se distancia del personaje femenino del cuento de Magallanes. La vecina de Juan es una joven de veinte años delicada y femenina, que en el cuento se representa metonímicamente a partir de una pluma blanca, adorno de su sombrero, que ayuda a Juan a distinguirla entre la gente. Representa además su diferencia con la mediocridad del ambiente y es la fórmula que utiliza el narrador para mentarla. Paulina, en cambio, se caracteriza, según el narrador, porque “no tenía intención femenina, no sabía ser mujer” (1938: 422). El amor, sentimiento misterioso de acuerdo a la historia de los personajes de Magallanes y al poema transcrito, es capaz de unir a seres disímiles a través

¹⁶ También en las “novelas de adulterio” las protagonistas son superiores a su medio. Por ejemplo, Ana Karenina, Emma Bovary, Ana de Ozores “La Regenta”.

de la palabra poética que lo traduce. La poesía intenta descifrar el enigma del amar por primera vez.

Los cuentos *oponen permanentemente el prosaísmo del medio a los personajes y sus sentimientos amorosos*; en “¿Qué es amor? el cuarto de corrección de pruebas donde trabaja la pareja protagonista se mantuvo siempre ajeno, como una especie de isla, al fatigoso trabajo del resto de la imprenta; en el caso de “La pluma blanca”, la superioridad de la pareja romántica estriba en su sensibilidad – que se deduce, en el verosímil del texto, de su acercamiento a la poesía- y en la pureza de sus sentimientos; por ello, el adulterio es tratado de manera eufemística; más aún, el narrador justifica el impulso romántico de ambos: “No fue sino por la inclinación fatal de dos que se aman, como Juan llegó a la posesión de la pluma blanca. Ninguno de ambos (sic) fue culpable de haberlo deseado ni buscado. Había sido hurtados el uno al otro por el destino y ellos se restituían plenamente” (1938: 259)

A diferencias de las novelas de adulterio, donde la exacerbación de las pasiones se produce de forma más honesta en las mujeres que en sus amantes, en el cuento son ambos movidos por el interés amoroso, lo que nos recuerda la estética romántica; ello se acentúa por la forma en que el conflicto se resuelve: el duelo entre el esposo y el amante, la muerte del primero, el arrepentimiento culposo de la mujer y el desvarío y muerte de Juan.

En Cabrera Guerra encontramos la *utilización de la retórica modernista*: constante adjetivación y enumeraciones, comparaciones, metáforas, hoy convertidas en lugares comunes: “Él luchaba tenaz y heroico, labrándose en la roca viva de la miseria el camino hacia el país burgués” (1938: 253). La descripción de la mujer, transcrita anteriormente, nos parece igualmente representativa. En el caso de Magallanes Moure encontramos similares características: “Fue un calofrío lo que experimentó Antonio, una sensación que le replegó el alma a lo más hondo, como se encoge la antena del caracol al más ligero contacto” (1938:424).

El cuento de Héctor Barreto, “Pasajero del sueño” se distancia en nuestra opinión de estos temas; no pensamos en Barreto como modernista, sino que lo creemos mayormente emparentado con los cuentistas que antologa Miguel Serrano. Nos parece que tanto los temas y motivos, como los rasgos estilísticos, se vinculan de manera más significativa con la estética del “verdadero” cuento. Es por eso que desarrollamos el análisis del cuento de

Barreto en el apartado sobre la antología de Serrano, e interpretamos su presencia en la antología de Latorre como un homenaje en el contexto de su asesinato. Ahora bien, queremos destacar que encontramos en Barreto una evidente recuperación de personajes, temas y situaciones propias de la mitología griega; en este sentido se emparentaría con la tendencia propiciada por Darío; sin embargo, el lenguaje empleado no corresponde a la estética modernista, ni tampoco la huida hacia la mitología como una evasión de la realidad o crítica de ésta. Pensamos que en Barreto la recuperación de los mitos adquiere una significación diferente, en tanto funcionarían como alegorías de procesos internos de personajes monologantes, igualmente reñidos con la realidad, como en los cuentos recientemente comentados, pero con un sentido diferente: no evaden la realidad, sino que la rechazan para refugiarse en el terreno del sueño (en su acepción contraria a vigilia). No tienen ninguna intención de insertarse en el medio burgués, como Juan; desean permanecer fuera de ella, sin ningún asidero con el mundo, ni siquiera a través de la escritura poética.

3.2. La “poesía” de estos cuentos

El vínculo de ambos textos con lo que podría denominarse cuento lírico se refiere en primera instancia a la poesía como impulso para el amor, que no admite barreras legales, morales (“La pluma blanca”) o de clase (En “¿Qué es amor?” Paulina es hija del dueño de la imprenta). Es la traductora del misterio mayor, el sentimiento amoroso. Se identifica además con una línea poética específica: romántica, simbolista, parnasiana, decadentista, como lo podemos comprobar en los autores predilectos de Juan o en el poema leído por Paulina.

Poesía es también en estos cuentos, un estilo literario concreto, prolífico en figuras retóricas y en adjetivos, influenciado por las escuelas poéticas francesas mencionadas. En suma, en el contexto de lo que Latorre llama relato simbólico, tendiente a la lírica, encontramos una conjunción que se produce entre los temas que versan sobre exaltación del sentimiento amoroso, encarnado en personajes cuyas acciones son impulsadas por la pasión; y, un tipo específico de estilo literario, modernista, cuyos autores – Cabrera y Magallanes – cultivaban además en sus respectivas obras poéticas.

4. LA POESÍA DEL “VERDADERO CUENTO” CHILENO. LA ANTOLOGÍA DE MIGUEL SERRANO

El título de la antología de Miguel Serrano derivó en la frase “el verdadero cuento en Chile, “fijada por la crítica literaria chilena para situar ya sea un grupo o una tendencia en la historia literaria del país”.(Muñoz y Oelker 1993:219) Este grupo pertenece a la generación de 1938¹⁷ o de 1942, que de alguna manera representa sus dos tendencias principales en las antologías de Nicomedes Guzmán¹⁸ y Miguel Serrano. En este sentido, Claudio Del Solar reconoce la bifurcación de la generación: Un grupo

con orientación social, ‘con un lenguaje más directo, acento regionalista, apegado al realismo’ [...] mostrado en la antología de Nicomedes Guzmán [...] El segundo grupo, según Del Solar, se caracteriza por una búsqueda de mayor novedad en los motivos literarios, más esteticista y subjetivo, formado por una mayoría de poetas antes que de narradores, inversamente a lo ocurrido en el otro grupo, influido por el creacionismo, tal es el caso de *La Mandrágora*. Adscriben también a este grupo los cuentistas antologados por Miguel Serrano (Muñoz y Oelker 1993:246)

Hemos de notar que Braulio Arenas y Teófilo Cid, poetas de la Mandrágora, son antologados por Serrano, por lo tanto existe un estrecho vínculo entre el grupo surrealista chileno y la antología del verdadero cuento. Cedomil Goic reconoce en *La Mandrágora* y la antología de Serrano:

ya la voluntad de romper con las formas tradicionales en la novela corta y del cuento para sustituirlos por las técnicas surrealistas, ya la voluntad de activar la creación poética desligándose de los modelos vivos de la generación anterior, aunque sigan guardando admiración por algunos de ellos (Muñoz y Oelker 1993: 249)

Los modelos vivos poéticos nos remiten a la generación de 1927; Del Solar apuntaba su filiación con el creacionismo, que nos lleva a la figura de Vicente Huidobro, quien fue una especie de mentor del grupo y colaboró con la revista. Los propios mandragoristas le reconocen a Huidobro el mérito de traer a Chile los nuevos aires artísticos franceses¹⁹. Se vinculan asimismo a Pablo de Rokha y se distancian de Neruda.

¹⁷ “No se puede atribuir a nadie en particular la denominación de “Generación de 1938” en lo que hemos podido averiguar. El nombre ha surgido como si fuera un consenso de la mirada retrospectiva, reflexiva y crítica de los mismos integrantes [...] Por cierto que esta denominación sin ser reemplazada del todo es sustituida en las proposiciones histórico-literaria-críticas de Cedomil Goic (1960), en cuya perspectiva se le llama Generación de 1942 o “Neorealismo”. (1993: 240)

¹⁸ Nicomedes Guzmán. 1941. *Nuevos cuentistas chilenos*. Santiago: Editorial Cultura.

