

**Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado**

EL LUGAR DEL DESEO EN LOS CUENTOS DE ANTONIO SKÁRMETA

Tesis de Magíster en Literatura

**Alumna: Alejandra Costamagna
Profesor guía: Grínor Rojo**

Santiago, 2010

*iOh, últimos días de la
década del sesenta!*
José Ángel Cuevas¹

Coge la flor del día
Horacio

¹ José Ángel Cuevas. "Los últimos días de la década del sesenta" en *Adiós muchedumbres*. Santiago. Editorial América del Sur, colección Vox Populi, 1989, p. 19. Además de aludir al mismo período de los cuentos de Skármeta, José Ángel Cuevas toma como epígrafe de este poemario una elocuente cita de "La Cenicienta en San Francisco", relato que será revisado en esta investigación.

INDICE

Introducción	4
I. Entre <i>La difícil juventud</i> y <i>El entusiasmo</i>	15
II. Érase una vez el cuento	29
II. 1. De Poe a Piglia: la unidad cifrada.	
II. 2. De Chéjov a Skármeta: la difícil sencillez.	
III. El lugar del deseo	40
III. 1. Primera fase / cachorros: "El ciclista del San Cristóbal" y "Relaciones públicas".	
III. 2. Segunda fase / enamorados: "La Cenicienta en San Francisco" y "A las arenas".	
III. 3. Tercera fase / compañeros: "Balada para un gordo".	
IV. Observaciones finales (conclusiones)	85
V. Bibliografía	89
V. 1. Bibliografía de Antonio Skármeta	
V.2. Bibliografía sobre Antonio Skármeta	
V.3. Bibliografía histórico-cultural	
V. 4. Bibliografía teórica y metodológica	

INTRODUCCIÓN

Partiendo de las aproximaciones críticas que examinan el fenómeno literario en diálogo fecundo con sus condiciones de producción y consideran que las obras se inscriben –a veces integrándose, a veces resistiendo– en el ámbito cultural y social que las sostiene, este trabajo se propone explorar la obra cuentística de Antonio Skármeta en el contexto de su producción inicial. Lo que interesa acá es revisar la poética original y el gesto narrativo de un autor que escoge el cuento como un género eficaz, provechoso y esencialmente comunicativo para producir, según sus propios términos, “un momento intenso de humanidad”².

Lejos de pensar en la literatura como un reflejo inmediato de la sociedad, la propuesta de esta investigación apunta a conectar la obra de Skármeta con aquella concepción del mundo que la encauza. Esto supone considerar la escritura como un trabajo transformativo plagado de referencias que, siguiendo a Noé Jitrik, se adhiere a cierto “instrumental ideológico que no por internalizado (modas, selectividad de temas o imágenes, etc.) es menos resultado de una previa existencia cultural”³. Para Jitrik el acto de escritura ocurrirá siempre *desde* la ideología. Y *desde* ella, entonces, tendrá lugar la elección de las técnicas aptas para que el trabajo se realice adecuadamente. Los cuentos de Skármeta, en ese sentido, hacen

² Antonio Skármeta. “Ver el océano en un pez”, en entrevista con Mempo Giardinelli: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/skarmeta/archivos/Document.php?op=show&id=21>.

³ Noé Jitrik. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1975, pp. 53-55.

suya la visión del mundo propia de una juventud que respira y protagoniza una época de tanto entusiasmo y apertura como incertidumbre histórica.

En efecto, 1967 no sólo fue el año del debut en la narrativa de este escritor chileno nacido en 1940, sino también un momento climático en el desarrollo cultural de Occidente, marcado por las invocaciones de una juventud en emergencia. Durante la alborotada década del sesenta, por decirlo así, confluyeron las aguas de una riquísima corriente de sensibilidades que se manifestaron en lo que Susan Sontag designaría entonces como una "voracidad de entusiasmos"⁴.

Los cuentos que aquí estudiaremos (en el tercer capítulo de esta investigación) se alojan en la atmósfera plena de estos cambios en la metrópoli, en la región latinoamericana y en nuestro país, lo que entre otras cosas implica una ruptura formal y de contenidos con la producción literaria inmediatamente previa, la de la generación del cincuenta⁵, marcada en gran medida por la sensibilidad de postguerra y el pesimismo que le sobrevino como una cortina de acero. Y en Chile y en nuestra literatura, además, por la ruptura frente al anquilosado criollismo de los años treinta y cuarenta, vigente todavía en las letras locales. Tal como apunta el crítico José Promis, los autores del cincuenta fueron "testigos del resquebrajamiento del espacio

⁴ Susan Sontag. "Una cultura y una sensibilidad" en *Contra la interpretación*. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1969, pp. 357-358. Apunta Sontag: "Desde la perspectiva de esta nueva sensibilidad, es igualmente accesible la belleza de una máquina o de la solución de un problema matemático, como la de una pintura de Jasper-Johns, una película de Jean-Luc Godard, o la de las personalidades y música de los Beatles".

⁵ El término Generación del 50 fue acuñado por Enrique Lafourcade, quien publicó la polémica *Antología del nuevo cuento chileno*, en 1954. La controversia en ningún caso tuvo relación con los veinticuatro autores convocados (José Donoso, Claudio Giaconi, Jorge Edwards y Guillermo Blanco, entre otros), sino con las definiciones esteticistas y algo frívolas hechas por Lafourcade en su rol de antologador.

social en que estaban insertos”⁶. Con marcado talante individualista, los jóvenes escritores de aquellos años dieron cuenta de la angustia vital que los aquejaba a través de imágenes apocalípticas, de un mundo cerrado y sin salida, “frente al cual la única respuesta posible, o quizás la más fácil de asumir, era el escepticismo”⁷.

En este contexto, tal vez la pieza clave de la época haya sido el libro de cuentos *La difícil juventud*, de Claudio Giaconi, que a partir de los inquietantes versos de Nicanor Parra citados en el epígrafe (“Me preguntaron que de dónde venía/ Contesté que sí, que no tenía planes determinados/ Contesté que no, que de ahí en adelante”) fijó las coordenadas de lo que Antonio Avaria denominaría acertadamente “la anatomía de la abulia”. Pero si el temple anímico imperante en estos cuentistas fue el del hastío, la atmósfera de la década siguiente –la que nos interesa revisar en este trabajo– será la opuesta y corresponderá, como ya dijimos, al horizonte histórico de buena parte del mundo occidental. El arrojo y la vitalidad, así como el ánimo comunitario, la incorporación de la cultura popular y del habla de la calle, el énfasis en la cotidianeidad y la disposición al goce, marcarán la ruta de los narradores del sesenta. Especialmente de los veinteañeros, como el propio Antonio Skármeta y sus congéneres de la llamada novísima generación o generación del *postboom*⁸.

⁶ José Promis es entrevistado por Eduardo Godoy en *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario*. Santiago. Editorial La Noria, 1991, p. 372.

⁷ Ídem.

⁸ Mauricio Wacquez dará cuenta de la actitud de ruptura que aviva a los escritores de su camada: “Nosotros, los novísimos, ni siquiera nos molestamos en atacar a los escritores de la generación del cincuenta (...) Nosotros éramos puro rencor y esperanza”. Ver en *Hallazgos y Desarraigos*. Santiago. Ediciones UDP, 2004. El término *postboom*, por otra parte, ha sido trabajado en profundidad por Donald L. Shaw, quien ubica a Antonio Skármeta como uno de sus principales representantes. Ver, especialmente, el capítulo cuarto de *The post-Boom in*

Más allá de las etiquetas, sin embargo, la mirada de estas obras no estará puesta en el individuo pesaroso ni en su atormentada existencia, sino más bien en los movimientos de hombres y mujeres que nacen, viven, leen, comen, bailan, fornican, viajan y también mueren. Seres que se configuran como una pluralidad. Si Giaconi parafraseaba la idea de Tolstoi, cuestionándola, cuando decía que era necesario describir bien el alma de la propia aldea para ser universal⁹, es posible admitir que la tendencia de la década siguiente será regresar al cuerpo colectivo de esa misma aldea, a su atmósfera extasiada que movilizará tanto al individuo como a la sociedad en su conjunto, para ser todavía más universales.

Las razones del cuento

Ahora bien, ¿por qué recurrir al cuento como género para establecer esta lectura de la obra del autor? La primera consideración es bastante evidente: porque el propio Skármeta escoge este formato para debutar en la narrativa. Y no sólo para debutar. Sus cuatro primeros libros serán colecciones de cuentos: *El entusiasmo*, de 1967; *Desnudo en el tejado*, de 1969; *El ciclista del San Cristóbal* y *Tiro libre*, ambos de 1973. Y recién

Spanish American Fiction. New York. State University of New York, 1998. Y del mismo Donald L. Shaw: *Antonio Skármeta and the post boom*. Hanover N.H. Ediciones del Norte, 1994.

⁹ La cita puntual de Giaconi es la siguiente: "Hemos comprendido que para evaluar el consejo de Tolstoi: *Describe bien a tu aldea y serás universal*, era necesario ser más sutil. Porque atenerse a la sola letra del consejo tolstoyano llevaba a una expresión pobre, inexacta, mentirosa. Tolstoi se refería a describir el alma de esa aldea, su psicología a través de un conjunto de personajes". El párrafo es parte de la ponencia "Una experiencia literaria", presentada por el autor en el Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, realizado en Chillán entre el 19 y el 24 de julio de 1958. El texto fue interpretado en su momento como una suerte de manifiesto generacional y está publicado a modo de prólogo en la edición de 1970 de *La difícil juventud*. Santiago, Editorial Universitaria, pp. 9-17.

después del golpe el escritor transitará hacia la novela, el teatro y el cine¹⁰. La explicación de esta voluntad (si es que existe algo semejante en la caja de herramientas de un escritor) podemos rastrearla en la entrevista ya citada que sostendrá con Mempo Giardinelli, en 1986, durante su exilio alemán:

“A mí lo que más me interesa en la literatura es la comunicación. Es una cuestión de temperamento. Celebro estar metido en medio de otros. Y lo que me interesaba (al principio) era establecerme, a través de la palabra, en este mundo real. El cuento, de alguna manera, con su completitud, tenía la facultad de permitirme presentar una obra completa en cada caso”.

Esta aseveración dará pie para que el escritor repase sus primeras lecturas, sus primeros referentes en la narrativa, y admita que estos fueron cuentos, y no novelas. Cuentos rusos y norteamericanos, para ser más precisos. Chéjov, Gogol, Hemingway, Faulkner, Saroyan, Fitzgerald, Salinger. De aquellas lecturas surgirán algunos elementos clave para explorar su propia obra. A Skármeta le interesará no sólo generar un “momento intenso de humanidad” que viene dado por la transmisión de ciertos estados de ánimo, sino también provocar un “contagio sensual” en el lector, que sólo parece posible si se trabaja a partir de la espontaneidad. Pero no de cualquier espontaneidad, advierte el escritor, sino de aquella que

¹⁰ Grínor Rojo constata, sin embargo, que entre *Desnudo en el tejado* y *Tiro libre* existió una novela (*La muela del juicio*) que el propio Skármeta, insatisfecho con el resultado, arrojó a las llamas. Eso probaría, en cierta forma, nuestra observación acerca de los nexos entre el formato escogido y las necesidades expresivas del autor y su época. Ver Grínor Rojo. “Celebración de Antonio Skármeta” en *Anales de la literatura chilena*, año 3, diciembre 2002, número 3, p. 141.

se establece como una suerte de desenvoltura controlada¹¹. Y para eso recurrirá y hará suyos el monólogo interior, los saltos en el tiempo, el ajuste del fraseo al temple anímico de los protagonistas y todas las técnicas que vayan al ritmo de las corrientes de la época.

El ensayista Enrique Anderson Imbert no sólo coincide, desde la teoría, con las nociones intuitivas de Skármeta sobre el relato breve, sino que ratifica la pertinencia de escoger este género para el presente estudio. El crítico argentino sostiene que si bien la literatura es siempre expresión vital, "dentro del género narrativo, el cuento es el que más cerca está de la espontaneidad de la vida"¹². La eficacia particular del relato breve estaría dada por su descripción retórica, que en la vieja fórmula aristotélica sugiere un principio, un medio y un fin. Anderson Imbert compara esta noción con las descripciones de la biología y la filosofía acerca de los actos vitales: "Descarga de energía-fase de desarrollo-punto de consumación". Dadas así las cosas, la fuerza del cuento radicaría en su aproximación con la forma de los impulsos básicos de la vida.

Impulsos de la vida cambiantes, habría que admitir, volubles frente a las nuevas condiciones del pensamiento de una época. A las nuevas "estructuras del sentimiento", diría con mayor propiedad Raymond

¹¹ De alguna manera este carácter de oxímoron (el control de la espontaneidad) quedará graficado en títulos como *Ardiente paciencia*. Podríamos pensar, siguiendo a Grínor Rojo, que ésta será una constante, un factor de equilibrio si se quiere en la obra completa del autor. Grínor Rojo. Op.cit, p. 150.

¹² Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona. Editorial Ariel, 1992, p. 40.

Williams¹³. Es lo que ocurre, justamente, con nuestro autor en su paso del cuento a la novela en la década del setenta, en este rincón preciso del mundo. En la citada entrevista con Mempo Giardinelli, Skármeta dará una respuesta que reafirma nuestros propósitos:

“Lo abandoné momentáneamente (el cuento), porque cambió mi literatura a partir de la realidad latinoamericana que me tocó vivir, como cambió mi vida. Y cambió mi necesidad expresiva, lo cual me abrió a una narrativa extensa, y a la narración cinematográfica. Una expansión de la prosa que me vino, diría, de mi vinculación con la historia latinoamericana, los grandes procesos políticos, los momentos de auge y desarrollo en los cuales yo participé, y los de depresión que vinieron luego con los golpes de estado”.

Detengo la cita en esta línea porque ella nos conduce a la segunda consideración para escoger el cuento como género. Tanto la necesidad expresiva de la que habla Skármeta como aquella “completitud” que atribuye al cuento, permiten rastrear sus afinidades con ciertas nociones más bien tradicionales –a lo Edgar Allan Poe, a lo Cortázar, incluso, sobre quien Skármeta realizó su tesis en la Universidad de Columbia– de unidad de efecto e intensidad como condiciones esenciales del relato breve. Pero también con una concepción menos rígida y esquemática, diríamos, más cercana a los postulados de Chéjov, que apuntan fundamentalmente a la creación de un momento escénico y de una atmósfera sugerente. Tal es,

¹³ Raymond Williams. “Estructuras del sentimiento” en *Marxismo y literatura*. Editorial Península, 2000.

pienso, la disposición precisa de nuestro autor en sus primeros años como cuentista.

En el segundo capítulo de esta investigación revisaremos las nociones básicas del relato breve en su tradición y ruptura, lo que nos permitirá enfocar con mayor nitidez la obra inicial de Skármeta. Es posible adelantar, sin embargo, que tanto la humanidad como la emoción y la tensión serán los términos que mejor se adhieran al discurso narrativo del entonces joven cuentista. Será él mismo quien fije sus principios y sus coordenadas: "Mi formación fue con el cuento espontáneo, directo, comunicativo, exasperante: el norteamericano, el ruso"¹⁴.

De este modo, la elección del género parece una estrategia del todo coherente con las necesidades expresivas de su momento (y de la percepción del momento externo del propio autor de estos textos). Interesa entonces revisar de qué manera el *inconsciente cultural* de una época, como diría Pierre Bourdieu, estimula y anima su práctica específica¹⁵. Otros tonos, otras estrategias vendrán después. Otros ámbitos, otros lenguajes, tanto en la obra del escritor como en la de sus congéneres, y en la vida y en la ominosa realidad de sus connacionales y del país completo tras el golpe de estado de 1973.

¹⁴ Antonio Skármeta. "Ver el océano en un pez". Op.cit, p. 87.

¹⁵ Pierre Bourdieu. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán. Ed. Montessor, 2002.

Las razones de la muestra

Centraremos el foco de esta investigación en una muestra integrada por cinco cuentos emblemáticos del autor, protagonizados por adolescentes o jóvenes, que corresponden a distintos momentos de producción. Todos, sin embargo, fueron concebidos, escritos y publicados antes del 11 de septiembre de 1973. Se trata de "La Cenicienta en San Francisco" y "Relaciones públicas", de *El entusiasmo* (1967); "El ciclista del San Cristóbal" y "A las arenas", de *Desnudo en el tejado* (1969), y "Balada para un gordo", de *Tiro libre* (1973).

La selección obedece, operativamente, a la idea de acompañar el recorrido escalonado de la obra cuentística del autor en orden a establecer una suerte de macro relato de formación integrado por estas cinco piezas autónomas. Si bien cada cual funciona como entidad independiente y establece su propio estatuto de lectura, podríamos pensar que desde "El ciclista del San Cristóbal" a "Balada para un gordo" operará un ciclo transitivo que va desde la infancia temprana a la maduración. O visto de otro modo, del descubrimiento a la caída, pasando por un auge precario, pero auge a su manera, del protagonista de las historias. Y que este diseño regirá tanto para el aprendizaje emotivo de sus personajes principales como para el de carácter político y social. Que, en definitiva, el relato de formación irá a la par con el acontecer de la sociedad en su conjunto¹⁶.

¹⁶ En la exploración de esta suerte de *Bildungsroman* local será clave el diálogo con el ensayo "La contra *Bildungsroman* de Manuel Rojas", de Grínor Rojo. En parte, su análisis será tomado como modelo operativo para desarrollar la médula de esta tesis. El texto de Rojo corresponde a un capítulo del libro *Ensayos sobre narrativa chilena moderna*, que será publicado próximamente.

