



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

Sabido 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 rasgos fundamentales del arte. Así y todo, no dejamos de preguntarnos hasta dónde extendemos la intención del autor al ver en este cuento una especie de extralimitación de terminantes de personas, de paisaje, de cosas matambadas que flotan en el aire entre un ser y otro sin que se resquebrajen, de bellotas sombrias, de un estilo modelado entre las nuevas, valga así dicho. Mas, como sea, el caso es que se trata de un denso trazo literario.

Nos referiremos primero al estilo, por dos motivos: porque toca el directamente a una manera que hemos vapuleado de firme; en segundo, porque no nos da de interesar a quien se inclinó sobre el fenómeno literario la vida estera, 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 farrifra, al modo pascaliano.

Pero antes, un pequeño recordatorio. En un ensayo hispanoamericano sobre la novela lírica, se atacó con violencia el uso por los escritores de las técnicas a que aludiremos. En ataque excede una realidad: en todos los tiempos y en todas las latitudes, las artes han sido encadenadas por modalidades, maneras, estilos o como quiera llamármelas, iniciadas por grandes ingenios, a veces, y otras por artistas secundarios (recordemos que los franceses del pasado siglo reconocieron como el padre de la metáfora a Guiz de Balzac, escritor del siglo dieciocho apodado "el epistolario" por sus contemporáneos, dado su proclividad a escribir cartas (2), y al cual subsecuaron los geniales literatos que le sucedieron), modalidades, declaraciones, que marcan, dan su sello a una época. Que los latinoamericanos "usen" el estilo a lo Joyce o a lo 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 obsoletas de los versos ingleses, los que a su vez devoraron a los simbolistas franceses... También cabe recordar que Sartre se apropió de formas novelescas norteamericanas, lo que no

## UN CUENTO Y NUESTRA LITERATURA AMERICOHISPANICA

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

quisé ni un épico a su genio. Tampoco le quitó a Eliot la fortísima influencia que sufrió de Dante y Laforgue. El uso de una técnica por un artista nato no implica servidumbre, sencillamente porque para él toda técnica prestará servidumbre a su arte. El problema empieza cuando estomada a saco por el no artista, estilizándose.

Aquella manera revistida por quien está escribiendo la denominamos retabla. Esa forma, como se sabe, se emperifonea 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 simbólico — casi absoluta de la sucesión de pensamientos e imágenes en la mente. Sabemos que ese estilo lo "inventó" hace cuarenta años James Joyce. Va entre comillas porque la invención, como sería 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... , bellal etc., etc. Y después de Joyce lo han enriquecido, elevado, tanto como bajado, muchos escritores. En nuestro idioma quien lo extrajo a sus límites es Vargas Llosa, dando pruebas de una atorradora capacidad literaria. Pero están también los otros, los que toman el recurso como toman cualquier otro, y con él recrean; entre ellos Rabbe-Grillet, a su vez seguido por muchos, quien partiendo del sistema se aleja hasta crear por sí páginas de una literatura cuya abstracción lit

ca sobre la domesticación de la vida. Y Cortázar; aunque alguien dice que parece lanzarse ya en él de cabeza...

Carlos Morand, poseedor de clara claridad que a veces irradia en sus ensayos y críticas, usa el recurso con parapsíquica conciencia, obediencia, 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 propiamente tal y el monólogo desarrollado en forma transitiva hacia un interlocutor o corre-

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, personaje, 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 haber masinado en exceso a este animal. Aunque así sea, sus narraciones están llenas de acción y sentimiento. Leyendo a Morand uno se pregunta: ¿ha evolucionado "la palabra" la percepción del hombre que observa, convive, siente el misterio vital y el alma de un can, y lo que es más, ha evolucionado 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 aludimos 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 país ardiente, extraño, hostil: un hombre sólo cuya intención interior, acrecida por una cultura irremediabile, lo invalida frente a esa naturaleza aplastadora. El perro "el viejo y querido y noble Bruno", llegado 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 transmutaciones que derivan de esa soledad, la que en última instancia no viene a ser la que específicamente se sufre ahí en "ese" país, sino la que puede crear en cualquier parte el latido de la humano, ese que concibió Cristo entre los olivos, Kierkegaard a la largo de los cuartos de su catedral. Las etapas de la soledad del hombre con sus consecuentes desencuentros en la pulcritud física y en la autoestimación "están" en el espíritu y en el cuerpo de Bruno que baja a los perros escamos 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 turba 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 cree que Bruno estuviera loco", "el loco ni enfermo". "Tampoco creo que regreses". Esta frase termina el cuento. Frase simple que pertenece a las que denuncian una categoría 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 doliente 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 divagaciones mareas del hombre en su choque con aquella naturaleza entre los trépidos — "y la tierra sacando muy blanca y redonda detrás de los cerros de la luna" —, toda esa y las derivaciones que desencadenan está dada en la forma, en la fúnebre engastadura 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 oclucna al tono de sí mismo o de un segundo imaginado, se nutre de nostalgia. La nostalgia agita el corazón de Bruno percusiendo en el del amo; y la de ambos como profunda atmósfera de un cuento.

Al comienzo de esta órbita aludimos a la disociación posible de forma y contenido en el intento de penetrar los misteriosos elementos de la primera. Esfuerzos vanos. Deberá 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, 1968.

(2) Nabokov sobre en "Port, Essai", Éditions La Pléiade, París.

# **Un cuento y nuestra literatura americohispánica [artículo]**

**M. C. G.**

Libros y documentos

## **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