¹⁹ “En Chile no pudo haber fructificado la planta ‘Mandrágora’ (poesía negra) sino se hubiera alzado ‘en una empresa de limpia revolucionaria nuestro amigo Vicente Huidobro. El ha sido quien ha liberado a la poesía de nuestro idioma de la bajeza de la retórica y de la prisión, y la ha puesto en su rol de perfeccionamiento y de fuerza activa’” (1993: 211)

4.1. Los “bellos monstruos”

Como se recordará, para Miguel Serrano los cuentos- poemáticos constituyen “bellos monstruos”. Concretamente, pensamos que los “bellos monstruos” de la antología son o podrían ser: “Gehenna” de Braulio Arenas, “Las hormigas devoran a un hombre llamado David” de Eduardo Anguita, y “Los Despojos” de Teófilo Cid; son los poetas que escriben cuentos, como Serrano señala en el prólogo. De hecho, los cuentos de Anguita y Arenas son precedidos por una nota del antologador. Sobre Anguita, señala: “Eduardo Anguita, él mismo lo dice, no es un cuentista en el sentido estricto que para mí tiene este término; aunque pueda hacer un cuento bastante mejor que muchos otros. Posee una asombrosa facilidad para adoptar actitudes.”(1938:77) La afirmación es tremendamente vaga: no es un cuentista que puede hacer un cuento – casi una paradoja-, mientras lo último podría servir para calificar a un actor. La que corresponde a Arenas dice: “El trabajo que Arenas nos ha entregado, a mi ver, no cumple con algunos de los mínimos requisitos de un cuento (¿un diario?). Sin embargo, lo publico por el hecho de que Arenas pertenece a nuestra generación y “Gehenna” es lo menos literario de su producción”(1938:19). Según Serrano, Arenas confunde cuento con diario íntimo; los méritos de su texto estriban en el autor y en que es el trabajo “menos literario” ¿Cómo entender esta afirmación? Quizás Serrano se refiera a que es el menos vinculado con la poesía surrealista de La Mandrágora.

No obstante, pensamos que los principios de La Mandrágora influyen a todos los cuentistas de la antología y permiten trazar una línea que inician los románticos, pasa por los simbolistas, parnasianos y decadentistas, y llega a Chile primero en las letras modernistas y luego se traslada al surrealismo “mandragórico”.

La poesía es para Braulio Arenas:

‘[...]NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la violencia, como la nostalgia, como la nieve[...]

El calificativo ‘negra’ que le atribuye a la poesía, ciertamente apunta a la oscuridad y al misterio [...] ‘La poesía es una fuerza que excede los límites de la realidad [...]’ Según lo que plantea B. Arenas, concluimos que el origen de la poesía es la libertad humana [...] pues, permite al hombre y al poeta transitar hacia su interior [...]²⁰

²⁰ Fragmentos de “Mandrágora, poesía negra” de Braulio Arenas, más comentarios de Muñoz y Oelker, quienes consideran a este texto un manifiesto del grupo La Mandrágora.(1993: 208)

Las influencias de La Mandrágora corresponden a las tendencias europeas mencionadas “Los románticos alemanes [...además] Nerval, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, y llegar a Breton, Eluard, Péret y Apollinaire.” (Arenas citado por Muñoz y Oelker 1993: 211) Además, hace suyas “todas las manifestaciones del humor negro [...] el dandysmo [...] el terror de Lautréamont [...] todas las manifestaciones de surrealismo” (Muñoz y Oelker 1993:211). Justamente el cuento de Cid evidencia una de estas preferencias al colocar como epígrafe una cita en francés de Lautréamont. El gusto por Nerval y el dandysmo son inclinaciones que los vinculan a aquel romanticismo que cultivó el misterio, lo sobrenatural, la superación de los límites de la realidad.

Son pocas las diferencias que podríamos llegar a establecer entre los textos mencionados y el resto de los cuentos de la antología; básicamente los cuentos de Arenas y Cid son más extensos y confusos para el lector por las divagaciones de los personajes, pero la mayoría de los cuentos son extensos y presentan divagaciones. En nuestra opinión, existen puntos de contacto, lo que de alguna forma corrobora lo que Enrique Lafourcade afirma de la antología de Serrano en el prólogo a la suya, de 1954: “Todos los cuentos se parecen. Más, diríase escrita por un solo autor. Aquella generación, tardíamente impregnada de superrealismo, padeció del contagio psíquico” (1950:16). En nuestro afán por precisar qué de poético tiene la noción de cuento de acuerdo a la perspectiva de Serrano, hemos identificado algunos aspectos que nos podrían ayudar a esclarecer el asunto.

4.2. Temas, motivos y “obsesiones”

La primera impresión que ofrecen los cuentos de la antología es la de asistir al relato de un sueño, tanto en los cuentos que contemplan en su argumento la narración de éstos como de los que se supone se desarrollan en la vigilia. Los cuentos establecen una *confluencia de la realidad y del sueño* en tanto yuxtaponen espacios disímiles, los hechos no observan una coherencia interna, se repiten o los personajes viven más durmiendo, y por lo tanto soñando, que en estado de vigilia, como Aliro en “Pasajero del sueño” de Barreto. Este rasgo se manifiesta unido a un *desprecio por parte de los personajes hacia la realidad circundante* y los modos de vivir “burgués”, para *privilegiar sus sueños o la vida interior*. En este sentido, las reflexiones remiten a una *búsqueda* constante de respuestas sobre el fin o sentido de la existencia que puede encarnarse en un objeto, personaje o espacio; las

indagaciones que realizan los personajes están sujetas al poder del *azar*, instancia sobrevalorada que se configura como la que ordena o determina las circunstancias, y les entrega además un sentido. “El azar antes que nada. Por él sacrifico la experiencia, la vida dirigida” (p. 23), dice el narrador de “Gehenna”. Entre los cuentos en que se observan estos rasgos tenemos, a modo de ejemplo, “El soliloquio infinito” de Carrillo, donde el narrador y personaje principal se abstrae de una fiesta familiar en su honor para contar los segundos y pensar en sus novias pasadas, en el cinismo de sus hermanos y otros temas, para terminar bebiendo con un amigo poeta que el azar ha traído a su encuentro: “Quiero beberme un ojo para ver qué tengo dentro” (p. 9). “El árbol de la sombra sin miedo”, del mismo Carrillo, quien, recordemos, es uno de los cuentistas mejor valorados por Serrano, tiene por narrador a un ebrio personaje que deambula por la ciudad contra el tiempo, que le impide encontrar lo que realmente busca: “Y la tiranía del tiempo. Si seguía adelante se atrasaría. / ¿Hay algo que pueda sustraer a un hombre de la búsqueda de su felicidad perdida?”(p.18) Este don perdido se lo había entregado el azar, encarnado en una *mujer desconocida*.

A propósito de los personajes femeninos debemos mencionar que en los cuentos *aparecen encarnando el misterio*, lo numinoso o alguna otra abstracción que conduce a lo trascendente, a lo ininteligible para el ser humano. En “El árbol...” encontramos a esta mujer, habitante de una casa cualquiera, en la que el azar ha permitido que se encuentre una ventana abierta y un árbol junto a ella, señas que buscaba el protagonista “Era una mujer del misterio. Siempre igual. /- Soy yo, el hombre que busca un misterio” (p.13). En “El soliloquio...” Rosalía encarna un enigma, una eterna contradicción para su novio: “Este amor me hace daño, me duele como todo lo soñado sin realizar. Vivo a su lado como en sueños. Tiene algo de irreal. Sus prolongados silencios, su falta de iniciativa, su manera apática de quererme, son inexplicables.”(p.3) Las mujeres se caracterizan por estar rodeadas por un halo onírico, misterioso; son seres que trascienden el mundo material. Tal vez el ejemplo más significativo sea Gehenna, ser casi mitológico: “La persona que abrió las puertas con esa mano imprecisa del amor, era extraña, quimérica, feérica. Ninguna cadena la sujetaba a la realidad [...]”(p.22) En “Para siempre” de Adrián Jiménez hallamos “El rostro fascinante de Ana”(p.49), por el cual Hernán desdeña los consejos maternos. El cuento de Juan Tejeda, “Miedo ante el paisaje”, pone en escena a dos jóvenes fusionadas con el paisaje cordillerano diurno, especie de ninfas: “Eran encantadoras. Vegetalmente

