

Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo

Salvador Salazar Arrué, Salarrué, (1899-1975) es un nombre clave de la literatura salvadoreña y, sin duda, una referencia ineludible dentro del marco de la narrativa hispanoamericana empeñada en la búsqueda de la identidad americana por los territorios de lo popular y lo vernáculo que alienta la literatura criollista de principios de siglo. Su extensa obra ha sido valorada sobre todo en función de esa vertiente nativista iniciada con sus insuperables *Cuentos de barro* (1933) que indagan en unos hombres y un paisaje muy concretos de El Salvador. Así, Luis Gallegos Valdés señala como lo más destacable de su obra el que «ha interpretado con ternura y delicadeza el alma de la gente humilde, de las cosas y del paisaje de Cuzcatlán»¹. Y coincidiendo con él, Juan Antonio Ayala afirma rotundamente que «el logro auténtico está en los aguafuertes nativos»² Juan Felipe Toruño lo destaca de la generación de 1920 como uno de los cuentistas más reconocidos de América y porque en su obra «el barro y la naturaleza cuzcatleca serán visión, voz y canto, dolor, vida, ya en poesía o en prosa estremecedora y estremecida de aliento salvadoreño»³.

Hasta que Hugo Lindo no realiza el estudio preliminar para la publicación de sus obras escogidas no se ofrece una visión más globalizadora de la narrativa de Salarrué. Este estudioso, después de considerar su obra como «la culminación de un arte narrativo de tipo costumbrista, localista y folklórico que, (...) logra en nuestro autor perfiles muy particulares, con los *Cuentos de Barro*, en 1933 y más tarde con los *Cuentos de cipotes*», afirma que «Salarrué no es un escritor sino una legión de escritores» para re-

1. Luis Gallegos Valdés: *Panorama de la literatura salvadoreña*. San Salvador. Ministerio de Educación 1962.

2. Juan Antonio Ayala: *Cifra de Humanidad*. San Salvador. Ministerio de Cultura 1955.

3. Juan Felipe Toruño: *Desarrollo literario de El Salvador*. San Salvador. Ministerio de Cultura 1957.

ferirse a la diversidad de modalidades que emergen de su obra y que él resume en dos grandes vertientes: la folklórica y la universalista; dentro de esta última menciona especialmente «las tendencias filosóficas, de tinte esotérico y teosófico»⁴.

Sergio Ramírez que también intenta un acercamiento completo a la obra de Salarrué, la observa dividida en dos universos independientes entre los que se encuentra basculante toda su producción: lo vernáculo y lo cosmopolita, «que se cierran uno contra el otro, sin posibilidad de trasiego de las ideas que los alimentan; como el yin y el yan, se coloca entre el cielo y la tierra, la nubosidad aérea de sus creencias esotéricas arriba, y la presencia del volcán con sus caseríos, caminos, ranchos, indios, músicas tonales del lenguaje, abajo». Pero a la hora de valorarla en su conjunto considera que «la corriente vernácula es la que se impone y seduce por su capacidad para concretar artísticamente todo un mundo de raíces populares a través de una exaltación mágica del lenguaje» porque para el escritor nicaragüense *Los cuentos de barro* constituyen «el punto máximo del desarrollo que la literatura costumbrista logra alcanzar en Centroamérica»⁵.

Si la elaboración artística que Salarrué consigue del relato regionalista representa su culminación, pero también su agotamiento pese a la gran cantidad de seguidores que tuvo, la vertiente urbana, cosmopolita y universal, estimada como menos significativa dentro del conjunto de su obra por la crítica, como acabamos de ver, es, sin embargo, el comienzo de una corriente, inexistente hasta entonces en El Salvador, que se irá afianzando e incrementando con el tiempo en la obra de algunos de los mejores escritores de la narrativa salvadoreña. Esta corriente implica, sobre todo, el abandono de las técnicas realistas y costumbrista de acercamiento a la realidad para experimentar con otros procedimientos y entrar en los dominios de la expresión fantástica. La dinámica que rige la composición de muchos de estos relatos, en Salarrué, está determinada en gran medida por sus experiencias personales en relación con la doctrina teosófica y por sus estudios en la materia. El mismo relata los comienzos de este interés por la teosofía:

