

Narrativa periodística en los cuentos de Nikolái Gógol

Lina María Vargas Fonseca

Maryluz Vallejo Mejía

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social

Bogotá

2008

Narrativa periodística en los cuentos de Nikolái Gógol

Lina María Vargas Fonseca

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora Social en el énfasis de
Periodismo

Maryluz Vallejo Mejía

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social

Bogotá

2008

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: De lo <i>facticio</i> en el periodismo a la <i>fabulación</i> en el cuento.....	7
1.1. Inseparabilidad entre lenguaje y realidad.....	11
1.2. Lenguaje, conocimiento y comunicación.....	15
1.3. El periodismo como acto <i>de</i> y <i>en</i> el lenguaje.....	18
1.4. Repercusiones del giro lingüístico en el periodismo.....	21
1.5. Grados y maneras de la ficción en el lenguaje.....	23
1.6. Contar historias.....	24
1.7. El recorrido del periodismo.....	28
1.8. Composición y poética del relato.....	35
1.9. Otros aspectos del relato.....	39
Capítulo 2: La escritura del cuento.....	45
2.1 El cuento tradicional y el cuento moderno.....	46
2.2 El cuento clásico: Poe y Chéjov.....	49
2.3 De la imaginación a la escritura.....	54
2.3.1 Imaginación y sensibilidad.....	54
2.3.2 La verdad del cuento.....	57
2.3.3 El misterio.....	63
2.3.4 La brevedad.....	64
2.3.5 La anécdota.....	68
2.3.6 Los personajes.....	71
2.3.7 El inicio.....	73
2.3.8 El final.....	76
2.4 No hay dos cuentos iguales	
Anexo 1: el cuento fantástico.....	81
Capítulo 3: Nikolái Gógol y <i>Las historias de San Petersburgo</i>	86
3.1 Nikolái Vasiliévich Gógol.....	86
3.2. Nikolái Gógol, San Petersburgo y su época.....	97
3.3 <i>Las Historias de San Petersburgo</i>	108
3.3.1 <i>La Avenida Nevski</i>	111
3.3.2 <i>El retrato</i>	119
3.3.3 <i>La nariz</i>	129
3.3.4 <i>El capote</i>	139
Conclusiones.....	151
Bibliografía.....	155

Introducción

El trabajo de grado “Narrativa periodística en los cuentos de Nikolái Gógol” tiene como principal objetivo enriquecer la escritura periodística. Para ello se ha seguido un recorrido que parte de la concepción del lenguaje como constructor de realidad y culmina en el análisis de los cuatro cuentos que conforman las *Historias de San Petersburgo* del ucraniano Nikolái Vasilievich Gógol (1809-1852). Como se verá, la escogencia de un escritor de Europa oriental, que produjo su obra entre 1831 y 1841, no es en absoluto arbitraria, pues los relatos escogidos se prestan para extrapolar elementos propios de un género cuentístico al terreno del periodismo. La elección es, favorable, porque, Gógol, además de producir cuentos, novela y teatro, dejó una larga serie de ensayos y artículos como colaborador del periódico *El Contemporáneo*, siendo uno de ellos, *Sobre la literatura periodística en 1834 y 1835*. Adicionalmente, su concepción del arte y de la vida, incluyendo su biografía, se ajusta a los postulados de este trabajo. Así, por ejemplo, para Gógol el verdadero arte era aquel que manifestaba una verdad interior y no el que se limitaba a reflejar la naturaleza. Asimismo, el artista no era un copista, sino un artesano que, teniendo a su disposición las palabras, podía elaborar con ellas una obra maestra.

El recorrido que se propone comienza con el capítulo “De lo *facticio* en el periodismo a la *fabulación* en el cuento.” Para su elaboración fueron indispensables los textos de A. Chillón, M. Urban, J.J. Hoyos y T. Imízcoz. En éste se aborda el tema del lenguaje que, contrario a lo que suele creerse, no es una herramienta para reflejar una realidad única y unívoca, sino que es la facultad humana que sirve para construir una o varias realidades. La sociedad funciona a partir de los discursos que la circundan. No existe un afuera inamovible del que se diga algo, desde siempre y para siempre, sino que ese afuera se construye a partir de un consenso discursivo. Es a partir de lo que se diga de las cosas que el ser humano puede llegar a conocerlas. El conocimiento es, pues, un acto interpretativo del lenguaje. La experiencia es, ante todo, experiencia lingüística, es decir, que la percepción sensorial sólo es en la medida en que se traduzca en términos idiomáticos.

Una vez explicado lo anterior, se puntualiza en el caso del periodismo. Según la tradición informativa y objetiva, el periodismo tiene como función reflejar la realidad. Desde la “toma de conciencia lingüística” que es como A. Chillón llama a la consideración de que el lenguaje construye la realidad, el periodismo es una experiencia dentro del lenguaje y no un mecanismo interno para copiar algo externo. El periodismo

es lenguaje y, al serlo, construye realidades a partir de lo que sobre ellas exprese. La verdad, entonces no es sinónimo de exactitud con un afuera. A la verdad se llega a través de un acuerdo intersubjetivo. Lo verdadero y lo falso son categorías del lenguaje, que sólo se pueden aplicar a una afirmación, no a su referente. No obstante, el periodismo, gracias al manejo narrativo, da al lector la ilusión de reflejar una sola realidad.

El lenguaje, por su parte, es también una elaboración retórica, llena de tropos y figuras. Bien sea en una charla cotidiana o en un ensayo filosófico, despliega su carácter metafórico. No existe, como lo suponían los formalistas rusos, un grado cero del lenguaje, un uso puramente denotativo y plano. Esto lleva a F. Nietzsche y a W. Von Humboldt a suponer que en todo acto de dicción hay un componente de ficción. Es importante entender que el término ficción no será definido como mentira o engaño, sino como elaboración retórica. La propuesta de A. Chillón es definir los grados y las maneras en que ese componente de ficción se presenta en cada acto. En sus palabras, no es necesario caer en un desesperado nihilismo al enterarse de que la narrativa periodística tiene un grado mínimo de ficción, sino de saber aprovecharlo. Este trabajo de grado ilustra la manera de hacerlo.

La tabla sugerida por Chillón va desde lo facticio, que es el grado de mayor referencialidad y menor ficción a la fabulación que es el que mayor ficción contiene. Aun así, ambos presentan un componente de verosimilitud y es eso lo que los aleja de la mentira. Como se advierte la narrativa periodística se incluye en el primer grupo, mientras que el cuento fantástico, que el género manejado por Gógol, en el segundo.

Hasta este punto llegan los aportes de Chillón. En el apartado “Contar historias” del primer capítulo se incluye una cita de M. Vargas Llosa que sugiere que las maneras de contar no son estáticas y que entre ellas hay intercambios. Así, un cuento fantástico puede compartir elementos con uno realista. Dicha acotación sirvió para suponer que también entre los grados de la ficción podían ocurrir préstamos. Surgió la pregunta ¿un cuento fantástico contribuye en algo al desarrollo del periodismo narrativo? La respuesta es afirmativa.

Sin embargo, al hacer un repaso de la historia del periodismo moderno, que se inició en 1722 con la publicación de *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, se entiende que los trueques entre narrativa periodística y otros géneros han ocurrido en múltiples ocasiones. De hecho, su inicio fue coetáneo al de la novela moderna. A continuación un repaso realizado por Hoyos sobre desarrollo de las dos estilos del

periodismo: el informativo y el narrativo, confirman que ha sido un género abierto a los aportes. Lo anterior, lejos de desestabilizar el objetivo del trabajo de grado, lo alentó a colaborar, esta vez, con un ejemplo ruso: las *Historias de San Petersburgo*.

Hoyos recopila los principales elementos de la narrativa periodística, a la que T. Imízcoz incluye en lo que llama “el arte de contar historias”. Según los dos teóricos, la principal función del periodismo es contar historias, característica que comparte con el cuento. Pero contar no es decir qué pasó a quién, cuándo y cómo. El verdadero arte implica una elaboración en la que lo que se dice encuentra una forma adecuada. Para ello, Hoyos enumera una serie de componentes de los relatos periodísticos: las escenas, los diálogos, el manejo de tiempo, los detalles, la descripción de ambientes y situaciones y la recreación de los personajes. Por el contrario el estilo informativo funciona a través de la pirámide invertida y se limita a ofrecer datos. Así, los personajes se vuelven nombres y dejan de ser personas. El estilo narrativo no resume la información en el primer párrafo, sino que la va soltando para mantener despierta la atención. Es por esto que con el periodismo narrativo el lector siente que está viviendo lo que se le cuenta.

El apartado “El recorrido del periodismo” en el que se exponen los momentos de auge de cada uno de los estilos, informativo y narrativo, da paso a la descripción detallada de los componentes de una historia periodística. Allí se exponen elementos como la tensión, la intensidad y la significación desarrollados por J. Cortázar y se concluye con las categorías para la elaboración de un análisis narratológico de G. Genette. Al término del capítulo uno, se logra un intercambio, en teoría, entre dos grados de ficción.

“La escritura del cuento” es el nombre del segundo capítulo. El material utilizado fue la minuciosa investigación de L. Zavala sobre las teorías del cuento y, de nuevo, el manual de T. Imízcoz. El capítulo cuenta con un anexo sobre el cuento fantástico, para el que se recurrió a T. Todorov. Una vez se estableció que entre los niveles de ficción los préstamos son válidos, se pasó al estudio del cuento, género que podría contribuir al desarrollo de la narrativa periodística. Acá se hace un recuento de su historia que lleva a distinguir entre el cuento de tradición oral y el cuento moderno escrito, cuyos iniciadores son E.A. Poe y A. Chéjov.

Los dos fundadores dieron las bases para la escritura de cuentos. Para ambos, la brevedad es fundamental, puesto que gracias a ella, se alcanza la unidad de impresión, requisito indispensable en las narraciones cortas. El cuento es una estructura compacta

que sumerge al lector en sus páginas y no le permite levantarse, hasta no haber acabado. Para Poe el cuento narra un solo incidente, pues es un relato depurado, se lee de un tirón ha de ser emocionante y mantener una unidad. Par Chéjov, además de esto, el cuento debe saber describir con detalle, aunque sin aburrir al lector. Omitir cualquier consideración de tipo reflexivo, muestra a los personajes a partir de sus acciones y elimina todo lo que no le sea útil.

El capítulo dos es una recopilación de lo que los cuentistas han escrito sobre su oficio y sería difícil resumir acá todas las posturas que, no obstante, se adecuan a lo dicho por Poe y Chéjov. Lo fundamental consiste en que el cuento aúna, como tal vez sólo la poesía lo haga, lo que cuenta y cómo lo cuenta. En él la división entre contenido y forma no existe, pues se transforma en su esencia. El cuento siempre revela algo. Según Cortázar, detiene al lector en un instante para, una vez finalizada la lectura, devolverlo a su situación de manera más hermosa. Los elementos del género, aunque varíen con cada narración, se ajustan ya mencionados para la escritura de la narrativa periodística. Además, tanto cuento como periodismo buscan una verdad que, como ya se vio en el capítulo uno, no es referencial, sino interior. Esto se logra a partir de la coherencia de los componentes de un relato y del grado de credibilidad que den al lector.

El anexo “El cuento fantástico” se basa, en su mayoría, en la teoría de T. Todorov. Para él, lo fantástico reside en el instante de duda de un personaje-lector ante la aparición de un elemento sobrenatural. Si lo sobrenatural se explica mediante la razón, por ejemplo un sueño, lo fantástico se vuelve extraño. Si lo sobrenatural no se puede explicar, se trata de algo maravilloso. Lo fantástico es quizás el tipo de cuento que más requiere de verosimilitud y coherencia interna. Si la aparición de un fantasma no es creíble, la historia no logra el objetivo deseado: infundir miedo y su significado se pierde. Es por ello que lo fantástico está ligado al momento histórico en que se dé y a la concepción de realidad que se tenga. Así, en la Edad Media un televisor podría tomarse como un elemento sobrenatural, mientras que ahora es un aparato normal. Como se verá en los análisis de las *Historias de San Petersburgo*, lo fantástico es una constante, aunque no siempre tiene que ver con una aparición, como en el caso de *La nariz* en donde lo fantástico está en la reacción de los personajes ante los acontecimientos.

El tercer capítulo: “Nicolái Gógol y Las *Historias de San Petersburgo*, contiene un recuento de la vida del escritor, un contexto cultural de la época y el análisis de los cuatro cuentos. La biografía de Gógol lo muestra como un ser indescifrable y

contradictorio. Aun cuando propugnó por la búsqueda de una verdad, en cartas a sus conocidos escribió que nadie tenía la verdad absoluta y que, por tanto, todo era apariencia y mentira. En los cuatro cuentos analizados: *La Avenida Nesvki*, *El retrato*, *La nariz* y *El capote*, la búsqueda de la verdad se esconde tras un mundo de engaños, en el que lo absurdo y lo verosímil se juntan para crear caricaturas de la sociedad. Tras el análisis de los relatos se encuentran patrones en la escritura gogoliana que son, precisamente, los elementos de los que hace uso la narrativa periodística.

El principal componente utilizado por ambos géneros es el recurso de la acción. Los personajes, aunque en ocasiones son descritos, generalmente actúan. Asimismo, las escenas y los diálogos dan vida a las situaciones y ofrecen al lector la posibilidad de estar presente en lo narrado. Los cuentos de Gógol son rigurosos con el manejo del tiempo y las situaciones, lo que permite asociarlos con la crónica. El narrador, en tercera persona, se convierte en una cámara que registra tanto vistas panorámicas, como primeros planos. El uso de detalles es fundamental. Es frecuente la aparición de sinédoques (la parte por el todo) Gógol suele describir a sus personajes a partir de los zapatos que usan, del rango que ocupan o del largo de sus patillas.

En cuanto a la focalización, es usual que el narrador desplace la mirada desde lo general a lo particular y, una vez está sobre el protagonista, se desvía a personajes secundarios, lo que sirve para mantener la tensión del lector. Asimismo, Gógol suele interrumpir un momento revelador con alguna reflexión o descripción, para generar expectativa. Otra característica gogoliana es la elección de un tema en apariencia insignificante, pero tratado con maestría. Esto se relaciona con lo dicho por J. Cortázar sobre cómo todo buen cuento va más allá de la a veces pobre anécdota seleccionada. En el periodismo narrativo esto es un elemento recurrente, pues el buen cronista se interesa por los temas populares y por los personajes de bajo perfil, por los antihéroes. Valga anotar que Gógol introdujo en la literatura rusa al llamado “hombrecito”.

Dos rasgos particulares en la obra gogoliana son el diablo y la risa. Según M. Twain lo humorístico de un relato consistía en hacer aparecer el elemento que provoca la risa de la situación más seria. Este procedimiento lo practicó Gógol no sólo en sus cuentos, sino en su vida, pues, es sabido, que al contar algo cómico no hacía ni una mueca, así los demás se desternillaban de la risa. En cuanto al diablo, su presencia es infaltable en todos los relatos. Las acciones de los personajes, las situaciones, los problemas y desventuras, todo es provocado por una fuerza demoníaca.