encantadoras [...] lo que las dos muchachas hacían era darse un baño de naturaleza”(p.69). “Los Despojos” de Teófilo Cid posee cuatro personajes femeninos, de los cuales queremos destacar tres: Rosario, madre de Matilde, provenía de un mundo de cristal, por lo que su existencia contemplaba un lado en la realidad y el otro en un eterno ensueño: “se vio salir del espejo cuando inesperadamente se produjo un terremoto en la ciudad”(p.95); Matilde por su parte, era dominada por sueños y pesadillas: “- Esta niña sueña, dijo la madre./ – Sí sueña, y le hace mal, pensó el padre”(p.96). Rosario, la antigua empleada de la casa de Julio, es la más enigmática; versión “oscura” de la Rosario del espejo, se asocia a la hechicería, el fuego, el sexo y los demonios. Cuando Julio conoce a Matilde, la confunde con esta Rosario, en una versión más joven. El narrador apunta sobre los enamorados: “Ellos son dos, pero al sentarse en la pérgola se funden en uno [...] qué dulce hermafrodita tendido en el pasto. A este ser lo llamaremos Rosario [...]” (p.100). En los cuentos de Juan Emar, igualmente nos encontramos con mujeres que resultan casi abstracciones de lo trascendente; Pibesa, que se escinde en dos, que es herida y no fallece, a la que el narrador no puede poseer jamás; y Camila, muchacha en flor, literalmente inmortalizada gracias al fruto encarnado del cuerno del unicornio. En el cuento “La escala” de Anuar Atías, Domínguez, quien vive en una borrachera perpetua, se encuentra entre dos mujeres, Julia, joven mucama, quien lo quiere en secreto, pero a la que jamás percibe como una posibilidad real de encuentro; y “Escala” mujer fantasmagórica, prolongación de la escala material que debe subir todos los días tambaleándose hasta su habitación, quizá fruto de sus alucinaciones por el vino: “Está desnuda, con los brazos apoyados en las rodillas, doblada dulcemente para que los cabellos se inclinen. En la sombra resplandece la piel trémula”(p.180). En el cuento del antologador, “Hasta que llegue la luz”, el “desconocido” inicia un viaje de ensueño, por lugares de carácter onírico mezclados con elementos reales. En el viaje conocerá a una mujer “alta, con la piel cálida y cansada, con brazos de una blancura sorda”(p.198). La mujer tiene un carácter fantasmagórico y enmascara su protagonismo, descubierto por el lector en el desenlace. Al finalizar el cuento, es la mujer quien obtiene el objeto de la búsqueda, la flor de una Hora de Luz; el narrador señala: “Desde un comienzo ha sido la principal heroína de este cuento”(p.206). “Pasajero del sueño” de Barreto evoca la figura de Donia la bella, hija de un rey de la luna, cuya imagen

es prácticamente surreal: “[...] espera entre sedas halagüeñas. Tendida en un diván muelle, entre colores insinuantes...” (p.228)

Por su parte, los personajes masculinos son, en la mayoría de los cuentos, los protagonistas del texto y de las búsquedas que éstos narran. En este sentido son *activos*, mentalmente hablando, mientras que las mujeres son más bien *receptáculos de una esencia* que se intenta comprender o poseer, pero que se escapa, obedeciendo a la naturaleza etérea de estos personajes. Los varones son personajes alejados o al margen del orden social burgués; no estudian, ni trabajan, ni hacen nada fuera de su actitud, en cierto modo ensimismada, de indagación sobre lo trascendente como el amor, la verdad, la luz. Son cercanos a una especie de *existencialismo* que da cuenta de la soledad esencial del ser humano, a pesar de la compañía familiar o de la pareja; así lo confirma el narrador del cuento de Anguita: “Uno puede dormir al lado o encima de otra persona, pero no duerme el mismo sueño. ¡A qué soledad y lejanía obligan esos pequeños y cotidianos actos de comer, defecar, sufrir, gozar, llorar...! Los límites son infranqueables pese a toda voluntad humana...” (p.85)

De esta forma, mientras lo masculino conforma un principio activo y material, lo femenino raya en la pasividad y la inmaterialidad. Se construye un fenómeno de *complementariedad o correspondencias de los sexos y de bifurcación de personalidades en los personajes*; muchos trasuntan en dobles, escindidos o “espejismos”, como las dos Rosarios de “Los Despojos”, los dos Juan Emar de “El Unicornio”, las dos Pibesas del cuento homónimo – y se debe contar una tercera Pibesa que participa en “El Unicornio”-, el señor Videla y el desconocido del cuento de Serrano, que quizás tenga también un tercer rostro: el señor Videla del cuento de Droguett; las dos muchachas de “Miedo ante el paisaje”, la que sucumbe al miedo y la que lo supera.

Las relaciones amorosas en los relatos poseen asimismo una doble faz: la ya clásica dualidad amor-muerte, *Eros unido a Thanatos*; a esto se agrega *la subversión de los límites morales o éticos y de lo posible (terrenalmente hablando)*, rasgo que determina la destrucción de los personajes masculinos – muerte, desaparición, huida- o la existencia solitaria y vacía luego de haber conocido el amor. Gehenna significa a la vez que mujer

amada, “lugar maldito” y tabú²¹; el adulterio de Ana y Hernán termina con la muerte de Pablo, el desvarío de Ana y el vacío de Hernán en “Para siempre” de Jiménez; el supuesto adulterio de la muchacha y el protagonista central de “Motivo de Conversación”, del mismo Jiménez, ¿termina, causa? la muerte del esposo; las relaciones de Juan Emar con Camila y Pibesa, están reñidas con la pasión sexual unida a la descomposición corporal y a las heridas sanguinolentas, respectivamente, fusión representada por el cuerpo marmóreo de Camila unido/separado con el de Emar en la cripta y los zapatos de tacón de Pibesa; Domínguez muere asesinado por ¿el ingeniero o la caída en la escalera? queriendo alcanzar a Escala en el cuento de Atías; el hombre de la bata es asesinado por el hombre moreno, quizá coludido con la mujer blanca en el cuento de Serrano²².

La superación de los límites implica además *experiencias de índole esotérica* para algunos personajes; Julio del cuento de Cid, conoce junto a Rosario la hechicería fusionada a los rezos y experimenta la presencia de fantasmas y demonios en su hogar, incluso escribía lo que estos seres le decían al oído. Es importante que la experiencia de desdoblamiento de Julio se acompaña de una nota del autor quien señala que es una vivencia real de él mismo (p.108). En ciertas ocasiones estas experiencias observan un matiz fantástico, como el encuentro de Emar con el unicornio y la visión de El Caleuche desde el submarino. Estas vivencias se vinculan con el rasgo de *coexistencia de elementos míticos con la realidad contemporánea* a partir de la difuminación de los límites que permiten los sueños o un estado alterado de la conciencia o de ensoñación. Los cuentos de Héctor Barreto, son tal vez los más representativos de este aspecto. Aliro, “El pasajero del sueño”, transforma su persona en los sueños; es sátiro, Narciso, guerrero, rey; “Rito a Narciso” constituye un tributo al personaje mitológico como su nombre lo indica. También está presente la mitología en otros autores. Los ya mencionados unicornio y “El Caleuche” en Emar; en “Los Despojos” Julio a socia a la madre de Matilde la figura de Circe (p.102).

²¹ “Gehenna” significa “Valle de Hinón”, pues es la forma griega del hebreo **gveh hin.nóm.** se sacrificaban allí niños israelitas a los ídolos. También fue utilizado para quemar la basura y arrojar los cadáveres de criminales y animales muertos. Se dice que ascendía mucho humo casi continuamente. Además, fue lugar de los gusanos. Los judíos utilizaron la palabra en una manera figurativa para describir el lugar del castigo que existe después de la muerte física. La versión Reina Valera de la Biblia traduce el término como infierno o infierno de fuego, mientras que otras versiones lo transliteran.

²² Las relaciones complementarias o de correspondencia alcanzan en el cuento de Serrano a los colores; los personajes se distinguen por su color de piel – blancos o morenos-. El hombre blanco de la bata es asesinado, y llegan a la cumbre de la montaña el hombre moreno y la mujer blanca.

Unido a los mitos, y como ya anticipaba Serrano en el prólogo, la *naturaleza manifiesta una presencia telúrica* sobretodo en el cuento del antologador y en “Miedo ante el Paisaje”.