«Empecé a tener espontáneamente ciertas experiencias astrales, desconociendo por completo la razón de ellas y asustándome un poco. Incluso consulté médicos para saber qué pasaba. Los médicos no sabían decir nada sobre el asunto (...) Mi amigo Alberto Guerra Trigueros que tenía una buena biblioteca empezó a leerme unas cuantas obras teosóficas para que yo me diera cuenta de qué era lo que me sucedía. Los libros «me convencían» porque afirmaban cosas que yo ya sabía de

4. Hugo Lindo: Prólogo a *Obras escogidas* de Salarrué. San Salvador. Ed. Universitaria de El Salvador 1969.

5. Sergio Ramírez: Prólogo a *El ángel del espejo* de Salarrué. Caracas. Biblioteca Ayacucho 1977.

antemano, que estaban dentro de mi propia experiencia (...) Y eso me hizo interesarme por la Teosofía en general y, por supuesto, en todo lo que es iniciático»⁶.

Junto con otros escritores como Claudia Lars, Serafín Quiteño, Alberto Guerra Trigueros forma un grupo, cercano al maestro e ideólogo Alberto Masferrer, cuyas tertulias versan no sólo sobre literatura sino también sobre teosofía, espiritismo y ciencias ocultas. El narrador de «Revelación» (*Nebula nova*) hace un inventario de las lecturas del protagonista, Jorge Montalván, que seguramente coinciden con las del propio Salarrué:

«Le gustaba la Psicología. Había leído a Freud, a Marañón y a Jung entre los más destacados. De paso había tocado el campo de la Parapsicología hasta regiones del denominado Esoterismo y se había regodeado las entendederas del alma con Swedenborg, con Blake, Schopenhauer y algunos modernos visionarios como Richet, Shtainer, Haindel, Conan Doyle, Camille Flammarión, Geley el Profesor Jules Courtier, de la Sorbone, Warcollier, Presidente del Instituto Metafísico Internacional y el Coronel Carlant, cuyo valioso libro: «Método para el Desarrollo de las Facultades Sobrenaturales» le había fascinado muy especialmente»⁷.

Los libros de Salarrué más representativos de esta tendencia son *Esto y más*, colección de cuentos publicada en 1940 y *Nebula nova*, tercera parte del libro de relatos *La espada y otras narraciones* (1960)⁸. En la mayoría de estos cuentos hay un intento consciente de descontextualización en virtud del cual los personajes se mueven por geografías innominadas distantes del ámbito rural y no necesariamente ajustadas a las características del paisaje urbano, salvo cuando se trata de aludir a la cosmópolis por excelencia que entonces suele ser denominada Nueva York. Lo más peculiar de estos relatos es la visión de un cosmos animado en el cual islas, montañas o estrellas actúan como seres vivientes y se comunican con los hombres en verdaderos diálogos cósmicos. Como en «La historia de Wadlica, la isla encantada» (*Eso y más*) que le ruega al mar que la arranque de su lugar y la lleve «bogando por los horizontes azules»; y el mar la convierte en sirena y después en mujer y tras convertirse en estatua de piedra y después quedar desintegrada en polvo, acaba siendo estrella. También los objetos, que poseen cualidades mágicas, forman parte de ese universo vivo y tienen el poder de modificar, entre el prodigio y la maravilla, a los seres humanos con los que se relacionan. Así ocurre en «El casco nazi» y «El anillo de oricalco» (*Nebula nova*); en este último se anticipa al lector que es una «historia fantástica» sobre un «incidente mágico» en el que intervienen un papagayo-real, un príncipe de Daitya (75.000 a. de J. C.) y un brujo (contemporáneo), y se le advierte:

6. Hugo Lindo: Prólogo a *Obras escogidas*. Ed. cit.

7. Salvador Salazar, Arrué: *Obras escogidas*, prolog. de Hugo Lindo (387-88). En adelante, la paginación de las citas remiten a esta edición.

