

Este cuento largo lleva implícita en sus cualidades la de hacer pensar con insistencia en por qué impresionada y cómo impresionada. Damos por dicho que es de los más notables entre nuestras últimas lecturas, mas ¿qué lo hace acercarse al petit chef d'oeuvre? ¿su universalidad, a pesar del foco de un ambiente? No puede alinearse entre las que acertaron en un modo concéntrico que invadiendo todo el relato la rebasa y restalla hacia el lector. Aquí se trata de un complejo, y, a ratos, casi vereda acropia de finos y dispersos elementos que se atraen con una extraña fuerza (1).

Salido es que críticos y lectores ven más y más allá —muchas veces también más acá y menos— que el propio autor. Ello es, justamente, uno de los aciertos fundamentales del arte. Así y todo, no dejarnos de preguntarnos hasta dónde excedemos la intención del autor al ver en este cuento una especie de extralímites de los límites de personas, de paisaje, de cosas insalvables que planean en el aire entre un ser y otro sin que se resquebrajen; de bellas sombras, de un estilo modelado entre las normas, valga así dicho. Mas, como sea, el caso es que se trata de un cuento largo literario.

Nos referimos primero al estilo, por dos motivos: porque toca el directamente a una manera que hemos repetido de firme; en seguida, porque no cesa de interesar a quien se inclinó sobre el fenómeno literario la vida entera, el albor de nuevos misterios de la expresión, hasta donde ésta puede ser separada de la fabulación, de la intimidad del autor o del exterior que le fríe, al modo pascaliano.

Pero antes, un pequeño rodeo. En un coloquio hispanoamericano sobre la novela ídolo, se atacó con violencia el uso por los escritores de las técnicas a sus abarros. En ataque excelsa una realidad: en todas las épocas y en todas las latitudes, los artes han sido encadenados por modalidades, maneras, estilos o como quiera llamárselos, iniciados por grandes ingenios, a veces, y otras por artistas secundarios (recuérdense que los franceses del pasado siglo reconocieron como el padre de la novela a Guiz de Balzac, escritor del siglo diecisiete apodado "el epistolario" por sus contemporáneos, dada su proclividad a escribir cartas (2), y al cual sobrepasaron los geniales literatos que le sucedieron, modalidades, declamaciones, que marcan, dan su sello a una época. Que los latinoamericanos "usen" el estilo a la Joyce o a la Kafka es tan natural como que lo hagan los europeos —y que lo hacen!— así como que los poetas hasta en Rusia sigan hoy las formas colosales de los vates ingleses, los que a su vez devoraron a los simbolistas franceses... También cabe recordar que Sartre se apropió de formas novelísticas norteamericanas, lo que no

UN CUENTO Y NUESTRA LITERATURA AMERICOHISPÁNICA

por M. C. G.

"¿Quién podría ser más griego que Ulises? ¿O más alemán que Fausto? ¿O más español que Don Quijote? ¿O más norteamericano que Huck Finn? Y sin embargo, cada uno de ellos es una especie de arquetipo en la mitología de todos los hombres en todos los tiempos".

T. S. ELIOT



CARLOS MORAND

quité ni un ápice a su genio. Tampoco le quité a Eliot la fortísima influencia que sufrió de Dante y Laforgue. El uso de una técnica por un artista no le impide servir de modelo, sencillamente porque para él toda técnica prestará servicio a su arte. El problema empieza cuando es tomada a saco por el no artista, estilizándola.

Aquella manera resuelta por quien esto escribe la denominamos retabla. Esta forma, como se sabe, se experimenta con la relajación técnica del dibujo y los colores en pintura, con la atonalidad en música, con la deformación en escultura. A la vez algo la separa de aquellas artes por cuanto busca la fidelidad —de que aquellas sólo dan el símbolo— casi absoluta de la sucesión de pensamientos e imágenes en la mente. Sabemos que con estilo lo "inventó" hace cuarenta años James Joyce. Va entre comillas porque la invención, como suele ocurrir, no es estrictamente original. Antes de Joyce hablaba del monólogo interior y lo defendía, pero sin llevarlo a la realidad escrita, el francés Dujardin, y antes de éste... balzac, etc., etc. Y después de Joyce, lo han ensayado, elevado, tanto como bajado, muchos escritores. En nuestro idioma quien lo extrajo a sus límites es Vargas Llosa, dando pruebas de una atroz capacidad literaria. Pero están también los otros, los que toman el recurso como toman cualquier otro, y con él perviven: entre ellos Robbe-Grillet, a su vez seguido por muchos, quien partiendo del sistema se aleja hasta crear por sí páginas de una literatura cuya alucinante luz

can sobre la domesticidad de la vida. Y Cortázar; aunque alguien dice que parece latarse ya en él de cabeza...