A través del tratamiento crítico de estos cuentos, además, intentaremos vislumbrar la evolución expresiva del autor (el tránsito “de un relato lírico a uno más concreto”, según sus propias palabras¹⁷) y su correspondiente diálogo con la visión del mundo que lo sustenta. Los cinco cuentos escogidos, cada uno a su manera, instalan la noción del deseo en su temática, en su atmósfera, en su ritmo, en su sintaxis y en su contraste con la apatía ambiental previa de sus congéneres. Cuentos como caracoles del lenguaje, en términos cortazarianos. Como instantes escénicos, en términos chejovianos. Como un pez que proyecta en sí mismo el vasto océano que lo contiene, en términos puramente *skarmetianos*, como ya veremos.

De este modo podremos situar nuestro punto de partida en aquella suerte de ruptura con la ruptura, que experimenta la narrativa local a fines de los años sesenta y que será el asunto del primer capítulo de esta tesis. Un quiebre que viene de otro quiebre, como advertimos al inicio, y que profundiza las transformaciones en curso. Un cambio más atmosférico, si se quiere, que conceptual, expresado en nuevas formas para los variados contenidos. En nuevos discursos para las historias en dinámico proceso. Después de todo, no deja de ser revelador el giro anímico que arrojan los títulos más emblemáticos de los libros de cuentos de una y otra época: si en los cincuenta fue *La difícil juventud*, ahora será y a todo volumen *El entusiasmo*. El entusiasmo, acaso, de esa misma difícilísima juventud. Y si estiramos la cuerda un poco más y seguimos en la línea de los

¹⁷ Antonio Skármeta. “Ver el océano en un pez”. Op.cit, p. 92.

protagonistas juveniles y sus respectivos diseños cronotópicos¹⁸, acaso podamos aventurar una hipótesis para el próximo tránsito, el ochentero, desde *El entusiasmo* a la desesperanzada *Mala onda*¹⁹.

¹⁸ En esta investigación recurriré (a veces de manera implícita, a veces explícitamente) al concepto de cronotopo artístico literario que introduce Mijaíl Bajtín para referirse a la unión de los elementos espaciales y temporales en la representación literaria, y que determina "la imagen del hombre en la literatura". O, dicho de otro modo, "la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico" llevado a cabo artísticamente en la literatura. Ver en Mijaíl Bajtín. "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" en *Estética de la creación verbal*. México. Siglo Veintiuno Editores, 1982, p. 207. El grueso de sus reflexiones sobre este tema se halla, sin embargo, en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus, 1989.

¹⁹ Alberto Fuguet hará un guiño a Skármeta al final de *Mala onda*, cuando instale a su antihéroe Matías Vicuña como un ciclista que viene de vuelta del San Cristóbal, en alusión, claro está, al cuento "El ciclista del San Cristóbal" que revisaremos en esta investigación.

I. ENTRE LA DIFÍCIL JUVENTUD Y EL ENTUSIASMO

“Chile”, dice la muchacha elevando la mano derecha y golpeando el suelo con una lata de cerveza. “Chile”, atina a seguirla el protagonista, un tal Antonio, chileno, aspirante a escritor, más bien monolingüe, de orígenes yugoslavos, con el viaje y el éxtasis en la sangre, ahora que es 1967 y él está en un atillo de San Francisco, cuna del *beat* y la contracultura, frente a esta muchachita que, ayayay, lo derrite y arremete con su acento gringo para seguir el juego y decirle “Chchchile”. Entonces Antonio la mira y estira sus labios, y lo que sale de su boca es una declaración de amor velada. Un aullido en clave jocosa: “Los oltollos do Son Fronsosco son hermosos o boonos poro hosor ol omor”²⁰.

En esa atmósfera, con esa avidez en el lenguaje, se mueve Antonio Skármeta en “La Cenicienta en San Francisco” y en los otros siete cuentos que integran *El entusiasmo*, aquel primer libro del autor, de espíritu fresco, juvenil, insatisfecho pero entusiasta, sesentero a todas luces, publicado precisamente en 1967. Un año que, recordemos, no es cualquiera para la literatura de la región. El *boom* latinoamericano, que introdujo técnicas vanguardistas y nuevas formas de escribir ficción en las letras hispanoamericanas, estaba en su plena gloria. Es en 1967, precisamente, cuando el guatemalteco Miguel Ángel Asturias obtiene el Premio Nobel de Literatura; el peruano Mario Vargas Llosa se adjudica el Premio

²⁰ Aunque “La Cenicienta en San Francisco” fue publicado originalmente en *El entusiasmo* (Editorial Zig-Zag, 1967), las citas de este trabajo corresponderán a *Novios y solitarios*, libro compilatorio publicado en Buenos Aires, en 1975, por Editorial Losada. En adelante todas las referencias a este relato corresponderán a la misma edición, y las páginas citadas irán en el texto entre paréntesis. En este primer caso, se trata de la página 48.

Internacional de Novela Rómulo Gallegos por *La casa verde* y publica esa novela breve de iniciación que es *Los cachorros*²¹; el mexicano Carlos Fuentes gana el Premio Biblioteca Breve por *Cambio de piel*; el cubano Guillermo Cabrera Infante publica *Tres tristes tigres*; y el colombiano Gabriel García Márquez saca a la luz *Cien años de soledad*, la novela que no sólo le dio fama universal sino que graficó los auténticos alcances del *boom*²².

De esa concentrada fuente de referencias –que a su vez se beneficia de las grandes novelas modernistas europeas y de las vanguardias latinoamericanas de los años veinte y treinta– bebe el joven Antonio Skármeta. Pero también de la corriente *beat*, de los caminos abiertos por Kerouac, de los aullidos de Ginsberg, del festín desnudo de Burroughs, de las pesadillas americanas de Norman Mailer (a quien años más tarde el propio Skármeta traducirá, y que aparecerá en su cuento “A las arenas”, en una especie de cameo cinematográfico, como veremos más adelante). Pero también bebe nuestro autor de Holden Caulfield, el adolescente ideado por J.D. Salinger en *El guardián entre el centeno*, relato de iniciación por excelencia e ícono de la juventud en crisis con la adultez, que Skármeta exprimirá como un fruto sagrado. Y bebe, por supuesto, de los desarraigados inmigrantes que deambulan por las páginas de William Saroyan, el escritor armenio-americano que basó buena parte de sus

²¹ Sería interesante, pienso, ensayar una lectura comparativa entre *Los cachorros* y algunos relatos de Skármeta. Además de inscribirse en el mismo período social e histórico (o acaso por eso mismo), el común tratamiento de la juventud y la riqueza de recursos narrativos empleados les imprime un parentesco insoslayable.

²² José Donoso, en *Historia personal del boom*, fichará a Antonio Skármeta entre los autores del *boom-junior*. Santiago. Editorial Andrés Bello, 1987, p. 98. Una nueva categoría, como vemos, que se suma a las ya mencionadas de *novísimos* y *postboom*.

relatos en las experiencias de sus ancestros expatriados. Y de la cultura popular, bebe, bebe hasta el empacho Antonio Skármeta. Y ciertamente de algunos títulos de cabecera, como *Hijo de ladrón*, citado un par de veces de manera explícita en sus cuentos y asumido, sin duda, como figura modélica²³.

Pero sobre todo, y en grado máximo, Antonio Skármeta Branícic bebe entonces de su circunstancia biográfica. Tal como lo ha urdido anteriormente el propio Manuel Rojas, Skármeta hará uso de aquel sedimento que Grínor Rojo llamaría "reserva biográfica"²⁴ para dar forma a su proyecto narrativo. Y aunque sepamos que el material discursivo no es más (ni menos) que una representación de la realidad, y aunque convengamos cien por ciento con Mijaíl Bajtín en la idea de que el lector (el crítico, el ensayista) sólo crea una "imagen artístico-histórica del autor", los protagonistas de los primeros relatos de Skármeta nos entregan algunas claves que permiten seguir una suerte de engranaje referencial ineludible: jóvenes chilenos, escritores o aspirantes a escritores, de nombre Antonio y hasta de apellido Skármeta que emigran y asumen el viaje en un sentido literal y metafórico a la vez. Y entonces Bajtín tendrá nuevamente razón

²³ Grínor Rojo plantea, sin embargo, que "no es posible afirmar que *Hijo de ladrón* engrose alegremente el conjunto de las *Bildungsroman comme il faut*". Y precisa que tanto desde el punto de vista formal como de sus contenidos, a esta novela habría que inscribirla más bien en "la no menos noble tradición de la anti o contra *Bildungsroman*". Ver en: "La contra *Bildungsroman* de Manuel Rojas", op. cit, p.16.

²⁴ Rojo apela a lo que Tomás Albaladejo a su vez ha denominado "estructura de conjunto referencial", para sintetizar lo esencial del autobiografismo en Manuel Rojas: "(...) No a su vida en bruto, en consecuencia, sino sólo a una porción de esa vida ya configurada y semantizada en sus elementos más sustantivos". Ídem, p. 8. // El mismo Grínor Rojo desarrolla esta idea, enlazándola con la discusión latinoamericana, en el ensayo "La identidad y la literatura", publicado en *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago. Lom ediciones, 2006. Uno de sus corolarios (válido enteramente para este trabajo) es el siguiente: "La mejor literatura es la que es capaz de generar un mundo suyo, rico y poderoso en sí mismo, pero que al mismo tiempo e indirectamente nos ofrece una cierta interpretación del mundo real", p. 203.

cuando vuelva sobre el argumento y aclare que si esa imagen artístico-histórica creada por el lector "es verídica y seria, le ayudará a entender con más exactitud y profundidad la obra del autor en cuestión"²⁵.

En efecto, es posible que nuestro autor, nacido en Antofagasta en 1940, descendiente de inmigrantes yugoslavos, clase media urbana, alumno de educación pública, haya presagiado desde la temprana infancia que su futuro estaría signado por la experiencia del viaje. No sólo sus abuelos asumieron el desplazamiento como forma de vida y cambiaron las costas del Adriático por las del Pacífico norte chileno. Sus padres siguieron más tarde la travesía: primero a Santiago y luego a Buenos Aires. Fue ahí, precisamente, donde el adolescente Antonio Skármeta se vio sacudido por lecturas que serían potenciales influencias (Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, los embriones del *boom* que ya venía en camino) y también por las incipientes manifestaciones de un arte de consumo masivo que durante los años sesenta estallaría como cultura pop.

Una vez de vuelta en Chile, el joven Skármeta estudió filosofía y leyó con sobrado apetito a José Ortega y Gasset, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger, pero también experimentó con el teatro y actuó como un entusiasta promotor de la escena cultural chilena de aquellos años²⁶. Hasta que otra vez se le abrió el mundo. En 1964 obtuvo una beca Fulbright para seguir estudios de posgrado en la Universidad de Columbia,

²⁵ Mijaíl Bajtín. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", op.cit, p. 407.

²⁶ Una completa revisión del aporte de Skármeta como promotor cultural hace Soledad Bianchi en *La memoria: modelo para armar*. Santiago. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

Nueva York, y ya entonces voló. Y se diría que ahí emergió, verdaderamente, la escritura. Influida tanto por las calles de Manhattan como por las de Santiago de Chile, por el *subway* y las micros, por las lecturas de los rusos, los norteamericanos y los otros, por el rock and roll, el recuerdo de la cordillera y las marraquetas, por el bolero, el jazz, el periodismo y el cine, pero también marcado por el fútbol y las carreras de caballos, Antonio Skármeta, el ahora escritor adulto, empezó a dar sus frutos. Y sus frutos brotaron de un género preciso: el cuento. Y ese género preciso, en ese instante preciso, reclamó un título muy preciso: *El entusiasmo*.

Los motores estaban encendidos. Dos años más tarde vino su segundo volumen de relatos, *Desnudo en el tejado*²⁷, con el que obtuvo el premio Casa de las Américas. En este libro, publicado en Buenos Aires y La Habana, el escritor volvió a echar mano a un lenguaje fresco y sensorial, inherente a lo que quería contar. Más bien, lo que *necesitaba* contar. ¿Y qué era lo que necesitaba contar? El mexicano Juan Villoro, antiguo discípulo y estudioso del autor, entrega algunas señales cuando dice que “la lección de Skármeta consistía en darle centralidad al universo juvenil y lograr que los ritos de iniciación de la contracultura se inscribieran en una historia que los rebasaba y trascendía”²⁸. Pero será otra vez Grínor Rojo, contemporáneo y lector aventajado de Skármeta, quien dé luz sobre las novedades temáticas de aquel auspicioso debut del autor de *El entusiasmo*: “La vitalidad adolescente, el agridulce romanticismo de los primeros amores, las

²⁷ Antonio Skármeta. *Desnudo en el tejado*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1969.

²⁸ Juan Villoro. “Elogio familiar”. *Revista de Libros*, diario *El Mercurio*. Santiago. 3 de mayo de 2009, p.10.

primeras borracheras y las primeras peleas a bofetadas, las pruebas del artista cachorro, la búsqueda de la raíz familiar en los cuentos de/con inmigrantes, el anhelo del viaje y la aventura, y, en definitiva, la certeza de que la realidad es esplendorosamente más ancha, más compleja y menos aburrida de lo que los dómines literarios chilenos de la generación del cincuenta venían predicando”²⁹.

En efecto (y aquí radica la ruptura de la ruptura mencionada en el prólogo), el entusiasmo vital que ofrece Antonio Skármeta en sus primeros relatos; la fluidez y espontaneidad; la oralidad, la música, la respiración de su prosa; la incorporación del habla coloquial; la desacralización de la escritura; la localización de sus historias en lugares y tiempos muy definidos; el equilibrio entre los aires locales y cierta narrativa norteamericana y europea; el barrio y la calle como territorios autónomos y la autorreferencialidad en la narración, por nombrar lo más visible, son factores notoriamente contrapuestos a la apatía y el pesimismo, a esos mundos asfixiantes que marcaron el temple de la generación anterior que, por lo demás, respondió a su propio repliegue frente a las circunstancias históricas y culturales del momento, y allanó el terreno para la renovación que vendría posteriormente.

De esta manera, la difícil juventud de Giaconi será reemplazada descomedida y chasconamente³⁰ por el entusiasmo de Skármeta. Quizás

²⁹ Grínor Rojo. “Celebración de Antonio Skármeta”. Op.cit, p. 140.

³⁰ Hago alusión al documental *Descomedidos y chascones*, de Carlos Flores. Santiago, 1972. Aunque la película revisa especialmente la juventud de los primeros años setenta, el ánimo imperante a fines de los sesenta no difiere demasiado. Es una pieza altamente recomendable, diría, para revisar la atmósfera del momento.

entonces podemos entender su escritura en una línea de continuidad con la renovación de la narrativa chilena desarrollada durante la década anterior – con sus “familias de pensamientos”, diría Pierre Bourdieu en la misma época de publicación de estos relatos³¹ pero con un giro sustantivo. Un giro que implica, entre otras cosas, la apertura del propio campo cultural y el ingreso de influencias antes impensadas, como los medios de comunicación de masas, la música popular, el cine e incluso el folletín. Una literatura que no rehúye la muerte, pero que enfoca el tema con estilo frenético, urgente; con una capacidad auténtica para encender la emoción progresivamente. Como si tocara la trompeta en vez de escribir. O como si descubriera de golpe que, entre todas las cosas, lo primero es la vida³².

Esto no significa, sin embargo, que Antonio Skármeta desatienda los ánimos de disconformidad y rebeldía propios de la década, pero la insatisfacción que el autor presentará en sus relatos será siempre articulada a partir de una chispa encendida, de la vitalidad. Sin ir más lejos, el título que Skármeta escoge inicialmente para su primer libro de cuentos no es *El entusiasmo*, sino el aun más vigoroso y rocanrolero *Elvis Presley by himself*. Porque es un flujo corporal el que mueve su escritura, y parece dirigir no sólo las acciones y los movimientos de los personajes, sino también el universo discursivo completo del autor. Esta cualidad es graficada por la académica Constanza Lira como una suerte de vitalidad animal. Los

³¹ Bourdieu advierte que “cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos”. Volveré enseguida sobre este punto. Pierre Bourdieu. *Campo de poder, campo intelectual*. Op.cit, p. 36.

³² La frase es una referencia al cuento “Entre todas las cosas lo primero es el mar”, de *El entusiasmo*.

personajes de los cuentos de Skármeta “quieren ser otra cosa de lo que son y allí donde el hastío amenaza con la parálisis, se palpan el cuerpo y sienten”, observa Lira. Y, en la misma línea que hemos argumentado, concluye con acierto: “Esta es la tendencia artística que les faltó a las llamadas generaciones del 38 y del 50, que al carecer sus personajes de la entereza en la conquista de su cuerpo como mínimo, menos pudieron proponerla sobre el mundo”³³.

Pensar el sentimiento, sentir el pensamiento

Ahora bien, si seguimos en el territorio de Bourdieu y recogemos el concepto de “proyecto creador”, podemos concebir los cuentos de *El entusiasmo* como una pieza inicial del mapa del autor, que no sólo dialoga con el resto de su obra narrativa en términos de motivos, lenguajes y estética, sino que permite acercarnos también a su visión del mundo y examinar la sensibilidad particular que recorre su literatura. ¿De qué manera Antonio Skármeta hace suyas, en el gesto literario, las corrientes valóricas, sociales e intelectuales del momento histórico que lo circunda? ¿Cuáles son las opciones discursivas del autor en este escenario inicial?

Es probable que las respuestas no sean unívocas y estén fuertemente orientadas (no *determinadas*, valdría la pena aclarar) por la cultura y el gusto de su época de producción. Y que correspondan a un proceso de

³³ Constanza Lira. *Skármeta: la inteligencia de los sentidos*. Santiago. Editorial Dante, 1985, p. 65. Este libro corresponde a la tesis doctoral de la autora para la Universidad Libre de Berlín, Alemania.

múltiples asimilaciones. Vale decir, es posible que tanto los códigos de la clase social del escritor como los de su lugar en la historia y los de su época, sean objeto de una articulación escritural no siempre consciente. Porque el intelectual, dirá Bourdieu, "está situado histórica y socialmente en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos"³⁴.