Los cuentos de Gógol están revestidos por la reflexión en torno al arte. Para él las palabras no copiaban la realidad, sino que la elaboraban a partir de su propia verdad. Gógol, no obstante, fue un escritor satírico que en sus obras denunció los vicios sociales. Sin embargo estas críticas no deben tomarse como un reflejo, pues al propio Gógol lo aterraba protestar contra lo establecido, sino como un continuo juego de apariencias, de encubrir la verdad, bajo las más absurdas mentiras, con el único objetivo de elaborar una obra de arte.

Capítulo 1

De lo *facticio* en el periodismo a la *fabulación* en el cuento

“Los límites de mi lenguaje *significan* los límites de mi mundo”¹ (Urban, 13). La proposición tomada del *Tractatus Philosophicus* de L. Wittgenstein da cuenta de lo que a lo largo de este capítulo se explica: la narración periodística² como experiencia *del* y *en* el lenguaje limita o, al menos, modifica los contornos del mundo que pretende reflejar. El recorrido propuesto empieza con una aproximación a la relación entre lenguaje y realidad³, conceptos que se corresponden ya que, en palabras del profesor A. Chillón: “[...] La experiencia, más allá de la simple pero imprescindible percepción sensorial, es sobre todo –aunque no sólo- *experiencia lingüística*. No existe interrupción drástica entre *subjetividad* y *objetividad*, esto es, entre el *aquí adentro* subjetivo de cada uno y el *ahí afuera* intersubjetivo de todos, precisamente porque existen tantas realidades como experiencias individuales, y porque la vida mental de todos habita dentro de ese medio a la vez íntimo y social que es el lenguaje.”⁴ (Chillón, 29).

La aproximación entre lenguaje y realidad contempla relaciones que, aunque no serán tratadas a fondo en este trabajo, tienen, por lo menos, que ser mencionadas. Tales son las relaciones entre pensamiento y lenguaje, conocimiento y lenguaje y estos con la comunicación. El objetivo del primer apartado será el de plantear la cuestión de cómo todo aquello que se *conoce* debe ser *traducido* en términos idiomáticos, es decir, ser

¹ Tomado de Wilbur Marshall Urban (1939), *Lenguaje y realidad, la Filosofía del Lenguaje y los Principios del Simbolismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

² El uso del concepto *narración periodística* se extrae de la lectura de Juan José Hoyos: *Escribiendo historias: arte y oficio de narrar en el periodismo*, (Hoyos, Juan José (2003) *Escribiendo historias: arte y oficio de narrar en el periodismo*, Universidad de Antioquia, Medellín.), Teresa Imízcoz: *Manual para cuentistas: el arte y el oficio de contar historias*, (Imízcoz, Teresa (1999) *Manual para cuentistas, el arte y el oficio de contar historias*, Península, Barcelona.), Mario Vargas Llosa: *Cartas a un joven novelista* (Vargas Llosa, M. (1997) *Cartas a un joven novelista*, Ariel, Buenos Aires.) y Chillón, Albert (1999) *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Server de Publicacions. En el prólogo a Hoyos, Patricia Nieto apunta a esta definición: “Narrar en el periodismo es el arte de construir versiones de los sucesos del mundo exterior a partir de un juego de equilibrio entre la memoria y la voz de los testigos, los datos dormidos en los documentos, los signos alojados en los contextos, y la mirada contemplativa, creativa, reflexiva y comprometida del autor”. El concepto se ampliará a lo largo del capítulo, pero desde ya se dirá que la *narración periodística* se opone a la noción de *periodismo informativo* (un periodismo de puros datos, telegráfico, que se vale de los conceptos de “pirámide invertida” y del “lead” o párrafo inicial que incluya las “seis w”. La *narración periodística* se asociará, por el contrario, con el “arte de escribir historias” y con elementos narratológicos propios del cuento.

³ “Para cualquier concepción del lenguaje que no sea la más primitiva e ingenua, la palabra nunca es idéntica a la cosa, y la relación es, por lo tanto, de algún modo y en cierto grado, simbólica. [...]” (Urban, 33).

⁴ Chillón, Albert (1999), *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Server de Publicacions.

lenguaje. A su vez, el lenguaje, como se verá gracias a las aportaciones de los filósofos W. Von Humboldt y F. Nietzsche, tiene una naturaleza retórica: “[...] todas y cada una de las palabras, en vez de coincidir con las “cosas” que pretender “designar” son *tropos*, es decir, alusiones figuradas, saltos de sentido que *traducen* en enunciados inteligibles las experiencias sensibles de los sujetos.” (Chillón, 27) En los apuntes para el *Curso de Retórica* que impartió en 1872-73, Nietzsche escribió: “[...] No hay ninguna naturalidad no-retórica en el lenguaje, a que se pudiera apelar: el propio lenguaje es el resultado de artes puramente retóricas.” (Chillón, 27).

Como arte retórica, el lenguaje posee en todas sus manifestaciones, desde la charla cotidiana hasta el ensayo y la narración periodística, un componente de ficción. Es importante anotar de manera breve que el término *ficción* no debe ser entendido como mentira o pura invención, por el contrario, como se verá en páginas posteriores, la verdad del relato está dada por la *verdad de su ficción*. La ficción mencionada acá obedece a la imposibilidad de aprehensión de una subjetividad interna sobre una objetividad externa, por lo que el lenguaje, como se lee en palabras de Nietzsche, no busca porque no puede *coincidir con las cosas que pretende designar*, sino funcionar a través de alusiones figuradas o *tropos* que traducen en experiencias lingüísticas las meramente sensibles.

Hasta acá, entonces, se habrá puesto en escenas tres nociones, primero, que la realidad no es un conjunto de “cosas” que suceden en un plano exterior y anterior al del conocimiento-lenguaje, sino que es gracias a este conocimiento-lenguaje que esas “cosas” se crean y cobran sentido.⁵ Segundo, que el conocimiento es inseparable del lenguaje porque todo aquello que se *conoce* es al mismo tiempo *traducido* a un lenguaje

⁵ Para Urban: “El único acceso a la comprensión del lenguaje es a través del sentido, porque el sentido es el *sine qua non* del hecho idiomático. El lenguaje para la lingüística moderna no es el sonido, ni tampoco las sensaciones motrices y táctiles que producen la palabra, ni tampoco las asociaciones ocasionadas por los procesos acústicos o motores; es el sentido mismo, que, aunque condicionado por esos procesos, no se identifica con ninguno de ellos ni con su suma.” (Urban, 47). Por otra parte, el lenguaje, así como su sentido, sólo existen en la comunicación idiomática: “El sentido, hemos visto, es el *sine qua non* del hecho lingüístico, y este sentido incluye como parte de su naturaleza la comunicabilidad; no es que el sentido exista primero y luego se comunique; no existe sino en la comunicación. [...]” (Urban, 51). Sobre el sentido dice Chillón: “[...] Pero, como probablemente se temían Saussure y sus epígonos, el estudio del *sentido* –de esa gran porción de significado que va más allá de la denotación- no se compadece con formalizaciones fáciles y expeditivas. En rigor, si el significado es convencional, fijo –y, pues, verificable y hasta cuantificable por los hacendosos analistas del discurso-, el sentido desborda cualquier intento de contabilidad: aunque se apoya en la articulación de los significados convencionales, es complejo y enormemente versátil, una suerte de fluido incesantemente creado y recreado por el diálogo de enunciados que establecen los interlocutores. Hasta el punto de que *el sentido es sólo aprehensible cualitativamente*, mediante el auxilio de operaciones interpretativas cuya diversa complejidad va desde el guiño en la charla cotidiana a los intrincados vericuetos alumbrados por la hermenéutica filosófica.” (Chillón, 31).

idiomático⁶. Tercero, ese lenguaje es de naturaleza retórica: no designa, sino que figura la experiencia sensible. La anterior división no deja de ser arbitraria, pero se entenderá que obedece a intenciones puramente organizativas. El propósito se reduce a los efectos que dichas nociones causan en la visión del periodismo entendido como una narración que al ser lenguaje es, en parte, ficción.

El siguiente paso del recorrido consiste en la adecuación de la narración periodística dentro de las categorías que Chillón propone como *grados* y *maneras* en que la ficción “empapa” cada acto de habla. Es útil mencionar que para el teórico español “todo acto de dicción es también un acto de ficción” (Chillón, 37) y en ese sentido la categorización sirve para ubicar el grado de *ficcionalidad* presente en tal o cual acto en el que se use el lenguaje. En palabras de Chillón: “[...] me parece imprescindible distinguir provisionalmente varias modalidades de enunciación según sean los *grados* y *maneras* en que los afecte esa insoslayable *cuota de ficción* a que nos referimos. La ordenación iría de la *mayor referencialidad posible a la mayor fabulación posible* [...]” (Chillón, 38). Siendo así las modalidades: a) enunciación facticia o ficción tácita, con los tipos: la enunciación facticia de tenor documental y la enunciación facticia de tenor testimonial y b) enunciación ficticia o ficción explícita, compuesta por: la enunciación ficticia de tenor realista, la enunciación ficticia de tenor fabulador o mitopoético y la enunciación ficticia de tenor falaz. La anterior gradación permite ubicar la narración periodística dentro de las categorías (a.1 y a.2) esto es enunciación facticia o ficción tácita de tenor documental y testimonial. Sin embargo, como se explicará, el periodismo escrito se puede permitir y lo ha hecho, la utilización de recursos de las categorías de tenor realista e, incluso, de tenor fabulador⁷, ejemplo de esto es el nacimiento a mediados del siglo XIX de la llamada *novela realista* que, según Chillón surgió de la mano del periodismo moderno.

En este punto del capítulo, (tercer paso en el conteo que se ha establecido) se incorporará una relación de los elementos que componen la narración periodística,

⁶ “[...] uno no posee primero un objeto al conocerlo y luego expresa la naturaleza de ese objeto en términos de signos arbitrarios y convencionales, sino que la expresión es arte constitutiva del conocer mismo.” (Urban, 288).

⁷ La propuesta acá es cómo las barreras entre una y otra categoría de los *grados* y *maneras* de la ficción se “distorsionan” cuando un relato de tenor facticio –documental o testimonial- se mezcla con uno fabulador. La ubicación de un relato en una u otra categoría obedece en algunos casos más a cuestiones de forma que de contenido, como ocurre, por ejemplo, con “el formato de noticia”. Esta mixtura entre grados, para efectos del periodismo escrito, resultaría renovadora y más *factible* que aquel periodismo que aún continúa con el paradigma de la objetividad. En los capítulos venideros se desarrollará la idea con el ejemplo de las *Historias de San Petersburgo* de N. Gógol.

incluida dentro del “arte de contar historias” en el que también participa el cuento. Un resumen de estos elementos lo hace P. Nieto en el prólogo a J. J. Hoyos: “La novedad narrativa saltó a los periódicos con la promesa de ser como un cuento de la vida real; con el paso de los años, ha adquirido ciertos principios estilísticos identificados así por Juan José Hoyos: cada texto contará una historia; el tiempo no será un dato, será el hilo para tejer la historia; la tensión constituirá el secreto para lograr que el lector siga leyendo alentado por la pregunta ¿qué va a suceder? La historia deberá llegar a uno o varios climas, para que la trama tire hacia delante; los personajes no se asociarán sólo a un nombre, tendrán una identidad; el espacio será un ambiente completamente detallado que funcione como marco para los hechos; los sucesos no se enumerarán, acaecerán frente a los ojos del lector mediante la construcción de escenas y secuencias; el contexto permitirá comprender el hecho principal; el narrador hablará desde un punto de vista particular”. (Nieto, 11).

Esta manera de escribir ha estado presente en distintos momentos de la historia del periodismo moderno y se relaciona con elementos presentes en los relatos de la categoría de *enunciación ficticia* o *ficción explícita*, incluso con aquellos como las *Historias de San Petersburgo* de N. Gógol que se mueven entre el tenor realista y el fabulador. Por último, el capítulo descubre el paso de una narrativa de categoría facticia (el periodismo narrativo) a otra de fabulación (el cuento) que, no obstante, desde sus contenidos, ambas hacen parte del “arte de contar historias”, se permiten licencias y préstamos entre sí.

En resumen, tanto narrativa periodística como fabulación son parte del lenguaje y, por tanto, tienen un componente de ficción. Ambas encierran discursos que establecen los márgenes del mundo que dotan de sentido. Su importancia, más allá de concebir la realidad como una serie de construcciones lingüísticas, estriba en hallar el nivel de ficcionalidad de dichas construcciones. En palabras de Chillón: “En vez de echar mano una vez más de los clichés al uso, es preciso reconocer en primer lugar que, de modo necesario e inevitable, todo acto de dición es también un acto de ficción; en segundo, que los actos de ficción en que incesantemente incurrimos al hablar nos permiten aprehender y expresar de modo *figural* –esto es: *imaginativo y retórico*- todas esas cosas que damos en llamar “realidad”; y por último, que tal convicción no debe movernos a aceptar una suerte de relativismo nihilista, en virtud del cual todo conocimiento sería mera ilusión solipsista, sino a distinguir con esmero los *grados* y las *maneras* en que la ficción empapa nuestros actos de habla” (Chillón, 37).

1.1 Inseparabilidad entre lenguaje y realidad

Un primer acercamiento a las relaciones entre lenguaje y realidad hace necesario entender la importancia y correlación de los dos términos. Citando a W. M. Urban: “El lenguaje es el último y el más profundo problema del pensamiento filosófico. Esto es verdad, sea que nos acerquemos a la realidad a través de la vida, o a través del intelecto y la ciencia. Toda vida, como ha dicho Henry James, supone, a fin de cuentas, el problema de nuestro lenguaje, medio por el cual nos comunicamos. La vida meramente vivida no tiene sentido. Quizá pueda concebirse que somos capaces de aprehender o intuir directamente la vida, pero su sentido no puede aprehenderse ni expresarse sino en un lenguaje, sea cual fuere. Tal expresión o comunicación es parte del proceso vital mismo.” (Urban, 13).

V. Muñiz en su libro *Introducción a la filosofía del lenguaje*, concluye el segundo capítulo con la siguiente cita: “Ser hombre es ser lenguaje”, a lo que se refiere es a la capacidad que compete de manera única e intrínseca al género humano y que es la del lenguaje. Dice Muñiz que: “La razón de esta diferencia fundamental entre el código comunicativo animal y el del hombre reside en el fenómeno conocido como doble articulación. La comunicación animal, aunque pueda referirse a algún acontecimiento externo común tanto para el emisor como para el receptor es una señal con valor siempre fijo que determina un tipo de comportamiento y sólo uno en el receptor. Por el contrario, la doble articulación asegura a los conjuntos significantes de las lenguas humanas un constante enriquecimiento respecto a las unidades léxicas y a sus significados” (Muñiz, 93-94). Esta doble articulación configura una unión de fonemas que, a su vez, construye palabras dotadas de sentido y con autonomía significativa que al aplicarse las leyes sintácticas pasarán a ser parte de frases y oraciones. “Si a este esquema básico o primera articulación se le añaden los recursos de la sinonimia, polisemia, metonimia y metáfora, se tendrá el cuadro del lenguaje humano en su riqueza funcional apelativa, expresiva y representativa”. (Muñiz, 94).

En la presentación al libro de Muñiz, E. Rivera de Ventosa recrea tres metáforas que han servido para entender la historia de la filosofía en Occidente y, de forma paralela, ubica el pensamiento del lenguaje en esos tres momentos. La primera metáfora hace referencia al saber como *una impresión de la cosa real en la conciencia*, es decir, que la conciencia se sella por el objeto. La segunda llega a partir del racionalismo cartesiano con el que la conciencia va a ser atendida como creación. En la tercera metáfora la mente torna a las cosas, dando prioridad a la esencia concreta de lo real.