4.3. Rasgos de estilo del “verdadero” cuento

Con respecto a la estructura y organización de los cuentos, podemos afirmar que es característico:

- La *alteración de la estructura y otros rasgos característicos del cuento clásico*²³. Los cuentos de la antología se configuran como viajes que representan búsquedas del personaje principal. El final no es sorpresivo, es decir, no se busca un efecto, sino que generalmente es el fin de un estadio de la búsqueda. Quizás lo más evidente sea el caso omiso de la breve extensión que debe poseer un cuento clásico; son cuentos prolíficos en divagaciones y devaneos, lo que extiende considerablemente el número de páginas. La acción, elemento fundamental en el cuento clásico, es más bien desplazada por las reflexiones internas de los personajes, especies de monólogos o soliloquios, que muchas veces estructuran contenidos delirantes. Ello conduce a la mínima presencia de diálogos, ya que el personaje se siente mayormente atraído por lo que pasa dentro de sí que por su relación con el exterior.
- Se emplean abundantes *metáforas y alegorías*, a fin describir lugares, sentimientos y emociones. Incluso ciertos cuentos asemejan una compleja alegoría de procesos o situaciones que no se alcanzan a vislumbrar íntegramente, como el cuento de Anguita. Asimismo encontramos personificaciones que activan la presencia de los elementos naturales: “Las montañas se elevaban, el río rugía, giraba todo entre luces y sombras [...]” (p.73). También consideramos procedimientos retóricos ciertas frases que remiten al recurso de asociaciones libres o de unión de conceptos disímiles cultivado por La Mandrágora y que deriva de las vanguardias europeas²⁴. Obviamente se presentan con mayor notoriedad en los cuentistas pertenecientes a este grupo poético: “soñará con rinocerontes y policías, con gaviotas y células de muerto [...]” (Cid: “Los Despojos”, p.100)

²³ Según Carlos Pacheco, los criterios básicos para definir al cuento clásico o moderno son narratividad, ficcionalidad, relativa brevedad de extensión, unidad de concepción y recepción, unicidad e intensidad del efecto, economía, condensación y rigor. Pacheco. 1993. *Del cuento y sus alrededores. Criterios para una conceptualización del cuento*. (Selección) en [www.plataforma.uchile.cl / fg/ semestre1/_2003/ cuento/modulo1/clase1/ doc/criterios.doc](http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre1/_2003/cuento/modulo1/clase1/doc/criterios.doc) -

²⁴ Al respecto, es ilustrativo revisar Braulio Arenas. 1957. “El AGC de La Mandrágora”. Santiago, Mandrágora.

- Con respecto al léxico utilizado, encontramos una *profusa adjetivación* que contribuye a crear atmósferas cargadas de ambivalencia entre el sueño y la realidad; se omiten precisiones geográficas. “Un grueso viento caliente corría desde el cielo a la tierra, levantando brillos rápidos en la atmósfera y grandes barreras de inhibición” (Anguita: “Las Hormigas”, p.79). Los cuentos de Emar y Jiménez son los menos adjetivados y recargados de frases retóricas.
- Reiteración de términos como máscaras, espejos, espejismos, careta; toda palabra que *connote dualidad y/o ambigüedad*.
- Por último, percibimos una oscilación en la antología entre cierta tendencia a un *humor sarcástico* – negro, lo llamaría quizás Arenas- y *la absoluta seriedad* con la cual se tratan los temas, sobretodo la muerte. El humor es patente en “El unicornio” de Juan Emar, en el asesinato de sí mismo del personaje, o en los cuernos de Longotoma, entre otras situaciones; también en “La Escala” de Atías en que Domínguez por acariciar a Escala, aparentemente acaricia al ingeniero; pero se raya en la seriedad absoluta en cuentos como “Hasta que llegue la luz” o “Para siempre”.

4.4. El concepto de poesía en los cuentos

Luego de este somero análisis ¿dónde está la poesía de los cuentos de Serrano? O más bien, ¿bajo qué acepción o connotación se emplea el término poesía para designar uno de los ingredientes del verdadero cuento? El tema del sueño es fundamental para la significación de poesía que se obtiene de la antología. El narrador de “Gehenna” señala: “Existe una identidad maravillosa entre el sueño y la poesía, entre la poesía y el placer, entre el placer y el terror.” (p.32) Esta ambigüedad que se observa en situaciones, atmósferas y personajes – volar y caminar, vigilia y sueño- creemos que se traslada al espacio intermedio entre la novela y el poema. Si bien Serrano asegura que los cuentos poemáticos son diferentes de los cuentos verdaderos, en lo concreto no hay grandes diferencias, ya que en todos los textos asistimos a la misma ambivalencia básica. Sueños, amores imposibles o extraños, experiencias esotéricas, son las situaciones que resultan de este terreno movedizo, inaprensible para el ser humano centrado en lo material. Por ello, no es de extrañar que Aliro, “Pasajero del sueño”, viva existencias paralelas correspondientes a la vigilia y el sueño; mientras la vigilia es prosaica y mediocre, el sueño compensa su ansia

por aventuras fuera de serie. Silvio, el pequeño hermano de Aliro, observa al contemplar a su hermano: “Dulce enfermedad ha de ser esa del Sueño” (p.227). Justamente esa dialéctica del sueño, agradable mal- “bellos monstruos”-, esencia incomprensible en su total magnitud, se califica como poética. Debemos recordar además que esta generación y por cierto los mandragoristas se vieron notablemente influenciados por las teorías freudianas y la vanguardia surrealista europea; éstos últimos vinculaban el sueño y los estados alterados de conciencia a la creación artística²⁵. De ello deducimos que estos cuentistas, obedeciendo a una antigua tradición romántica, personifican mujeres etéreas, portadoras de una esencia singular, en razón de personificar el arte y la poesía. Desde esta perspectiva, es altamente probable que Gehenna personifique para Arenas la creación poética, por ejemplo. Julio, personaje de Cid, percibe que su madre “encarnaba la poesía viva, como una paloma que se pasea entre los transeúntes” (p.110). La figura de la paloma nos remite al romanticismo, a connotaciones de la poesía como delicadeza, sentimentalismo; en suma, lo femenino, desde un sentido tradicional; lo sublime, don de almas escogidas, versus el prosaísmo del mundo real. Creemos que también puede encarnar la poesía algunos objetos como la Flor de una Hora de Luz del cuento de Serrano.

Este mundo poético soñado vive gracias a las fuerzas de la ficción, que creemos, en este contexto puede extenderse al significado de fantasía; es decir, al igual que en el prólogo de Mariano Latorre, encontramos la asociación fantasía-poesía. El narrador de “Los Despojos” anota a propósito de Rosario: “[...] su existencia basada en un elemento del espejo y otro desmelenado elemento de la llama, vive a fuerza de ficción, paralela a la existencia real de los objetos [...]” (p.101)

5. LA ANTOLOGÍA DEL NUEVO CUENTO CHILENO DE LAFOURCADE

5.1. ¿Qué entiende usted por cuento? Las respuestas de la generación de 1950

Los cuentos de la antología de Lafourcade van precedidos de una breve apreciación bio-bibliográfica del antologador sobre el autor en cuestión, más una definición de cuento elaborada por cada escritor, encabezada por la pregunta que le da título a este apartado. La

²⁵ Ver: André Breton. 1996¹⁰ “Primer manifiesto surrealista” (1924) en *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI, pp. 37-55.

mayoría de los autores emplean nociones que definen al cuento clásico. Uno de los criterios fundamentales que utilizan para aproximarse a una conceptualización de cuento es la oposición *cuento- novela*. De los autores ligados al cuento lírico en el discurso de Lafourcade, Jorge Edwards, Margarita Aguirre y José Donoso trabajan con esta oposición. Edwards y Donoso privilegian el criterio de la extensión como diferencia entre ambas, a lo que Edwards agrega rasgos que se deducen de lo breve o extenso: el cuento desarrolla una situación desde una pequeña perspectiva; la novela, muchas, desde una perspectiva extensa y cambiante. Donoso menciona las nociones de “psicología”, “ambiente” y “desarrollo” como dependientes de la “situación y tono”. Margarita Aguirre separa ambos géneros con una metáfora, destacada por Lafourcade en el prólogo: mientras la novela es una mano abierta, el cuento es una mano empuñada, lo que expresa la estructura cerrada en sí misma del cuento.