De esta forma, las realidades y sus contextos serán asimilados a partir de los temas revisitados, reinventados y puestos en tensión por el amplio arsenal ficticio, pero también (y fundamentalmente, en el caso de Skármeta) a partir del manejo de ciertas tonalidades de humor, expresiones, giros estilísticos, formas sociales de pensamiento y otras contraseñas igualmente elocuentes. La obra literaria, en definitiva, estará inserta en un particular conjunto de redes sociales, pero no para uniformarse sino para diferenciarse y cobrar su plena autonomía artística.

Dadas así las cosas, resulta indispensable consignar un puñado de hitos que dan cuenta de los alcances culturales de la riquísima y convulsionada década del sesenta y que, directa o indirectamente, visitarán las páginas de nuestro autor: las repercusiones del triunfo de la revolución cubana y su contagio latinoamericanista, las luchas de los grupos

³⁴ Pierre Bourdieu. Op.cit, pp. 41-43. El autor cita, a su vez, al filósofo y matemático inglés Alfred North Whitehead para proponer que "es en la literatura donde se expresa la visión del mundo concreto" y que debemos considerar, entonces, las formas más concretas de la literatura "si queremos descubrir los pensamientos profundos de una generación".

feministas, ecologistas, antirracistas y pro derechos de la minorías sexuales, la elaboración de la píldora anticonceptiva, el movimiento hippie, la irrupción del rock (los Beatles, los Rolling Stones y Bob Dylan, como patronos). Y unos meses más tarde, el Mayo del 68 francés, la Primavera de Praga en Checoslovaquia, la matanza de la plaza de Tlatelolco en México, el Cordobazo argentino, la guerra de Vietnam y sus manifestaciones en contra, el asesinato de John Keneddy, el festival de Woodstock, en fin, la llegada del hombre a la luna.

Surge entonces la misma pregunta, articulada ahora desde otro lugar: ¿cómo son *vivenciados* estos acontecimientos por nuestro autor y de qué manera se expresan en su discurso estético? O en los términos planteados por Raymond Williams: ¿cómo es pensado el sentimiento y sentido el pensamiento por el autor en su conciencia práctica?³⁵ Habría que dar la palabra a los textos, pienso, para que ellos respondan en voz alta. Habría que prestar oídos a las frases emitidas por los propios personajes de los cuentos que desmigajaremos en el tercer capítulo de este trabajo –largadas a veces como estornudos, otras como racimos, siempre con un aire de asombro– para que ellas vayan trazando el mapa de las dinámicas relaciones entre texto y contexto. Y para que nos animen a esbozar, de paso, las unidades indisolubles del espacio y el tiempo, palpables no sólo en el contenido sino también en la forma de lo escrito. Vale decir, en las estrategias discursivas que desplegará el autor.

³⁵ Raymond Williams. "Estructuras del sentimiento". Op.cit, p. 155.

Dejemos que se exprese, por ejemplo, el protagonista de "A las arenas":

"Había obras formidables en Broadway, bares elegantes para hacer la traspasada, buses que la gente montaba para visitar amigos, jazz en el Village vanguard, hoteles elegantes donde hacer el amor, escritores furiosos y divertidos, pintores latinoamericanos becados, marihuana a dólar el cigarrillo, museos, un parque zoológico en Broadway, programas de televisión con Ben Gazzara, bailongos de portorriqueños, carreras nocturnas en Yonkers, automóviles, había gente"³⁶.

El párrafo corresponde a una descripción ostensiblemente cronotópica. Es decir, nos permite *ver* el tiempo en el espacio: ver condensadas las huellas temporales en ciertos rincones y ejes muy precisos de ese lugar del mundo. Pero veamos (escuchemos, habría que precisar) este segundo fragmento de "La Cenicienta en San Francisco":

"Si alguna fe tengo en los dioses, me la acaparan sin duda los dioses resignados del silencio, los quietos dioses que interceden para labrar el lenguaje terrícola, animal, primitivo, coloquial sin diálogo, hiriente, atractivo como los límites de la razón, cada partícula del cuerpo emitiendo señales del hombre cocinado en la salsa de su propio enigma, testimoniando allí, con un leve temblor de los dedos, con una

³⁶ Aunque "A las arenas" fue publicado originalmente en *Desnudo en el tejado*, las citas de este trabajo corresponderán al volumen *Novios y solitarios*, fichado anteriormente. En adelante todas las referencias a este cuento corresponderán a la misma edición, y las páginas citadas irán en el texto entre paréntesis. En este primer caso, se trata de la página 118.

cierta luz en los ojos, con un modo de caerse y erizarse el cabello, con una manera honesta de sentir los genitales, con una suerte de temblor en los músculos de los brazos, y de los pómulos, y de los músculos del trasero y de los huesos de las piernas, desplazados de su independencia y bañados de uno mismo, haciéndote saber que la rótula es tuya, y el peroné, y los cartílagos, y las arterias sonando y tú escuchándolas fluir y el golpetear de la sangre contra las venas, y las contracciones y dilataciones del esfínter, y el roce de la saliva cargada del sabor agrio de la cerveza raspándote las amígdalas, y toda la azul maravilla de tu cuerpo y de tu alma que testimonian el enigma, esgrimiendo como una ridícula joya tu angustia pasajera, tu sin sentido no tan pasajero, y tu estilo honrado de existir" ("La Cenicienta en San Francisco", 41).

Me disculpo por la extensión de la cita, pero pienso que estas líneas no sólo grafican una visión del mundo en estrecho vínculo con el deseo y la espontaneidad vital, sino que también despliegan la velocidad, el ritmo y la magnitud de las sensaciones experimentadas por una escritura que se escribe, se observa, se toca y se saborea a sí misma en esta suerte de arte poética corporal, coloquial sin diálogo, altamente salvaje. De este modo, la asimilación del tiempo bajtiniano radicaría también en la forma interna de la palabra: en el empleo sensorial del lenguaje.

La visión de Ariel Dorfman en el prólogo de *El ciclista del San Cristóbal* apunta hacia este mismo norte, y nos invita a mirar de cerca los alcances estilísticos de este recambio generacional en marcha:

“Skármeta abre a patadas esa casa sin puertas ni ventanas, ese modo de narrar que se puede identificar con lo que se ha dado en llamar la generación del cincuenta en Chile y su importación de modelos literarios franceses y norteamericanos con que expresaban su desarraigo y frustración. Por eso los cuentos de Skármeta fueron recibidos, especialmente por los jóvenes, como un pulmón sería recibido por un asmático en una pieza donde se ha fumado toda la noche. Otros horizontes y actitudes, otros intereses se anunciaban”³⁷.

Unos intereses, podríamos decir, colectivos. Unos horizontes de una juventud que tomaba la voz y se convertía en protagonista. Estímulos y aliento sobraban en aquellos años para los artistas que acariciaban cambios radicales y se constituían, con mayor o menor conciencia de su papel histórico, en artífices de los movimientos juveniles que marcarían la época. Antonio Skármeta vivía y escribía bajo el peso de esos acontecimientos y aquella atmósfera sociocultural, ya lo hemos visto. Pero también de lo que ocurría en Chile. Desde la fiesta colectiva que encarnó el Mundial del 62 y la llegada de la televisión al país, a los primeros sonidos rockeros o la irrupción de la Nueva Ola y su impacto en la radiofonía local. Tal como lo documenta el cronista David Ponce, “cantantes mayores como Lucho Gatica, Sonia y Myriam o Los Cuatro Hermanos Silva habían salido al mundo, una

³⁷ Publicado en 1973, poco antes del golpe militar, *El ciclista del San Cristóbal* es un compilado que reúne cuatro cuentos de *El entusiasmo* (“Mira dónde va el lobo”, “Relaciones públicas”, “Nupcias” y “La Cenicienta en San Francisco”), tres de *Desnudo en el tejado* (“Basketball”, “El ciclista del San Cristóbal” y “A las arenas”) y uno de *Tiro libre* (“El cigarrillo”). Antonio Skármeta. *El ciclista del San Cristóbal*. Santiago. Editorial Quimantú, 1973, p. 8. El propio Ariel Dorfman, colega y amigo de Skármeta, aparecerá como personaje en un par de relatos.

nueva generación de público posibilitaba un relevo y la radio sí recogió el quiebre generacional iniciado por la música juvenil en Estados Unidos cinco años antes”³⁸. Y no olvidemos que era, además, la época de las reformas universitaria y agraria, de la chilenización y posterior nacionalización del cobre, de las manifestaciones masivas de trabajadores y estudiantes, de la radicalización de la política, y de los mil exprimidos y utópicos días de la Unidad Popular. Algo de eso alcanzan a irradiar también los relatos que repasaremos en las próximas páginas.

Como sea, todo este sedimento, toda esta experiencia vivida, exprimida, zarandeada, encomendada a la memoria, procesada, representada mentalmente y escrita con urgencia es la que se verterá en *El entusiasmo*, *Desnudo en el tejado* y (a menor escala) en *Tiro libre*. El recorrido de estos relatos se revelará entonces como un flujo de aprendizaje escalonado, que desaguará abruptamente –como desaguará nuestra historia real en 1973– ya no en una caída libre, sino en el mismísimo despeñadero.

³⁸ David Ponce. *Prueba de sonido (Primeras historias del rock en Chile/ 1956-1984)*. Santiago. Ediciones B/SCD, 2008, p. 24.

II. ÉRASE UNA VEZ EL CUENTO

Es evidente que al momento de publicar sus primeras obras, Antonio Skármeta está al día con las nociones del cuento literario, recogidas como una tradición fecunda, desarmadas y vueltas a armar en los distintos escenarios artísticos. El autor no sólo maneja los conceptos fundamentales vigentes, sino que los integra de manera fluida y los materializa con técnicas muy precisas en sus propios relatos. Como veíamos al inicio, Skármeta admite abiertamente su filiación con algunos cuentistas norteamericanos y rusos. Valdría la pena entonces preguntarse cuáles son los elementos cardinales que distinguen las escrituras de aquellos autores más influyentes del cuento moderno, sean rusos, norteamericanos, latinoamericanos o de otras latitudes occidentales. Y si digo "influyentes" me estoy refiriendo al legado de sus obras, a sus prácticas concretas, pero también a las articulaciones teóricas que los propios cuentistas han deslizado –tal vez sin demasiada conciencia de estar trazando una corriente; tal vez con el puro afán de contar su cuento– hasta perfilar esa suerte de entelequia genérica, ese hermano de la novela y primo de la poesía que es el cuento moderno. Y que para algunos estudiosos del tema, como el venezolano Carlos Pacheco, habría que rotular como "el más definible y el menos definible de los géneros"³⁹.

³⁹ Carlos Pacheco sintetiza los criterios más utilizados por los cuentistas en sus esfuerzos definitorios, a partir de cinco ítems: narratividad y ficcionalidad; extensión; unicidad de concepción y recepción; intensidad del efecto; y economía, condensación y rigor. "Criterios para una conceptualización del cuento" en *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.). Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 13-26.

Con la idea de allanar el terreno hacia el análisis de los relatos de Antonio Skármeta, revisaré brevemente algunas nociones sobre esta modalidad discursiva elaboradas por los propios cuentistas. Es a partir de estos enfoques que podremos apreciar en profundidad el diálogo que establecerá en su momento el cuentista Skármeta con la tradición y las consecuentes rupturas del género. Interesa revisar qué conceptos recogerá, dará vuelta, reformulará, afinará en sus escalas y hará suyos en un dinámico ejercicio de asimilación artística. Y cómo esta cosecha cristalizará finalmente en una composición y un estilo propios, que apreciaremos con mayor nitidez en los relatos escogidos del siguiente capítulo.

II. 1. De Poe a Piglia: la unidad cifrada.

Considerado el iniciador del cuento moderno, **Edgar Allan Poe** (1809-1849) es también uno de los primeros en teorizar acerca del género. Poe define un buen cuento como “una obra de imaginación que trata de un solo incidente, material o espiritual, que puede leerse de un tirón; ha de ser original, chispeante, excitar o impresionar, y debe tener unidad de efecto. Deberá moverse en una sola línea desde el comienzo hasta el final”⁴⁰. Para el autor de *El cuervo*, el cuento, al igual que el poema, por su brevedad estaría en condiciones de provocar una “exaltación del alma”. Pero ésta no podría sostenerse por mucho tiempo, ya que los “momentos de alta

⁴⁰ Lauro Zavala (compilador). *Teorías de los cuentistas/ Teorías del cuento I*. México DF. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 87. Es importante precisar que tanto Poe como Cortázar refieren sus argumentaciones a los relatos de corte fantástico y a los de misterio, especialmente.

excitación son necesariamente fugaces”⁴¹. En cualquier caso, tanto el cuento como el poema poseerían, para Edgar Allan Poe, una unidad de impresión calculada previamente por el escritor para crear un efecto determinado. Aunque este autor exige al relato breve el ajuste a una verdad más que a la belleza, en las últimas páginas de su ensayo “Método de composición”⁴² menciona la necesidad de incorporar siempre “cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo así como una vena subterránea de pensamiento, invisible e indefinido”.

Si bien coincide con Edgar Allan Poe en algunos aspectos como la unidad y la condensación, **Anton Chéjov** (1860-1904) establece una nueva estética del relato, que apunta hacia una menor racionalidad del proceso creativo⁴³. El dramaturgo y cuentista ruso plantea la necesidad de crear una atmósfera, un momento, una situación. Por sobre la continuidad argumental de principio a fin, lo que Chéjov destaca es una estructura menos rígida; más cercana, si se quiere, a la espontaneidad de los actos cotidianos. Sus palabras son elocuentes: “Se suele exigir que el protagonista o la protagonista sean de un gran efecto escénico. Pero es que en la vida la gente no anda a tiros, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada

⁴¹ Las reflexiones corresponden a una reseña que hiciera Poe, en 1837, del libro *Twice-Told Tale*, de Nathaniel Hawthorne, y han sido rescatadas como parte de su obra ensayística. Las citas, en esta ocasión, fueron extraídas de *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, de Gabriela Mora. Buenos Aires. Editorial Danilo Alberto Vergara, 1993, p.19.

⁴² El título original es “The Philosophy of Composition” y fue publicado por primera vez en la revista *Graham's Magazine* de Filadelfia, en abril de 1846. Puede ser revisado en: Edgar Allan Poe. *Ensayos y críticas* (traducción, introducción y notas de Julio Cortázar). Madrid. Alianza Editorial, 1987.

⁴³ Gustavo Luis Carrera está en lo cierto, pienso, cuando sostiene que “es posible que de estas dos posiciones (la de Poe y la de Chéjov), y de sus combinaciones y simbiosis, se deriven todas las posibilidades narrativas en el campo del relato breve literario hasta nuestros días”. Ver en “Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento” en *Del cuento y sus alrededores*. Op.cit, p. 45.

momento. Lo que más se suele hacer es comer, beber, andar de un lado para otro y decir tonterías. Pues bien, hace falta que eso se vea en escena⁴⁴. Más que explicar las situaciones, a Chéjov le interesaba *impresionar* al lector o al público de teatro con la creación de instantes anímicos y vivenciales. Y así lo sintetizaba en su propia creación:

“Hay que escribir una obra donde la gente entre, salga, almuerce, charle del tiempo, juegue el *whist*... Que todo sea en escena igual de complejo e igual de sencillo que en la vida. La gente está almorzando –almorzando nada más– y, entre tanto, cuaja su felicidad o se desmorona su vida⁴⁵.”

De acuerdo con esta noción, la brevedad del cuento deberá estar en función de la sugerencia, de aquello no explícito. “En un cuento es mucho mejor quedarse corto que decir demasiado”, dictaminará el autor de *La gaviota* en una carta dirigida a I. L. Scheglow el 22 de enero de 1888⁴⁶.

Bastante más afines a los planteamientos de Chéjov que a los de Poe son los de **Horacio Quiroga** (1878-1937). El uruguayo sugiere que un relato no debe estructurarse necesariamente a partir de un principio, un medio y un fin: “Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar

⁴⁴ Las palabras de Chéjov son recogidas en una conversación con el poeta Sergio Gorodetski y comentadas posteriormente por Gustavo Luis Carrera. Ídem.

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ Lauro Zavala. *Teorías de los cuentistas*. Op.cit, p. 21.

con ellos un cuento"⁴⁷, apunta. Y complementa la idea con las siguientes palabras: "(...) los grandes maestros del género crearon relatos inmortales con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo". La intensidad, la soltura, la economía de recursos y la brevedad serán, para Quiroga, los elementos más destacables de un buen cuento. En el octavo punto de su ingenioso "Decálogo del perfecto cuentista", publicado en 1925, el escritor uruguayo aconseja lo siguiente: "Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver"⁴⁸.

Pero entre los cuentistas, probablemente sea **Julio Cortázar** (1914-1984) quien más palabras dedica al análisis del relato breve. Conocidos son sus dos ensayos críticos sobre el tema: "Algunos aspectos del cuento" y "Del cuento breve y sus alrededores"⁴⁹. Para el argentino, básicamente, el *cómo* se cuenta importa más que el *qué* se cuenta. Cortázar plantea la existencia de una estructura esférica en los cuentos y argumenta que los principales elementos de esta modalidad discursiva son la intensidad ("la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite"), la significación ("un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión

⁴⁷ Horacio Quiroga. *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo. Arca, 1967, vol. VII, p. 87.

⁴⁸ Lauro Zavala. *Teorías de los cuentistas*. Op.cit, p. 30.

⁴⁹ "Algunos aspectos del cuento" recoge los planteamientos de Cortázar en una conferencia ofrecida en La Habana en 1962, y fue publicado originalmente en la revista *Casa de las Américas*. "Del cuento breve y sus alrededores", en tanto, apareció por primera vez en *Último round*. México DF. Editorial siglo XXI, 1969. Los siguientes entrecomillados de Cortázar corresponden a la recopilación que hacen Pacheco y Barrera Linares en *Del cuento y sus alrededores*. Op.cit, 384-405.

de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota”), la tensión y la verosimilitud. Tanto la tensión como la intensidad reivindicadas son, a su entender, productos del oficio del escritor. Y este oficio hermanaría al cuento con la poesía. Y también con el jazz: “la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable”.