8. Ambos libros se encuentran en sus *Obras escogidas*. Ed. cit.

«Cuento este cuento de la realidad y lo creo basado en incidentes y fenómenos que son fantásticos sólo por los raros pero que coinciden con aseveraciones esotéricas ya divulgadas por la prensa en nuestros días; tomarlos con las pinzas de la fe o con las de la deducción lógica es igual; siempre queda un extenso margen de duda» (324).

Frente al campesino simple e ingenuo de los relatos costumbristas, la mayoría de los personajes pertenecen ahora al mundo de la ciencia, las artes o las humanidades. Astrólogos, físicos, pintores, escultores, poetas, arqueólogos, filósofos, psiquiatras, psicólogos, etc., y junto a ellos visionarios y místicos contribuyen todos con sus experiencias, a veces extraordinarias e insólitas, a crear una trama inquietante en la que el viaje en el tiempo y la reversibilidad de la muerte, temas clásicos de la literatura fantástica, aparecen, como en «La momia» y «La singular aventura» (*Eso y más*). El cuestionamiento de la percepción habitual de la realidad es posible gracias a la conjunción de la ciencia, la poesía y la mística; por eso los personajes de estos cuentos pueden reunir atributos muy peculiares como el Profesor Arana de «Sadalmelik» (*Nebula Nova*) que era «a más de un científico un imaginativo, un poeta» que defiende así sus ideas sobre el universo vivido:

«Aunque parezca extraño y paradójico, necesitamos de la Imaginación para formarnos una idea clara de la Realidad. Las cosas que nos han parecido siempre reales se tornan en cosas imaginarias cuando las proyectamos en los cielos infinitos. Debemos empezar el estudio de los astros para entender nuestras propias ilusiones instintivas y luego usar nuestra imaginación para visualizar el Universo como es en realidad» (299).

Por eso los descubrimientos científicos pueden ser vividos como «un instante maravilloso de intuición» pero sobre todo como «una genuina revelación de carácter místico». Las divergencias entre la realidad y la fantasía parecen disiparse a través de la ciencia y la poesía y fundirse necesariamente para actuar como vehículos de conocimiento de la realidad; juntas, ciencia y poesía, confluyen en la revelación mística del universo. La dicotomía entre realidad y fantasía queda así abolida para confundirse en una sola y nueva percepción del mundo que se pretende más honda y trascendente. Se abre así el camino a una forma de expresión que supera el realismo tradicional para incorporar otros medios de conocimiento de la realidad.

* * *

A mediados de este siglo, como en casi todas las literaturas hispanoamericanas en las que emerge una generación de escritores de estirpe urbana de gran importancia y significación para la producción escrita de sus respectivos países, en El Salvador aparece un grupo de escritores de simi-

lares características. Algunos de ellos se reunieron en el combativo pero efímero «Grupo Octubre» formado por Italo López Vallecillos, Waldo Chávez Velasco, Orlando Fresedo, Eugenio Martínez Orantes, Mercedes Durand, Carlos Sandoval y Alvaro Menén Desleal, entre otros. Hugo Lindo registraba así el nacimiento del grupo:

«Apadrinada por Luis Mejía Vides desde la página literaria dominical que dirige en «La Prensa Gráfica» de San Salvador, ha surgido a las letras nacionales la última generación literaria: un poco turbulenta y nihilista, se inauguró destronando valores y negando trayectorias respetables. [...] Su actitud traía un fermento de insatisfacción, un deseo de superar cuanto en la poesía nacional pudiera haberse ya estratificado en costumbre o en recurso, de saltar sobre el aldeanismo románticoide o sobre el romanticismo aldeano»⁹.

Tuvieron a su disposición la página literaria —dirigida por Juan Felipe Toruño— del «Diario Latino», pero no durante mucho tiempo porque, según afirma el propio Toruño¹⁰, enseguida se dispersaron por distintos países como España, Guatemala, Costa Rica, México, etc.