Félix Emerich también privilegia la brevedad como rasgo diferenciador del cuento. Agrega el desenlace “interesante”, que debe motivar la lectura y relectura del texto. Fernando Balmaceda es el más cauto: luego de señalar que no se atreve a definir el cuento, lo identifica sólo como una “manifestación literaria” ligada a la época; al igual que Aguirre emplea una metáfora: el cuento es “casi un slogan”, por su rapidez, claridad, objetividad, amenidad con que se hace cargo de un hecho o problema que se convertirá en una experiencia reveladora. Luis Alberto Heiremans es quien elabora la definición más general e imprecisa; es una forma de expresión que se adapta a las características individuales del autor, por tanto, no se podría hablar de una definición de cuento propiamente tal.

La representación poética del mundo que vislumbra Lafourcade en Edwards, así como el “estilo lírico” que ve en Emerich, “la prosa etérea” que observa en Heiremans no se vinculan a la formas en que ellos perciben el cuento como género. Tal ello obedezca a lo que señala María Eugenia Sanhueza: “un cuentista nunca escribe un relato siguiendo los patrones de una definición (definir es más bien tarea del crítico literario en este caso) [...]” (1954:329)

Son las mujeres de este subgrupo de nueve cuentistas quienes expresan en sus definiciones algún atisbo de relación con ciertos aspectos ligados tradicionalmente a la poesía en Chile. En el caso de Margarita Aguirre, su *metáfora oportuna* como la llama Lafourcade en el prólogo; Gloria Montaldo, de quien el antologador destaca su

“sensibilidad” y la elaboración de “estampas poéticas” que evaden la organización del cuento tradicional, señala que el cuento requiere de la *sensibilidad del escritor* para reproducir hechos; habla además de que la realidad necesita un toque de ficción, que la desfigure; en suma, en el cuento se daría una lucha entre lo subjetivo y objetivo. Yolanda Gutiérrez destaca la clásica brevedad del cuento y su cualidad comunicativa; está destinado a un receptor; a ello agrega que su función debe ser entretener pero también sembrar “una idea, un *sueño* o un personaje”, vinculado a la realidad o *ficción*. En rigor, las nociones sueño o ficción no corresponden al género lírico como tal, más bien responden a connotaciones que adquirió el adjetivo poético en el discurso de los antologadores. Pilar Larraín, de quien Lafourcade resalta su “imaginación delicada” y “prosa poética”, entiende el cuento como una condensación de emociones, experiencias y sensaciones, lo que de alguna forma nos acerca al terreno de lo lírico, fértil en expresión de emociones y sentimientos. La autora no le asigna al cuento ningún propósito literario, lo que le resta su cualidad comunicativa y estética.

Fuera de estos pequeños atisbos y más que todo, reflejos de “connotaciones criollas” del género lírico, no encontramos nada más en las definiciones que ligue a estos autores con la poesía, ni tampoco que diferencie el carácter de estas definiciones del grupo contrario, donde también se emplean metáforas o comparaciones para definir al género, se destacan rasgos clásicos del cuento y se utiliza la oposición cuento-novela. Como análogo a la metáfora de Aguirre, podríamos presentar la asociación que hace Guillermo Blanco: el cuento es una célula (unidad compacta), la novela es un árbol. Tal vez la diferencia estribe en que Blanco enfatiza que en el cuento nada debe faltar o sobrar, pero la misma idea se deduce de la “mano empuñada” de Aguirre.

Sobre este grupo que “desdeña lo lírico” es curioso constatar que Enrique Lafourcade califica a varios en las notas bio-bibliográficas con algún término ligado a lo poético. En Alfonso Echeverría, quien es sobrino de Juan Emar, descubre una “narración casi poemática”, oscura, donde oscilan sueño y realidad; al cuento “Caída de un ángel”, de Mario Espinosa, lo considera una “proposición poética”; sobre la prosa de Enrique Lihn opina que es “densa, difícil”, y en ella se confunden “lo onírico y lo vigílico”; el cuento antologado de María Eugenia Sanhueza – quien también es poeta, al igual que Lihn- es calificado por Lafourcade como “narración poética, de firme y delicada estructura” (p.328).

En razón de lo anterior, observamos poca consistencia entre el prólogo y las presentaciones individuales de cada autor. Es necesario agregar a dos autores antologados no mencionados en ninguno de los grupos: María Elena Gertner y Alberto Rubio. Sobre el cuento “Los compadres” de este último, quien además es poeta, el antologador señala “Su mundo es humorístico [...] con descubrimientos poéticos de primera mano” (p.317) ¿Agregamos a Rubio al grupo de cuentistas - líricos o más bien desconfiamos de la precisión conceptual de Lafourcade? Nos inclinamos por la última proposición, en tanto habría que agregar a Echeverría, Lihn, Espinosa y Sanhueza designados entre los que eluden los “raptos líricos”.

Especificaremos algunas cuestiones más sobre este grupo: Armando Cassigoli, Jaime Lazo y Enrique Lihn optan por diferenciar novela y cuento; el primero de ellos coloca un tercer género en la escena, la novela corta. El cuento se diferencia de los otros por la síntesis; el segundo, propone que el cuento es una *maquette* de la novela; menciona características clásicas: brevedad, amenidad y compara el cuento con un cuerpo humano. Lihn pone como límite la extensión, a ello agrega que se puede narrar un hecho objetivo o subjetivo. María Eugenia Sanhueza también habla de la brevedad con relación a la novela. Enrique Molleto menciona los ya señalados rasgos del cuento clásico: síntesis, acción, tiempo determinado, brevedad. Alfonso Echeverría retoma rasgos clásicos dándoles una connotación esotérica: el importante desenlace puede trascenderse en busca de la indivisibilidad del cuento que entraña una “armonía más oculta” (p.85). César Ricardo Guerra destaca la presencia de lo humano en el cuento y lo define como síntesis de la realidad. Pablo García, aún siendo crítico literario a la par que cuentista, opta por una definición subjetiva, “yo cuento”, destacando como César Guerra, la presencia de lo humano referido esta vez a los procesos interiores que ocurren tras la realidad exterior.

Queremos enfatizar a tres cuentistas de este grupo que explicitan diferencias entre prosa y poesía. Mario Espinosa señala que el “significado estético” del cuento se fundamenta en “los hechos expuestos, más que por las palabras empleadas, cuyo juego es propio de la poesía” (p.129). Esta diferencia se basa en los rasgos clásicos del cuento, que erigen a la acción como el elemento principal del género, mientras el trabajo con el lenguaje, clásicamente es propio de la poesía. En esta misma línea, Alberto Rubio diferencia cuento de poesía por el valor de la anécdota en el cuento “A diferencia de la poesía, que se entusiasma con los objetos de la naturaleza – el amor, el sol, la luna, la

muerte, los desastres-, sin que ocurra nada más que la propia existencia de dichos objetos [...]” (p.319), es decir, ausencia de acción versus presencia de ella. La definición de Claudio Giaconi es especialmente relevante porque, al igual que Miguel Serrano, concibe al cuento como una conjunción de la novela y el poema, para luego precisar con categorías clásicas. Ante la pregunta formulada, asevera: “Un género que combina elementos sensoriales – la supremacía de lo sensible a lo inteligible - del poema con el pensamiento en el que cabe el análisis, la composición psicológica de la novela” (p.173). En suma, el cuento implicaría unión de las emociones o sentimientos y el pensamiento.

Otro autor que se refiere a los sentimientos vinculados al cuento es Eugenio Guzmán. Dado el contexto de imprecisión conceptual en el que nos movemos, su definición podría referirse a un cuento o a un poema: “El cuento encierra para mí un mundo de sentimientos bellos, y seres bellos, comunicado por la magia sensible de palabras familiares y dignas, aprendidas desde la infancia”(p.215). Tal vez el concepto de mundo que encabeza la definición nos remita al mundo ficticio de los cuentos, pero magia, palabras, belleza, sensibilidad aún connotan el género lírico en el Chile de los cincuenta.