El autor de *Rayuela* recurre a nutridas metáforas para graficar las diferencias entre la novela y el cuento. Plantea, por ejemplo, que ambos géneros se dejarían comparar con el cine y la fotografía, “en la medida en que una película es en principio un orden abierto, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa”, que permite “recortar un fragmento de la realidad, de manera tal que ese recorte actúe como explosión que abre de par en par una realidad más amplia” (esto lo acerca al concepto de revelación o epifanía de Joyce, referido al instante sublime que se manifestaría en lo ordinario⁵⁰). Y sugiere también que, como en el boxeo, el cuento gana por *knock out* y la novela por puntos, ya que “la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases”.

Ahora bien, la definición más gráfica sobre la tensión que opera en el relato breve es, a mi juicio, la que hace **Ernest Hemingway** (1899-1961), autor clave para Antonio Skármeta en sus primeros acercamientos al

⁵⁰ James Joyce recrea esta noción en los relatos que publicó en vida. También podemos rastrear sus ideas sobre la epifanía literaria en la obra póstuma *Stephen Hero*. Nueva York. New Directions, 1955. La traducción al español estuvo a cargo de José María Valverde en *Stephen el héroe*. Barcelona. Lumen, 1978.

género. El escritor norteamericano plantea que un cuento deambula entre lo que se muestra y lo que se omite de forma intencionada, pero que paulatinamente sale a flote como la punta de un iceberg⁵¹. Esta idea, que subraya la importancia de la alusión y la sugerencia (lo no explícito en Chéjov), será rescatada posteriormente por **Jorge Luis Borges** ("El cuento deberá contar de dos argumentos: uno, falso, que vagamente se indica, y el otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin"⁵²) y por su compatriota **Ricardo Piglia**, quien elaborará una contundente teoría del cuento a partir de las nociones citadas y tomando como punto de partida la sinopsis de un relato que el propio Chéjov habría dejado inconcluso: "Un hombre, en Montecarlo, va a al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida"⁵³. Ricardo Piglia advierte que la intriga de esta anécdota chejoviana se plantea como una paradoja, que tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Y esta doble forma es la que ilumina al argentino para establecer su tesis del cuento, resumida en tres postulados fundamentales:

- a) Un cuento siempre cuenta dos historias.
- b) Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

⁵¹ Las palabras de Hemingway, citadas con frecuencia, son las siguientes: "Siempre intento escribir de acuerdo con el principio del iceberg: hay nueve décimos del bloque de hielo bajo el agua por cada parte que se ve de él. Uno puede eliminar cualquier cosa que sepa y eso sólo fortalecerá el iceberg".

⁵² Jorge Luis Borges. Prólogo a *Los nombres de la muerte* (1964), de María Esther Vázquez, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires. Emecé, 1999, p. 268.

⁵³ Ricardo Piglia. "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento" en *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*. París, La Sorbonne, Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1987, pp. 127-130. Las ideas acá recogidas corresponden al trabajo recopilatorio de Lauro Zavala en *Teorías de los cuentistas*. Op.cit, pp. 55-59.

c) Lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

El relato breve, en opinión de Piglia, se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto: "Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. *La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato*, decía Rimbaud. Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento"⁵⁴.

II.2. De Chéjov a Skármeta: la difícil sencillez.

Será esa iluminación profana la que encienda, precisamente, los cuentos de Antonio Skármeta. A eso apuntará su producción inicial. Es evidente que, más que exponer y solucionar una intriga, el autor de *El entusiasmo* buscará, al modo de Chéjov, *impresionar* al lector con la transmisión de un momento vital. Basta recordar las palabras citadas en la introducción de este trabajo, para comprender sus orígenes en el género: "Mi formación fue con el cuento espontáneo, directo, comunicativo, exasperante: el norteamericano, el ruso"⁵⁵. Y más explícitas aun serán sus afinidades con Chéjov cuando admita que "en mi primera relación con el cuento, lo que yo sentía era muy impactante: un momento intenso de humanidad. Eso me

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Ver nota 14.

proponían los cuentos que me gustaban. No me fijaba en la técnica, ni mucho menos en la anécdota. Lo que me interesaba era esa vibración intensa”⁵⁶.

En las páginas del capítulo siguiente veremos cómo son asimiladas estas concepciones en la producción cuentística de nuestro escritor, pero vale la pena adelantar el ejemplo de un párrafo inicial de “La Cenicienta en San Francisco”, que bien podría sintetizar las ideas del dramaturgo y cuentista ruso respecto de que “todo sea en escena igual de complejo e igual de sencillo que en la vida”. Veamos:

“Cuando eso sucede, cuando hay un ser limpio que te conoce, que no sería capaz de ser el charlatán absurdo que uno es, y te mira y te cala y te dice como el Dios sobre el Sinaí, yo sí, yo te conozco por tu nombre, y te dice Antonio, y suena algo así como Antounio, y tú no apartas la mirada y la sostienes dejándote bañar por la magia de lo prístino, y nada extraordinario está sucediendo, uno no podría hacer de eso una sucia película, ni fabricar una novela con cincuenta mil ejemplares de tiraje; cuando eso sucede, un muchacho que conquista el mundo cada vez que respira un manojito de viento en San Francisco y en Santiago, y en Puerto Montt y en Rancagua, y en México y en Guadalajara, y en Nueva York, y no sabe lo que está conquistando porque de algún modo ha perdido el mundo” (“La Cenicienta en San Francisco”, 46).

⁵⁶ Antonio Skármeta. “Ver el océano en un pez”. Op.cit, p. 87.

Efectivamente, en aquella escena del cuento del chileno nada extraordinario está sucediendo. Lo que ocurre es simple: el protagonista, Antonio, está flirteando con una muchacha en un altillo de San Francisco. Y si Chéjov anotaba que “la gente está almorzando –almorzando nada más– y, entre tanto, cuaja su felicidad o se desmorona su vida”, en estas líneas podríamos constatar que el Antonio del relato de Skármeta está flirteando, flirteando nada más. Y que, entre tanto, cuaja su felicidad o se desmorona su vida: conquista y pierde el mundo simultáneamente.

Es posible, sin embargo, entrever también en estos textos ciertos lineamientos expuestos por el resto de los cuentistas modernos. Podríamos resumir en tres los ítems que Antonio Skármeta considerará, más allá de una voluntad explícita, en su propia obra: **unidad, intensidad y significación**. Y será especialmente este último elemento el que lo vincule tanto con Edgar Allan Poe (“la vena subterránea”), como con Ernest Hemingway (el iceberg), Julio Cortázar (trascender la anécdota), Jorge Luis Borges (las dos historias) y, naturalmente, con Ricardo Piglia. Revisemos, por última vez, cómo concibe su arte el propio Skármeta:

“En realidad la técnica más brillante es la más transparente. La que disfrutas, pero no sientes. Es lo que se llama la difícil sencillez. Correr el riesgo de ser sencillo luego de haber estado metido en las complejidades de la profundidad. Decir: queridos congéneres, este pez que está aquí en mis manos es producto del viaje que hice al fondo del océano, donde me atacaron ballenas, me persiguieron tiburones, me enredé en algas, me estrangulé, me asfixié, y aquí

vengo, huevón, con este pescadito, chiquitito. Si en ese pescadito se puede ver el océano, ahí está el cuento”⁵⁷.

Tal vez las líneas citadas sean los primeros andamios de una teoría *skarmetiana* del cuento breve. Ya revisaremos las técnicas puntuales que adoptará el escritor para llevarla a la práctica. Pero sería oportuno considerar las ideas planteadas al inicio de este trabajo respecto de las necesidades expresivas de cada época, para seguir el recorrido de esta escritura desde un registro altamente poético a una prosa más precisa y apretada, si se quiere. O como el mismo autor ha dicho, el tránsito “de un relato lírico a un relato más concreto”, que si proyectamos a su contexto social y político será el paso de la utopía al compromiso. Y si lo llevamos a los protagonistas de estas historias en su progresión formativa, en su constitución y en su paso de la infancia a la adultez, podríamos hablar de un recorrido que va directamente de los cachorros excitados a los compañeros en acción.

En cualquier caso y más allá de las conceptualizaciones, será necesario escarbar *en el corazón mismo de lo inmediato* para situar estas lecturas. Ahí estará también el sentido que anime la acotación de esta muestra en los cinco casos que exploraremos a continuación.

⁵⁷ Ídem.

III. EL LUGAR DEL DESEO

III. 1. Primera fase: cachorros.

III. 1.1. "El ciclista del San Cristóbal"⁵⁸.

No es cualquier comienzo el de "El ciclista del San Cristóbal":

"Además era el día de mi cumpleaños. Desde el balcón de la Alameda vi cruzar parsimoniosamente el cielo ese Sputnik ruso del que hablaron tanto los periódicos y no tomé ni así tanto porque al día siguiente era la primera prueba de ascensión de la temporada y mi madre estaba enferma en una pieza que no sería más grande que un clóset" (83).

Si transcribo el párrafo inicial completo es porque considero que en él quedan perfiladas las principales coordenadas discursivas de este cuento, varias de las cuales se mantendrán –o se profundizarán incluso– en los otros relatos seleccionados. "El ciclista del San Cristóbal" está narrado en primera persona testimonial por un niño, chileno, que asciende el cerro en su bicicleta como un poseso, delirando casi, mientras su madre agoniza (o él y su padre creen que agoniza) en una pieza de un departamento santiaguino. El comienzo, tal como ocurre en buena parte de los relatos de Skármeta, es *in media res*. Como si viniéramos de una historia previa;

⁵⁸ Para despejar la lectura, omitiré en las citas de este subcapítulo el nombre del cuento ("El ciclista del San Cristóbal") y sólo apuntaré en el texto el número de la página, correspondiente a la edición ya mencionada.

como si todos estuviéramos enterados del estado de ánimo del muchacho que de golpe nos dice "Además era el día de mi cumpleaños". Así, a secas. Además. ¿Además de qué? Además de ser joven y sentimental, de no tener plata ni polola, de querer fumar un cigarrillo, de que tu padre parezca un zombi y tu madre se esté muriendo, además⁵⁹.

Pero estas primeras frases delimitan también, con sobrada elocuencia, la disposición espacio temporal que operará artísticamente a lo largo del texto. Con la vista puesta en el cielo de un Santiago de Chile conectado a su vez con el universo espacial de fines de los años cincuenta⁶⁰, el narrador despliega, como sin querer queriendo, la oralidad de un habla adolescente y coloquial propia de la época. Y de paso pone en marcha su relato de aprendizaje a partir de esta anunciada prueba de ascensión. De *la primera* prueba, remarcará el narrador, como para que no queden dudas sobre su real implicancia con lo que viene a continuación. Pero lo que complejiza aun más este prelude de iniciación es la referencia, igualmente iniciática, a una particular noción de la muerte delineada por la madre enferma, la madre que delira afiebrada en una pieza precaria, más semejante a un sarcófago que a una habitación hogareña.

El relato transcurre entre la madrugada previa a la ascensión del cerro y el mediodía siguiente. Es decir, doce a catorce horas, durante la cuales se nos presentan dos líneas dramáticas paralelas: la competencia

⁵⁹ Recordemos la analogía con el boxeo hecha por Cortázar para diferenciar el cuento de la novela: el primero ganaría por *knock out* y la segunda por puntos: "Un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases". Ver nota 49.

⁶⁰ Lanzado el 4 de octubre de 1957 por la Unión Soviética, el Sputnik 1 fue el primer satélite artificial de la historia.

ciclística y la salud de la madre⁶¹. Sin embargo, por sobre la diégesis de la historia, se despliega el tiempo del discurso narrativo que va y viene entre retrospectivas y anticipaciones –“analepsis y prolepsis”, diría Genette⁶²– y que junto con instalar el ritmo propio de la carrera o de algún baile movido (“estaba tarareando un disco de los Beatles”, confiesa el muchacho, “uno de esos sicodélicos”), nos introduce en la conciencia del protagonista, cruzando así ambos motivos: “Si gano la carrera tendremos plata y la podríamos meter en una clínica pasable”, le dice el hijo al padre. Y la respuesta del progenitor sigue, sin aliento, la línea de sus tribulaciones: “Si acaso no se muere” (86).

A partir de entonces, y priorizando siempre el tiempo del discurso por sobre el de la historia, el personaje iniciará su carrera contra los otros competidores, contra sí mismo y contra la muerte, en un bamboleo permanente entre arrebatos y desmoralización. Sigamos por unos segundos la marcha del ciclista:

“Pero mis palabras ondulaban entre sien y sien, entre los dientes de arriba y los de abajo, entre la saliva y las carótidas (...) y tal vez ahora –pedal con pedal, pisa y pisa, revienta y revienta– le viniera entrando el mismo silencio a mamá –y yo iba subiendo y subiendo y bajando y bajando– la misma muerte azul de asfixia –pega y pega,

⁶¹ El postulado de Borges y Piglia parece ajustarse acá a la perfección: “Un cuento siempre cuenta dos historias”.

⁶² Una excelente síntesis de los planteamientos de Gerard Genette es el que hace Shlomith Rimmon en “Tiempo, modo y voz en la teoría de Genette”. Ver en: Enric Sullá (ed.) *Teoría de la novela/ Antología de textos del siglo XX*. Barcelona. Editorial Crítica, 2001, pp. 173-191. La primera fuente será, naturalmente, la del propio Genette. Ver: *Figures*. París. Editions du Seuil, 1966.

rota y rota– la muerte de narices sucias y sonidos líquidos en la garganta –y yo torbellino serpenteo turbina engranaje corcoveo– la muerte blanca y definitiva –ia mí nadie me revolcaba, madre! ” (93).

Como vemos, en esta etapa del proceso iniciático las porciones del dolor y del goce nunca serán absolutas. Podríamos hablar de una especie de “entusiasmo escéptico”, del todo coherente con la “desenvoltura controlada” que mencionábamos al inicio⁶³. A la mente del ciclista llega con frecuencia la idea de su madre muerta, pero el muchacho también deja que los pensamientos fluyan hacia un embrionario deseo sexual. Cuando sale de la casa, por ejemplo, cierra la puerta “tan dulcemente como si me fuera de besos con una chica” (87). Y luego aplica la ironía sentimental para bajar a su realidad adolescente: “Tal vez fuera el único muchacho de Santiago que tenía a su madre muriéndose, el único y absoluto gil en la galaxia que no había sabido agenciarse una chica para amenizar las noches sabatinas sin fiestas, el único y definitivo animal que lloraba cuando le contaban historias tristes” (88).

El tratamiento de una corporalidad semibestial, que en los cuentos de la segunda fase de esta muestra veremos directamente vinculado con la consumación del deseo sexual, aflorará en la carrera del San Cristóbal como otro de los estímulos para enfrentar a la muerte. Veámoslo, por ejemplo, en el inicio del crescendo climático:

⁶³ Ver nota 11.

“Soy un animal, pensé cuando el juez levantó la pistola, voy a ganar esa carrera porque tengo garras y pezuñas en cada pata” (91).

Y un poco más adelante, dándose ánimos para ganar la carrera:

“(…) hasta yo mismo podía administrar lo poco que me quedaba de cuerpo, esos dedos palpitantes de mis pies, afiebrados, finales, dedos ángeles pezuñas tentáculos, dedos garras bisturíes, dedos apocalípticos, dedos definitivos, deditos de mierda” (94).

La idea de lo salvaje asumido en el propio cuerpo corre en paralelo con la permanente sensación de sentirse ajeno en el lugar que habita. Esto lo vislumbraremos con mayor intensidad en los tres siguientes cuentos, toda vez que son ambientados fuera de la tierra natal de los protagonistas (Buenos Aires, San Francisco y Nueva York). Sin embargo, el muchacho de “El ciclista del San Cristóbal” admite esta extrañeza de manera explícita: “Yo era como un extranjero en la madrugada santiaguina” (88), dice. Y a partir de entonces se aboca a inscribir su distancia en el detalle de cada movimiento, de lo que entra y sale del foco de sus sentidos, de toda la minucia captable. Barthes hablaría de *catálisis* y diría que ésta, a pesar de su apariencia superflua, siempre tiene una función discursiva: “acelera, retarda, da nuevo impulso al lenguaje, resume, anticipa, a veces incluso despista”⁶⁴. Y así ocurre exactamente en estas líneas. El pormenor figura acá como un *pormayor*, si se me permite la expresión. Porque desde la

⁶⁴ Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Editorial Tiempo contemporáneo, 1970, p. 21.

superficie de los detalles se alzan no sólo imágenes sugerentes, sino también un temple anímico, un sentido del humor, una vitalidad, un deseo incipiente, un modo de pensar y experimentar los acontecimientos, una concepción del mundo y, en definitiva, una particular percepción del tiempo y el espacio.

Tal como repasábamos en el primer capítulo, incluso en los vocablos sueltos es posible distinguir –si somos fieles con Bajtín– una asimilación cronotópica. Porque no será lo mismo decir pan que “marraqueta”, por ejemplo. O decir cine que decir “biógrafo”. O mencionar la revista *Estadio*. O manifestar el deseo de ganar una carrera “contra Rusia y Estados Unidos”. O hacer mención a la trompeta de Lucho Aránguiz⁶⁵ o a “Lucy en el cielo y con diamantes” (así, en español y tarareado). O hablar del ponche, del vino picado, de la resaca. “Toda imagen artístico literaria es cronotópica”, insistirá Bajtín. “Esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes”⁶⁶. Y eso el escritor chileno, en aquellos apremiantes años sesenta, lo comprenderá muy bien.