De este grupo me interesa señalar a Alvaro Menén Desleal (1931), muy pronto radicado en México, a quien, pese a comenzar su obra como poeta, destaco aquí por el valor de su obra narrativa posterior. En 1954, cuando aún no había empezado a publicar sus cuentos, Hugo Lindo aseveraba sobre los méritos y la originalidad de su todavía incipiente actividad creadora:

«Este es uno de los jóvenes de más clara inteligencia del grupo. Quizás carezca de la sensibilidad lírica de otros; pero tiene un sentido crítico más agudo, que le permite depurar el fondo y la forma de sus trabajos, y alejarse, deliberadamente, de aquellas influencias que pudieran anular su personalidad»¹¹.

Después, a partir de los años sesenta, se irá dando a conocer la mayor parte de su obra que, además de la poesía y el cuento, también incursiona en el teatro y el ensayo. Lo más importante de su obra narrativa está recogida en dos volúmenes de cuentos, *Cuentos breves y maravillosos* (1963) y *Una cuerda de Nylon y oro y otros cuentos maravillosos* (1969)¹², cuya publicación constituyó, sin duda, una auténtica novedad en la prosa salvadoreña, demasiado acostumbrada al realismo regionalista y vernáculo cuyo máximo exponente, como ya dijimos, había sido Salarrué. En efecto, a partir de su primer libro Menén Desleal se propone renovar tanto los temas como

9. Hugo Lindo: *Recuento*. El Salvador. Ministerio de Educación, 1969.

10. Juan Felipe Toruño: Op. Cit.

11. Hugo Lindo: *Recuento*. El Salvador. Ministerio de Educación 1969.

12. Alvaro Menén Desleal: *Cuentos breves y maravillosos*. El Salvador. Ministerio de Educación 1962. *Una cuerda de nylon y oro y otros cuentos maravillosos*. El Salvador. Ministerio de Educación 1968. En adelante, la paginación de las citas remiten a estas ediciones.

el lenguaje predominante de la narrativa de El Salvador conectando su obra con la de los grandes cuentistas hispanoamericanos que le preceden, como Juan José Arreola, Julio Cortázar, etc., a quienes dedica algunos de sus relatos. Pero es la figura de Jorge Luis Borges la que planea definitivamente sobre ese primer libro desde una carta que le dirigiera el escritor argentino comentando y valorando sus relatos y que se incluye como prólogo: para Borges algunos de sus cuentos «son tan redondos y tan bien logrados, que han de quedar dentro de la mejor literatura que se escriba en América en este siglo»¹⁷.

Ya desde *Cuentos breves y maravillosos* el ámbito rural salvadoreño queda excluido como referente y si algún cuento presenta excepcionalmente un ambiente campesino, éste aparece descontextualizado o transporta a una lejanía más o menos remota. Se puede afirmar que el espacio tradicional de la narrativa realista ha sido abolido para dejar paso a otras geografías de mayor peso urbano: el ruralismo ha sido sustituido por el urbanismo y el regionalismo por el cosmopolitismo. Desde luego es innegable la vocación urbana de Menén Desleal de la que deja constancia no sólo en sus cuentos sino también en su ensayo *Ciudad, casa de todos...*, un valioso estudio sobre el fenómeno urbano en el que se conjugan el dato sociológico con el histórico en un entramado ameno y original al que acompaña también un plan general para las capitales de Centro América. Es evidente que a Menén Desleal ya no le interesa el color local, ni el espíritu del agro, ni el lenguaje vernáculo sino la conflictiva relación del hombre con la realidad, sea ésta cual sea. Ello no significa que se mantenga ajeno a la situación salvadoreña, presente aunque sólo sea en uno de los cuentos. En efecto, en este primer volumen destaca un relato mucho más largo que los demás titulado «El día que quebró el café», sátira descarnada sobre los procesos políticos, económicos y sociales de El Salvador que con los métodos propios de la ironía presenta una visión absolutamente pesimista sobre el pasado, el presente y el futuro del país.