A propósito de la infancia, son destacables las palabras de María Eugenia Sanhueza, quien, a pesar de que considera indefinible el género cuento, lo percibe cercano a “los cuentos de los hermanos Grimm o de otros autores del género infantil o legendario” (p. 329) opinión que nos recuerda, por supuesto, la asociación que hacía Latorre entre la fantasía y el cuento clásico. Herbert Müller también nos recuerda el mundo de la infancia a propósito del cuento: “es lo que contamos a un niño al darle la comida, y a los adultos, para que nos la den” (p.307), definición que pone al cuento a la altura de la patraña, con el fin de entretener, y que trasciende en la subsistencia, tanto del que recibe el cuento como de su autor.

Por último, están los autores que emplean metáforas o comparaciones para conceptualizar el cuento. A las ya mencionadas de Blanco y Lazo, se añade María Elena Gertner: “es una línea melódica expresada con palabras, cuyo perfecto ciclo describe el mundo de relaciones sentimentales entre la tierra y los seres.”(p.165) La primera parte de su definición evoca, de forma algo romántica, el concepto de verso asociado al de ritmo, o al verso de una canción. El ciclo perfecto nos remite a la definición clásica de cuento, mientras la relación entre tierra y seres recuerda la “teoría telúrica” de Serrano; la alusión a

los sentimientos también llama la atención por cuanto convoca la connotación tradicional de la lírica.

5.2. Los “poemas en prosa” de la generación de 1950

Una de las diferencias sustanciales de estos cuentos “supuestamente líricos” con relación a la antología de Serrano es la extensión. Los cuentos se ajustan más a lo que podríamos denominar brevedad. Hay pocas divagaciones y en general, se sigue la estructura clásica de una sola acción, condensación, entre otros. Lo que sí observamos es que carecen de un efecto sorpresivo; algunos optan por un final “abierto”, mientras que en otros el desenlace tiene que ver con el cambio de perspectiva del narrador; quien en primera instancia es niño, transformará su manera de ver las cosas en la adultez.

A propósito de la *dualidad infancia- adultez*, observada en los cuentos, Fernando Alegría destaca el infantilismo como un rasgo generacional asociado a lo poético:

un mundo hostil, grosero, materialista, que amenaza siempre invadir el reducto de los valores domésticos y arrasar con devociones, lealtades, linajes y delicadezas de otros tiempos. El terror se transmuta en poético infantilismo [...] o en espléndida locura [...] o en un documento social (Muñoz y Oelker 1993: 315)

Varios de los cuentos analizados ponen en escena personajes infantiles, junto a un narrador que observa el mundo desde la perspectiva de la niñez. A esto se agrega que este mundo infantil se envuelve en una atmósfera mágica, sólo perceptible por quienes aún no han sido “malogrados” por la edad adulta. Es lo que sucede en “China” de José Donoso, donde una calle de abundante comercio se convierte gracias a la imaginación en un mundo suprarreal para los pequeños niños. Cuando el narrador se transforma en adulto, no es capaz de comprender los códigos de ese mundo infantil y mágico. La infancia es mitificada en los cuentos, pues se la vincula con la *inocencia, la imaginación y la ilusión* con la que se descubre el mundo. Se observan rasgos similares en “La herida” de Edwards, “Flor de Ceibo” de Emerich, “El nieto” de Aguirre, “Dos niños” de Balmaceda y “Margarita María” de Gutiérrez, en el cual Margarita María, a diferencia de sus hermanas mayores, mantiene una relación armónica y feliz consigo misma y el mundo circundante, gracias a sus nueve años de edad.

También encontramos la relación infancia- adultez en la visión de narradores adultos, dolorosamente conmovidos por la candidez del mundo infantil, que les evidencia la

distancia existente entre este mundo inocente de la infancia y sus propias existencias, marcadas por los códigos de, como señala Alegría, “un mundo hostil, grosero y materialista”. Es el caso de cuentos como “Los pescados” de Jorge Edwards, y “Rosita” de Pilar Larraín, quien coloca en escena la perspectiva de un personaje adulto femenino, rasgo excepcional dado el carácter de las antologías anteriores, donde la perspectiva privilegiada era sobretodo la de los personajes masculinos, mientras que los femeninos constituían entes mayormente pasivos, sin conflictos que resolver.

Por los que antes se ha dicho, *el paso del tiempo* es un factor preponderante para esta generación, rasgo que se observa con mayor claridad en el cuento de Gloria Montaldo, “Las flores, el jarrón y los perros”. Todo termina, envejece y deja un vacío. Los elementos aludidos en el título simbolizan de alguna forma vínculos amorosos que se terminaron abrupta y dolorosamente en la vida de Inés, su hermana y doña Raquel. A la luz de este cuento nos hacen sentido las palabras de Alberto Rubio, quien diferenciaba la poesía del cuento; la primera se preocupaba de la existencia de las cosas, mientras el cuento era predominantemente marcado por la acción. Estos cuentos analizados exploran los *devenires de la existencia humana*, empleando para ello *metáforas o símbolos*, como el cuento de Montaldo. A propósito de este aspecto técnico, Ricardo Latcham comenta sobre las novelas de esta generación:

La forma o la estructura de la novela en boga [...obedece] a la acumulación fragmentaria, cuyo único ordenamiento o planificación técnica responde a un misterioso y complicado juego de contrastes, con notorios simbolismos, yuxtaposiciones y mecanismos oníricos [...] el artista debe vivir o sentir la forma interior en que se realizan las existencias de sus protagonistas (Muñoz y Oelker 1993: 309-310)

Fernando Alegría concuerda con Latcham, pues afirma “la temática alude a un estado de conciencia producto de la angustia y de la indecisión [...] la técnica, una clara tendencia al neosimbolismo con uso de una mitología moderna”(Muñoz y Oelker 1993: 316)

En esta línea simbólica y alegórica, queremos destacar el cuento “Diamantino” de Emerich. El cuento se configura de acuerdo al verosímil del cuento de hadas, lo que nos trae nuevamente a la memoria la asociación *cuento infantil-fantasía- poesía*, referida por Latorre y actualizada en algunas definiciones de los cuentistas. Además, encierra una ingenua alegoría: su protagonista responde con diamantes a los golpes, y sin ellos a quienes le tratan con amor. La codicia por los diamantes que hace sufrir a Diamantino, simboliza una vez más el casto mundo de la niñez en oposición al materialista mundo de los adultos.

Mención aparte merecen los dos cuentos de Luis Alberto Heiremans²⁶ por su parentesco con la estética de los cuentos antologados por Miguel Serrano, en el sentido del *rescate de lo esotérico, la superación de los límites de la realidad* y el empleo de un *lenguaje metafórico*. En “El cuerpo restante” se narra la experiencia del desdoblamiento, tema presente en la antología de Serrano. La pensión donde habitan los personajes es una casona laberíntica, espacio típico de esta generación, según Promis²⁷. En esta casona, los participantes en la experiencia emplearán una fórmula que Orión le enseñara a Adelaida y que ésta se resiste a participar a los lectores, porque lo considera peligroso. La mención de la existencia de una fórmula mágica le da otro verosímil a la historia, una “mayor objetividad” si se quiere, en tanto la experiencia que relata Cid en “Los despojos” es involuntaria y misteriosa.

Más enigmático resulta “La novena luna”, en el que Andrés cree haber concebido un hijo con el astro nocturno. El ambiente del hogar es sombrío, espectral, que lejanamente recuerda las atmósferas románticas. Estas características se dan a conocer a partir de un lenguaje prolífico en metáforas, personificaciones y comparaciones: “La ventana se abría sobre el jardín en sombras. Una ola de jazmines venía a estrellarse contra el balcón y embriagaba el aire. Las flores constelaban la oscuridad, logrando que todo fuera liviano y frágil en esa noche estival” (p.225)

El perfume de los jazmines impregnaba cada habitación de la casa y afecta las facultades mentales de la madre, cuyo comportamiento raya en la locura al secundar a su hijo en la espera del niño de la luna, tejiendo invisibles tenidas para el ajuar. “Me marean estos jazmines. No puedo pensar” (p.226). Por los antecedentes que entrega el narrador, la madre ha dominado desde la infancia la vida de su hijo, y ahora éste ha cedido a su deseo de verlo convertido en padre. Se inicia para ambos la espera de la noche para hablar con la luna hasta el día en que nacerá el niño, según los cálculos de la madre de Andrés.

Con relación a estos mundos y personajes misteriosos y extraños, Norma Alcaman señala:

²⁶ Heiremans es mayormente conocido como dramaturgo, no obstante, hace dos años se publicó una recopilación de sus cuentos completos. (Luis Alberto Heiremans. 2005. *Cuentos Completos de Luis Alberto Heiremans*. Recopilación y Prólogo de Norma Alcaman Riffo. Santiago de Chile: RIL. 555 pp.)