De este modo, acariciando el tiempo en cada giro del lenguaje, pedal con pedal, kilómetro a kilómetro, el muchacho llega a la meta y gana la carrera. Ha logrado su ascensión en la primera línea argumental. Pero allá abajo está la madre: allá en una cama de enferma, afiebrada, delirando. Si gana la carrera podría llevarla a una clínica pasable, le ha dicho a su padre hace unas horas. Y de pronto lo nubla la sombra de una incertidumbre. ¿Y si

⁶⁵ Luis Aránguiz (1912-1989) fue un trompetista autodidacta, que alcanzó fama como cultor del estilo del hot jazz en nuestro país. Y es el autor del éxito musical “Que se mueran los feos”.

⁶⁶ Mijaíl Bajtín. *Teoría y estética de la novela*, op.cit, p. 401.

su madre hubiera muerto en este rato? ¿Y si resulta que ahora, dichoso en la punta del cerro, hubiera perdido esa carrera? Entonces vuelve a montar la bicicleta y corre nuevamente y desciende a la superficie. Pero antes de golpear la puerta del departamento, sin saber lo que encontrará al otro lado, experimenta una revelación⁶⁷. Se le ocurre que todo ha sido una trampa, un truco, "como si el destello de la Vía Láctea, la multiplicación del sol en las calles, el silencio, fueran la sinopsis de una película que no se daría jamás, ni en el centro ni en los biógrafos de barrio, ni en la imaginación de ningún hombre" (95). Y entonces golpea. Y abre su padre. Y su madre está viva. Y está almorzando. Y el muchacho avanza hasta el lecho y la ve cucharear "con gracia, con ritmo, con... hambre" (96).

El ritmo atribuido al *cuchareo* de la madre se suma así a las múltiples alusiones musicales a los Beatles, a Lucho Aránguiz, al "susurro del grifo esquinero" (88), al tango, al bolero, a los tambores, las guaripolas, los clarines y a la banda sonora completa que participa del relato, y cristaliza en la idea de que "todo se hacía jazz" (89)⁶⁸. Y si los minutos previos de la carrera han sido un melodioso monólogo interior, en el desenlace el narrador tomará una distancia ilusoria y adoptará el modo escénico (el

⁶⁷ Habría que recordar el concepto de epifanía de Joyce, referido a aquellos instantes sublimes que se manifiestan en lo ordinario. Ver nota 50.

⁶⁸ Ya lo decía Cortázar para definir el cuento breve. La cita completa (en el segundo capítulo he transcrito sólo un fragmento) es la siguiente: "Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran". *Del cuento y sus alrededores...* Op.cit, pp. 505-406.

“discurso restituido”, diría mejor Genette)⁶⁹ para componer un momento de alta consistencia emotiva:

“Lo quedé mirando mientras me rascaba con fruición el pómulo.

–¿Sabes lo que quiere, papá? ¿Sabes lo que mandó a buscar?

Mi viejo echó una bocanada de humo.

–Quiere sal, viejo, quiere sal. Dice que está desabrida la sopa, y que quiere sal” (96-97)⁷⁰.

Me parece relevante abordar un último punto, antes de pasar al próximo relato de esta fase inicial e iniciática. El tratamiento de la infancia y la muerte en “El ciclista del San Cristóbal” trae a la memoria “Aquí no ha pasado nada”, acaso el mejor relato que escribió Claudio Giacconi⁷¹. Pero Skármeta, ya lo vimos, no pertenece a la generación del cincuenta, a los que vienen de la posguerra, sino a los que abren ventanas y ven el día a día como un sicodélico trampolín hacia un futuro que es puro presente. Y entonces, ya lo escuchamos, es otro el ánimo y otro el contexto y otra la atmósfera. Y es precisamente ése el punto que quisiera atender, en pocas líneas, al revisar comparativamente los cuentos de ambos escritores. Observar cómo a partir de un mismo tema, de un esquema argumental muy semejante, se manifiestan dos templos anímicos contrapuestos; dos estructuras del sentimiento, si se quiere, que absorben y exudan –cada uno

⁶⁹ “Tiempo, modo y voz en la teoría de Genette”. Op.cit, p. 184.

⁷⁰ Nuevamente Skármeta parece seguir al pie de la letra las palabras de Chéjov: “La gente está almorzando –almorzando nada más– y, entre tanto, cuaja su felicidad o se desmorona su vida”. Ver nota 45.

⁷¹ *La difícil juventud*. Op.cit, pp. 122-131.

a su manera, con herramientas, voces y sensibilidades propias– las materias de sus respectivos contextos.

Podríamos establecer, de partida, que ambos incorporan técnicas modernas de narración y manejan una prosa (cada uno a su modo, valga reiterarlo) de gran arrastre emotivo. Sin embargo, las atmósferas creadas, los tonos y los ritmos difieren en cada caso. Porque las estrategias no son las mismas. Ambos hablan de la percepción del hijo frente a la muerte de uno de sus progenitores, pero se enfrentan a ella desde posturas muy disímiles. Si en el cuento de Skármeta se nos dice que la madre “va a morir”, en el de Giaconi el diagnóstico sobre la salud del padre es bastante más drástico y urgente: “agoniza”.

Aunque acabamos de revisar en detalle “El ciclista del San Cristóbal”, sería provechoso en este punto resumir algunas de sus características estructurales y temáticas para someterlo luego a una breve observación comparativa con el texto de Giaconi. Quedémonos con seis aspectos básicos:

- 1) El relato es narrado en primera persona y, en consecuencia, el narrador maneja la misma información que el protagonista respecto de la evolución del enfermo: la madre.

- 2) El protagonista es un adolescente que ya ha empezado a asimilar el mundo de los adultos (fuma, tiene inquietudes sexuales, sale de madrugada).

- 3) El entorno del cuento es el barrio, la calle, los lugares de la clase media.
- 4) El lenguaje es altamente coloquial y remite a ciertos referentes y códigos propios de la cultura popular.
- 5) El protagonista tiene plena conciencia del significado de la muerte. Y ésta es asumida como una posibilidad de poner a prueba su propia vitalidad. Aunque la muerte finalmente no se concreta.
- 6) La última frase del relato vuelve a instalar la vitalidad a partir de la escena en que la madre recupera el hambre y come con ritmo: "Me serví otro trago, qué iba a hacerle", dice el muchacho.

Veamos ahora, en cambio, cómo son trabajados estos mismos elementos en "Aquí no ha pasado nada":

- 1) El relato es narrado en tercera persona. Aunque la focalización es cercana al protagonista, el narrador maneja mayor información que el personaje respecto de la evolución del enfermo: el padre.
- 2) El protagonista es un niño y su percepción se opone tajantemente a la de los adultos. "Los mayores eran seres extremos", dirá el narrador amparado en su perspectiva.

3) El entorno del cuento es un espacio cerrado, asfixiante: una casona habitada por antiguas empleadas, tías solteras y hombres que hablan de negocios.

4) El lenguaje se atiene a los usos formales, no obstante su espesor poético.

5) El protagonista no comprende el significado de la muerte. Aunque el narrador nos informe con antelación del fallecimiento del padre, el niño recién comprenderá las implicancias de este hecho hacia el final del relato: "significaba estar solo, perder el apoyo y estar solo".

6) La última frase cierra el proceso e instala una certeza ineludible, sin vuelta atrás: "Comprendió que ya estaba muerto", zanja el narrador.

Tal vez la distancia más notoria entre ambos relatos se manifiesta, precisamente, en el temple frente a la muerte. Si en uno aparece como el desafío frente al entusiasmo vital (Skármeta), en el otro toma fuerza como una angustia existencial (Giaconi): una señal del sin sentido del mundo y del agónico e inevitable paso a la adultez. Y si bien ambos autores conducirán con maestría la progresión dramática, los caminos para alcanzar el clímax no serán los mismos: mientras en "El ciclista del San Cristóbal" el monólogo interior nos guiará en su melodía vertiginosa hasta el apogeo (ganar la carrera, encontrar viva a la madre), en "Aquí no ha pasado nada" el crescendo vendrá en una secuencia escalonada, a partir del uso del verbo

comprender, que irá quebrando la inocencia muy lentamente, en una espiral de entendimiento ascendente, y llevará a una doble revelación para el protagonista: la del fenómeno de la muerte como tal y la del alejamiento definitivo del padre, que anticipa su constitución identitaria.

La diferencia, podemos concluir, estará en la manifestación de unas sensibilidades expresivas que van más allá del campo intelectual y que nunca operan de igual forma para todos los autores, aunque vivan la misma época, aunque presencien los mismos acontecimientos, aunque compartan el género o la clase social⁷². En ello radica, en parte, la singularidad de las prácticas discursivas. Podríamos seguir con esta revisión comparativa, pero estaríamos alejándonos demasiado del objetivo de esta investigación. Dejemos este material para un hipotético trabajo futuro, con el espesor y la extensión que correspondan, y pasemos al segundo relato de este proceso de iniciación.

⁷² Vale la pena consignar que Raymond Williams se plantea superar, de algún modo, los términos "visión del mundo" o "ideología", en la medida en que su concepto de estructura del sentimiento (o del sentir, si se prefiere) capta los tonos de una época en sus brotes iniciales, aún no cristalizados en convicciones concretas. Beatriz Sarlo revisita los planteamientos de Williams con sobrada lucidez en "Raymond Williams, una relectura", en Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago. Editorial Cuarto Propio – Instituto de Literatura Latinoamericana, 2000, pp. 309-317.

III. 1.2. "Relaciones públicas"⁷³.

Si seguimos el encadenamiento del macro relato de aprendizaje anunciado al inicio, podemos advertir que este segundo cuento de la primera fase ahonda en uno de los motivos fundamentales de las pruebas de asunción a la hombredad: el rito iniciático en la riña callejera. Tal como en "El ciclista del San Cristóbal", el tiempo diegético acá se sostiene en unas pocas horas. Para ser más precisos, en las tres o cuatro horas de una tarde calurosa en los arrabales de Buenos Aires, durante las cuales el protagonista, un adolescente de pelo largo y buena voluntad, cimarrero y sentimental, conoce los sinsabores del primer combo en el hocico, por decirlo en chileno. Y no es casual que lo diga en chileno, en realidad. "Relaciones públicas" instala los tópicos de la identidad y la filiación con el territorio de origen a partir de sus primeras líneas:

"Me vio aquella tarde mientras calentaba las rodillas al sol a la usanza de los correntinos, y vino a mi lado balanceando el tarro parafinero.

–¿Vos sos el chileno, verdad?

Probé aparentar indiferencia y raspé con el pie descalzo el borde de la cuneta. Solía llevar un zapato en la mano en caso de que hubiera necesidad de iniciar un veloz descalabro" (23).

Ser chileno aparece como una huella rotunda o una fatalidad que se percibe una vez fuera del terruño. Lo mismo ocurrirá con los dos cuentos de

⁷³ Aunque "Relaciones públicas" fue publicado originalmente en *El entusiasmo*, las citas de este trabajo corresponderán al ya mencionado *Novios y solitarios*. Para despejar la lectura, omitiré acá el nombre del cuento ("Relaciones públicas") y sólo apuntaré en el texto el número de la página citada.

la segunda fase, que ya revisaremos. Pero es importante aclarar que los viajes obedecen a causas muy distintas. Si en "Relaciones públicas" esta locación extranjera se vincula con las experiencias de los inmigrantes (tal como los abuelos yugoeslavos de Skármeta), que no necesariamente están ahí por voluntad y que temen a las deportaciones, en "La Cenicienta en San Francisco" y "A las arenas" el viaje estará asociado más bien al patiperreo juvenil, al viaje de crecimiento y aventura en unas tierras desde las cuales se experimenta la nostalgia por la patria lejana.

Pero volvamos a la cita inicial y advirtamos que otra vez el autor recurre a la primera persona testimonial. Otra vez al habla coloquial. Otra vez a la situación en la orilla, en las experiencias de una clase media periférica que ahora vive en una pensión barata del arrabal. Pero en esta oportunidad el narrador se ubicará en un lugar geográficamente ajeno (ya no sólo en la extrañeza existencial); en un país cuyos habitantes lo distinguen como el que habla distinto, el que se mueve distinto: el *otro*. "¿Vos sos el chileno, ¿cierto?", vuelve a decir el argentino. Como si ahora dijera vos sos el desgraciado. "Vos le rompiste la cabeza al Quique, ¿no es cierto?", pregunta con tono de afirmación el porteño. Y lo peor es que es cierto: el chileno le ha roto la cabeza al hermano del muchacho que tiene enfrente, al tal Miguel que lo increpa, que levanta los hombros, suspira desdeñoso y arremete: "¿Dónde querés pelear?" (25).

Y por más que el chileno no quiera pelear, el cuento que protagoniza a continuación es la pelea en bruto. Aunque decir bruto, en este caso, equivale más bien a decir cachorro. Porque estos dos muchachos que

intercambian puñetazos como endemoniados no están ahí para matarse. Sólo quieren sacar las uñas y marcar sus territorios. Lo que no es poco decir, pero tampoco el fin del mundo. Y una vez que la rabia se haya canalizado en golpes y contragolpes, los nenes detendrán la riña y harán las paces, porque llueve fuerte, che, y "nos podemos resfriar" (33).

Pero ¿contra quién pelea el protagonista? En lo inmediato podemos advertir que se enfrenta con un chico argentino "de buena familia". Sin embargo, este adolescente chileno también las emprende contra su propia inocencia. Pelea para defenderse y rearmarse; para dar el salto e incorporar estas horas a un registro superado. Pelea, más bien, a favor de la imagen de sí mismo. Y también por dignidad. Porque llega un momento en que la bofetada del otro le saca sangre, y el muchachito despliega la mano por su boca húmeda y se da cuenta de que no es sólo sangre lo que ahí tiene: es rabia. Es pura rabia adolescente, acumulada, la que lo mueve de ahora en adelante. Y sus orejas son un incendio y se le escapa un hilito de orina entre las piernas y entonces suelta de una vez por todas la falta de experticia y brama con su voz cachorra: "Te voy a matar, desgraciado" (29).

Lo que sigue a continuación es el monólogo que hace fluir la pelea en una corriente retrospectiva y una visión de corte lírico, altamente reveladora:

"Como si estuviera enredado en los cortinajes de un circo de provincia, ahogado en los tules y cintas de una maleta de juglar,

cayendo hondo en una suerte de sopor mecánico, de veneno coloreado, de vidrios que se revientan, de pájaros que se astillan en las puertas, el hígado me tembló como un agonizante, viví en las uñas el gusto áspero del vientre de la prima, el seno revelando duro ese pecho caliente, vi la tierra como un inmenso Gulliver, como en los dibujos del libro de oro, solamente que todos los ríos y los mares eran llagas, ondas desgarradas, flechas, sangre que se estancaba o que fluía como un tango por las arterias, y mis manos un árbol doblado, y mi boca un pájaro muerto y la noche una derrota inmensa" (29-30).

Hay al menos dos elementos que me interesa destacar del párrafo citado: la discreta incorporación de la sexualidad en esta suerte de sueño primitivo y la necesidad de articular verbalmente las sensaciones con un lenguaje balbuceante, a medio camino entre el pensamiento y la enunciación. Tal como lo desarrolla concienzudamente Horst Nitschack en su ensayo comparativo del héroe adolescente en algunas novelas alemanas y latinoamericanas de las primeras décadas del siglo veinte, podemos observar que en la práctica narrativa inicial de Skármeta (y en este cuento en particular) el protagonista se enfrenta a "la necesidad de integrar conscientemente su sexualidad"⁷⁴ y atender los sentimientos que se revelan de golpe. Pero tal vez lo más importante en esta fase del proceso, a mi juicio, sea la búsqueda de un nuevo léxico, de una nueva expresión para dar cuenta, apropiadamente, del tránsito desde el mundo de la infancia al

⁷⁴ Horst Nitschack. "El héroe adolescente en las literaturas alemanas y latinoamericanas". En Dieter Rall, Marlene Rall (eds.), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México. Unam, 1996, p. 128.

de la primera adolescencia. Nitschack propone que este proceso de resignificación y recodificación del mundo corresponde a “un acto lingüístico a través del cual se nombran de nuevo las cosas, los sentimientos y las relaciones humanas, o se encuentran las palabras correspondientes para cosas, sentimientos y experiencias hasta entonces desconocidas”⁷⁵. Así ocurre, en efecto, con este chileno de “Relaciones públicas”, que acaricia en su mente los pensamientos que no logra emitir como palabras.

Poco antes del estallido de combos, de hecho, el protagonista ha articulado en silencio un argumento a favor de una posible experiencia erótica. Un primer acercamiento a esa sexualidad adolescente que hasta ahora es pura fantasía innombrada. “Por un momento estuve a punto de decirle: está bien, yo soy el chileno y fui el que descalabré a tu hermano; pero hazme la gauchada, despedázame mañana, porque hoy veré a una chica, ¿sabes?” (24). Pero de nada le servirá el razonamiento: la cita no se concretará. No ese día, al menos. Si bien, como dijimos al inicio, la diégesis de este relato corresponde a las tres o cuatro horas de la pelea de los muchachos, en el último párrafo el narrador reubica el punto de hablada en un futuro cercano –Genette hablaría otra vez de prolepsis– para anunciar, ahora sí, la concreción del deseo latente: “Tres meses después en un zaguán de Belgrano hice el amor con la primera muchacha de mi vida” (35).