Pero la mayoría de los relatos de Menén Desleal habría que integrarlos dentro del marco de la literatura fantástica que cuestiona la situación del hombre con su entorno y que presenta una realidad mutable y escurridiza, insólita y sorprendente en la que se pueden transgredir los límites entre la vida y la muerte, los sueños y la realidad o cualquiera de las leyes convencionales de la naturaleza. No en vano él mismo traza la línea narrativa de la que procede cuando afirma «reconozco en Kafka, en Borges, en Poe, en Wells y en Bradbury mis más inmediatas influencias en el cuento»¹³.

Los suyos son los cuentos de un vitalista que trata de enfrentarse a la nada de la muerte y prefiere asumirla como otra experiencia más del im-

13. Matilde Elena López: «El mundo desconcertante de Alvaro Menéndez Leal». *Cultura*. El Salvador. Ministerio de Educación. N.º 29 1963.

pulso vital que anima a todos los seres humanos; como en «El viaje inútil» (*Cuentos breves y maravillosos*) en donde el narrador va relatando pormenorizadamente sus propios funerales en una negación pertinaz de su muerte para admitir finalmente sólo su tránsito hacia una vida en solitario. Por eso no es difícil encontrar la muerte identificada con el sueño como en «El último sueño» (*Cuentos breves y maravillosos*):

«Al hombre le saltaba el corazón; pero cada sistole o cada diástole no es el apurado río de sangre que va y que viene, sino un grito: morir... dormir... morir... dormir... morir... dormir...»(179).

Con el desafío a los límites entre sueño y realidad los cuentos de Menén Desleal entran en la línea más clásica de la literatura fantástica iniciada en China con el sueño de Chuang Tse en la era de los Ming. La inquietante relación entre Chuang Tse y la mariposa se vuelve a establecer de nuevo entre el protagonista y un cocodrilo del relato titulado «El cocodrilo» (*Cuentos breves y maravillosos*). De similares características es «El cazador» (*Cuentos breves y maravillosos*) que soñó desde Ruanda que un nativo daba muerte a un león en Burundi y «ahora su bungalow tiene de adorno la hermosa piel, lastimada únicamente por el lanzazo»(45). No menos alarmantes y perturbadoras resultan las posibles conexiones entre el sueño y la literatura tanto en el acto de la escritura como en el de la lectura como sucede en «En el cuento soñado» (*Cuentos breves y maravillosos*), así como la confluencia de los márgenes entre la realidad y la literatura que pueden quedar desdibujados y producir equívocas interferencias entre el autor y sus criaturas literarias tal como le ocurre a Cervantes con Don Quijote en «El caprigente» (*Una cuerda de Nylon y oro*).

Es innegable que la literatura y la filosofía oriental crean un trasfondo ideológico reconocible en casi toda la obra de Menén Desleal y se hace especialmente evidente en aquellos relatos en los cuales, incluso, el ambiente y los personajes son también orientales. Estos constituyen aparentemente recreaciones tomadas de crónicas o leyendas de la antigüedad que transmiten una muy peculiar forma de contacto con la realidad, no habitual en la cultura occidental, y que contaminan a sus relatos de una extraña formulación del mundo, lo que Borges denomina «ese surrealismo *sui generis* que lleva al *pathos* oriental». La ausencia de dogmáticas verdades absolutas, la relativa valoración de toda existencia es el eje más importante de todos sus cuentos pero en algunos de ellos se subraya especialmente con casos muy concretos como en «La edad de un chino» (*Cuentos breves y maravillosos*), uno de sus cuentos más celebrados y también en «La mujer que surgía de la tierra» (*Una cuerda de nylon y oro*) donde el tema es tratado con singular ironía.