Dice Rivera respecto al desarrollo del pensamiento sobre el lenguaje: “En el primero lo advertimos a las cosas, copia y reflejo de las mismas. En el segundo el lenguaje es una elaboración mental, cuya estructura lógica aspira con Leibniz a trocarse en *enciclopedia del saber* y con Hegel en *el saber único y universal*” (Rivera, 10) En el tercer momento que es el del retorno a las cosas, el pensamiento sobre el lenguaje toma dos caminos, el primero, que da paso a la logística moderna, rompe vínculos con el ser de las cosas, el segundo, pide insertarse en las cosas y tomar a la logística como una herramienta para explicarlas.

En síntesis, dirá Rivera en relación con la filosofía del lenguaje: “[...] para unos, los lógicos neopositivistas, es el único saber digno del filósofo y asequible a este, con un valor en sí y por sí, sin vinculación alguna con lo real y el ser. Mientras que para otros como Heidegger, el lenguaje es la casa y mansión del ser, donde este nos habla y se nos revela. Para la primera postura extrema, el lenguaje es lo primero y lo último. Lo que en definitiva nos es dado saber. Para la segunda postura, que encarna Heidegger, el lenguaje ni es lo primero ni lo último, porque es el ser quien le da vigencia y contenido”. (Rivera, 11).

Sin la intención de entrar en el debate sobre las posiciones que con respecto al lenguaje se ha formulado la filosofía, sólo se dirá que lo que se plantea en este capítulo se ubica en el segundo momento, esto es, entender el lenguaje *como una elaboración de y en la mente*. Tal determinación restringe el campo de investigación al llamado *Idealismo del lenguaje*, exactamente al pensamiento de Humboldt: “Algo del espíritu de toda esa época está expresado en una carta de Humboldt a Wolf, escrita en 1805: “En el fondo todo lo que yo hago es estudio del lenguaje. Creo haber descubierto el arte de utilizar el lenguaje como vehículo para recorrer lo más alto y lo más profundo y toda la multiplicidad del universo” Pero lo importante para él está en que el lenguaje no sólo es el medio por el cual la verdad (algo conocido ya sin el instrumento del lenguaje) se expresa más o menos adecuadamente, sino más bien el medio por el cual se descubre lo aún no conocido. Conocimiento y expresión son una y la misma cosa. Esta es la fuente y el supuesto de todas las investigaciones de Humboldt sobre el lenguaje.” (Urban, 20).

Chillón ubica a Humboldt como iniciador de lo que él llama “la toma de conciencia lingüística” o la *tradición relegada* “[...] eclipsada por la *gran tradición* formalista-estructuralista que principia con F. de Saussure y los formalistas rusos y checos, y desemboca en buena parte de los lingüistas de nuestros días. (Chillón, 23) El “giro lingüístico” se inserta en el segundo momento del estudio sobre el lenguaje que

postula que conocimiento y lenguaje son inseparables. Así, según Chillón: “[...] Si la tradición dominante concibe el *lenguaje* como un instrumento –ciertamente complejo, pero herramienta y vehículo al cabo- que permite expresar el *pensamiento* previa y autónomamente formado en la mente, la tradición relegada considera que *pensamiento y lenguaje, conocimiento y expresión* son esencialmente una y la misma cosa.” (Chillón, 23).

La toma de consciencia lingüística establece que las ideas sobre las cosas no se forman previamente a su expresión, sino que es gracias a la palabra que unas y otras, ideas y cosas, aparecen. En esa medida, el periodismo como narración lingüística da forma y sentido a aquello que en apariencia pretende reflejar. Es a través de la organización de los enunciados y de los discursos que rodean la imagen de la prensa escrita que el lector capta esa ilusión de realidad. De acuerdo con J. M. Valverde: “[...] Se trata, simplemente, de que toda nuestra actividad mental es lenguaje, es decir, ha de estar en palabras o en busca de palabras. Dicho de otro modo: el lenguaje es la realidad y la realización de nuestra vida mental, a la cual estructura según sus formas –sus sustantivos, adjetivos, verbos, etc.; su sintaxis, tan diversa en cada lengua; sus melodías de fraseo...La realidad, entonces, no es que –como se suele suponer entre muchas personas cultas- haya primero un mundo de conceptos fijos, claros, universales, unívocos, y luego tomemos algunos de ellos para comunicarlos encajándolos en sus correspondientes nombres; por el contrario, obtenemos nuestros conceptos a partir del uso del lenguaje. Ciertamente, casi nadie suele ocuparse de ello, porque solemos dar el lenguaje por supuesto, como si fuera natural, lo mismo que el respirar.”⁸

Estas consideraciones establecen una mirada mucho más atenta sobre las palabras, no ya meros instrumentos o herramientas de un conocimiento anterior, sino creadoras de los conceptos que componen las diversas realidades. Dicha posición se instaure dentro de lo que Urban denomina las dos direcciones del interés por la palabra en la historia de la filosofía de Occidente: una superior y otra inferior⁹. Aquí, y esto

⁸ Valverde en *Nietzsche, de filósofo a Anticristo*, tomado de Chillón, Albert (1999) *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Capítulo 1: *La toma de consciencia lingüística*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Server de Publicacions.

⁹ “¿Pertencen la lengua y la palabra enteramente al reino de la “opinión” y de la convención subjetivas, o proceso natural o subsiste alguna conexión más profunda entre el reino de las palabras y el del ser? Lo sofistas negaron y los estoicos afirmaron tal validez objetiva de la palabra. Esta afirmación y esta negación constituyen dos valoraciones opuestas a través de la historia entera del pensamiento europeo. Han sido llamadas las valoraciones superior e inferior de la palabra y aunque estas opuestas valoraciones han estado siempre presentes la valoración superior es la que, en general, ha prevalecido en el pensamiento europeo. (Urban, 26-27).

constituye esa toma de consciencia lingüística, se apunta a la superior, es decir, a aquella concepción que obtiene sus primeros brotes en el pensamiento griego-cristiano en el que “la palabra es el todo”. La segunda se refiere a los periodos de crisis de la palabra en los sistemas escépticos. La dirección superior desemboca en una comprensión del pensamiento *como y en* el lenguaje, en donde la experiencia es su expresión lingüística. Según Chillón, la noción que se aplica es la de *empalabrar* la realidad: “[...] abstraer y categorizar *lingüísticamente, transubstanciar en palabras y enunciados* las percepciones provenientes de la realidad externa y las sensaciones y emociones procedentes de la realidad interna, y en seguida articular esos sonidos significantes en enunciados más complejos.” (Chillón, 28)

Empalabrar, en ese sentido, va de la mano con los conceptos de conocer, pensar y aún, comunicar. El conocimiento que se tiene del “mundo” se obtiene a partir de la designación que de él se hace. De nuevo, la proposición de Wittgenstein “los límites de mi lenguaje *significan* los límites de mi mundo” resulta valiosa, pues es la traducción lingüística de las cosas, es decir, el designarlas lingüísticamente, lo que les da sentido, al tiempo que dibuja sus contornos. “Conocemos el mundo, siempre de modo tentativo, *a medida que* lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados, es decir, a medida que y en la medida en que lo *empalabramos*. Más allá de la percepción sensorial inmediata del entorno o del juego interior con las sensaciones registradas en la memoria, el mundo adquiere *sentido* sólo *en la medida en que* lo traducimos lingüísticamente; de otro modo, sólo sería para nosotros una barahúnda incoherente de sensaciones –táctiles, olfativas, visuales, acústicas, gustativas- suscitadas por el entorno más inmediato aquí y ahora.” (Chillón, 25).

En cuanto a la última parte de la cita, no es intención de este capítulo profundizar sobre las posibilidades *fuera del lenguaje*, sólo se expresará que la no traducción en términos lingüísticos de las sensaciones percibidas hace imposible que éstas adquieran sentido o que sobre ellas se pueda atribuir una condición de verdad o falsedad. La idea de comunicación por fuera del lenguaje queda también descartada.¹⁰ Lo que se propone acá, al contrario, es que el lenguaje como portador y *dador* de

¹⁰ Sobre este aspecto Urban plantea que aún otros lenguajes como el de la ciencia, la religión o el arte deben ser *traducidos* a un lenguaje idiomático para poder comprenderlos. Al respecto: “Pero el caso es que son las palabras las que dan el ser a estos sistemas de notación más pura, sólo las palabras, en último análisis, son las que le dan sentido, y su interpretación sólo puede hacerse, en definitiva, con palabras. En suma, estamos ante lo que Honigswald llama el principio del esencial “carácter verbal del pensamiento. Sean cuales fueran los lenguajes artificiales que podamos crear, ¿no es el lenguaje de palabras el simbolismo último del cual todos parten y al cual deben regresar en última instancia?” (Urban, 24).

sentido es un medio de comunicación, esto porque “la noción de lenguaje, en cuanto lengua, no tiene realidad sino en la comunicación idiomática.” (Urban 30).

1.2 Lenguaje, conocimiento y comunicación

Aunque, de alguna manera, las relaciones entre lenguaje y conocimiento y comunicación y conocimiento están presentes a lo largo del recorrido dispuesto, es importante anotar el problema que los tres términos plantean. Se debe tener en cuenta que dichas relaciones son imprescindibles al abordar el tema de la narración periodística como constructora de realidades en el lenguaje. El hecho de que lenguaje y conocimiento sean una y la misma cosa permite indicar que *el conocimiento objetivo de la realidad*, es decir, la creencia de que el periodismo escrito aprehende unas ideas fijas en una realidad que luego refleja con palabras, es imposible, puesto que es a partir de esas palabras que el periodismo, como cualquier expresión lingüística, construye, ya no una, sino varias realidades¹¹.

Al decir de Urban, entre los dos términos: lenguaje y conocimiento, funciona un principio de inseparabilidad: “No cabe duda de que es imposible eludir el principio de inseparabilidad de lenguaje y conocimiento, de intuición y expresión, que como hemos visto admiten de modos distintos tanto el empirismo como el racionalismo. Con el lenguaje comienza el conocimiento y al lenguaje debe volver inevitablemente, si la noción de conocimiento o ciencia incluye en sí alguna concepción de lo verificable y lo comunicable.” (Urban, 41). Por su parte, entre conocimiento y comunicación se establece también un principio de inseparabilidad mediado por la observación de que todo aquello que no pueda expresarse no podrá juzgarse como falso o verdadero y que el sentido, condición *sine qua non* del lenguaje, sólo existe en la comunicación¹². Para Urban: “[...] No puede decirse que lo que no puede expresarse no es real, pero ciertamente sí puede decirse que lo que no puede expresarse no puede determinarse como verdadero o falso. Más todavía, para determinar si es verdadero o falso, debe ser expresado y tal expresión implica el discurso y la confirmación.”(Urban, 215). Las

¹¹ Este planteamiento de ampliará en las siguientes páginas. Se dirá, no obstante, que “No existe *una* sola realidad objetiva externa a los individuos, sino múltiples realidades subjetivas, innúmeras experiencias. Y estas realidades subjetivas múltiples e inevitables *adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás* en la medida en que son verbalizadas: *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos. Los límites del mundo de cada cual son definidos primordialmente por los límites del lenguaje con el que, *en el que* cada cual aprehende, vive el mundo, *su mundo*.” (Chillón 28-29).

¹² Según Chillón: “Los signos tiene *significados* convencionalmente atribuidos, de ahí la existencia de los diccionarios y de los repertorios sígnicos especializados; pero los enunciados reales que los hablantes producen y reproducen incesantemente, en cambio, *adquieren sentido* dialógicamente, en el acto mismo de la comunicación. (Chillón, 33).

categorías de verdadero y falso no constituyen un obstáculo para lo que se ha planteado sobre el componente de ficción que tiene todo acto de dicción, por el contrario, la verdad de la ficción se encuentra en ella misma, es decir, en sus mecanismos intrínsecos y no, como suele creerse para el caso del periodismo, en su cercanía con una realidad fija. Continúa Urban: “Un corolario posterior de esta posición general es el que podemos caracterizar como primacía del lenguaje en toda comunicación. Todo conocimiento, para ser conocimiento, debe ser expresable. Lo que no puede expresarse no puede calificarse ni de verdadero ni de falso. Pero toda expresión adecuada debe ser idiomática, porque únicamente la comunicación idiomática es en última instancia inteligible.” (Urban, 218).

Una vertiente de la relación entre conocimiento y lenguaje es la que se refiere al vínculo entre los pensamientos y las palabras y aquello a lo que se refieren. Tal cuestión interesa al estudio de la narrativa periodística en cuanto plantea la posibilidad de un acercamiento objetivo a una realidad fija¹³ o una construcción discursiva de *varias realidades*. Esta segunda opción es la que concierne y sobre la cual se va a profundizar. Al decir de Urban: “Toda experiencia que sea más que un vago enterarse ya está constituida y hecha categoría por el lenguaje. Más todavía las tendencias naturales del lenguaje, con la “construcción natural del lenguaje” que resulta, crean nuevos objetos y entidades que pasan a ser sujetos de discurso y supuestamente objetos de conocimiento.” (Urban, 276). Es importante anotar que la expresión lingüística, el habla o materialización del lenguaje y aún la lengua o código social, está en permanente transformación¹⁴. De lo anterior se deduce que el lenguaje es constructor y dador de sentido no sólo de una realidad o un mundo, sino de tantos como subjetividades haya. A esto se añade que es sólo en el acto de la comunicación, es decir, en el encuentro entre un emisor y un receptor en donde el sentido del lenguaje *es* plenamente.

Hasta aquí se puede decir que conocimiento y expresión o conocimiento y comunicación son actos en el lenguaje que comparten los principios de inseparabilidad

¹³ Esta primera opción simpatiza con la creencia de que el lenguaje “está moldeado sobre la realidad”. El lenguaje vendría siendo un “molde” o “copia” de una realidad única e inmodificable “desde el principio de los tiempos”. Según Urban, tal concepción: “[...] supone que el conocimiento es independiente del lenguaje y del discurso, y que la relación del lenguaje con la realidad es completamente externa y artificial.” (Urban, 277).

¹⁴ “[...] Al concebir, desde Saussure, el signo como rigurosamente arbitrario, se postula la existencia de un significante unido a un significado canónico y fijo, independiente de las circunstancias y el contexto de la comunicación. [...] la *langue* abstracta y normativa es el verdadero objeto de la lingüística científica, no así la *parole* concreta, siempre inabarcable en su diversidad de manifestaciones, siempre fluida y cambiante, incesantemente renovada por los hablantes en sus inúmeros intercambios lingüísticos. (Chillón, 30).

y de simultaneidad y que, por lo tanto, queda descartada la idea de que el conocimiento de una realidad es exterior al lenguaje, siendo el lenguaje mera copia o molde. Existen, sin embargo, *tipos de conocimiento* formulados a continuación de forma breve: conocimiento por contacto, conocimiento por descripción y conocimiento por interpretación.