Pero eso vendrá bastante después. Porque, si recurrimos a la jerga del autor, la de “Relaciones públicas” será una iniciación cachorra más que cachonda. Y como buenos cachorritos, los muchachos terminarán la tarde

⁷⁵ Ídem, p. 125.

lengüeteando helados de barquillo, gracias al dinero que el chileno habrá ahorrado para la cita amorosa, empatados en los golpes, comparando sus heridas y rasguños, socios solidarios en la ritualidad de la hombría. Tal vez podamos leer la reflexión final de este relato como una ventana hacia las experiencias que se aproximan. "Conté el dinero que quedaba y pensé que la vida no era ni corta ni larga. Que siempre habría el tiempo justo" (34), dice el protagonista en un intuitivo llamado a vivir el presente. El tiempo será más corto o más largo, parece revelarnos el muchacho, de acuerdo con la manera de experimentarlo más que de racionalizarlo. Aunque apunta hacia otro aspecto, la interpretación que hace Constanza Lira de esta misma frase final, vuelve a encender las luces acerca de la desenvoltura controlada que mencionábamos al inicio⁷⁶. Así lo entiende Lira y así lo entendió antes Grínor Rojo: "El recato como ley interna del discurso que mantiene el rigor entre la exaltación y la templanza, y que media entre el arrebató originario que produce el contacto con la vida y su reproducción artística, o dicho de otro modo, entre su inmediatez y su significación ulterior, es conciencia que Skármeta traduce a sus personajes que desconfían y relativizan significaciones absolutas, acelerando y frenando sus impulsos"⁷⁷.

Llevada a las formas y al lenguaje, esta última reflexión se traduciría en lo que el propio Skármeta ha llamado "la difícil sencillez". Recordemos: "Correr el riesgo de ser sencillo luego de haber estado metido en las complejidades de la profundidad"⁷⁸.

⁷⁶ Ver nota 11.

⁷⁷ Constanza Lira, op.cit, pp. 61-62.

⁷⁸ Antonio Skármeta. "Ver el océano en un pez". Op.cit, p. 87.

Antes de pasar a la segunda fase de este recorrido, quisiera destacar un último aspecto vinculado estrechamente con el proceso de creación y con las estrategias narrativas empleadas por el autor durante este primer período. Me refiero a la transposición que hace Skármeta del núcleo argumental de "Relaciones públicas" en la novela corta *No pasó nada*⁷⁹, gestada después del golpe, ya en el exilio, y ambientada en Berlín. Se diría incluso que el cuento es la matriz o el esqueleto de esta novela escrita en 1980. Si bien el entramado sigue respondiendo fielmente a los esquemas de la *Bildungsroman*, el proceso de la novela va acompañado de la toma de conciencia sobre la identidad y el desarraigo en la experiencia del exilio. Partiendo por las dificultades del idioma, el protagonista de *No pasó nada* se enfrenta a una exclusión múltiple, que culmina con la amistad solidaria entre el muchacho y un par de jóvenes griegos, igual de periféricos y desterrados que él en esta tierra ajena.

Lo interesante acá, pienso yo, es sondear de qué manera el autor mantiene un soporte discursivo y al mismo tiempo adapta y expande la anécdota de acuerdo con el nuevo contexto histórico. A veces conserva párrafos completos de un relato a otro. Otras veces le basta con cambiar una palabra o alterar un lugar o una condición atmosférica que conducen a una situación dramática muy distinta. Si en uno es Buenos Aires, en el otro

⁷⁹ *No pasó nada*. Santiago. Pehuén Editores, 1980. Cuento aparte sería establecer los posibles nexos entre los títulos del relato de Giaconi revisado anteriormente y la novela breve de Skármeta ("Aquí no ha pasado nada" versus *No pasó nada*). En cualquier caso, el alcance de nombres no parece tan azaroso. En ambos textos se establece una negación frente a la realidad palpable, una suerte de escape de las evidencias dolorosas. Lo negado, sin embargo, difiere en sus implicancias. Si en Giaconi es la muerte del padre, en Skármeta se trata más bien de la agonía del terruño; del destierro concebido como un extravío y una distancia algo más que geográficos.

es Berlín. Si en uno hay sol, en el otro llueve copiosamente. Si en uno la pelea culmina con un par de helados compartidos, en el otro será una pizza. Veamos un ejemplo de la escena climática común a ambos relatos, la de la pelea inminente. Así se muestran los colmillos los muchachos en "Relaciones públicas":

"-¿Todos los chilenos son tan cobardes como vos, pibe?

-Yo no soy cobarde, Miguel. Los chilenos son valientes. Ahí tienes tú a O´Higgins y a José Miguel Carrera y a Arturo Prat.

Hurgueteó en los bolsillos y sacó una colilla maltrecha. Raspó la cerilla en la suela del zapato. Aspiró hondo y fumó lentamente.

-Y nosotros tenemos a José de san Martín. ¿O vos crees que San Martín era cobarde?" (27-28).

Casi idéntica es la escena en *No pasó nada*. "Casi", porque las nuevas coordenadas espacio temporales encaminarán el texto hacia otras honduras:

"-¿Todos los chilenos son tan cobardes como tú?

-Yo no soy cobarde, Michael. Los chilenos son valientes. Ahí tienes tú por ejemplo a O´Higgins, a José Miguel Carrera, a Arturo Prat.

-No he oído nunca hablar de ellos.

-Y Allende también.

Escarbó en el bolsillo de arriba de la chaqueta de cuero, y sacó un pucho harto trasnochado. Se lo puso en la boca y corrió el cierre

de metal, que sería del porte de una corchetera. Esas chaquetas valían 145 marcos en el Hertie. Me gustaban tanto que una vez casi gasto la plata de Grecia para comprármela. Michael se encendió el pucho con un encendedor japonés de esos que tienen la calcomanía de una mujer desnuda.

–Nosotros también tenemos héroes. Bismarck, por ejemplo. ¿O tú crees que Bismarck era cobarde?”⁸⁰

Como sea –con Allende o Prat, con Bismarck o San Martín– el proceso de iniciación está en curso. Si hasta ahora, en “El ciclista del San Cristóbal” y “Relaciones públicas”, hemos pasado por las primeras peleas y por el brote de una sexualidad inminente, en los cuentos que revisaremos a continuación estas facetas ya habrán sido superadas y entraremos de lleno a la consecución del deseo, a la vitalidad, la frescura y la juventud en sus máximas y ardientes expresiones.

⁸⁰ Ídem, pp. 63-64.

III. 2. Segunda fase: enamorados.

III. 2.1. "La Cenicienta en San Francisco"⁸¹.

Con un comienzo *in media res* y narrado nuevamente en primera persona cercanísima, este cuento refiere una anécdota aparentemente simple⁸². Una historia de amor sesentero: Antonio, joven chileno que ha llegado en barco desde Tocopilla a San Francisco, California, trata de seducir a una escurridiza gringa de nombre Abby. Están en un altillo, con un colchón, unas latas de cervezas de fondo y la dificultad del idioma, pero con el lenguaje universal de los enamorados prematuros aplicado en grado máximo. Ésa es la historia que vemos en la superficie: la crónica de un coito, si se quiere, que transcurre en cuatro o cinco horas en un espacio cerrado. Pero bajo esta historia visible se albergará el contundente bloque de hielo⁸³ que el narrador nos irá dejando ver paulatinamente, a partir de un discurso desplegado entre las cavilaciones y el presente concreto, que da cuenta de los veinte o veinticinco años de vida del protagonista. Mientras el muchacho tantea qué decir, qué no decir, cómo moverse, qué estrategia tomar frente a esta gringa esquiva, repasará los episodios más significativos de su existencia.

⁸¹ Para despejar la lectura, omitiré en las citas de este subcapítulo el nombre del cuento ("La Cenicienta en San Francisco") y sólo apuntaré en el texto el número de la página, correspondiente a la edición ya mencionada.

⁸² Volvemos a Cortázar y su concepto de significación: "un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota". Ver nota 49.

⁸³ Otra vez Hemingway, otra vez Piglia.

Hay algo de candor y de instintiva resistencia en el gesto del protagonista. Un recorrido emocional que Skármeta nos presenta con agudo sentido del humor desde el comienzo hasta el final del relato, en un continuo flujo de conciencia. Pero el humor y la ironía operan acá como una atenuación de la pesadumbre y la gravedad propias de los autores de la camada del cincuenta. Y también como la neutralización de los posibles excesos sentimentales que van trazando la ruta de una identidad voluble. Así se expresará este Antonio, por ejemplo, al enfrentar la aventura sexual:

“(...) sentí cómo de golpe mis nervios se desplomaban y un efectivo y real sentimiento de tristeza, de chileno sentimental e hijito de su papá y de su mamá, comenzaba a desalojar al chileno cabrío y gritón, a suavizarle en la garganta las palabras mudas del castellano áspero con que maldecía y alababa el universo” (40).

Tal como hemos constatado en los relatos de la primera fase, en este cuento los elementos primordiales, más que la anécdota, serán el lenguaje, el fraseo encadenado y la atmósfera, además de los desplazamientos temporales, las alteraciones entre el tiempo real y el tiempo de la conciencia y el buceo instantáneo por la mente del protagonista, que supone una mimetización casi palpable del narrador con el autor. “¿Que le contara esa noche la historia de mi vida?” (43), pensará Antonio en voz alta, frente a una petición explícita de Abby. Y largará en dos párrafos su *reserva biográfica*, como diría Grínor Rojo⁸⁴, casi completa:

⁸⁴ Ver nota 24.

“Y qué historia sin cabeza iba a largarle si no le contara con pelos y señales la historia mi abuelo Esteban, sumergiéndose en el Adriático desde un segundo piso en la isla de Brac, frente al puerto de Split en Yugoslavia, cuando tenía 18 años; y qué historia sin cabeza y más estúpida la de mi abuelo sin que le dijese quién fue mi bisabuelo Jorge, viviendo en una aldea campesina, hablando idiomas extranjeros y algunos cuantos dialectos, leyendo a Goethe en alemán por las noches y ordeñando las vacas en la madrugada, contándole el *Fausto* a los pobladores cuando se trataba en las reuniones de estirar la lengua y acabar el vino dulce de Yugoslavia (...) y sin hablar de mi madre Magdalena, que me parió sorpresivamente en noviembre del 40 en Antofagasta, y no en Brac ni en Hiroshima” (43-44).

Si alguien quisiera saber quién es, quién fue Antonio Skármeta (cuál es la figura biográfico-ficticia, más bien, que el autor ha dejado estampada) podría remitirse a estas dos páginas de “La Cenicienta en San Francisco”. Ahí están los momentos precisos, las epifanías domésticas, esa portentosa sacralización del recuerdo. O, si retornamos a la lengua de Barthes, las *catálisis* de su vida⁸⁵. Pero ahí podemos rastrear, además, ciertos ejes cronotópicos ya no del momento de la enunciación en aquel entretecho-nido de amor improvisado en San Francisco, sino del origen: de esas señas de identidad previas que se han anclado en la sangre y que pueblan las dos páginas citadas. Las señas del abuelo materno “echando su vida detrás del mesón de un almacén apolillado en Prat esquina de Esmeralda” en Antofagasta, mientras la abuela Elena “fríe pejerreyes vivos saltando

⁸⁵ Ver nota 64.

alegremente sobre la sartén” en una cocina a carbón, antigua, de ésas que sólo se conservan en las tierras de la memoria.

Los idiomas extranjeros y los dialectos atribuidos al bisabuelo cobran especial relevancia en este relato. Porque será también a partir de ellos –de las lenguas ajenas en el plano lingüístico y en el plano corporal, si se quiere– que el personaje transitará en su proceso de formación a la adultez. Ya lo advertía Nitschack en alusión al corpus de novelas protagonizadas por jóvenes de su mencionado ensayo: “La liberación de la codificación parental del mundo es la primera condición para vivir sus propias experiencias”. Y más adelante: “Estas primeras experiencias eróticas y sexuales se presentan siempre bajo esta imposibilidad de encontrar las palabras adecuadas”⁸⁶. Y en efecto, al muchacho de “La Cenicienta en San Francisco” le costará un mundo encontrar las palabras en inglés para comunicarse adecuadamente con esta semi-desconocida que le aviva la madrugada. Y se las arreglará como pueda: “Hablando con las patas, con las cejas, con la lengua mascada entre los dientes, con las carcajadas si es que te hace falta el vocabulario” (41).

Pero el suyo no será sólo un problema idiomático. Lo difícil, lo realmente difícil, será pensar y expresar los sentimientos más básicos. Después de un largo preámbulo en que el protagonista escuchará e intentará responder a un sinfín de *porqués* de la muchacha (¿por qué viniste a Estados Unidos?, ¿por qué estás aquí conmigo?, ¿por qué no estás pasando la noche con cualquier otra?), logrará articular cuatro palabras:

⁸⁶ Horst Nitschack. “El héroe adolescente en las literaturas alemanas y latinoamericanas”. Op.cit, pp. 123-130.

“Porque te amo, Abby” (45). Pero de inmediato se pondrá al resguardo de la cursilería y ensayará en su reservado enclave mental, jamás en voz alta, una suerte de proclama sobre el deseo. Y de paso dará cuenta de sus concepciones antisolemnes acerca de la literatura y la existencia:

“Uno dice tantas veces la palabra amor, que al final ya no sabe de qué está hablando, y no sabe por consiguiente lo que uno calla, ni lo que se hace tiene sentido aparente, y entonces, cuando uno se percata del sonámbulo hijo de perra que uno es, ciego, negado de la vislumbre, del resplandor primitivo de la palabra primitiva, paridora de seres donde hay la luz que revienta como un truco de circo barato (...) que nos deja la boca abierta por toda la infancia, esa misma boca que el mundo nos va cerrando hasta dejar las dos hileras de dientes apretados una contra la otra y un rasgo desconfiado en los labios y una sonrisa irónica que reemplaza a la carcajada abierta y la emoción de lo verdadero” (45-46)⁸⁷.

El motivo del viaje se instalará en este capítulo como un camino hacia la raíz propia. Después de todo, con experiencias tan significativas de destierro en su personal genealogía, tendrá sentido que Antonio (¿Skármeta?) proponga que “la tierra del hombre no se extraña, porque la tierra del hombre está donde el hombre se encuentra” (47). La relevancia del viaje, más allá de lo visible y concreto del traslado, radicará entonces en el acercamiento hacia la adultez y en los cuestionamientos existenciales que éste implica. De este modo, en una suerte de mandato interno que dará

⁸⁷ Otra frase, esta última, que comulga plenamente con los postulados de Chéjov sobre el cuento.

cuenta de su coyuntural visión del mundo, el protagonista juzgará que “no debes parir hijos cobardes que trabajen en serviles bancos y enseñen en colegios para señoritas, y te fuercen a ser el hombre que eres” (41). Y acto seguido, con el libro *Anábasis*, de Saint-John Perse⁸⁸, en el bolsillo de la chaqueta, confesará que vino a Estados Unidos “con el propósito de mandar al diablo el peso de la vida vacía y monótona de la patria” (51).

Estamos llegando a la cumbre del proceso de aprendizaje en este macro relato cifrado. A diferencia de “El ciclista del San Cristóbal” y “Relaciones públicas”, ahora el protagonista tiene algo más de cancha con las mujeres, como hemos visto recién, pero aún no siente que domina del todo la situación. De hecho, ha sido la gringa Abby quien ha tomado la iniciativa seductora, y el acto será experimentado por el chileno como un rito: “Parecíamos estar naciendo”, recapitulará, “respirando por primera vez en el mundo” (55)⁸⁹. Porque el Antonio de este cuento se ve a sí mismo como un “animal desraizado, hambriento de ternura” (38), un tipo enamorado y ardiente, dispuesto a poner patas abajo la tierra y beber hasta la última gota de esta travesía excitante.

⁸⁸ Es notable la sintonía de Skármeta con el discurso de Saint-John Perse, quien al recibir el Premio Nobel de Literatura, en 1960, advirtió: “La poesía se niega a dissociar el arte de la vida y el amor del conocimiento”. Las palabras son recogidas y contextualizadas por José Emilio Pacheco en la nota introductoria de *Antología mínima / Saint-John Perse*, libro publicado por el Departamento de Humanidades de la UNAM en 2001. Versión disponible en la siguiente página web: http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=31

⁸⁹ Al describir la escena sexual el autor reincidirá con el oxímoron: “hicimos el amor nostálgica y alegremente” (p. 54). Y ya antes se habrá regocijado con una “alegría callada” (p. 47) y una “serenidad ardorosa” (p. 49).

Pero la nostalgia por ese país llamado Chile que ahora le enseña en el mapa, con toda la paciencia del mundo, a su Cenicienta en San Francisco, será más fuerte. Los chilenos “no están contentos (...), nunca están contentos”, admitirá hacia el final del relato el muchacho. Y aclarará: “porque están empezando, por eso” (54). Lo dirá como si el país también estuviera experimentando su proceso de aprendizaje. Como si fuera cosa de volcar el cuerpo, nada más. Y en el último párrafo, ya concretada y saboreada la escena amorosa, lanzará una sentencia ultra optimista, del todo acorde con esta instancia de auge de su proceso formativo: “(...) y al ver tanta risa, yo que soy más tentado que Juan Maula, me largué a reír con esa risa que a veces da sin que podamos controlar, expresando la satisfacción por el mundo” (59).

Es fines de los años sesenta, no olvidemos, cuando Skármeta pone esa frase en la boca de su Antonio ficticio. En menos de un lustro todo habrá terminado y el viaje ya no será voluntario ni iniciático. No al menos en el sentido de esta experiencia vital. Pero eso ni el Antonio ficticio ni el Skármeta real ni nadie podrá adivinarlo.

III. 2.2. "A las arenas"⁹⁰.

Este relato publicado en 1969 básicamente consolida la segunda fase de aprendizaje revisada en "La Cenicienta en San Francisco". Me refiero a la etapa de auge iniciático desplegado sobre todo en la consumación del deseo sexual o, dicho de un modo más *skarmetiano*, en la degustación del trofeo amatorio. Es bueno destacar, eso sí, que en este cuento el protagonista ya tiene sujetas las riendas de la seducción, y llegado el momento será él quien tome la iniciativa con la muchacha correspondiente. Pero revisemos de qué va esta última pieza del capítulo de los enamorados.