Con fines semejantes pero con estrategias muy distintas, Menén Desleal incorpora a su obra relatos de ciencia ficción que ya se encuentran en su primer libro pero que constituyen un constante marco de referencia

con el que se abre y se cierra *Una cuerda de nylon y oro*. La visión de la vida cotidiana desde la lejanía en el tiempo y en el espacio, que conlleva perspectivas alteradas de la realidad, le permite al autor cuestionarse la validez universal de los resortes que rigen el mundo en cuentos como «Primer encuentro» (*Una cuerda de nylon y oro*), un relato en el que juega con la focalización, invierte la perspectiva del narrador y falsea las expectativas del lector para ofrecer una versión realmente inquietante del ser humano.

Menén Desleal extiende a su segundo libro las preocupaciones tonales y temáticas que habían guiado al primero pero además experimenta con formas inusitadas, como los trece «brevicuentos para ser leídos en el avión» que constituyen «*En el vientre del pájaro*», verdaderos modelos de concentración, cercanos al chiste macabro, o cuando practica una apertura intertextual en muchos de sus relatos que quedan enraizados con la literatura clásica. Pero de cualquier manera, su producción literaria es insurgente, transgresora de una realidad que termina por presentarse ambigua y múltiple. Por eso, todos sus relatos vienen a plantear, en suma, una abierta duda sobre el orden universal establecido.

* * *

De la generación siguiente sigue ahondando en la misma línea anti-realista Ricardo Lindo (1947)¹⁴ que entra directamente en los dominios de la libertad creadora, del puro juego verbal, del laberinto textual que se enreda a lo largo de más de sesenta relatos en su libro *XXX cuentos* publicados en 1970. Cualquier intento de buscar un referente real es inútil ya que sus cuentos se desarrollan esencialmente dentro de marcos imaginativos, mundos extraordinarios que desafían toda lógica propia de la representación mímica. El universo narrativo creado por Ricardo Lindo ostenta extrañas peculiaridades como, por ejemplo, estar regido por dioses de índole tan diversa como un cerdo, un ciervo de oro, un barbero de «barbas musicales», de «largas manos tatuadas de astronómicos reptiles» que «cortaba las cabezas de los parroquianos. Las tendía a sacar al sol, atadas por los cabellos, para adornar más tarde la puerta de su establecimiento». También existe un dios que es una nube y cuyo nombre nos es desconocido porque

«si lo supiéramos, comprenderíamos la disposición de las constelaciones y el sentido de los peces fosforescentes de las profundidades. Simultáneamente veríamos todos los límites del mar y el llanto de un niño, los cristales de la nieve, las calles iluminadas llenas de gente de la antigua Palmira, el rojo fulgor de los canales de Mar-

14. Ricardo Lindo: *XXX Cuentos*. El Salvador. Ministerio de Educación 1970. En adelante, la paginación de las citas remiten a esta edición.

te y una rosa negra cuyos pétalos gimen. Alcanzaríamos bordes que quizás fuéramos incapaces de resistir, abriríamos las compuertas de espantosos secretos chorreantes de sangre. Después, seríamos como dioses, o, nuestros cerebros ensombrecidos, andaríamos encendiendo inútiles lámparas al mediodía»(31).

En ese mundo tienen una función clave y reiterada los rituales de toda condición que, en lugar de representar el orden instituido, representan —acordes con sus extraños dioses— acciones o acontecimientos que traducen una inversión o falsificación de los valores o de las perspectivas ordinarias de la realidad y plantean quiebras en el orden universal. Actúan como oficiantes irreverentes y burlones de estos rituales obispos y arzobispos, rabinos, profetas, brujos, militares y policías pero también participan de ellos un conjunto de personajes habitantes de estos mundos como vampiros, robots, fantasmas, seres reducidos, reencarnados, alienígenas, momias, ángeles, locos, agentes secretos, sibilas, mendigos, y también hormigas, sapos, dragones, etc., pero, sobre todo, reyes y príncipes. Reyes fabricantes de sueños, reyes que fueron leñadores, príncipes azules, que son en realidad ranas encantadas, reyes sacados de una baraja o de un ajedrez, reyes de reinos subterráneos y secretos, reyes moradores de castillos en el aire. Todos ellos reyes anacrónicos de reinos extraordinarios donde las leyes del universo han sido rotundamente dislocadas, donde el tiempo se rige por otros ritmos y donde los modos de la existencia y la muerte son alterados y los límites entre ellos han sido borrados. Donde uno puede morir de aburrimiento o por una decisión tenaz de la voluntad y puede ser tan real el paso de la vida a la muerte como el retorno de la muerte a la vida.