De los tres tipos, Urban escoge al conocimiento por interpretación como el más desarrollado debido a su naturaleza comunicable y dotada de sentido, además de ser el único al que se le puede aplicar la noción de verificación. Es este conocimiento por interpretación el que interesa aquí, pues, el de descripción, aunque comparte el carácter lingüístico, se queda en la representación y el de contacto es pura presentación o percepción¹⁵. El sentido no puede ser representado, sino interpretado y para su formación es necesario un *diálogo* entre las partes comunicadas. “[...] El sentido del cuadro no puede presentarse ni representarse; sólo puede interpretarse. El sentido mismo es metaempírico y metalógico; sólo puede determinarse por el reconocimiento mutuo de los sujetos que se comunican. Es esencialmente un proceso de interpretación, de *llegar a un acuerdo* en la comunicación.” (Urban, 302). El lenguaje, al lado del conocimiento interpretativo, no sólo representa la posibilidad de descubrimiento y fijación de los conceptos: “[...] no hay conocimiento por mero contacto que no implique un elemento de descripción. Únicamente en el lenguaje es que los objetos de estas intuiciones pueden “mostrarse” (Urban, 287) sino también la de emitir sobre ellos un juicio, es decir, de categorizarlos como falso o verdadero a partir del diálogo que es la comunicación: “En estos mismos procesos de la comunicación está implicado el lenguaje mismo, pero más aún cuando pasamos del “eso” al “qué” (el conocimiento implica el conocimiento de qué). No hay conocimiento que no implique un elemento de descripción y por lo tanto de lenguaje.” (Urban, 287) La experiencia de la realidad – lingüística- debe construirse así.

Es preciso hacer un recuento de lo dicho hasta acá. Como se habrá observado, las páginas precedentes exponen generalidades sobre aspectos del lenguaje, tratando, no

¹⁵ El conocimiento por descripción está en el lenguaje, o, por lo menos, en símbolos extraídos del lenguaje, mientras que el conocimiento por contacto –si existiera- constituiría una forma independiente del lenguaje. Al respecto comenta Urban: “El argumento en pro del conocimiento por mero contacto, sin un elemento de representación o descripción, puede plantarse del siguiente modo. Seguramente la representación en alguna forma requiere y supone la presentación directa. Seguramente hay conocimiento en alguna forma antes que surja el lenguaje. En nuestro estudio del sentido, partimos del sentido de las “cosas” como una forma anterior al sentido de las “palabras”. Seguramente este sentido preidiomático es un caso de conocimiento, y por lo tanto de conocimiento sin descripción.” (Urban, 283). La pregunta que se deduce de esto es ¿qué quedaría por fuera del lenguaje y cómo se podría conocer?

obstante, de vincularlas con el periodismo. La noción establecida es que no hay una experiencia de la realidad por fuera del lenguaje y si la hubiera sería imposible conocerla, puesto que toda experiencia debe ser *traducida* en términos lingüísticos. Son esos mismos términos lingüísticos los que permiten el conocimiento, lo que supone que conocimiento y expresión son inseparables. La realidad o las realidades se construyen a partir de las afirmaciones que de ellas se hacen. Valga aclarar que tales afirmaciones o discursos están en permanente cambio. En cuanto al objetivo propuesto, que es la aplicación de estas consideraciones al ámbito de la narrativa periodística, se dirá que como experiencia *en* el lenguaje el ejercicio del periodismo no puede pretender que hay un mundo establecido *afuera* al que se limita a copiar, puesto que al practicar la comunicación está, al mismo tiempo, conociendo y fijando conceptos, es decir, instaurando realidades.

1.3 El periodismo como acto *de* y *en* el lenguaje

A continuación se pasará a lo que Chillón denomina “la incidencia del giro lingüístico en la comunicación periodística”. La manera para abordarlo es el tema de la verdad y la verificación. Es importante tener en cuenta lo citado por Nietzsche páginas atrás sobre *la naturaleza retórica del lenguaje*, porque es a partir de la adecuación de tal retórica que se puede emitir un juicio de valor sobre una proposición. Al respecto dice Chillón: “Llegado a este punto a Nietzsche le fue posible abordar radicalmente el modo en que el lenguaje *da cuenta* de la llamada “realidad”. Eso que alegremente llamamos *realidad objetiva* no sería sino un lugar común, un acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre realidades subjetivas particulares. Instalados en el plácido y ufano sentido común, *convenimos* en creer y afirmar que existe *una* realidad objetiva; y en seguida, sentada esa premisa de opinión (*dóxa*), nos apresuramos a convenir también que es posible conocerla inequívocamente, establecer *la Verdad*. Tal silogismo verosímil tiene en nosotros un efecto consolador: separa objeto de sujeto, y afirma que este es capaz de alcanzar un conocimiento objetivo sobre aquel. Así reza la creencia común: *ahí afuera* existe una realidad dada, objetiva, externa e inamovible, y *aquí adentro*, unos sujetos capaces de reproducirla mediante el pensamiento y de comunicarla mediante el lenguaje.” (Chillón 28).

Para Urban, la única manera de acercarse a una realidad es afirmar algo sobre ella: “[...] la realidad empírica debe ser constituida por las categorías; esto es, determinar las formas en que son posibles las afirmaciones acerca de la realidad es al mismo tiempo determinar sus elementos constitutivos...” (Urban, 291). El ejemplo que

da es el de las nociones de sujeto y predicado sin las cuales no podría existir una afirmación sobre la realidad, por lo tanto, esas nociones deben ser constitutivas de la realidad en cuanto pueden expresarse¹⁶. En otras palabras, un hecho no es un hecho para el conocimiento hasta que no ha sido enunciado. En ese sentido la valoración de verdadero o falso sólo puede darse a aquello que se expresa, es decir, a una proposición. La verdad de la realidad reside en lo verdadero de una afirmación. “La verdad no es una cualidad de las cosas sino de las proposiciones, y una proposición fuera del discurso no es nada. [...] Si, como hemos sostenido, la intuición y la expresión son idénticas o por lo menos inseparables, entonces el único modo de determinar el ser o la realidad es el de aquellas formas en que son posibles las exposiciones acerca de ella.” (Urban 315).

La verdad de una proposición, por su parte, se identifica a partir de su *adecuación* como expresión y sólo puede determinarse en los procesos de interpretación y comunicación. La noción de *adecuación* corresponde a la relación entre las proposiciones y lo que expresan, sin embargo, no existe una definición fija, puesto que sólo hay *adecuación* con respecto al sentido o intención de la expresión. Únicamente cuando la proposición expresa una intención o un sentido y cuando tal se encuentra en el acto de comunicación e interpretación, es verdadera o falsa. En cuanto a la verificación de una proposición, no se refiere nunca directamente a un dato inmediato de la experiencia sensible, sino a otras oraciones. Lo anterior es válido si se tiene en cuenta que una proposición no tiene realidad más que en un universo de discursos, por tanto su verificación debe remitirse a tal universo. La verificabilidad, por último, es inseparable del sentido y este, como ya se dijo, sólo se evidencia en el acto de comunicación.

Queda claro que lo verdadero o falso de una afirmación depende de su lógica interna y del acto comunicativo en que haya tenido lugar, no así de la cercanía de la afirmación a una sola y unívoca realidad. Por el contrario: “[...] La verdad, en último análisis, es inmanente al discurso y no es una relación externa con la realidad.” (Urban 326). La verdad es, entonces, una relación entre una expresión y lo que se expresa. A diferencia, la Verdad, así en mayúsculas, es una elaboración, un acuerdo y una creencia

¹⁶ “El lenguaje crea: por virtud de la nominación, como en el poner nombre de Adán a todas las formas y presencias; por virtud de la calificación adjetival, sin la cual no puede haber conceptualización de bien o mal; crea por medio de la predicación, del recuerdo elegido (toda la “historia” se aloja en la gramática del pretérito). Por encima de todo lo demás, el lenguaje es el generador y el mensajero del mañana (y desde el mañana). A diferencia de la hoja, el animal sólo el hombre puede construir y analizar la gramática de la esperanza. [...] Creo que esa capacidad para decirlo y no decirlo todo, para construir y reconstruir espacio y tiempo hace hombre al hombre.” (Chillón, 41).

que surge de la también suposición de que hay un mundo exterior objetivo y fijo al que los sujetos reproducen mediante el lenguaje. La verdad no puede ser establecida a partir del vínculo entre lo objetivo-exterior y lo subjetivo-interior, puesto que las realidades externas como las internas son tropismos, saltos de sentido y traducciones lingüísticas. Sobre la verdad dice Nietzsche: “[...] ¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas, poética y retóricamente elevadas, transpuestas y adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que han desgastado y han quedado sin fuerza sensorial [...]” (Chillón, 27).

Como se observa, el establecimiento de una verdad o varias verdades, desempeña un papel vinculante en la sociedad. La creencia en ellas afirma no sólo la permanencia de un modelo de comunidad, sino también el supuesto de que dicha verdad es sólo el reflejo de una realidad inamovible, de que el *mundo objetivo exterior* siempre ha permanecido allí, a la espera de ser conocido y recreado por el lenguaje. La definición de verdad como *creencia* consiste, precisamente, en concebirla como algo ajeno a la subjetividad, no un concepto construido, sino una esencia que permanece oculta en el ser de las cosas y debe ser descubierta. Ante este panorama, Chillón propone no caer en un desesperado nihilismo, sino muy al contrario, tomar conciencia de las múltiples realidades particulares, “múltiples *experiencias*, de cuya puesta en común surge ese género de acuerdos que denominamos *verdades*.” (Chillón, 28), así también de que esas experiencias particulares son en gran parte formadas por palabras, es decir, vividas *en y por* el lenguaje. Continúa Chillón: “[...] Y estas realidades subjetivas múltiples e inevitables *adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás* en la medida en que son verbalizadas: *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos. Los límites del mundo de cada cual son definidos primordialmente por los límites del lenguaje con el que, *en el que* cada cual aprehende, vive el mundo, *su mundo*.” (Chillón, 29).

La comunicación es, entonces, la enunciación de esas experiencias particulares con el fin de crear un acuerdo intersubjetivo que reciba el nombre de realidad. Tal propuesta, extiende la noción de comunicación del paso de signos arbitrarios de un emisor a un receptor, al encuentro de subjetividades, entendido como turnos de habla, en donde la palabra será siempre fluida y cambiante y el receptor ya no destinatario, sino participante en el intercambio lingüístico, al igual que el contexto y la circunstancia

del acto comunicativo. Un factor fundamental en este esquema es el *sentido*, puesto que, a diferencia de lo que sucede en una estructura fija y solamente denotativa, en el diálogo entre interlocutores se adquiere sentido en el acto mismo de la comunicación.

La noción de sentido da paso a una nueva consideración del lenguaje. En efecto, la palabra vista desde el esquema de comunicación *con sentido* deja de ser una herramienta representativa para ser una figura sensible que se crea en el acto del habla. Chillón expone dos percepciones distintas del lenguaje, la primera, de *naturaleza lógica*: “[...] la que piensa la palabra exclusivamente como *logos*, es decir, como *concepto* abstracto, racional, referencial asensorial y denotativo.” (Chillón, 33-34). La segunda, la concepción *logomítica* del lenguaje, esto es, “[...] la consideración de que la palabra humana, radicalmente y sin remisión, es a la vez, *logos* y *mythos*: aúna concepto abstracto e *imagen* sensorial, razón y representación, denotación precisa y connotación sensible, referencia analítica y alusión sintética, *efectividad* y *afectividad*.” (Chillón, 34). La concepción logomítica, resaltada en este capítulo, se opone a la idea de que el lenguaje sea un transportador de conceptos, de signos unívocos, unidireccionales y transparentes, defiende el hecho de que “[...] las palabras no son meros signos límpidos y netos, *unívocos*, sino antes que nada *símbolos* alusivos, sugerentes y polisémicos, *equivocos*.” (Chillón, 34).

Lo expuesto hasta acá apunta a una noción de la palabra no sólo como reproducción, sino también como poseedora de un carácter *figural*, esto es, simbólico y metafórico. La palabra hace equilibrio entre el concepto y la imagen y la tensión que produce esa relación es expresada de modo figurado: imperfecto, incompleto, alusivo, borroso. Al decir de Chillón: “Así pues, en tanto que simbólico, el lenguaje no sólo nombra y designa, sino que alude y sugiere. No es sólo concepto racional, sino *imagen* y *sensación*. [...] Pero el lenguaje es, *en realidad*, algo mucho más complejo y diverso: además de sonidos suscita imágenes, texturas, colores, olores y sabores; no es simple *línea acústica monodimensional*, sino una suerte de *medio sensorial y tridimensional*. (Chillón, 35). El carácter simbólico del lenguaje, alusivo y sugerente, que tiene el don de cambiar una cosa por otra y de construir un mundo, es decir, de imaginarlo y configurarlo, hace que en cada acto de dicción haya una cuota de ficción.

1.4 Repercusiones del giro lingüístico en el periodismo

Antes de definir los grados y maneras en que la ficción empapa los actos de habla, es necesario dejar en claro las repercusiones de insertar a la narrativa periodística dentro de la experiencia *de* y *en* el lenguaje. La primera consiste en el riesgo de

entender la narrativa periodística según el modelo de la objetividad. El concepto de objetividad, ya mencionado, se basa en la creencia de que el sujeto tiene acceso a verdades absolutas e incondicionales sobre un único e inamovible mundo. Chillón pone en duda tal creencia a partir de la definición de *literariedad* recogida por R. Jakobson en su ensayo *¿Qué es la literatura?* En él Jakobson recoge lo dicho por los formalistas rusos sobre el distanciamiento de la *lengua literaria* con respecto a la *lengua práctica*. Según esta desviación, lo literario se encuentra en el uso de un lenguaje elevado, distinto a otras manifestaciones ordinarias y cotidianas. Entre más se distancie el uso elevado de la lengua cotidiana, más se acercará a lo que se define como literatura. En este punto, Chillón anuncia la imposibilidad de encontrar un grado cero del lenguaje, “idealmente neutro y estándar” a partir del que se mediría, hipotéticamente, la literariedad.

La narrativa periodística entra en esta forma de definir lo literario, en la medida en que se ha considerado al *estilo periodístico* como parte del lenguaje estándar y, por consiguiente, por fuera del elevado. En palabras de Chillón: “[...] al consagrar el apelativo “estilo periodístico” para designar un supuesto modo expresivo oral y escrito característico de todas las modalidades del periodismo realmente existente, el sentido común profesional le ha asignado las aptitudes cognitivas y los rasgos expresivos que supuestamente caracterizan el *lenguaje práctico o estándar*. A saber: una forma de dicción meramente referencial, denotativa e instrumental, exenta de “desviación estética o artística.” (Chillón, 46). La creencia en un solo estilo periodístico, objetivo e inserto en el lenguaje estándar, se cuestiona a partir, primero, de la consideración de que el lenguaje no es reflejo de una realidad única e inamovible, sino que es creación figural y simbólica, segundo, de que el uso de un lenguaje estándar y absolutamente neutro es imposible, o por lo menos lo es su demostración lingüística, puesto que no es dado encontrar los elementos que hagan elevado un determinado acto de habla y estándar otro. Tercero, que la objetividad es sólo uno de los múltiples estilos del periodismo y no, como se pretende, el único. Estas tres conclusiones apuntan a la valoración que se ha expuesto a lo largo de este capítulo respecto a que el periodismo no reproduce una realidad, ni tampoco a que cierta realidad suscite varias maneras y estilos de referirla, sino a que cada manera y estilo crea su propia realidad representada.