Carlos Morand, prosista de cálida claridad que a veces irisa en sus ensayos y críticas, usa el recurso con parquedad consciente, doblegándolo, y no lo contrario como es el caso de tanto novelista latinoamericano.

En esta narración de Morand se establece una especie de contrapunto entre el relato periplojante tal y el monólogo desarrollado en forma transmutiva hacia un interlocutor o correa-

ponal, no se sabe si hace falta; interlocutor que también podría ser un alter ego puramente interior. Este contrapunto genera una autenticidad notable en la vida de relación de unos personajes nada simples. Ahora, lo que da a este cuento su novísimo signo es que monólogo, relato, personajes, clima fulgurante y a plomo se mueven hacia un mismo punto magnético: un perro. Y entramos aquí entonces en el tema.

El autor que más ha escrito sobre los perros es Jack London. Se le ha acusado de humanizar en exceso a este animal. Aunque así sea, sus narraciones están llenas de acción y sentimiento. Leyendo a Morand uno se pregunta: ¿la evolución "también" la percepción del hombre que observa, convive, siente el misterio vital y el alma de un can, y lo que es más, la evolución nada la "percepción" de éste respecto del hombre? La relación hombre-perro es aquí mucho más imponderable que material y de acción. Dentro ya de las interpretaciones a que añadamos más arriba, vemos en el proceso del comportamiento del animal la impronta del proceso psíquico moral de un sujeto que ha ido a caer de pronto en un paleo ardiente, extraño, hostil: un hombre solo cuya interioridad interior, acrecida por una cultura irracional, lo invalida frente a esa naturaleza aplastadora. El perro "el viejo y querido y noble Bruno", ligado con el hombre, viene como éste de un mundo ajeno a esa zona térrida cuya única hora verdadera es la del sol de las doce del día. Bruno, can de raza, "vive" la soledad de su amo;

Bruno carga con las transmisiones que derivan de esa soledad, la que en última instancia no viene a ser la que específicamente se sufre ahí, su "ese" país, sino la que puede crear en cualquier parte el tedio de la humana, ese que conoció Cristo entre los olivos, Kierkegaard a lo largo de los cuartos de su catedral. Las etapas de la soledad del hombre con sus consecuentes desencuentros en la polifonía física y en la autoestimación "entía" en el espíritu y en el cuerpo de Bruno que baja a los peores excesos en sus hábitos. Después está la soledad sexual del amo, la que el lector no va a percibir directamente sino por reflejo en la soledad que tarda y violenta al perro; Bruno, más animal y más puro que el amo, y aunque enfermo, se va y resuelve al fin su soledad brutalmente. El hombre, contra lo que los indígenas dicen, "no creía que Bruno estuviera loco", "ni loco ni enfermo". Tampoco creo que regrese. Esta frase termina el cuento. Frase simple que pertenece a las que demuestran una caligrafía en el dominio literario: dejan vibrando la repercusión de un cuento.

Hay también un personaje paralelo, secundario, llamado Amelino Agapito Valiente. Este personaje, no obstante su eventual importancia, se mueve en el relato como un demonio.

El tema arriba resumido, la inteligencia callada y dolosa del can en su obscura comunicación con la difícil y poética inteligencia del hombre; el proceso de desintegración en el perro de su virtud moral ya legendaria: la fidelidad; las divergencias morales del hombre en su choque con aquella naturaleza entre los trópicos —"y la tierra saliendo muy blanca y redonda detrás de los cerros de la luna"—, todo eso y las derivaciones que desencadenan, quedada en la ferrug, en la zona engastada de la tercera persona y la primera, y de ésta y una segunda que puede ser el Yo...

Otra fuerte, continuada impresión que deja este relato, es la de la nostalgia. El monólogo interior que se obvia al leer de sí mismo o de un segundo imaginado, se nutre de nostalgia. La nostalgia agita el corazón de Bruno percuciando en el del amo; y la de ambos como profunda atmósfera de un cuento.

Al comienzo de esta errática aludimos a la disociación posible de forma y contenido en el intento de penetrar los misteriosos elementos de la primera. Evidentemente, habrá bastarnos con el hecho simple de haber leído una creación en su caso más fecunda.

(1) "De un Muro a Otro", Cuento por Carlos Morand, Separata de los Anales de la Universidad de Chile, 1948.

(2) Balzac-Novela en "Paris, 1948", Ediciones La Pléiade, París.

Un cuento y nuestra literatura americohispánica [artículo] M. C. G.

AUTORÍA

M. C. G.

FECHA DE PUBLICACIÓN

1968

FORMATO

Artículo

DATOS DE PUBLICACIÓN

Un cuento y nuestra literatura americohispánica [artículo] M. C. G.

FUENTE DE INFORMACIÓN

[Biblioteca Nacional Digital](#)

INSTITUCIÓN

[Biblioteca Nacional](#)

UBICACIÓN

Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 651, Santiago, Región Metropolitana, Chile