Lo que sin duda resulta inexorable es el paso del tiempo, salvo que los relojes mueran o se declaren en huelga a las cinco en punto («... y el sol, detenido en el horizonte, no podía ponerse, y el pueblo tenía que tomar el té, porque era la hora del té. El gobierno se negaba a transigir con los relojes. Pero la situación se hacía insostenible, todos los reinos de los alrededores avanzaban y tenían noches y días mientras ellos permanecían plantados a esa hora absurda»). La experiencia del tiempo en los relatos de *XXX cuentos* es material («una hora es un pedazo de tiempo rodeado de infinito por todos los lados menos por uno»); el tiempo se hace físico, tangible:

«Hasta entonces reparó que el tiempo huía... Horrorizado, comprobó que los años se iban por la ventana, por las chimeneas, por los espejos, que si no los detenía su provisión de días se agotaría. Febrilmente sosteniendo como un garrote el hisopo, recorrió entre sombras el enorme Palacio callado quebrando los espejos. Estallaban en un largo gemido, y el tiempo tonto seguía intentando salir por los huecos que ya no existían, como las moscas contra los cristales. Después clavó las ventanas... El tiempo dio un frenazo». (138).

Por eso el tiempo es susceptible de ser recortado aquí y pegado allá como trozos remendados de un gran lienzo, lo que en el desarrollo temporal

de las historias produce un anacronismo permanente. No es extraño, por tanto, que en el contexto de los relatos de Ricardo Lindo una comunidad de salvajes ostente, junto a «pelos largos y anillos de oprobio en todos los dedos de sus pies y manos y argollas en la nariz y dibujos rituales en sus mejillas», medallones con la efigie de Josefina Bonaparte y, además, sean «rumiantes de chicles». No se prestan sus cuentos a la seria reflexión sobre el tiempo, ni al ensayo filosófico sino a la desmitificación, a la trivialización y a la decidida búsqueda de intrascendentalismo. En ellos predomina una actitud irreverente hacia toda lógica o situación cohesionada por la causalidad («Todo en torno a nosotros es corrupción, robo, adulterio y papel plateado de chocolate» (187)). La configuración de uno de los personajes de sus relatos responde a la siguiente caracterización lindante con el absurdo: Una doncella llamada Milagros de ojos «amarillos como el otoño», de cabellos «verdes como las hierbas» (porque pertenece a la familia de las Gramíneas) se enamora de un robot, «de su complexión bien aceitada de bestia mecánica» y ambos tienen una hija manzana. La inverosímil historia de este personaje, cuyo referente temporal parece situarse entre recortes de la prehistoria, la edad media, el futuro y el presente, termina cuando el narrador relata, impasible, algunos pormenores incongruentes de su encuentro con ella, ya envejecida con el paso del tiempo:

«La anciana centenaria parecía tener catorce años. Mientras se llevaba una trenza a la boca me explicó que había conseguido el milagro gracias a la crema «tentación» de Ponds y me aclaró con senil amabilidad algunos puntos oscuros del relato». (184).

La realidad de la literatura se erige como fuerza mucho más poderosa que cualquier otra realidad que pudiera ser representada. La realidad verbal es la dominante en todo el entramado textual de *XXX cuentos*; de ahí que un rey pueda adquirir gran poder al poseer un anillo que más que un anillo «era el ojo interrogante de un mundo submarino y más secreto. Dondequiera que se clavara su luz cíclope, los objetos serían transformados en metáforas». Así pues, las palabras adquieren un lugar privilegiado, y los textos pueden plegarse sobre sí mismos creando sus propios territorios. Territorios verbales como la ilusoria ciudad de Annah y sus habitantes que de tanto en tanto aparecen y reaparecen a lo largo del libro otorgándoles cierta coherencia intratextual y vinculando relatos distantes entre sí. Pero lo que más regocija al narrador es la reflexión sobre su propio proceso constructor del texto, la práctica de una autorreferencialidad que evidencia su falibilidad como relator:

«El escritor se permite advertir que los recuerdos del muerto no fueron tan ordenados, sino que tuvo que recortarlos y seleccionarlos, pues con frecuencia se mezclaban... (...)»