La segunda repercusión se refiere a la aceptación de que el periodismo es, como todo uso del lenguaje, connotativo. Lo anterior es la respuesta a la distinción entre lenguaje denotativo, es decir referencial y restringido por un código, y connotativo o

con múltiples significados no referenciales. Al decir de Chillón: “[...] el presunto “estilo literario” tendría, gracias a su también presunta “no referencialidad” y a su “ambigüedad” constitutivas, un tenor marcadamente connotativo, mientras que el supuesto “estilo periodístico” poseería, como variante de la lengua estándar, un carácter eminentemente denotativo.” (Chillón, 49). Ante esto se dirá que no es válido restringir la connotación al texto literario que, por el contrario, está presente en todo acto del lenguaje en tanto este es, como se ha expuesto, simbólico, múltiple e híbrido. La tercera repercusión consiste en reevaluar el mito de la realidad. Parte de este mito se basa en la creencia de que los sujetos que anuncian la realidad, preexistente y dada, están por fuera de ella, es decir, de que esta es independiente y objetiva. Al contrario, el periodismo, como acto *de* y *en* el lenguaje no sólo construye realidades *per se*, sino que se inserta en discursos ya establecidos y establece con ellos una relación dialéctica de la que resulta lo que se da en llamar realidad.

1.5 Grados y maneras de la ficción en el lenguaje

El fundamento de este capítulo estriba en la consideración del lenguaje como creador de múltiples realidades y no en reproductor de estas. Lo que se llama realidad no es otra cosa sino su representación y expresión, es decir, la traducción a términos lingüísticos. El lenguaje hace parte de la dinámica de la ficción. No es sólo que la ficción esté presente en todo acto de dicción, sino que una y otra cosa es lo mismo. Puesto que el uso del lenguaje, bien sea en un poema, en un texto científico o en una charla cotidiana, está impregnado de tropos retóricos, no es unidireccional y unívoco, sino figural, borroso y repleto de matices de sentido. Cada acto de habla es también una ficción, no en la acepción de falsedad o de invención literaria, sino porque el empalabrar la realidad sugiere imaginarla e idearla y esto sólo se puede hacer mediante el lenguaje.

Frente a la anterior consideración, es deber categorizar los grados y maneras en que la cuota de ficción aparece en los usos del lenguaje. Chillón propone dos grandes grupos: a) Enunciación facticia o ficción tácita: enunciados en que “la dosis de ficción estaría reducida al mínimo, es decir, sería aquella *implícita* y *no intencional*, inherente a la condición lingüística de tales enunciados. La enunciación facticia exige, para serlo, un *pacto de veridicción* entre los interlocutores, comprometidos a entablar un intercambio fehaciente, es decir, respetuoso de las máximas *calidad*, *cantidad*, *pertenencia* y *manera...*” (Chillón, 38). Dentro de esta se encuentran la *enunciación facticia de tenor documental*, caracterizada por su *veracidad* y su alta *verificabilidad*. Y la *enunciación facticia de tenor testimonial* en la que existe la veracidad, es decir, el

pacto de las máximas, pero se dificulta su verificabilidad. Grupo b) Enunciación ficticia o ficción explícita: “característica de los enunciados de *vocación fabuladora*, en los que la dosis de ficción sería *explícita e intencional*, [...] La enunciación ficticia exige, para hacerlo, un *pacto de “suspensión de la incredulidad”* entre los interlocutores. Hacen parte de este grupo: la *enunciación ficticia de tenor realista*, en la que existe una verosimilitud referencial, esto es, el reconocimiento de un mundo posible para el interlocutor. La *enunciación ficticia de tenor fabulador o mitopoético*, caracterizada por la búsqueda de una *verdad esencial* en la que existe una verosimilitud autorreferencial, es decir, no un carácter mimético de un mundo posible y reconocible, sino de una realidad interior. La *enunciación ficticia de tenor falaz*, “caracterizada por su búsqueda deliberada de la mentira, el engaño, la tergiversación, el encubrimiento [...]” (Chillón, 39).

Según la anterior gradación, los relatos de la narrativa periodística se ubican en el grupo a) de enunciación facticia o ficción tácita, bien sea de tenor documental o testimonial y son, por lo tanto, verificables y veraces. Al contrario, los relatos cortos de Gógol hacen parte del grupo b) de enunciación ficticia o ficción explícita, entre el tenor realista y el tenor fabulador. Sin embargo, en ocasiones se presentan saltos entre los niveles de ficcionalidad. Un ejemplo de ello son las *Historias San Petersburgo* de N. Gógol, pues a pesar de pertenecer a un grado distinto, comparten elementos y hacen préstamos a la narrativa periodística.

1.6 Contar historias

A continuación se establecerán los vínculos entre narrativa periodística y cuento¹⁷, ambos incluidos dentro del llamado “arte de contar historias”. Como ya se explicó, la cuota de ficción de las dos clases de relatos varía considerablemente ya que mientras el primero, periodismo, se encuentra dentro de la *enunciación facticia o ficción tácita* el segundo, cuento, hace parte de la *enunciación ficticia o ficción explícita*. Sin embargo, el objetivo de este apartado será mostrar cómo entre uno y otro se establecen ciertas relaciones de complicidad, de las cuales hay dos de vital importancia. La primera

¹⁷ La siguiente es una definición de cuento citada por T. Imízcoz en su *Manual para cuentistas, el arte y el oficio de contar historias*, tomada del Diccionario de la Real Academia (DRAE). En el segundo capítulo de esta tesis se ampliará la definición de cuento. “[...] 1. *Relación de un suceso.* // 2. *Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención.* No se trata de un significado restrictivo de cuento como un género literario concreto. Por tanto en esta relación de sucesos que es el cuento tiene cabida todo tipo de narraciones –inventadas o no, literarias y/o periodísticas. Las dos cosas son posibles en el cuento. Se puede decir que nos pasamos la vida contando cuentos, sucesos, que hemos vivido, presenciado, o que nos han contado. [...]” (Imízcoz, 13).

consiste en que ambos narran historias; la segunda, en que tanto narrativa periodística como cuento son experiencias lingüísticas que construyen realidades. La diferencia entre ellos es, no obstante, visible. No es objetivo de este trabajo suponer que una fabulación sea *idéntica* a una crónica o un reportaje, pero sí indicar que ninguno puede aprehender objetivamente una *realidad* única e inamovible y que ambos utilizan el lenguaje, figurativo y retórico. El periodismo, sin embargo, así como sucede con la novela realista del siglo XIX, da al lector la ilusión de ser espejo de tal realidad.

La propuesta, al decir de Chillón, no es caer en un *relativismo nihilista*, sino, por un lado, identificar los grados de ficción de cada relato y, por otro, permitir a la narrativa periodística enriquecerse con los aportes que otro tipo de narraciones le hagan. En esa medida, entre el escritor de historias periodísticas y los lectores de éstas se podrá establecer un diálogo con mayor sentido, en el que el consenso entre ambas partes lleve a la producción de realidades mucho más *factibles* que aquellas que el periodismo informativo da la ilusión de reflejar.

Al respecto comenta T. E. Martínez: “El periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica [...] es una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, entender el porqué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez”.¹⁸ (Martínez, 11). Una forma de comprender las aportaciones de otras narrativas a la periodística es el concepto explicado por M. Vargas Llosa de *nivel de realidad* que consiste en “[...] la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado” (Vargas Llosa, 87). Vargas Llosa ubica este cambio de realidad entre los mundos real y fantástico, es decir, en aquellas ocasiones en que en un mismo relato se pasa de la apariencia realista a un hecho propio de la fantasía, aunque también en cambios entre lo que él llama *mundo objetivo* en oposición a uno subjetivo como el de las emociones.

El *nivel de realidad* se asimila a los *grados y maneras* de la ficcionalidad que propone Chillón. La novedad de Vargas Llosa estriba en señalar el paso entre uno y otro. Así, por ejemplo, un relato de carácter fabulador puede aportar elementos a uno facticio como el periodístico, sin que esto vaya en detrimento de ninguno de los dos géneros. A fin de cuentas, como apunta T. Imízcoz, dentro del cuento caben todo tipo de narraciones, puesto que es un hecho que “nos pasamos la vida contando cuentos”. De

¹⁸ Martínez, T. E. tomado de Nieto Patricia, *Presentación a: Hoyos, Juan José (2003) Escribiendo historias: arte y oficio de narrar en el periodismo*, Universidad de Antioquia, Medellín.

otro lado, es imposible hallar un relato desprovisto de toda subjetividad o interioridad, esto es, absolutamente realista, puesto que aún el más crudo naturalismo de Zolá *es una experiencia en el lenguaje*, y, por lo tanto, presenta un componente de ficción.¹⁹

Como se ha observado, la diferencia entre los grados de la ficción está, más que en los contenidos, en la forma en que las historias se cuentan. Con respecto al periodismo moderno, J.J. Hoyos establece dos maneras de contar: el estilo informativo y el estilo narrativo. Sobre el primero de estos dice: “Fieles al estilo consagrado por las agencias a lo largo del siglo XX, en todos esos despachos había varias cosas en común. El acontecimiento principal estaba resumido en las primeras líneas. Los relatos empleaban un lenguaje preciso, estaban narrados en pocas palabras y tenían un estilo directo y un tono impersonal. Ninguno incluía material distinto a los detalles esenciales. Muy pocos agregaban elementos significativos de drama o suspenso”. (Hoyos, 5).

Esta forma escueta de contar los hechos, tomada del modelo telegráfico del siglo XIX, dio paso a un periodismo encerrado bajo el título de objetivo que, aún hoy, desplaza, pretendiendo ser la mejor forma de *informar*, al periodismo narrativo²⁰. Muy al contrario, el segundo estilo, narrativo, presenta elementos asociados a las historias ubicadas en grados *de mayor fabulación*. Tales elementos son: el registro completo de diálogos, el uso del tiempo y la dosificación de la información. El manejo del periodismo narrativo sobre estos dos últimos aspectos, tiempo y dosificación de la información, marca una diferencia esencial con el dado por el estilo informativo. Mientras que este, también llamado discurso noticioso, destruye el orden cronológico mediante el uso de resúmenes o de la ya citada pirámide invertida, aquel da la apariencia de que el tiempo del relato fuese igual al tiempo de la historia y al de una realidad vivida. “En los textos de estilo informativo, el tiempo no es más que un dato, una hora, una fecha. En los textos de estilo narrativo, por el contrario, el tiempo es un elemento tan importante como los personajes o la trama. Siempre está presente y no

¹⁹ Aún así M. Vargas Llosa relata el caso del escritor francés Robert Grillet que “[...] explica que su pretensión es depurar la novela de todo psicologismo, más todavía de subjetivismo e interioridad, concentrando su visión en la superficie interior, física de ese mundo objetivado, cuya irreducible realidad reside en las cosas “duras, tercas, inmediatamente presentes, irreducibles.” Esta intensión sólo consigue dar la apariencia de una realidad objetiva.

²⁰ “Si se repasa la historia del periodismo uno puede ver que este oficio nació contando historias. [...] Con la invención del telégrafo y la aparición de las primeras agencias internacionales de noticias, en el periodismo se produjo un nuevo estilo que fue desplazando a la narración y a la argumentación. [...] Este otro estilo se basaba en la economía del lenguaje, la supresión de los detalles secundarios, la eliminación de todo rastro de opinión y el ordenamiento del relato en forma inversa a la habitual: los hechos principales al comienzo, los hechos secundarios al final. Con el paso del tiempo esta clase de relato recibió el nombre de *noticia* y se impuso en las redacciones de la mayoría de periódicos del mundo a finales del XIX y comienzos del XX”. (Hoyos, 34).

sólo como dato, sino como elemento constitutivo del relato, como soporte.” (Hoyos, 28-29). El estilo narrativo funciona a partir de los momentos clímax del relato: mientras el discurso informativo suelta los datos más relevantes al comienzo, el narrativo lo hace poco a poco, contribuyendo al aumento de la tensión a medida que la lectura progresa.

Siguiendo la lista de elementos está el uso de la escenificación, esto es la narración escena por escena: “[...] un método en el que el narrador parece desaparecer, para dejarnos enfrente de los hechos, como si estuviéramos presenciando una obra de teatro o viendo una película. Es pues un método narrativo de origen teatral.” (Hoyos, 24). El discurso informativo “rompe” las escenas, puesto que su objetivo es resumir la historia en pocas líneas. Es por esta razón que el estilo narrativo se fija en los detalles mientras que el noticioso los omite al contar los hechos a grandes rasgos: “En oposición al discurso narrativo de los reportajes, que en muchos de sus pasajes nos muestra la realidad escena por escena, el discurso informativo destruye las escenas, que son la forma natural en que percibimos la realidad, para resumir los hechos y solamente enunciarlos.” (Hoyos, 25).

En cuanto a los personajes, el estilo informativo no los crea. Hace a un lado el dibujo de caracteres, de formas de actuar y comportarse, de rasgos físicos y espirituales para dejar sólo nombres. Hasta acá se puede concluir que el estilo informativo es una especie de “destello” que surge de una historia mucho más compleja. Este estilo se construye a partir de una selección, que no deja de ser arbitraria, de lo que se considera lo más importante de la historia. Por eso su iniciador fue el mensaje telegráfico. De otro lado, el estilo narrativo ahonda en la historia que cuenta, elabora a los seres que en ella aparecen, a partir de elementos como la escenificación y el diálogo. Mientras que de cierta forma, el estilo informativo tiene afán por contar, el narrativo se detiene a mostrar. Es curioso cómo el periodismo informativo al referirse a una única e inamovible realidad, se limita a hacer un listado de nombres, lugares, fechas y acciones con la pretensión de ser lo más objetivo posible, esto, sin embargo, como se observa en “el arte de contar historias”, no consigue persuadir al lector. Por el contrario, es la elaboración de lo que se cuenta lo que hace que el lector se pregunte ¿qué va a suceder?, se deje convencer por los momentos de tensión, se estremezca con los clímax, comparta los dramas de los personajes y, en general, tenga la ilusión de que todo lo que lee sucede en realidad. Así pues, el estilo narrativo, desde las categorías establecidas por Chillón, es mucho más *facticio* que la mera información y esto, precisamente, porque se permite el uso de elementos de la fabulación.

La ambientación es otro de los préstamos de los relatos *de ficción tácita* a la narrativa periodística. Consiste en la descripción de los lugares donde se desarrolla la historia. Más aún, en plasmar la atmósfera que rodea a los personajes y que constituye una parte fundamental de la narración. Al respecto de la ambientación dice Hoyos: “En el despacho noticioso el espacio es tratado mediante descripciones breves que a veces se reducen sólo a datos como la ciudad o las distancias de los sitios donde ocurren los hechos. Rara vez se menciona el ambiente. [...] En los reportajes, al igual que en los demás textos de estilo narrativo, el espacio es objeto de un especial cuidado y es descrito detalle por detalle. Lo mismo sucede con el ambiente. Ambos sirven de marco indispensable a la narración.” (Hoyos, 29).

Los tres elementos que completan la lista de componentes de la narrativa periodística son el diálogo, el punto de vista y el contexto. Sobre el primero dice Hoyos: “En las noticias rara vez se registran los diálogos. El discurso noticioso los resume y los convierte en simples citas muchas veces abstraídas de su contexto. El discurso periodístico narrativo, en cambio, trata de captar los diálogos en su totalidad, para así mostrar a los personajes del modo más realista posible. A veces, esta preocupación lleva al narrador a registrar incluso expresiones exaltadas, repeticiones, vacilaciones, interjecciones: detalles sutiles que contribuyen a crear una imagen compleja del personaje.” (Hoyos, 29).