El autor, una vez más, recurre a la narración en primera persona testimonial y sitúa a su protagonista en Estados Unidos, a fines de los años sesenta. Se trata ahora de un chileno que vive con un mexicano en Nueva York. Dos muchachos que bordean los veinte años, sin dinero, jodidos pero vitales, melómanos, dispuestos a vender su sangre –literalmente, y es lo que hacen– para comer y de paso juntarse con unas chicas e ir a un concierto de Ella Fitzgerald. El chileno, que se declara enamorado de la jazzista negra, nuevamente debe encararse con las dificultades de una lengua que no domina bien. Y, tal como en "La Cenicienta en San Francisco", la lengua será un instrumento esencial para satisfacer sus aspiraciones vitales.

⁹⁰ Para despejar la lectura, omitiré en las citas de este subcapítulo el nombre del cuento ("A las arenas") y sólo apuntaré en el texto el número de la página, correspondiente a la edición ya mencionada.

Desde la primera escena vemos cómo el idioma funciona como una herramienta de sobrevivencia para estos muchachos. “*Ai laik tu sel sam blad*”, ensaya su parlamento con dificultad el chileno ante el mexicano, que se maneja un poco mejor en el tema. ¿Por qué no vender entonces su sangre, la del mexicano? Porque el negocio de la sangre también es racista y paga mejor las pieles claras que las morenas. Y el azteca es demasiado morocho. Y como los jóvenes son amigos y compañeros y tipos ultra solidarios en su desarraigo circunstancial, se sacrifican juntos por la causa. Pero el manejo del inglés del protagonista es tan precario que debe aprenderse las frases de memoria para no fallar frente a los recepcionistas del hospital. ¿Y qué pasa si le preguntan “*wats yuar grup*”? Pues deberá decir “*Ai dont nou*”. *Ai dont nou, ai dont nou, ai dont nou*. Para su fortuna, menos mal, el diálogo con los encargados del recinto hospitalario lo entablará finalmente el mexicano: “*Ji want tu sel sam blad*” (107), dirá. Y el asunto quedará resuelto.

La lengua aparece en “A las arenas” como una barrera, pero también como una definición de la identidad sexual muy marcada: “Le fui diciendo todas las cosas en chileno, pero sólo con la mirada. Cosas tales como mijita rica, amorcito, ve cómo la quiero miamor” (114), recordará más adelante el protagonista, aludiendo al diálogo entrecortado y a los preludios de la escena íntima que tendrá con una muchacha norteamericana. Una escena similar a la del cuento anterior, pero articulada acá como la consumación, una especie de desenlace climático de esta segunda fase.

El chileno y su acompañante (a quien el narrador denominará indistintamente el mexicano, Mexicancity, Mexicali Rose, Mexicocityboy, el cuate, Frontierboy, Vivaméxico, Noches de Mazatlán o el manito) se volcarán a andar por las calles de Manhattan pensando en cerveza. Y apelarán a su rutina frecuente: "Echar aire, respirarlo, comer, dormir y buenas noches" (106). Y aunque el mexicano esbozará un inminente sentido de la responsabilidad social cuando diga "tú eres el que tiene que hacer que pasen las cosas", al chileno le quedará grande la idea, porque él estará recién afirmando su identidad. Su aprendizaje se ubicará en una etapa previa, más cercana a las intuiciones adolescentes que a las certezas adultas. Y entonces no podrá acusar recibo de la observación del compañero de ruta: "Yo, con mi estómago como una alcancía en víspera de pascua, patriotero empedernido, sentimental, iba a hacer que pasaran cosas" (107), se lamentará para sus adentros.

Como sea, la rutina de los muchachos cambiará circunstancialmente luego de ganar unos pocos dólares con la sangre chilena. Siguiendo la inercia de la caminata nocturna, los amigos entrarán a un boliche italiano a comer tallarines con queso y se sentarán en el mesón para ahorrarse la propina⁹¹. De la conversación doméstica, entre cucharada y cucharada, saldrá una idea clave. Otro esbozo de toma de conciencia de los personajes sobre su circunstancia vital: "Estamos pasando por una crisis moral" (110), dirá el mexicano. Y mientras se explaya, veremos cómo enrosca los fideos

⁹¹ El hambre es uno de los sub motivos de este relato. Y tal vez no sea descabellado pensar en una alusión a la escena clave del cuento "El vaso de leche", de Manuel Rojas, cuando el protagonista de "A las arenas" se propone cambiar los cigarrillos por un cartón de leche. Esto es lo que dice el muchacho: "Uno puede entrar en los cafés y ningún borracho le niega un cigarrillo. Pero a veces cuesta encontrar quien convide con un vaso de leche" (100).

sobre el tenedor, traga saliva, se repleta el buche y mastica todo⁹²; cómo se pasa la lengua por las encías para insistir en que están experimentando una grave crisis moral. Sin embargo, ésta es una gravedad sin drama, por decirlo de alguna manera. Es otro tipo de gravedad, muy distinta a la que aquejaba a los personajes pesimistas y apáticos de la generación del cincuenta. Es una gravedad, si se quiere, con humor. Entre tallarines, pan untado en queso rallado y conclusiones entusiastas. Así lo zanjará el mexicano: "Somos jóvenes, ¿captas? Nos falta... ¿Cómo explicártelo, chamaco?... ¡Divertirnos!" (111). Y a continuación vendrá exactamente eso: diversión, juventud.

Qué duda cabe: el de estos jóvenes en Nueva York es otro tiempo. El afán, la sensibilidad y los celos individuales y sociales son –ya lo hemos visto– muy distintos a los que operaban una década antes. El mundo de estos latinoamericanos está ahí, a la vuelta de la esquina, y hay que ir por él. Lo que harán entonces los amigos y compañeros de viaje es juntarse con un par de muchachas, María y July, e ir con ellas al soñado concierto de jazz en el Basin Street East, donde se toparán con el mismísimo Norman Mailer, sentado en el bar, a quien el protagonista definirá como un escritor corpulento, "con un ojo herido y la calavera repleta de rulos" (117).

Hay en estas y otras alusiones concretas un sentido de contemporaneidad e inmediatez de lo escrito; una suerte de urgencia por registrar el presente y dejar un rastro. Pero, sobre todo, hay una necesidad de existir en la palabra anotada. Podríamos considerar que el ejercicio

⁹² Skármeta se mantiene fiel a su arsenal de catálisis.

escritural del autor es un modo de respirar, una manera propia de atrapar ese *hoy* tan perecedero. Y en este registro urgente fluye la prosa entroncada naturalmente con la música. A lo largo del relato (cuya diégesis será de unas doce a quince horas), Antonio Skármeta traerá a escena su híbrido abanico de referencias musicales: desde el tango ("Cuesta abajo en mi rodada") al bolero ("Nosotros que nos queremos tanto"), recalando ciertamente en el jazz. Éste parece ser un cuento con banda sonora propia.

A través del repertorio musical escogido, además, se nos irán remarcando ciertas coordenadas cronotópicas. El protagonista tararea en varias ocasiones, por ejemplo, la canción "Downtown", de Petula Clark. Y el dato es significativo si sabemos que el tema de esta cantante pop-soul inglesa llegó al top del ranking en Estados Unidos en 1964. Lo mismo ocurrirá con las alusiones al californiano Dave Brubeck y su "Blue rondo a la turk". O con "King of the road", de Roger Miller, otro éxito de mediados de los sesenta. Pero en este contexto musical Ella Fitzgerald aparecerá como la figura que articula y determina los movimientos de los personajes y el desarrollo de la historia. Y también como la manifestación más palpable del deseo y de la respiración de un narrador que es autor y que se funde en el ritmo de una lengua inflamada, en estado salvaje, al escuchar la melodía de "Love for sale". La impresión del lector será de estar escuchando, más que leyendo, la corriente de estas palabras:

"(...) y de ahí en adelante durante media hora la *boite* se llenó de gorjeos, susurros, montañas rusas, columpios, actos de amor, electricidades, risas que subían como pájaros y reventaban en las

botellas, y los amplios pechos de la señorita Fitzgerald fueron consumiendo imperceptiblemente el aire del local hasta que uno no hallaba qué hacer para bombearle un poco de aire a los pulmones, uno no veía cómo ni con qué derecho se existía en el mismo planeta que esa mujer, uno era lo mismo que una silla, que un reloj descompuesto frente a ella, uno era una triste cosa con las mejillas ardientes, y sólo porque Ella existía, existían Frontierboy, y María y July, y mis padres en Santiago, y el escritor con rulos, y el libro que había leído de Saroyan (...) y todas las sangres y los hospicios, y porque ella existía se moría la gente, y había millonarios, y era bueno beber hasta perder la conciencia, y la negra cantaba *Amor en venta*" (117-118).

Luego los amigos se irán, cada uno con su respectiva muchachita, a sus cuchitriles. Y aunque el chileno se batirá otra vez con las trabas idiomáticas ("uno tenía que ser derrotado en inglés y todo"), el apetito sexual extirpará todas las dificultades del momento. En esta ocasión, a diferencia del altillo de "La Cenicienta en San Francisco", el nido de los amantes será una especie de subterráneo húmedo, de muros resquebrajados. Las pellejerías de los muchachos en este tránsito tan geográfico como sentimental quedará de manifiesto en las dos únicas tazas disponibles, en las hojas de periódicos que cubren el ventanal a modo de cortina, en la ampolleta desprovista de pantalla, en fin, en las sábanas grises donde el chileno y la gringa se acariciarán con el sentimiento del desarraigo rondándolos. Justo antes de hacer el amor la muchacha dirá "*Ai felt sou lounnly*" (122), y él responderá que ha entendido lo que dijo; que,

oh, sí, claro que la entiende perfectamente. Y será entonces cuando sobrevendrá, ya sin vacilaciones, el clímax del proceso. El aprendizaje acabado: "Era fantástico. Estábamos lamiéndonos uno al otro (...) aprendí mucho de su espalda, y de sus muslos, y del suave vértigo de la curva de su trasero" (122).

III.3. Tercera fase: compañeros.

III. 1. "Balada para un gordo".⁹³

Si los cuentos de la fase anterior estaban naturalmente marcados por el espíritu juvenil y contestatario que animó los años sesenta, "Balada para un gordo", publicado a mediados de 1973, responderá sobre todo al contexto político chileno previo a la Unidad Popular. La comezón de la juventud (de la adolescencia, más bien) estará atravesada ahora por un momento histórico decisivo. O dicho en los términos acuñados en esta investigación, pasaremos de las peleas de cachorros y los lances de enamorados al compromiso de los compañeros.

El relato es narrado en primera persona por un muchacho de apellido Skármeta, un chileno de clase media, vivaracho y jaranero, que experimenta la apetencia sexual en sus primeras y apremiantes manifestaciones. Pero, a diferencia de los otros casos, este protagonista comparte el nudo dramático con un segundo sujeto: el gordo Osorio aludido en el título⁹⁴. Se trata de un coprotagonista articulado como un catalizador del proceso iniciático, que orienta y lidera las conductas del resto de los personajes. Una suerte de guía corporal para el doble aprendizaje de los muchachos: el de carácter sexual y el político. Pero no nos adelantemos todavía.

⁹³ Antonio Skármeta. *Tiro libre*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores, 1973. En adelante todas las referencias a este libro corresponderán a la edición de 2002, de Random House Mondadori, y las páginas citadas irán en el texto entre paréntesis.

⁹⁴ Este personaje reaparecerá, con mayor o menor protagonismo, en las novelas *Soné que la nieve ardía* (1975), *No pasó nada* (1980) y *La insurrección* (1982).

El manejo de la temporalidad en "Balada para un gordo" será menos corcoveado que en los relatos previos. Menos beat, si se quiere. Menos bebop y free jazz. Más pausado y manso. Por momentos el narrador se alejará de la urgencia inmediata y del primerísimo primer plano, característicos de los cuentos anteriores, para asumir una visión panorámica que desplegará las escenas con mayor distancia focal. Si antes el tiempo de la conciencia –ese discurso ramificado y vacilante que rumiaba en las mentes de los protagonistas– se superponía y a ratos sobrepasaba el propio tiempo de los acontecimientos, ahora asistiremos a un orden más bien cronológico. Los hechos seguirán una secuencia clara y ascendente, a partir del recuerdo y las alusiones constantes a ciertos sucesos ocurridos en 1962, ocho o nueve años antes del momento de la enunciación, cuando el protagonista y sus compañeros de curso bordeaban los quince años.

Y recién hacia el final, en una suerte de revelación climática, la secuencia se desplegará hacia un encuentro entre el narrador y el gordo Osorio, en 1970 ó 1971, ya con Allende en el poder y las diferencias de enfoque sobre la vía chilena al socialismo, desde la propia izquierda, servidas sobre la mesa. Así, la diégesis de la historia corresponderá a los años transcurridos entre el punto de hablada y ese momento de la adolescencia visto hoy como una coyuntura decisiva. Por lo mismo, el grueso de la narración se concentrará precisamente en aquel pasado cercano e ineludible. Siguiendo los términos del propio Skármeta, "Balada para un gordo" no sólo instalará un núcleo narrativo más concreto que

lórico⁹⁵, sino que priorizará también la temporalidad de la historia por sobre la del discurso. Si volvemos por última vez a Genette y comparamos la estrategia narrativa de este cuento con la de los anteriores, podemos notar que la fórmula $D > H$ (donde D es discurso y H, historia)⁹⁶ adoptada hasta entonces por el autor, será invertida ahora en una relación $H > D$. Vale decir, a través de una serie de elipsis, omisiones y saltos puntuales en el tiempo y el espacio, el trecho de la anécdota, de la historia, resultará mucho más extenso que el de la expresión dicursiva propiamente tal.

El viaje vuelve a ser motivo central, pero ahora no se trata del desplazamiento físico. Acá retornamos al escenario inicial de "El ciclista del San Cristóbal", al Santiago de Chile de fines de los años sesenta, visto por un liceano muy despierto, alerta a las bocanadas de una combustión que no sabe si es propia o externa. Éstas son las esquinas y las contraseñas de unos años vividos, gozados, aprendidos y aprehendidos en un despliegue personal y colectivo. Los Beatles y el tango vuelven a sonar, y el protagonista tararea las canciones sicodélicas o románticas, dependiendo de las circunstancias, mientras va descubriendo el mundo y cree descubrirse a sí mismo. Porque el viaje sigue estando acá en el aprendizaje de unos adolescentes que entran en su primera juventud y viven el despertar sexual. Pero acaso la gran diferencia con el resto de los relatos considerados en esta investigación es que ahora este aprendizaje se entroncará con el recorrido de la iniciación política. Como apuntaba unas

⁹⁵ "Ver el océano en un pez". Op.cit, p. 92.

⁹⁶ En rigor, Genette usa los términos Relato e Historia, pero se está refiriendo a lo mismo. He optado por Discurso, en vez de Relato, para no empantanar al lector en estos terrenos semánticos. Ver en: "Tiempo, modo y voz en la teoría de Genette". Op.cit, p. 180.

líneas más arriba, estos jóvenes pierden la inocencia a doble escala. Es el aprendizaje sexual y el doctrinario. Y será el gordo, precisamente, quien conduzca la nave de este doble viaje.

Con una escena que trae a la memoria la mencionada novela *Los cachorros*, de Vargas Llosa⁹⁷, el cuento de Skármeta parte con la llegada del gordo Juan Carlos Osorio como nuevo alumno a un curso del sexto de humanidades, donde figuran personajes "reales" como el escritor Ariel Dorfman, el poeta Gilberto Llanos o Marcelo Charlín, uno de los integrantes de la sesentera Tribu No⁹⁸. La clase a la que llega el gordo no es cualquiera: es una clase de inglés. El idioma nuevamente aparece como un motivo dramático, pero ahora adquiere otras connotaciones. Mientras el protagonista ha aprendido inglés vía Nat King Cole, Brenda Lee, los Beatles y el amplio repertorio de canciones escuchadas en la radio, Osorio se resiste a hablar esta lengua ajena por principio. El inglés ya no está vinculado con la conquista amorosa ni con las pellejerías juveniles (como en los cuentos de la fase anterior), sino que es visto como una herramienta ideológica. Si en "A las arenas" era *Ai laik tu sel sam blad* o *Ai felt sou lounnly*, aquí será directamente y escrito de manera correcta: *No english*. No, al menos, para el revolucionario Juan Carlos Osorio.

Este nuevo compañero de escuela lee unos libros que los muchachos ignoran (*El extremismo, enfermedad infantil del comunismo*, de Lenin, y *El*

⁹⁷ Ver nota 21.

⁹⁸ La Tribu No fue un colectivo de arte integrado por Claudio Bertoni, Cecilia Vicuña, Marcelo Charlín, Francisco Rivera, Sonia Jara y Coca Roccatagliata. Skármeta llevó por primera vez al grupo a un programa televisivo (no exento de polémica), en 1970. Revisar en Soledad Bianchi. *La memoria: modelo para armar*, pp. 158-159.

manifiesto comunista, de Marx y Engels, nada menos) y habla de una forma que ellos, ellos que escuchan a los Beatles tanto como respiran, no han incorporado todavía a su sintaxis. Y a los muchachos les llama la atención la extremada gordura y también la personalidad y las ideas de este sujeto. No es un tipo común, se dan cuenta. Y acaso para tantear de quién demonios se trata, lo invitan a una fiesta. Osorio acepta, pero pregunta si puede ir con la polola. Eso despierta en los chiquillos una montaña de fantasías eróticas. Imaginan a la polola como a la Sarracena, esa mujer exuberante de *La dolce vita* de Fellini. Y sus fantasías llegan al límite cuando lo ven llegar con una "hembra", como dicen ellos, con la boca bestialmente pintada de rojo. Una mujer que contrasta con sus desabridas pololas: "cabras de pechos magros y colas de caballo, pollitas con el talle largo y la vagina clausurada hasta el anillo nupcial" (140). Y lo mejor (lo mejor para ellos, que se definen como unos "cabros chicos pajeros") vendrá muy luego, cuando sorprendan al gordo haciendo el amor con su *hembra* en una pieza. La expresión del narrador es lo suficientemente elocuente, pienso, para revelar el ánimo que aún los define: "El culo de Juan Carlos era un culo absolutamente feliz" (145).