²⁷ “Las casas se convierten en mansiones oscuras, laberínticas, prontas a destruir y destruirse”. Citado en Muñoz y Oelker1993: 319

Esta visión de mundo de Heiremans recibe influencias del existencialismo cristiano del filósofo francés Gabriel Marcel, particularmente en tres aspectos: tener/ser; el mundo como misterio; y el amor. En el tener versus ser, la trama empuja a los personajes a situaciones donde deben optar entre uno u otro. Los que prefieren el “tener”, se vuelven prisioneros de las apariencias y de la posesión de bienes materiales. [...] los que optan por el ser, poseen un mayor grado de libertad y se comprometen con sentimientos más profundos. Logran llevar una vida más plena y auténtica.

Según la elección, se tendrá una concepción de mundo determinada: si se ha preferido el tener, el mundo se verá “como problema”; si se optó por el ser, el mundo se verá “como misterio”, abierto al amor, que es lo verdaderamente trascendente. En Heiremans, los personajes intuyen una realidad superior, espiritual. Esto les puede causar una cierta angustia existencial pero, a la vez, les abre expectativas infinitamente esperanzadoras, con lo cual logran llenar de sentido sus vidas. (Aclaman 2005: 277)

En el mundo ficticio de Heiremans no es relevante si el niño existirá en forma física; constituye una esperanza para la vida solitaria de madre e hijo, afirmada en esta “realidad superior” que sus personajes prefieren en desmedro de la vida material y vacía. La esperanza salvadora es el amor, donde Vicente Lastra encuentra un vínculo con el pensamiento de Miguel Serrano:

Para Heiremans, el A-MOR, con mayúsculas, así como era utilizada esa palabra sin raíz etimológica por los trovadores y juglares medievales, y de manera parecida a como lo es para otro escritor chileno, Miguel Serrano, es de por sí un elemento de estabilidad, de arraigo contra una dimensión frágil y evanescente por principio. Más que un deseo, o un vínculo de afecto hacia otro ser humano, el amor es la conjunción de un objetivo puro y sublime, en una sociedad donde las relaciones humanas, se hallan matizadas por las imposturas y enmascaramientos.²⁸

Destacamos el trabajo de Heiremans a fin de mostrar las relaciones con los cuentos de Serrano; creemos que ello nos arroja alguna luz sobre lo poético de estas obras y sus respectivas generaciones. Volvemos a la exaltación de lo misterioso, lo amoroso, lo sublime, de la herencia romántica y simbolista, traspasada a las letras modernistas chilenas.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Finalizado el análisis de prólogos, cuentos y conceptos, queremos esbozar algunas conclusiones sobre la categoría de cuento lírico. Evidentemente, cada cuento amerita un análisis exhaustivo, sin embargo, creemos que ello hubiese desvirtuado los objetivos trazados, por lo que privilegiamos la reunión de rasgos comunes a la mayoría de los textos de las antologías a fin de encontrar un sentido a la noción estudiada.

La estética modernista da forma a cuentos líricos desde la perspectiva de Mariano Latorre. La exaltación del sentimiento amoroso asociado a la poesía, la abundancia de

²⁸ Arbil, N° 78. [http://www.arbil.org/\(78\)heir.htm](http://www.arbil.org/(78)heir.htm)

figuras retóricas, la acción supeditada al lenguaje, los monólogos reflexivos, conforman las connotaciones del lirismo que poseen estos cuentos, tanto en el discurso del antologador como en los textos en sí. Latorre asocia la fantasía de los cuentos antiguos con la tendencia supuestamente lírica de los escritores modernistas, en oposición a lo que él consideraba válido, la narrativa criollista o realista, cuyo vehículo de expresión era fundamentalmente la prosa. Lo moderno y avanzado es lo realista, mientras los relatos simbólicos, imaginativos, para lectores infantiles, no merece atención en el índice de su antología.

Lo lírico como el discurso referido sobre emociones y sentimientos, donde el amor es signado como un misterio. En este sentido, creemos que el origen de estos elementos modernistas se halla en la estética romántica europea. La libertad de las formas obedece para los románticos a la búsqueda del ideal de belleza y arte. Así, Hegel concibe los géneros literarios como:

los mediadores inexcusables entre la creación artística y el ideal de belleza y verdad que quieren ser expresados 'El objetivo de todo arte consiste en ofrecer a nuestra intuición, en revelar a nuestra alma, en hacer accesible a nuestra representación la identidad, realizada por el espíritu, de lo eterno, de lo divino, de lo verdadero en sí y para sí a través de sus manifestaciones reales y sus formas concretas' (Hegel, 1917-20: pág 305) (García Berrio y Huerta 1999: 123)

Para los románticos, el arte comunicaba los misterios esenciales de la vida y de la muerte, por lo tanto, si es necesario abolir límites en pro de la creación artística, debe hacerse. El deseo de aprehender los enigmas de la vida luego nutrió en Europa a la poesía simbolista, parnasiana y decadentista, legado que más tarde retomarán las vanguardias. Estos períodos que en Europa están delimitados claramente, en Chile influyen a los escritores, coexistiendo; los modernistas como Marcial Cabrera, Manuel Magallanes Moure y Francisco Contreras, absorbían las ideas románticas y simbolistas, mientras los poetas de La Mandrágora admiraban al romántico Gérard de Nerval al mismo tiempo que al surrealista Breton. Creemos que ello puede explicar la simultaneidad de elementos románticos y simbolistas en los modernistas, por ejemplo, o de motivos surrealistas, románticos y simbolistas en los cuentos de Serrano.

La influencia europea adquirida en los viajes de algunos escritores y a través de lecturas, permite trazar una línea vinculada al llamado cuento lírico. El concepto de Francisco Contreras, "Novela Integral y Lírica" en el que lo lírico estriba en la condensación para lo trascendente, inicia el recorrido, que luego continúan los modernistas y el grupo Los Diez, al cual estuvieron ligados Augusto D'Halmar, Pedro Prado, Manuel

Magallanes Moure, entre otros; con su concepto de “Obra total” aspiran al ideal artístico de los simbolistas y anteriormente de los románticos. La influencia de Vicente Huidobro es fundamental para el conocimiento de las vanguardias, como lo atestigua Arenas. El creacionismo – y no podemos dejar fuera a los imaginistas- retiene el deseo experimentar y jugar con el lenguaje y los géneros. La aparición de *La Mandrágora* es asimismo influenciada por las vanguardias europeas, las mismas que admira Juan Emar y los demás cuentistas de la antología de Serrano.

En la antología del verdadero cuento, el gusto por lo misterioso e intuitivo adquiere un sentido mayormente esotérico, propio del romanticismo como del simbolismo y luego del surrealismo; misterio no de “almas enamoradas”, sino *enigma que un alma puede encerrar*; entender el azar que reúne el mundo espiritual y material y el para qué se está en la tierra. Encontramos nuevamente términos como sensibilidad, símbolos y mitología como elementos válidos para configurar un cuento entre novela y poema, que él llama verdadero. En ellos la realidad prosaica es rechazada por los personajes, quienes prefieren el mundo onírico y espiritual, tal como sus escritores rechazan la cotidianeidad y el condicionamiento social narrados por las letras criollistas para optar por los designios del azar, la búsqueda de la esencia misteriosa del arte, la subversión de los límites estéticos clásicos.