Como ya se dijo, el diálogo, junto a los demás elementos, no sólo persuade al lector de la narración, sino que lo acerca a lo factible. El punto de vista cambia también entre uno y otro estilo, mientras en el primero la voz que narra da la ilusión de ser objetiva e impersonal (usualmente en tercera persona) en el segundo la gama de posibilidades se amplía a todas las voces gramaticales. Así también varía el grado de acercamiento del narrador hacia lo narrado, incluida su simpatía o desagrado hacia los personajes y sus acciones. Finalmente, el uso del contexto obedece a la preocupación de la narrativa periodística por cargar de sentido a la acción a través de la unión entre una situación puntual con un marco. En el estilo informativo, por el contrario: “[...] el contexto habitualmente se reduce o se suprime. Rara vez se habla del pasado de los protagonistas, el cual se reduce, casi siempre, al lugar y la fecha de nacimiento. [...]” (Hoyos, 29).

1.7 El recorrido del periodismo

Desde lo señalado en el apartado anterior, se observa que la manera de contar historias en el periodismo depende del manejo de los elementos según sea el estilo por

el que se haya optado: informativo o narrativo. Ambos, no obstante, han permanecido a lo largo de la historia del oficio, turnándose un puesto privilegiado en la prensa escrita a partir de las circunstancias, prácticas y discursos que los hayan rodeado en tal o cual momento. Sin pretender abarcar acá al periodismo desde sus orígenes, que bien podrían extenderse hasta las crónicas de la antigua Grecia o los relatos de juglares y trovadores de la Edad Media, el concepto se aplicará al denominado periodismo moderno, cuyos brotes datan, según Hoyos y Chillón, de 1722, año en que Daniel Defoe publicó su reportaje novelado *Año del diario de la peste*²¹. En el relato, el escritor inglés construye de manera minuciosa la epidemia de peste bubónica que azoló la ciudad de Londres en 1665. Sobre el libro dice Defoe: “En aquellos días no teníamos nada que se pareciese a los periódicos impresos para diseminar rumores e informes sobre las cosas y para mejorarlos con la inventiva de los hombres, cosa que he visto hacer desde entonces.” (Hoyos, 58).

Para Chillón, la narración de Defoe marca el inicio de lo que él denomina una *sensibilidad realista*, esto es, un afán por contar la “realidad social”. Dicha sensibilidad que surgió en Europa y Estados Unidos en el siglo XVII y que obtuvo mayor relevancia durante el XIX, hizo parte de una serie de prácticas y discursos circundantes en la época que desembocaron en el fenómeno cultural y comunicativo conocido como: “el nacimiento coetáneo del periodismo moderno y de la novela moderna.” (Chillón, 80). En palabras de Chillón: “Tal sensibilidad nació como expresión de la necesidad de conocer las nuevas realidades sociales emergentes, y se plasmó en dos grandes modalidades narrativas de cultura y comunicación: por un lado, la novela y el relato realistas, dedicados a configurar representaciones *ficicias* de la experiencia individual y social; y por otro, las diversas modalidades de la antigua prosa testimonial y del incipiente periodismo de amplia difusión, dedicados a proporcionar a los crecientes públicos lectores representaciones y valoraciones *facticias* sobre lo que se da en llamar “realidad social”. (Chillón, 80).

El origen y la formación del periodismo moderno son, entonces, inseparables del origen y la formación de la novela moderna. La relación que se establece entre ambos es de carácter simbiótico, es decir, la influencia no va en una sola dirección sino que entre uno y otra se crea un constante intercambio. Hay hasta aquí tres apuntes importantes.

²¹ “El libro de Defoe es calificado al mismo tiempo como crónica y reportaje novelado, ya que mezcla en el relato formas narrativas del periodismo y de la ficción. Una muestra de esto es el recuento preciso, minucioso, de los primeros muertos de cada una de las parroquias de Londres [...]” (Hoyos, 59-60).

Primero que el comienzo del periodismo moderno no se puede concebir aparte del de la novela moderna. Entra en discusión la creencia de que “los novelistas se dedicaran *también* al periodismo” (Chillón, 80), puesto que uno y otra, periodismo y novela, se erigieron como una misma y novedosa forma de escribir. Segundo, que tal nacimiento coetáneo no fue un fenómeno aislado, sino que se insertó en una serie de prácticas discursivas imperantes en la época y que, por su parte, ayudó a posesionar esos discursos y a instaurar otros nuevos. Tercero, que la atmósfera llamada *sensibilidad realista* se plasmó en dos modalidades: una fueron los relatos de tenor ficticio sobre experiencias individuales y sociales y otra las narraciones de tenor facticio nutridas de la ya cultivada prosa testimonial. Ambas pretendieron mostrar una “realidad social”. Como se puede apreciar, la primera modalidad dio inicio a la novela moderna y la segunda al periodismo, sin embargo, esta separación no puede ser tan contundente puesto que no sólo el origen de ambos parte de un mismo punto, sino que en el desarrollo de cada uno va a haber una mixtura constante de sus elementos.²²

La confluencia en el origen del periodismo y la novela modernos, aunque apenas esbozada, sirve para indicar el primer paso en el recorrido que se propuso. Asimismo, se hace útil a la hora de reconocer al periodismo como género que, siendo familiar de la novela, puede como ella, alimentarse de múltiples y diferentes formas de escritura. El periodismo, como la novela, no es un género restringido, pues le es necesario absorber elementos de otros discursos para completar sus contenidos. Esto, lejos de ir en detrimento suyo, le otorga la misma versatilidad que tiene la novela.

Otro aspecto que se extrae de tales relaciones es el que refiere a las influencias del periodismo y la novela modernos, que en gran parte de los casos, son compartidas. Así, según Chillón, en la novela conviven dos formas básicas de ficción en prosa “[...] por un lado la mitopoética, que busca crear mundos fabulosos, nutridos de la fantasía, el mito y el sueño; y por otro, la realista que trata de representar verosímilmente los contornos de la realidad perceptible. Y esto hasta el punto de que esos dos modos primordiales de fabulación tienen aún hoy nombres diferentes en inglés *-romance* y *novel-* y en francés *-roman* y *nouvelle*. [...]” (Chillón, 83). El segundo nombre: *novel* y

²² Dice A. Chillón: “Tan difícil como recorrer los contornos de la novela en una época dada es remontar su historia. Algunos autores la consideran heredada de la antigua epopeya y de la épica medieval, y detectan novelas ya en las fábulas milesias del siglo I antes de Cristo. Otros, más cautos, prefieren datar su nacimiento en el siglo XVII con el *Quijote* y la picaresca, o en el siglo XVIII, con *Robinson Crusoe*, *Tom Jones*, y aún hay quien piensa que la verdadera novela nace en Europa a principios del siglo XIX con la eclosión del realismo de la mano de Stendhal, Dickens y Balzac.” (Chillón, 82).

nouvelle, es aquel que se ha emparentado con las formas narrativas “no ficticias” como la epístola, el diario, las memorias o biografías, la crónica o historia. Según Wellek y Warren: “[...] se desarrolla, por así decir, partiendo de documentos; en el aspecto estilístico subraya el detalle representativo, la “mimesis” en sentido estricto.” (Chillón, 83). Son esas mismas formas narrativas “no ficticias” los antecedentes del periodismo moderno. De otro lado, como se lee en la cita anterior, la mimesis fue un elemento fundamental para la escritura novelística, así como ha sido y aún es un elemento esencial en la narración periodística.

Si se tiene en cuenta lo que se ha dicho hasta acá, no resultará extraña la frase de Hoyos: “Si se repasa la historia del periodismo uno puede ver que este nació contando historias [...]” (Hoyos, 34). La definición de historias, dada por el mismo Hoyos es: “[...] aquellos textos de estilo y estructura narrativos que nos cuentan una serie de hechos ordenados en una sucesión cronológica. [...] Al mismo tiempo, toda narración es un discurso, o sea, una serie de enunciados que nos presentan un conjunto de acontecimientos. Un discurso en el que los acontecimientos son la unidad fundamental. Este discurso puede ser oral o escrito.” (Hoyos, 39). Al seguir una línea cronológica de los posibles géneros periodísticos, el primero de estos resulta ser la crónica. No obstante su antigüedad, la crónica ha estado vigente a lo largo del recorrido del periodismo y ha sido influencia del llamado estilo narrativo, esto, precisamente, por tener como principal preocupación el contar historias. La crónica puede incluirse en la amplia definición que Imízcoz propone del cuento, puesto que su función sería también la de contar algo. De hecho, la eficacia de las primeras crónicas estribó en el poder robar la atención que tenían los cuentos, narrando las historias en el mismo orden temporal en el que habían ocurrido.

En su libro, Hoyos relata la vida de Tobías Peucer, médico y teólogo, que presentó en Leipzig en 1690 la primera tesis doctoral sobre periodismo conocida en la historia. Su obra titulada *De relationibus* analiza los “relatos de hechos” previos al siglo XVII cuando aparecieron los primeros periódicos. Peucer rastreó también algunos relatos anteriores a la invención de la imprenta de Gutenberg en el siglo XV, que por su estilo y propósito se asociaban a estos relatos de hechos. Según Hoyos: “[...] El autor halló en los textos más antiguos una forma de construcción del relato a la que dio el nombre de *modus per incrementa*. En los más recientes descubrió una estructura cronológica que llamó *modus per tempora*. Entre los primeros, clasificó los poemas épicos de Homero, donde existe un comienzo del relato parecido al que en el

periodismo anglosajón de los siglos XIX y XX recibirá el nombre de *lead*. Este comienzo adelantaba al lector el final de la historia con el propósito de fijar la atención en el “cómo” de la acción, es decir, en la forma como se relaciona el acontecimiento y no únicamente en el “qué”. En los otros relatos narrados en el *modus per tempora* Peucer encontró que el orden se basaba en la prelación cronológica, esto es, los hechos se contaban en el mismo orden temporal en que habían sucedido.” (Hoyos, 300-302). Lo anterior sugiere que los relatos *per incrementa* se asocian con el estilo informativo, mientras que los *per tempora*, anteceden al estilo narrativo. Esto demuestra lo que se dijo al comienzo del apartado sobre cómo ambos estilos se han turnado un puesto privilegiado a la hora de contar. Asimismo, con cada nueva aparición, los elementos que estructuran las historias son dispuestos de manera diferente.

Hasta acá se ha hablado sobre los dos estilos que definen el recorrido del periodismo: narrativo e informativo. La crónica, la forma más antigua de hacer periodismo, está estrechamente ligada con el primer estilo. El inicio del llamado “periodismo moderno”, coetáneo al de la novela moderna, se relaciona también con la narración, es decir, con el *mostrar* mediante los recursos ya mencionados (diálogo, escenas, manejo del tiempo) y no sólo a entregar información.

Sin embargo, en ciertos momentos de la historia del periodismo, los dos estilos han coexistido. Tal es el caso de la prosa partidista que se desarrolló a la par que el estilo narrativo de la crónica. Su propósito era: “[...] la difusión de las ideas políticas de las nuevas clases sociales que se estaban formando en Europa desde el siglo XVII.” (Hoyos, 307). De esa misma época data la aparición de las primeras publicaciones que recibieron el nombre de periódicos por la regularidad de sus apariciones. Estos periódicos se asociaron con las gacetas y con el posterior periodismo de ideas en tanto que los tres difundieron una “[...] prosa basada en la exposición argumentada (a veces en tono exaltado) de las ideas políticas.” (Hoyos, 308).

Es importante recalcar cómo la aparición de nuevas formas de entender y hacer periodismo no obedece a fenómenos aislados, sino que se incluye en complejas prácticas discursivas; procesos comunicativos, de emisión y recepción y contextos sociales, económicos y políticos, todo encaminado a la construcción de realidades. Dos ejemplos de lo anterior son la prosa partidista, vinculada a la aparición de la burguesía, y el nacimiento del estilo de las agencias noticiosas, influenciado por los cambios tecnológicos de los siglos XIX y XX, como el telégrafo, el teléfono y el ferrocarril. Ahora bien, como ya se ha visto, los antecedentes de estos nuevos géneros se remiten a

los ya existentes estilos narrativo o informativo, que tiempo atrás Peucer denominó *modus per tempora y modus per incrementa*.

Siguiendo con la línea histórica de los géneros del periodismo, se encuentra el estilo epistolar, desarrollado al lado del partidista. Si bien los primeros periódicos daban prioridad a la “prosa de ideas”, también hubo espacio para la narración de “acontecimientos importantes” que, generalmente, eran enviados por periodistas que se encontraban fuera de las salas de redacción. Tal dio origen al término “corresponsal” o “enviado”, aunque, como anota Hoyos, estos remitidos eran, en su composición, muy similares a las antiguas relaciones de hechos. A su vez, el estilo epistolar influenciará al periodismo informativo de finales de siglo XIX y comienzos del XX y marcará la diferencia entre la noticia y los géneros de opinión, derivados de la prosa de ideas.

El estilo informativo surgió en Europa y Estados Unidos de la mano de la industrialización. Los adelantos en materia de comunicación, las primeras líneas de transmisión del telégrafo norteamericano en 1844 y del teléfono en 1876, se unieron a las transformaciones en todos los planos de la sociedad. Citando a Hoyos: “Los factores que han influido en esas transformaciones son diversos. Algunos, exteriores al desarrollo de los relatos en sí mismos, tienen que ver con las modificaciones tecnológicas registradas en la transmisión de las noticias; las nuevas técnicas empleadas en la composición de los textos y en la impresión de los periódicos; los medios de transporte usados para la distribución, las modalidades de mercadeo de las publicaciones, entre otros puntos [...]” (Hoyos, 298). En cuanto a la prensa escrita, otros factores que propiciaron la aparición del estilo informativo fueron, además de los ya citados telégrafo y teléfono, la invención del linotipo que agilizó la producción de los textos y las rotativas y tintas de secado rápido que acortaron el tiempo de la impresión de un elevado número de ejemplares. A las novedades anteriores, se sumaron otras en materia de transporte como el ferrocarril y el avión. Finalmente: “[...] otros factores han influido en las modificaciones de los relatos periodísticos, entre ellos pueden mencionarse los criterios cambiantes de carácter político y social relacionados con el papel del periodismo en la sociedad; los distintos parámetros utilizados por los periodistas en la selección y evaluación de los acontecimientos y, por consiguiente, en los escritos que se ocupan de ellos; el aumento constante del volumen de información que circula en el mundo, las políticas de libertad de prensa implantadas por los gobiernos, [...] La confluencia de todos esos factores técnicos, políticos, sociales y

culturales, en distintas épocas de la historia, ha producido periódicos y formas de narrar también diferentes.” (Hoyos, 298).

El nacimiento de lo que hoy se conoce como noticia, o el producto del estilo informativo, se dio gracias a la confluencia de los factores mencionados. Así, el telégrafo obligó a los periodistas que transmitían la información desde otros lados a utilizar un estilo breve, conciso, rápido, ordenado y ceñido a los hechos principales que, usualmente, se incluían al comienzo de los relatos. Tal restricción a escribir sólo sobre los hechos más importantes, produjo en la prensa escrita un alejamiento del antiguo corte panfletario, lo que limitó el espacio de los llamados géneros de opinión y amplió el de las noticias.