Hasta ese momento el gordo los ha introducido, ante todo, en la educación sentimental. En adelante, ahora que ya se ha consolidado como una suerte de líder natural entre los muchachos, vendrá la toma de conciencia política. El gordo apoyará una manifestación popular en demanda por mejores condiciones salariales, que Skármeta delimita de manera casi

documental en el cuento⁹⁹. La misión del gordo será encabezar la protesta estudiantil, y una vez en la calle anunciará con una marraqueta a medio comer en la boca que “van a llegar los pacos y nos van a sacar la chucha” (155). Y, en efecto, eso es lo que ocurre.

Pero detengámonos un instante en la escena previa, la que inaugura el adiestramiento en el compromiso colectivo. Los muchachos se han reunidos en el patio del liceo y el gordo les hace ver que hay paro nacional. Y los incita: “¿Vamos a dejar que maten a nuestros hermanos mientras nosotros nos quedamos aquí, pajéandonos?” (150). Osorio espera una respuesta contundente de parte de sus compañeros. Y el protagonista, sin saber muy bien de dónde provienen sus propias palabras, responde “no”. Y lo repite y lo vuelve a repetir:

“Pensé que la primera vez que había dicho *no* era porque el gordo estaba indignado y era mi compañero y simplemente no lo iba a dejar solo. Pensé que la segunda vez que dije *no* era porque quería impresionar al González y al Dorfman. Pero algo distinto vislumbré cuando dije *por supuesto que no* saltando al suelo; algo que me saltó desde el estómago, un puñetazo que me desgranaba sus dedos quemándome hasta la garganta” (151).

Si repasamos por última vez el macro relato de formación articulado por este conjunto de sub relatos que recorren la iniciación, el auge y la

⁹⁹ Se trata de la matanza de seis manifestantes ocurrida en la población José María Caro el 19 de noviembre de 1962.

caída de sus protagonistas desde la infancia temprana hasta la maduración, podremos advertir que esta “voracidad de entusiasmos” de la que hablaba Susan Sontag¹⁰⁰ se irá desplazado hasta fusionar por completo ambas pulsiones: la juventud y el compromiso social. Como vimos a lo largo de este tercer capítulo, tanto en “El ciclista del San Cristóbal” como en “Relaciones públicas”, el protagonista no ha tenido experiencias sexuales, pero sueña con tenerlas. En “La Cenicienta en San Francisco” y “A las arenas”, en cambio, ya está instalado en el lugar del deseo. Y si bien en “Balada para un gordo” notamos una suerte de retroceso respecto de la edad y las experiencias del personaje en el momento inicial, en esta circularidad aparente que retorna a la primera adolescencia habrá una modificación sustantiva, porque los intereses estarán marcados por otras lecciones: las de la responsabilidad y la participación como ciudadanos en el mundo, con opinión autónoma y plena capacidad para tomar decisiones. Vale decir, la lección de unos sujetos con conciencia social y política, que ocuparán un lugar en la historia.

Retomando la escena del paro nacional y el llamado del gordo a manifestarse, vemos que la pista para los aprendices finalmente se despeja. Y en ese instante revelador, el protagonista todavía tierno y en transición se hará cargo de movilizar a uno de los cursos del liceo para que los estudiantes salgan a la calle. En sus propias cavilaciones podremos observar cómo el deseo y el entusiasmo van timbrando estas nuevas estructuras del sentir: “Mientras me metía en la fila del Sexto Humanista fui repitiéndome la palabra *movilizo*. La fui bailando a brincos por las hileras.

¹⁰⁰ Ver nota 4.

Me sonó dramática, adulta. Sentí que en mi boca abundaría como una camisa fresca en verano. Supe que se me había clavado en la lengua y que me costaría sacarla" (153).

Dos semanas después, el muchacho empezará a militar en el Partido Socialista, se paseará con el *Granma* y Marcuse bajo el brazo y agitará a las masas. A continuación Skármeta adelanta el tiempo como quien pasa una película en cámara rápida y la detiene en 1970, cuando Allende (el "Chicho", dice el personaje) gana las elecciones y el protagonista es elegido intendente en el sur de Chile. "Soy el pendejo más joven en un cargo de responsabilidad", se jacta (159). Podríamos considerar que el proceso de iniciación en la sexualidad se ha completado: el personaje está casado, tiene un hijo, un trabajo, una responsabilidad asumida, un sueldo. Como vimos al principio, ya no es el cachorro ni el enamorado hasta la médula de los cuentos anteriores. Ahora es el compañero, el actor y protagonista de la vía chilena al socialismo.

Todo parece ascender hacia un nuevo estadio de la sociedad y del individuo. Pero lo que sigue es aterrador. Porque si bien "A las arenas" fue escrito antes del golpe, hay una alusión inocente, escalofriantemente inocente, diría, que lo vislumbra: "Llevamos meses en el gobierno", dice el flamante intendente, "y la reacción no halla por dónde buscarnos el golpe de Estado. ¡Nada!: les nacionalizamos el cobre, les liquidamos los monopolios, les estatizamos la banca, pasamos fábricas al área social, les controlamos los dólares, redistribuimos el ingreso. Los momios están desesperados" (159). Al releer este párrafo queda la sensación de asistir al

último aliento fogoso de la época. El último soplo de una tribu en extinción. Skármeta remata el cuento con una alusión al día en que el protagonista pone en marcha estos recuerdos. La tarde anterior los nazis han matado a un mapuche en el sur y el MIR ha protestado con violencia. El gobierno socialista tiene problemas con la línea que siguen los compañeros miristas. Y hasta las oficinas de nuestro flamante intendente llega un militante del MIR que quiere hacerle una propuesta concreta. El militante es, cómo no, el gordo Osorio. Y ni aun entonces, cuando tiene que tomar una decisión política de alto nivel, el protagonista se desprenderá de su autorreferido sentimentalismo. Skármeta congela en ese punto la escena, con los viejos compañeros abrazándose debidamente, separándose y perdiéndose en una mirada inmortal.

El desenlace de este quinto y último cuento de nuestra operativa *Bildungsroman* anuncia la caída real que marcará –desprovista ya por completo de las herramientas de la ficción– nuestra golpeada historia chilena a partir del 11 de septiembre del mismo año en que este relato fue publicado. Las palabras que usara Grínor Rojo para referirse a una de las últimas novelas del autor, me parecen del todo pertinentes para graficar el carácter de esta “Balada para un gordo”. Dice Rojo: “Crónica de vida de una generación, la de los que apostaron, los que apostamos diría, a un país en el que la responsabilidad política no iba a estar reñida con la expansión de la fiesta”¹⁰¹. Y más adelante concluye, refiriéndose a la dualidad presente en la obra de Skármeta: “(...) la intuición de que siempre, aun en la más

¹⁰¹ Grínor Rojo. “Celebración de Antonio Skármeta”. Op.cit, p. 149.

espléndida de las circunstancias, persiste, tiene que persistir, un lugar preferencial para el deseo”¹⁰².

¹⁰² Ídem.

IV. OBSERVACIONES FINALES (CONCLUSIONES)

1. En esta investigación me ha interesado revisar el doble quiebre establecido en la obra inicial de Skármeta. Si por un lado vemos agudizada la ruptura del modelo cuentístico vigente en Chile hasta la primera mitad del siglo veinte, por otro lado el proyecto narrativo del autor consolida una estética escritural en vivo diálogo con las prácticas sociales de la década del sesenta. Y hace suya, en el camino, la visión del mundo propia de una juventud que respira y protagoniza una época de tanto entusiasmo y apertura como incertidumbre histórica.

2. Me ha importado especialmente focalizar la mirada en la producción del autor y en su propia búsqueda del "contagio sensual", que lo vincula con las nociones y la práctica chejovianas del cuento y, en otro plano, con el temple anímico de la época en que fueron concebidos, producidos y se diría que plenamente gozados estos relatos breves.

3. Me ha resultado del todo sugerente trenzar estos cinco cuentos en continuidad, como una suerte de novela de iniciación articulada a partir de unas historias que dan cuenta (cada una y todas juntas) del desarrollo físico, psicológico, amoroso, social y político de un(os) personaje(s) desde la infancia más tierna hasta esa maduración que los acerca, en una suerte de eterno retorno, a unos orígenes inciertos. Porque podríamos concluir que ésta es la ascensión hacia la madurez, a partir del deseo de unos cuerpos tan individuales como colectivos. Estos cinco relatos escogidos siguen su propia progresión dramática para cruzar la vitalidad y el goce iniciáticos con

las primeras experiencias del dolor, el compromiso social y la sugerencia, incluso, de una agonía mayor.

4. Me ha dado luces y he coincidido plenamente con la apreciación de Álvaro Bisama respecto de que estos cuentos son una de las mejores lecturas utópicas de un período, de *aquel* período en nuestra historia chilena:

“Escritos en la cornisa que cierra la década del sesenta, aún no se instala en ellos la violencia, aún es posible percibir los últimos resquicios de una moral republicana que se hará trizas en los años siguientes. De ahí su encanto, su ternura insoslayable”¹⁰³.

5. Me he encontrado en el medio del camino con una reseña escrita en 1994 por uno de los primeros lectores de estos cuentos sesenteros, el crítico Mariano Aguirre, quien anticipa, vaya azares, la hipótesis medular de esta investigación: “Narrados por los mismos protagonistas (incluso podría sostenerse que el narrador es uno sólo), estos cuentos trasuntan experiencias vitales de un proceso de aprendizaje, de tránsito hacia una adultez quizás no deseada. Por eso hay un prestigioso motivo literario que recorre la mayoría de los relatos. No es otro que el horaciano *carpe diem* – coge la flor del día– que los personajes asumen con todo lo que poseen”¹⁰⁴. He aprovechado la cita para recordar a Mariano Aguirre, y dedicarle este trabajo a trece años de su indeseada partida.

¹⁰³ Álvaro Bisama. *Cien libros chilenos*. Santiago. Ediciones B, 2008, p. 187.

¹⁰⁴ Mariano Aguirre. *Las razones de un lector/ 20 años de crítica literaria* (selección de Ofelia Evangelista). Santiago. Ril Editores, 2010, p. 118.

6. Me ha parecido necesario, a estas alturas finales, trazar un punteo con los motivos comunes de los cinco cuentos estudiados. Reordenar los segmentos y leerlos como un todo. Naturalmente, no es casual que varios de ellos correspondan a los lineamientos básicos de la novela de aprendizaje:

- Jóvenes como protagonistas.
- Narradores en primera persona cercana.
- Primeros enamoramientos, primeras experiencias sexuales.
- Deseo y entusiasmo como agujones vitales.
- Iniciación hacia la hombría.
- Enfrentamiento de las adversidades y la precariedad juvenil.
- Viajes hacia sí mismo y/o hacia una utópica conquista del mundo.
- Despliegue del espacio interior de la conciencia.
- Representación no asfixiante de la muerte.
- Extrañeza, desarraigo y búsqueda de una identidad precaria.
- Transición hacia el dominio de una lengua ajena.
- Humor, ironía, sentimentalismo controlado.
- Incorporación del habla de la calle.
- Protagonismo de la música: del tango y el bolero al jazz y el rock.
- Ruptura de las fronteras rígidas entre lo culto y lo popular.
- Consideración de la experiencia vital como sedimento literario.

7. Aun admitiendo que se trata de cinco relatos autónomos, escritos bajo estímulos no siempre equivalentes, me ha entusiasmado ensayar (quizás

sea más correcto decir *ficcionar*) una recapitulación argumental de esta macro *Bildungsroman*. Y es esto lo que ha cuajado, en conclusión:

Un niño santiaguino asciende el cerro San Cristóbal en su bicicleta con la firme intención de salvar a su madre de la muerte, y fuma sus primeros cigarrillos con su padre y escucha a los Beatles y gana la carrera, y ahora está al otro lado de la cordillera y lo identifican como el chileno y aún no incursiona con una chica pero se muere de ganas, y en vez de eso pelea en las calles de Buenos Aires, en un barrio de emigrantes, con otro adolescente y terminan tomando helados juntos, cachorros todavía, con la cara moreteada por la riña iniciática, y más tarde concreta esos deseos afiebrados en un altílo mugriento de San Francisco, ya con un nombre inapelable, Antonio, el chileno Antonio que puede ser también ese otro chileno en el camino, en un viaje hacia sí mismo, enamorado hasta las patas, ahora en Nueva York, vendiendo su sangre para juntar unos pesos con su compinche mexicano y terminar escuchando a Ella Fitzgerald y agenciándose a una muchacha, otra muchacha que no habla su lengua pero eso qué importa, el goce es el goce, el viaje iniciático está en la cumbre y vuelven los Beatles, el chispazo y las discusiones de urinario en Santiago de Chile mientras macera la conciencia, el pueblo unido y la fiesta y Marcuse en la calle, compañero, mire que los tiempos no están para quedarse en la casa de brazos cruzados. No ahora, compañero, justo ahora que el momento gris y amargo instala de golpe su punto abierto y final.

V. BIBLIOGRAFÍA

V. 1. Bibliografía de Antonio Skármeta

- Skármeta, Antonio. *Desnudo en el tejado*. Santiago. Editorial Melquíades, 1988.
- Skármeta, Antonio. *El ciclista del San Cristóbal*. Santiago. Editorial Quimantú, 1973.
- Skármeta, Antonio. *El entusiasmo*. Santiago. Editorial Zig-Zag, 1967.
- Skármeta, Antonio. *La insurrección*. Santiago. Editorial Planeta. 1989.
- Skármeta, Antonio. *No pasó nada y otros relatos*. Santiago. Pehuén Editores, 1980.
- Skármeta, Antonio. *Novios y solitarios*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1975.
- Skármeta, Antonio. *Tiro libre*. Santiago. Random House Mondadori, 2002.
- Skármeta, Antonio. *Soñé que la nieve ardía*. Barcelona. Editorial Planeta. 1975.
- Skarmeta/archivos/Document.php?op=show&id=21

V.2. Bibliografía sobre Antonio Skármeta

- Aguirre, Mariano. *Las razones de un lector/ 20 años de crítica literaria*. Santiago. Ril Editores, 2010.
- Bisama, Álvaro. *Cien libros chilenos*. Santiago. Ediciones B, 2008.

-Larrea, María Isabel. "Antonio Skármeta y Ariel Dorfman en la narrativa chilena del postgolpe". Conferencia dictada en el marco del programa "Escribiendo el sur profundo", patrocinado por la Universidad Austral y el Instituto de Lingüística y Literatura.
http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=404

-Lira, Constanza. *Skármeta: la inteligencia de los sentidos*. Editorial Dante. Santiago, 1985.

-Dorfman, Ariel. Prólogo a *El ciclista del San Cristóbal*. Santiago. Editorial Quimantú, 1973.

-Giardinelli, Mempo. "Ver el océano en un pez". Entrevista con Antonio Skármeta:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/skarmeta/archivos/Document.php?op=show&id=21>

-Rojo, Grínor. "Celebración de Antonio Skármeta". Anales de la literatura chilena, año 3. Santiago, diciembre 2002, número 3.

-Villoro, Juan. "Elogio familiar". Santiago. *Revista de Libros*, diario El Mercurio. 3 de mayo de 2009.

V.3. Bibliografía histórico-cultural

-Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

-Blaustein, Daniel. "Rasgos distintivos del Post-Boom". *Iberoamérica global*, Vol.2, N 1, The Hebrew University of Jerusalem, febrero de 2009.

-Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán. Ed. Montessor, 2002.

-Donoso, José. *Historia personal del boom*. Santiago. Editorial Andrés Bello, 1987.

-Dorfman, Ariel. "Temas y problemas de la narrativa chilena actual" en *Chile, hoy*. Pinto, Aníbal (comp.). México. Siglo Veintiuno Editores, 1970.

-Giaconi, Claudio. "Una experiencia literaria" en *La difícil juventud*. Santiago. Editorial Universitaria, 1970.

-Godoy Gallardo, Eduardo. *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario*. Santiago. Editorial La Noria, 1991.

-Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1975.

-Ponce, David. *Prueba de sonido (Primeras historias del rock en Chile/ 1956-1984)*. Santiago. Ediciones B/SCD, 2008.

-Rojo, Grínor. "La identidad y la literatura" en *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago. Lom ediciones, 2006.

-Sarlo, Beatriz. "Raymond Williams, una relectura", en Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago. Editorial Cuarto Propio – Instituto de Literatura Latinoamericana, 2000.

-Shaw, Donald L. *The post-Boom in Spanish American Fiction*. New York. State University of New York, 1998.

-Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1969.

-Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Editorial península, 2000.

V. 4. Bibliografía teórica y metodológica

- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona. Ariel, 1979.
- Bajtín, Mijaíl. "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" en *Estética de la creación verbal*. México. Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Bajtín, Mijaíl. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Editorial Tiempo contemporáneo, 1970.
- Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores" en *Último round*. México. Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México. Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Friedman, Norman. "What Makes a Short Story Short?" en *Essentials of the Theory of Fiction*. Michael Hoffman y Patricia Murphy (eds.). Estados Unidos. Duke University Press, 1993.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. Barcelona. Ediciones Península, 1998.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires. Editorial Danilo Alberto Vergara, 1993.
- Nitschack, Horst. "El héroe adolescente en las literaturas alemanas y latinoamericanas" en *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. Dieter Rall, Marlene Rall (eds.). México. UNAM, 1996.

-Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

-Rojo, Grínor. "La contra*Bildungsroman* de Manuel Rojas". Texto aún inédito, que aparecerá en los próximos meses en *Ensayos sobre narrativa chilena moderna*.

-Sullá, Enric (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Crítica. Barcelona, 1996.

-Zavala, Lauro. "La enseñanza de la narrativa". México DF. Perfiles educativos, Nº 66. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

-Zavala, Lauro. *Teorías de los cuentistas/ Teorías del cuento I*. México DF. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.