Lamento que mis personajes adopten actitudes salidas de tono. He procurado evitarlo pero son en su mayoría una serie de puercos como el lector podrá ver a lo largo de esta historia...» (143).

Escritura narcisista que, al tiempo que se mira a sí misma, acentúa enormemente la función fática de la literatura y pone al descubierto el papel activo del lector como co-elaborador del texto:

«Después hablaron de los cielos y los infiernos y el mendigo dijo... (...). (NOTA: en realidad ignoro lo que dijo el mendigo, y por eso me he tomado la libertad de atribuirle un párrafo poético. Pero eso tiene exactamente el valor de una cadencia en música, o sea que cada lector, en cuanto interprete el texto, tiene derecho a sustituir este fragmento por un párrafo poético de su invención o de la invención de un tercero».(62).

O este otro caso:

«A fin de hacer menos penosa la lectura, el escritor ha decidido intercalar entre actos con documentos de la época que no tocan directamente la acción. Como cuando hay anuncios en los cines, el lector puede verlos o salir a fumar un cigarrillo mientras pasa la página».(143).

De cualquier manera, se advierte de inmediato una conducta lúdica de esencia cortazariana que impregna la obra de Ricardo Lindo. El narrador incita al lector a un constante juego desacralizador de la obra literaria que implica una ruptura con la ceremonia tradicional de la lectura: al lector se le dan las reglas para que juegue y se le deja en libertad para jugar. No es extraño que el juego del ajedrez sea una referencia asidua en sus relatos, cuando incluso, en una identificación entre juego y realidad, la sociedad puede ser pensada y gobernada según las reglas de una partida de ajedrez. Como aquel rey que logró la perfección de su gobierno y la estabilidad de su pueblo porque para él gobernar era resolver una partida de ajedrez:

«Si muevo la pieza en esta dirección pueden suceder las siguientes cosas, si la muevo en tal otra sólo puede suceder esto». Todo consistía en tener suficiente visión para adelantarse unas cuantas jugadas sobre el tablero. A través de miles de años la mayoría de estas situaciones se habían codificado, y para la mayoría de las dificultades se conocía la mejor jugada posible»(78).

Frente a los ritos quebrantadores del orden universal, parece que las únicas lógicas posibles son las que se desprenden de las reglas de cualquier juego, así como la única realidad válida es la de la palabra creadora que, también, se entretiene en juegos verbales. La obra de Ricardo Lindo desiste de cualquier intento mimético porque el mundo, en última instancia, es puro espejismo. Frente a la unidad y el orden cósmico que la obra de Salarrué pregonaba a través del trascendentalismo y la comunión religiosa del hombre con el universo y frente a la subversión del orden estableci-

do con que la obra de Menén Desleal pretende cuestionarse la realidad, la obra de Ricardo Lindo propone una vuelta al caos original, o mejor a la nada porque en su mundo todo parece ser ilusorio, como en el cuento «La ciudad y un fósforo» que podría resumir la poética de Ricardo Lindo y cuyo texto íntegro dice así:

«En un punto del desierto hay una ciudad de espejos. Los espejos son tan pequeños y están distribuidos de tal modo, que basta encender un fósforo para que la ciudad resulte profusamente iluminada. La noche más oscura desaparece bajo el poder de un fósforo.

Hay caravanas enteras enceguecidas al encontrar la ciudad a pleno sol. Caminaron al azar, tanto más tenebrosas por dentro cuanto mayor era la claridad a su alrededor, hasta ser devoradas por las mudas extensiones de arena.

Esta ciudad es un cuento» (17).

JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid
(España)