En el caso del prólogo de Armando Donoso encontramos que el cuento poemático conlleva imaginación, arte y creación; lo estrictamente literario, se entiende como lo estetizante, y por extensión lo lírico. Es evidente que el antologador emplea esta nomenclatura para diferenciarlo de la literatura criollista, vinculada a un rol documental y social ¿Qué es lo estrictamente literario?, nos preguntamos. Lo que carece de función social. Ninguno de los tres antologadores legitima la existencia de un cuento lírico; Donoso y Latorre los menoscaban en la selección concreta de los cuentos, mientras que Serrano, por razones distintas, los desacredita en el prólogo; sin embargo acepta que elementos simbólicos, oníricos y retóricos conformen el concepto de verdadero cuento. Para Miguel Serrano la poesía *entendida como género* no puede ser parte de un cuento, como tampoco quien nace poeta debe intentar escribir prosa; lo “excesivamente literario” del trabajo de Braulio Arenas, no es otra cosa que lo poético; en el desprecio de lo que él denomina hermafroditismo creador creemos que subyace la intuición de que la nomenclatura referida a lo lírico ha sido erróneamente empleada para referirse más bien a una estética que él

valora, y que Donoso y Latorre menosprecian. Serrano defiende la estética y escoge delimitar en cuanto a género. ¿Cómo se entienden estas afirmaciones? *En los párrafos anteriores, siguiendo el discurso de los antologadores en los prólogos, hemos recuperado la historia de una tendencia estética, no de un género.*

Tanto la estética modernista como el grupo de cuentistas antologados por Serrano se distancian profundamente de la otra tendencia literaria: el criollismo y neorrealismo, respectivamente. De la teoría romántica de los géneros obtenemos que mientras la prosa convoca la lógica, la poesía hace lo propio con la intuición, por tanto, desde esta perspectiva entendemos la confusión de criterios genéricos y estéticos. Los criollistas utilizaron la prosa mayoritariamente como medio de expresión, mientras la tendencia europeizante se nutre de fuentes esencialmente poéticas que propugnaban el cultivo de múltiples expresiones artísticas, o incluso anhelaban la fusión o mezcla de géneros; por consiguiente, la (con) fusión de los conceptos genéricos con los referidos a las tendencias estéticas quedó sellada. La novela es a lo criollista, lo que la poesía es a la tendencia europeizante. Así de distantes las percibían nuestros antologadores. Pensamos que más que hablar de lo genérico, hablaban de las tendencias con ropajes genéricos. Es Latorre quien señala que la mezcla de fantasía y realidad produciría la novela cuento, o el cuento novela; esto se entiende si asumimos la asociación entre novela: lógica y cuento- fantasía- poesía de los primeros antologadores. Los cuentos que obligaban a una mayor precisión que distinguiera lo genérico de lo estético, no se analizaron más allá, sino que se les calzó el rótulo de líricos, porque no encajaban dentro de la equivalencia prosa: criollismo.

Tal vez para los modernistas la realidad prosaica que ellos oponían a la sensibilidad de sus personajes, obedece a la bifurcación de la literatura chilena de ese entonces: la realidad cotidiana, que escenificaba continuamente el criollismo, en oposición a las realidades sensibles y misteriosas, a los procesos del subconsciente que no tenían cabida en el criterio de la crítica literaria chilena dentro de la prosa, sino más bien dentro la poesía, debido a que se nutría de fuentes poéticas: románticas, simbolistas..., a diferencia del criollismo, que aún contemplando modelos europeos, éstos eran prosistas (Balzac, Stendhal).

La generación del cincuenta, por su parte, da cuenta de una época mucho más autónoma de la literatura chilena, pero que igualmente absorbió ideas, técnicas o temas de

la literatura europea de los cincuenta, como de otras disciplinas como la antropología, filosofía, sociología, entre otras (Muñoz y Oelker 1993: 300). Sin embargo, a pesar de la formación intelectual que se observa en esta generación, Enrique Lafourcade no consigue lograr la precisión y el rigor conceptual para describir el estilo de los cuentistas que antologa. Asegura que el grupo de cuentistas líricos se distancia estilísticamente del grupo que asume el género con mayor precisión y cálculo; no obstante, creemos que los llamados rasgos líricos de esta generación no son exclusivos del grupo mencionado en el prólogo; más bien el antologador confunde sus criterios como se evidencia al contratar las presentaciones de los escritores con el prólogo. La brevedad, la carencia de final sorpresivo, las metáforas y símbolos, la recuperación del cuento de hadas, el esoterismo, nos hablan más bien de la misma tendencia europeizante que se renueva con cada generación, que de un tipo específico de cuento. La dualidad infancia / adultez que implica las connotaciones de la infancia como mundo mágico y por extensión poético en oposición al prosaísmo de la adultez escenifican nuevamente la oposición imaginación - realidad cotidiana. El hecho que Lafourcade legitime esta forma de hacer literatura muestra la distancia de su postura con relación a Latorre. Piénsese por ejemplo en el mundo infantil: desestimado por Latorre en tanto se vinculaba al concepto tradicional del cuento, recuperado y legitimado por la generación del cincuenta como una perspectiva válida de la realidad.

Claudio Giaconi al oponer poesía a novela utiliza la misma delimitación romántica de los géneros; la prosa es análisis e idea, la poesía es espíritu, por lo que entrevemos que la confusión teórica sigue en pie en la generación del cincuenta. Mario Espinosa y Alberto Rubio se afirman aún, como muchos cuentistas de la generación, en la definición del cuento clásico. Pero sabemos que la historia y evolución del cuento no terminan ahí.

Luego de estas largas páginas, realmente lamentamos informar que poco creemos en la existencia del *género* cuento lírico. Más bien creemos que lo que se intentaba describir era el cuento moderno esbozado en la historia de la literatura chilena por la tendencia europeizante. Mary Rohrberger, citada por Carlos Pacheco, señala:

El cuento [moderno] deriva de la tradición romántica. La visión metafísica de que el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos proporciona una explicación convincente de la estructura del cuento "en tanto vehículo o instrumento del autor en su intento de acercarse a la naturaleza de lo real. Así como en la visión metafísica, la realidad subyace al mundo de las apariencias, así en el cuento el significado subyace a la superficie del relato. El marco de lo narrativo encarna símbolos cuya función es poner en tela de juicio el mundo de las apariencias y apuntar hacia una realidad más allá de los hechos del mundo material (1993: s/p)

Ni la metáfora como procedimiento retórico, ni la utilización de “lo psicológico”, como tampoco el monólogo de los narradores, hoy se pueden considerar rasgos líricos, aunque desde la visión clásica sí los sean, sino más bien indicios de la narrativa moderna – ¿cómo no acordarse de Joyce y su *Ulises*?- Ahora, evidentemente este modo de narrar significó un quiebre para el estilo criollista, lo que realmente hicieron notar los antologadores bajo el apelativo de lírico. No por apartarse de lo criollista, se les puede negar el apelativo de ser ¿por qué no? *verdaderos cuentos*, o para evitar (con) fusiones, únicamente cuentos (con algo que contar).

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

Donoso, Armando. 1964³. Prólogo e índice de *Algunos cuentos chilenos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Lafourcade, Enrique. 1954. *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig Zag.

Latorre, Mariano. 1938. *Antología de cuentistas chilenos*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile.

Serrano, Miguel. 1938. *Antología del verdadero cuento en Chile*. Santiago: Gutemberg.

SECUNDARIA

Alcamán, Norma. 2005. “Luis Alberto Heiremans. 2005. *Cuentos Completos de Luis Alberto Heiremans*. Recopilación y Prólogo de Norma Alcamán Riffo. Santiago de Chile: RIL. 555 pp.” (Reseña) en *Alpha*, N° 21, pp. 273-277 .

Contreras Francisco: “El Pueblo Maravilloso. Proemio” en Promis, José: *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842 – 1975)*. 1977. Santiago: Nascimento. pp. 233- 240.

Déllano, Luis Enrique. 1945. *Siete cuentos chilenos*. México: Secretaría de Educación Pública.

García Berrio, Antonio y Huerta, Javier. 1999³. *Los géneros literarios, Sistema e historia: (una introducción)*. Madrid, Cátedra.

Lastra, Vicente. s/f. "Luis Alberto Heiremans, testigo del Ansia humana y maestro de la Esperanza" en *Revista electrónica Arbil*, N°78. [http://www.arbil.org/\(78\)heir.htm](http://www.arbil.org/(78)heir.htm). s/p.

Muñoz, Luis; Oelker, Dieter. 1993. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

Pacheco. 1993. *Del cuento y sus alrededores. Criterios para una conceptualización del cuento*. (Selección) en [www.plataforma.uchile.cl / fg/ semestre1/_2003/ cuento/ modulo1/clase1/ doc/criterios.doc](http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre1/_2003/cuento/modulo1/clase1/doc/criterios.doc) – (11 páginas)

Serrano, Miguel. 1938. "Algo sobre el cuento en Chile" en *La Nación*, 13 de febrero de 1938, pp. II y IV.

Spang, Kurt. 2000². *Géneros Literarios*. Madrid: Síntesis.

Yáñez, María Flora. 1958. *Antología del cuento chileno moderno*. Santiago: Editorial del Pacífico.