En lo que se refiere a la estructura, el surgimiento del estilo informativo reorganizó la manera de mostrar la información. Como ya se dijo, los nuevos relatos no sólo fueron breves y concisos, sino que adquirieron la costumbre de poner la información relevante en un párrafo inicial. Sobre esto apunta Hoyos: “[...] el famoso *lead* de la pirámide invertida popularizada por las agencias de noticias a lo largo del siglo XX. Esto quería decir que la pirámide narrativa de los antiguos cronistas se había volteado al revés.” (Hoyos, 312). Hasta aquí es importante apuntar que la aparición del estilo informativo transformó, primero, la manera de narrar, ahora de forma sucinta y ordenada, con un encabezado que contenía los hechos principales, desarrollados después de mayor a menor importancia. Segundo, cambió la manera de difusión de la información. En efecto, los nuevos inventos: telégrafo, linotipos, rotativas y transporte, abarataron, agilizaron y aumentaron la producción de las publicaciones, lo que posibilitó la entrada al mercado del llamado diario de gran circulación o prensa de un centavo de dólar.

Como consecuencia de estas dos transformaciones surgió la creencia de un “periodismo objetivo” que empezó a llenar las páginas de los diarios y que desplazó y se separó de forma definitiva del periodismo de opinión. Según lo mencionado en páginas anteriores, la objetividad es un concepto que se asocia al formato o a la apariencia de la narración periodística y no a la escritura de unos contenidos transparentes que reflejen una sola y unívoca realidad. En palabras de Hoyos: “La objetividad de las informaciones, entonces, sólo reside en la falsa apariencia con que las reviste el estilo retórico impersonal practicado por el llamado “periodismo informativo.” (Hoyos, 343). La objetividad es, entonces, una de las tantas formas en que se puede utilizar el lenguaje que se construye a partir de tropos retóricos. El relato de estilo

objetivo, se ubicaría según las categorías de Chillón, en el tenor facticio, lo cual no indica, como se ha pretendido, que carezca de cierto grado de ficción.

El relato informativo marca el final del recorrido del periodismo que se ha dispuesto en este capítulo. Si bien después de él la historia del oficio continúa de forma considerable, escribirla toda resultaría motivo para una investigación aparte. Además, en concordancia con los objetivos propuestos, el análisis se centra en la prensa escrita del siglo XIX, que se ajusta al periodo en que escribió Gógol. Sin embargo, la recopilación de las principales formas de narrar que han hecho parte y han influenciado el nacimiento y desarrollo del periodismo contribuyen, primero, a la diferenciación de dos estilos: informativo y narrativo y, segundo, a la comprensión de que tanto en los momentos de preponderancia del informativo, como en los del narrativo, se han construido realidades a partir del lenguaje y de la manera en que este se ha organizado, así como de las prácticas discursivas presentes en cada momento, del contexto y de las modalidades que ha asumido el acto comunicativo en tal o cual situación.

1.8 Composición y poética del relato

Una vez definidos los dos tipos de estilos que han coexistido a la hora de escribir un relato periodístico: informativo y narrativo, se pasará a la exposición de los elementos que componen una narración. Si bien no se debe dejar de lado la importancia que ha tenido el estilo informativo en la elaboración de la prensa escrita, en este apartado se dará cuenta de una manera de escribir periodismo más emparentada con las formas de los relatos del orden de la fabulación que con aquellos que ostentan el título de objetivos. Aunque en páginas anteriores se mencionó el manejo que desde la narrativa periodística reciben elementos como el tiempo, las escenas, los diálogos y los personajes, acá se ahondará en la composición de ese tipo de relatos con otros condicionamientos que responden a una *poética* para la elaboración de narraciones.

Las historias, que son la materia fundamental de todo relato, no sólo hacen uso de distintos elementos, sino que están organizadas de una u otra manera, según sean los fines que se propongan. Una historia que descubre el secreto de una serie de acontecimientos sólo al final, a la manera de los relatos policíacos, causa en el lector una sensación diferente a aquella que no revela ningún misterio, pero que teje una trama que lo envuelve desde el comienzo. No obstante las innumerables variables, existen unas *estructuras* comunes a ciertos tipos de relatos. La más antigua de estas estructuras se obtiene de la *Poética* de Aristóteles que indica que toda historia es una organización compuesta por un planteamiento inicial, un clímax y un desenlace. Estas tres etapas del

relato se amplían con tres condiciones que según el narratólogo A. Laffay, citado por Hoyos, debe cumplir toda narración. La primera es el orden: la construcción de una historia supone dar cierto sentido a un caos mediante la selección de hechos que, una vez escogidos, deben organizarse desde un punto de partida hasta un final. La segunda condición es la trama: “una trama que por medio de palabras plantea el comienzo de la vida de un personaje, luego presenta sus complicaciones y finalmente muestra un desenlace lógico.” (Hoyos, 52).

Como se observa, una historia no tiene, ni podría contar todo, no sólo porque resultaría larga y dispendiosa, sino también porque, al decir de Imízcoz, le quitaría sugerencia al texto. Las dos condiciones vistas: orden y trama, se conectan con la definición de historia que manejan Hoyos e Imízcoz: “[...] las historias son lo que le pasa a alguien en un momento concreto originando un cambio en la historia misma: de situación, de estado anímico o de lo que sea.” (Imízcoz, 79). La última condición que propone Laffay es la del narrador, esto es, la voz que ordena de manera secuencial los episodios que se relatan. Al decir de Laffay: “[el relato] es ordenado por un mostrador de imágenes, un narrador.” (Hoyos, 52).

En resumen, se puede hablar de tres órdenes presentes en un relato, el orden de la memoria, el orden cronológico y el orden expositivo. En palabras de Hoyos: “[...] la memoria es un laberinto. Un orden sin tiempo, un orden mítico, épico, que a veces otorga a ciertos hechos del pasado un color, una luz que no tuvieron en su momento, pero que ahora tienen, pues han cobrado otro sentido y otras dimensiones.” (Hoyos, 109). El escritor del relato tiene que establecer un orden frente a esa serie de percepciones y sensaciones caóticas que le ofrece la memoria. Esto se relaciona con lo dicho al inicio del capítulo sobre la *traducción a términos idiomáticos* de todo aquello que se conoce, si se pretende que lo conocido sea también comunicable. Como ya se ha referido, la experiencia de la realidad es experiencia lingüística, lo que indica que la memoria debe traducirse a términos idiomáticos para ser interpretada y comunicada. El orden cronológico selecciona los hechos y los ubica como antes, luego y más tarde, esto para dar un sentido a los elementos que parecieran ser producto del azar. Finalmente, el orden expositivo es la forma en que se presenta el relato, es decir, el discurso.

Los tres órdenes mencionados permiten que la historia no sólo sea *la narración de lo que le pasa o pasó a alguien*, sino además, un organismo vivo y compuesto de partes que para funcionar deben estar en equilibrio. Dice Hoyos: “Para empezar cualquier historia se compone de personajes, situaciones y acciones. [...] Si todas estas

partes no se hallan presentes y si la relación entre ellas no obedece a un orden específico, la historia, como el cuerpo humano, sin una armonía entre sus componentes que regule su funcionamiento, no puede existir.” (Hoyos, 168).

Los primeros componentes de una historia, según Hoyos, son la *complicación* y la *resolución*. Estos dos conceptos, sin embargo, más que elementos, como los personajes, las situaciones y las acciones, son conectores, es decir, mecanismos externos que unen las partes y dan vida a ese organismo que es el relato. Mediante la complicación los personajes logran dibujarse, esto es, pasar de ser nombres a ser personas: “[...] Una complicación puede definirse simplemente como un problema encontrado por un ser humano, un evento que provoca una situación que enreda nuestras vidas.” (Hoyos, 169). Las complicaciones, si bien son en su mayoría externas, generan conflictos internos en los personajes. En el cuento *La nariz* de Gógol, un panadero encuentra una mañana entre sus panes una nariz humana (hecho externo). El hombre, que inmediatamente reconoce a quién pertenece la nariz, se debate entre botarla al río, devolverla a su dueño o darla a la policía. La nariz lo indispone, lo hace ver ante su esposa y ante el lector como un ser cobarde y como un borracho (ya que no sabe cómo llegó la nariz a sus panes e, incluso, duda de si él pudo haberla puesto allí). La complicación indica, además, una mala relación entre el panadero y su esposa, muestra el temor de los habitantes de San Petersburgo ante la autoridad y señala la preocupación de la pareja por lo que digan sus vecinos cuando se enteren de un acontecimiento tan extraño.

Con la complicación surge un problema que introduce el *suspense* en el relato. El lector, así como el personaje, se pregunta cómo se resolverá tal problema y cuál es su significado. La resolución se trata de: “[...] algún cambio en el personaje o en la situación que resuelve la complicación. La resolución, por definición, destruye la tensión.” (Hoyos, 170). La complicación se relaciona con lo que Edgar Allan Poe, citado por Hoyos, llamó en su *Filosofía de la composición* el *efecto dramático* que los cuentos producen en el lector, ya que es a partir de un acontecimiento que rompe con el orden de un relato que se genera no sólo el dramatismo, sino también, la expectativa. Para Poe, el efecto dramático se obtiene a partir de los incidentes y el tono. Los incidentes van de la mano de la intensidad en el desarrollo de la historia. Así, a mayor intensidad, mayor efecto dramático y a mayor dramatismo, mayor revelación, contundencia y sorpresa al final. El tono, por su parte, corresponde al uso de una “intensidad sutil” en el clímax del relato. Si se sigue esta estrategia: “no se usan incidentes tremendistas, sino historias

sencillas, diálogos y descripciones con una gran carga subliminal.” (Hoyos, 174). Las dos posiciones planteadas por Poe: el uso de incidentes o de tono, llevan a Hoyos a la siguiente conclusión: “En resumen hay dos tipos básicos de historias: las que se concentran en la anécdota y en el desenlace sorpresivo de esta y las que logran establecer una atmósfera, un tono, un clima con una paradoja íntima, con una epifanía. [...] Sin embargo, se debe aclarar que no existe ninguna historia sin los dos elementos fundamentales que son la acción y el nudo dramático. Todo relato, por su misma naturaleza, exige un entramado de acciones, es decir, una anécdota [...]” (Hoyos, 175). Dicha anécdota no sólo es imprescindible porque es allí donde se ubica el planteamiento de la historia –la complicación que llevará al clímax- sino también porque es a partir de la anécdota que ocurre lo que Aristóteles llamó *el cambio de suerte*, esto es, un giro que rompe con la linealidad de la historia y le otorga un sentido diferente.

Dentro de la gran estructura de todo relato indicada por Aristóteles: planteamiento inicial, clímax y desenlace, la anécdota se ubica en el inicio. Esto, en términos gráficos se representaría a través de una línea diagonal ascendente, cuyo punto máximo sería el clímax y que culminaría con un descenso o resolución. El clímax, dicho por Hoyos, es: “[...] el momento clave en el cual todos los elementos de la historia dan un giro en una dirección diferente a aquella en la que el escritor había conducido hasta el momento la narración. El clímax, como explica Aristóteles en su *Poética*, casi siempre aparece asociado a un hecho patético o a una gran revelación. [...]” (Hoyos, 177). Aún así, no todas las historias presentan un momento climático tan marcado, hay algunas que más que poner la atención en la anécdota y en el desenlace sorpresivo, proponen una atmósfera, un tono y un clima cuya fuerza aparece constantemente y no sólo en los altibajos.

Estas dos maneras de contar se asocian con los conceptos de intensidad, tensión y significación explicados por Julio Cortázar. A partir de ellos, el escritor logra descubrir el cosmos que gira alrededor del tema, algo que va más allá de la anécdota. Si bien en párrafos anteriores se habló de la importancia de la anécdota, la sola mención de *lo que le pasó a alguien* no es suficiente para construir un relato. Hacen falta elementos como la intensidad y la tensión, externos y, aparentemente, invisibles, pero que dan al tema y a la historia unidad de fuerza, sentido y profundidad. Dice Cortázar: “[...] Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera.” (Hoyos, 192).

El primero de los elementos, la intensidad, se utiliza en *Los asesinos* de Hemingway, el ejemplo es de Cortázar, un cuento donde se elimina todo lo que no haga parte del drama. En otras palabras un relato de esencia y condensación que desde las primeras líneas sumerge al lector en “el corazón del drama”. La tensión, por su parte, funciona en las narraciones que van acercando lentamente a lo contado. Dice Cortázar: “se siente que todo está en las fuerzas que desencadenaron los hechos, en la malla sutil que los precedió y los acompaña”. Ambos, no obstante, llevan a la misma profundidad y a la abertura de lo más hondo de la condición humana. La significación, por último, se relaciona con el tema y con el tratamiento que se le da. El que un tema tenga significación, supone, para Cortázar, que irradie algo más allá de sí mismo, al punto que lo más cotidiano se convierta en una revelación de la condición humana, individual y colectiva. En sus palabras: “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 que cuenta.” (Hoyos, 198). No hay temas significativos y temas no significativos, todo depende de la aproximación del narrador y de su capacidad para aislar al lector de todo lo que esté fuera de la narración durante el tiempo que dure la lectura, para, una vez terminada, conectarlo con una circunstancia nueva y enriquecida.

Como se ha visto, contar historias requiere de un ajuste entre elementos formales y expresivos, implica, además, un orden en lo que se cuenta, una anécdota, una complicación y una resolución, todo esto moldeado a través de la tensión, la intensidad y la significación. Quien sepa equilibrar tales elementos y hacer de ellos un organismo vivo, habrá construido una historia que obligue al lector a seguir leyendo y que, en palabras de Cortázar, le propine un golpe fulminante.

1.9 Otros aspectos del relato

Este apartado contiene los tres componentes restantes en la elaboración de un relato. Ellos son: el modo, la voz y el tiempo. Dichas categorías las explica el estructuralista G. Genette quien, para su análisis, parte de los distintos sentidos en que se usa el término relato:²³ a) el enunciado narrativo, el discurso hablado mediante el que se narra un suceso o una serie de sucesos; b) la serie de sucesos reales o ficticiales que son objeto de este discurso y c) el acto de narración o enunciación. Con objeto de evitar

²³ La información sobre Genette es tomada del artículo *Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)* de Shlomith Rimmon. Shlomith Rimmon, (1976) *A comprehensive theory of narrative: Genettes Figures III and the structuralist study of fiction*, PTL, 1, pp. 40-56 [33-62]. Traducción de Lluís Planella.

confusiones, Genette propone tres términos diferentes para distinguir las tres categorías: a) *relato*, el significante, el enunciado, el discurso o texto narrativo en sí; b) *historia*, el significado o contenido narrativo y c) *narración*, el acto de producción narrativa y, por extensión, la situación real o ficcional donde tiene lugar.

La propuesta de S. Rimmon, autor del artículo sobre la teoría de Genette, consiste en reunir los sentidos en que se usa el término relato en un triángulo que necesita que las tres condiciones estén presentes para poder ser una figura. Tal figura es el relato. Dice Rimmon: “[...] el relato, el discurso narrativo, viene definido por las otras dos categorías: sin contar una historia no sería una narración y sin ser pronunciado por alguien no sería un discurso.” (Rimmon, 172). En el relato, entonces, coexisten tres caras, la primera, el relato en sí, pertenece al orden de *cómo se cuenta*, en donde entran los aspectos mencionados en el apartado anterior; la segunda, la historia, responde a *lo que se cuenta* y la última, la narración, se refiere, por un lado, al lugar de enunciación y, por otro, al lugar de la recepción.

En cuanto a las categorías de tiempo, modo y voz, Genette las define de esta manera: *tiempo*: las relaciones de cronología entre el relato y la historia, *modo*: las formas y grados de “representación” narrativa mimética y *voz*: las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las relata y, finalmente, todos los participantes en la “instancia de la enunciación”. En lo que se refiere al tiempo, hay una dualidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. El siguiente fragmento del cuento *El capote* de N. Gógol es una escena, puesto que el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia, es decir que lo que sucede y la extensión que se le dedica en el texto es la misma. “[...] – ¡Qué dices! ¿Nuevo? – Preguntó como entre sueños-. Pero si no tengo dinero. – Sí, nuevo – repitió Petróvich con el aplomo de un bárbaro. – Y, si hubiera que hacerlo nuevo, ¿cuánto vendría a...? – Cuánto costaría, quiere usted decir. – Sí. – Pues vendría a salirle por ciento cincuenta rublos largos- dijo Petróvich...”

El siguiente fragmento del mismo cuento, es una descripción o explicación ya que el tiempo que el relato dedica a enumerar las características del funcionario Akaki Akakievich es mayor al tiempo que transcurre en la historia. En efecto, *no está pasando nada*, y, sin embargo, el lector se está enterando de ciertos rasgos del personaje. “[...] un funcionario del que no podría decirse que tuviera nada en particular: era bajito, algo picado de viruelas, algo pelirrojo, a primera vista, hasta algo cegato, con leves entradas, los carrillos surcados de arrugas y la cara de ese color que suele llamarse hemorroidal...”

El tercer caso es el resumen en el que el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia, esto es, que lo que se cuenta dura más que lo que se relata en el texto. “*Por la mañana temprano acudió a casa del comisario, y le dijeron que estaba durmiendo; regresó a las diez, y vuelta a decirle que dormía; se presentó a las once y le dijeron: “el comisario no está en casa”; volvió a presentarse a la hora de comer, y los escribientes no lo dejaron pasar de la antesala, pretendiendo enterarse del asunto que le traía y de lo que le había sucedido.*”

Sobre el resumen dice Hoyos: “[...] es usado con frecuencia por los novelistas para presentar los antecedentes de la historia, mostrar el ambiente familiar, el pasado de los protagonistas, su personalidad. Sirve, pues para narrar en forma panorámica. Proporciona informaciones, establece relaciones entre situaciones diferentes, permite resbalar por encima de hechos poco importantes para la óptica de la narración, a fin de anticipar el futuro y hablar de lo posible. Mediante él el narrador puede insertar sus comentarios y sus juicios sobre los personajes que ha presentado en conjunto [...]” (Hoyos, 2008). La escena, por su parte, enfatiza la mirada en un solo cuadro y con esto le da la impresión al lector de estar presente en el momento en que ocurre la acción. A la hora de narrar se puede optar por cualquiera de las tres formas o, como ocurre con frecuencia, mezclarlas. Como indica Hoyos, mientras la escena se relaciona con un modo de contar directo, en donde los personajes se retratan a sí mismos con sus propias palabras y sus propios actos, en el resumen el modo es indirecto, pues se precisa de uno o varios narradores que mediante testimonios, versiones y descripciones, construyan la historia.

Hasta acá se han mencionado los tres aspectos que según Genette estructuran un relato: *tiempo, modo y voz*. Del primero se ha dicho que son las relaciones que se establecen entre el tiempo del relato y el de la historia, de lo que resultan escenas, descripciones y resúmenes. Sin embargo, la categoría va más allá, puesto que Genette la subdivide en tres factores determinantes: *orden, duración y frecuencia*. Sin pretender profundizar demasiado en dichos factores, que, no obstante, son fundamentales en la elaboración del relato, se definirá de manera breve cada uno. El orden se refiere a las diferencias entre la organización de los sucesos en la historia y la organización de estos en el relato. Estas diferencias reciben el nombre de *anacronías* y pueden ser retrospectivas (analepsis) o proyecciones (prolepsis). Al decir de Genette, citado por Rimmon: “[...] Una analepsis es cualquier evocación, después del suceso, de un acontecimiento que preceda el punto de su ocurrencia en el relato. Una prolepsis, en

cambio, es cualquier maniobra narrativa que consista en contar o evocar por avanzado un suceso ulterior.” (Rimmon, 176). Las anacronías pueden ser medidas por su *amplitud*, esto, es su duración y por su *alcance*, es decir, la distancia entre la anacronía y el relato primero.

La duración es la relación entre la duración de la historia (en minutos, horas, días y años) y la extensión que le dedica el texto (en líneas y páginas). La duración, indicada por la *velocidad* de la historia y el relato, se mide a partir de *aceleración* y *desaceleración*. “El efecto de desaceleración se produce dedicando un segmento largo del texto a un periodo breve de la historia; y el de la aceleración por el procedimiento opuesto, sobre todo dedicando un segmento corto del texto a un periodo largo de la historia.” (Rimmon, 180). Aunque existe un número infinito de velocidades posibles, Genette las reduce a cuatro movimientos: pausa, escena, sumario y elipsis. La escena y el sumario ya se ejemplificaron en párrafos anteriores. La elipsis y la pausa son, respectivamente, las formas máximas de aceleración y desaceleración. La primera porque corresponde a una omisión en el relato (tiempo (r) =0) y a una duración *n* en la historia. La segunda porque mientras la duración de la historia es nula (tiempo (h) =0) el relato continúa. El ejemplo para la pausa puede verse en la descripción del personaje ya citado.

Por último, la frecuencia consiste en la relación entre las veces que sucede algo en la historia y las veces que eso se cuenta en el relato. La frecuencia puede tomar cuatro formas. Cada una será explicada con ejemplos de *El capote*: a) contar una vez lo que pasa una vez: “*Animado con tales razonamientos Akaki Akakievich esperó al domingo siguiente y, al ver desde cierta distancia que la mujer de Petróvich salía de su casa, se coló en ella de sopetón.*” Como se observa, la situación ocurre sólo una vez y se cuenta una vez; b) contar *n* veces lo que ha pasado *n* veces, el ejemplo dado para el resumen sirve en este caso porque se narra lo que el personaje ha hecho en cada hora: “*Por la mañana temprano acudió a casa del comisario, y le dijeron que estaba durmiendo; regresó a las diez, y vuelta a decirle que dormía; se presentó a las once y le dijeron...*”; c) contar *n* veces lo que ha pasado una vez: este caso se usa en los relatos que cuentan un mismo suceso desde distintos puntos de vista o estilos; d) contar una vez lo que pasó *n* veces: “[...] *muchas veces en su vida, constató con horror cuántos sentimientos inhumanos se encierran en el hombre.*”

Una vez expuesto el tema del tiempo, se pasará al segundo aspecto del relato tratado por Genette, el modo o: “[...] aquellas formas del verbo que afirman más o

menos la acción en cuestión y expresan los diferentes puntos de vista desde donde se considera esta acción [...]” (Rimmon, 182). El modo, también definido como los grados y maneras de contar, funciona a partir del postulado de que: “todo lo que puede hacer una narración es crear una ilusión de mimesis, pero lo hace mediante la diégesis.” (Rimmon, 183). En efecto, dentro del modo se ubican la *distancia* y la *perspectiva*, siendo la primera los grados en que los distintos ángulos desde los que se narra se distancian de esa ilusión mimética. Hay aquí tres posibilidades: a) discurso directo, en el que el diálogo entre los personajes es reproducido; b) discurso indirecto, en el que el narrador resume el diálogo y c) discurso transpuesto en el que el narrador reproduce el diálogo y agrega un análisis de la situación. Como indica Hoyos, el discurso directo se relaciona con la técnica de la escenificación en donde el lector tiene la ilusión de que la acción sucede ante sus ojos, mientras que el discurso indirecto tiene que ver con el resumen o descripción puesto que en ellos hay uno o varios narradores que actúan como intermediarios. El segundo factor dentro del modo es la perspectiva que se define como el foco narrativo. Existen tres tipos de focalización: a) relato no focalizado: en este caso el narrador sabe más que cualquier personaje, pero no focaliza la narración hacia ninguno; b) focalización interna: el punto de vista, el foco, se restringe a un personaje. Acá el narrador sabe lo mismo que el personaje y c) focalización externa: el narrador ignora lo que el personaje sabe y el lector lo descubre mediante recursos como el diálogo.

El tercer aspecto en la teoría de Genette es la voz que se asocia con tres aspectos: el nivel narrativo, la persona que narra y el narratario. El nivel narrativo se divide en a) extradiegético: cuando la narración es exterior a los sucesos principales del relato; b) intradiegético: los sucesos narrados en el relato primero y c) metadiegético: una narración dentro de una narración, como las historias que conforman las *Mil y una noches*. En cuanto a la persona que narra hay dos tipos: a) homodiegético: que participa en la historia, bien sea el protagonista o un testigo-observador y b) heterodiegético: un narrador externo que no es un personaje en la historia que narra. En este segundo tipo se encuentran el narrador omnisciente (que narra en tercera persona); el narrador de omnisciencia limitada que, en palabras de Hoyos: “[...] responde a un cierto estrechamiento del foco en la narración omnisciente. Es una especie de entrecruzamiento entre la narración en primera persona y la narración omnisciente en tercera persona. [...] Esta clase de narración emplea la tercera persona, pero enfocada desde la perspectiva de uno de los personajes y su particular modo de ver el mundo.”

(Hoyos, 236). Y, por último el narrador objetivo²⁴ que es aquel que crea la ilusión de que no sólo está fuera de la historia, sino que expone la verdad. Este tipo de narrador transcribe sólo diálogos e incidentes para que, con ellos, el lector perciba lo que ocurre en la historia. Finalmente el narratario es el destinatario, así como el narrador es el destinador. Es importante anotar que tanto uno como otro son construcciones del relato que no significan lo mismo que autor y lector.

Queda claro que la narrativa periodística es una expresión del lenguaje y que se ubica en el grado de lo facticio, lo que supone que su componente de ficción es mínimo. Sin embargo, en tanto elaboración del y en el lenguaje, la narrativa periodística se permite solicitar elementos de relatos que se encuentran en otro grado de ficción para enriquecerse. Tal es el caso del cuento, que comparte elementos con el periodismo desde el nacimiento de este último en el siglo XIX. En este capítulo se expusieron los rasgos principales del periodismo narrativo, el capítulo dos presenta las características de la escritura de cuentos. Ambos, como se advierte, son formas del lenguaje y pertenecen al arte de contar historias.

²⁴ Esta categoría es formulada por Hoyos y no por Genette.

Capítulo 2

La escritura del cuento

El significado de la palabra cuento se puede entender a partir de dos posturas, la primera, ya expuesta en el capítulo anterior (Imízcoz, cita 17), es la que indica que “nos pasamos la vida contando cuentos”, es decir, que dentro de la definición de cuento caben todo tipo de narraciones: literarias o periodísticas, de carácter facticio o fabulador, orales o escritas, viejas o recientes. Según esto, un suceso que haya sido contado o que pueda en algún momento contarse, entra en la categoría de cuento. Sobre el verbo *contar* dice J.L. Borges: “Todos los idiomas que conozco usan el mismo verbo, o verbos de la misma raíz, para los actos de narrar y de enumerar; esta identidad nos recuerda que ambos procesos ocurren en el tiempo y que sus partes son sucesivas. La literatura de nuestro tiempo suele olvidar ese hecho axiomático. Se da el nombre de cuento a cualquier presentación de estados mentales o de impresiones físicas.”²⁵

La segunda postura observa al cuento como un género literario²⁶ que, parafraseando a T. Todorov, debe cumplir con un doble movimiento: de la obra hacia la literatura (al género) y de la literatura (del género) hacia la obra. Esta postura implica el estudio del cuento como parte de un conjunto de obras que comparten ciertos rasgos de contenido y forma. Si bien dichos rasgos no deben constituirse en un manual de instrucciones, aún hoy se está muy lejos de fijar qué es un cuento y cómo debe escribirse, es preciso establecer los contornos de aquello que se nombra como cuento escrito. Este capítulo recoge fragmentos de diversos cuentistas sobre *la escritura de la brevedad* con el objetivo de delimitar un género del cuento. Aun cuando Todorov advierte que cada texto es un organismo autónomo que con su aparición modifica de alguna manera la literatura preexistente, lo que no se pretende debatir, el texto, a la vez que autónomo, lleva sobre sí a la tradición literaria. En el capítulo anterior se habló del llamado “arte de contar historias”, aquí la noción se amplía hasta decir que la *historia* es

²⁵ Borges, J.L. (1964) *Prólogo a un libro de cuentos*, Fragmentos del “Prólogo” a *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez, en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. P. 39.

²⁶ Sobre el *género* en palabras de T. Todorov: “Frente a todo texto perteneciente a la “literatura”, será necesario tener en cuenta una doble exigencia. En primer lugar, no se debe ignorar que manifiesta las propiedades que comparte con el conjunto de los textos literarios, o con uno de los subconjuntos de la literatura (que recibe, precisamente, el nombre de género). [...] En segundo lugar, un texto no es tan sólo en producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esta combinatoria.” En: Todorov, T. (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. Sobre el tema de los géneros en la literatura se ahondará a lo largo del capítulo. Pp. 13-14.

sólo un aspecto. Como se verá, una historia, así como una buena anécdota o un personaje extraordinario, es importante, pero no basta a la hora de escribir un cuento. A modo de apéndice, el capítulo contiene unas páginas que tratan sobre los cuentos fantásticos ya que parte de la obra de Gógol pertenece a esta categoría.

2.1 El cuento tradicional y el cuento moderno

Las características que se proponen en este capítulo para la escritura y análisis del cuento se aplican al “cuento literario” o “cuento moderno”, términos que se refieren a un género diferente del “cuento de tradición oral”. A su vez, los relatos de A. Chéjov y E.A. Poe, considerados los iniciadores del cuento moderno,²⁷ se catalogan como los “clásicos” del género. Citando a L. Zavala: “La principal característica estructural del cuento clásico, ya establecida por Poe en 1842, sigue siendo la unidad de impresión, lo cual facilita que un cuento pueda leerse de una sola vez, en menos de dos horas [...]” (Zavala, 7). La historia del cuento tradicional se originó mucho antes de 1842, con la cultura oral y se ha desarrollado a lo largo de los siglos en la tradición de todos los países y lenguas. Mientras la palabra *cuento* en español aún a varias formas narrativas, en inglés se establece una diferencia entre *tale* y *short story*. “El primero de estos de estos vocablos alude a las narraciones, por lo general, anónimas y de origen tradicional. Esta categoría comprende el cuento folclórico (*folktale*), el cuento de hadas o maravilloso (*fairy tale*), y las anécdotas cómicas (*tall tale*). Por el contrario, se entiende por *short story* los relatos que siguen las definiciones modernas del cuento.”²⁸ (Gargatagli, 25). La lengua italiana introdujo la forma *novella* para designar cuentos de corte realista y satírico. Tras el romanticismo, el idioma alemán separó sus relatos entre los de linaje tradicional (*Volksmarchen*) y las formas narrativas modernas (*Kunstmarchen*). En la tradición francesa se llama *conte* a todos los relatos cortos, sin embargo, es ésta la que acuña el término *nouvelle* para designar un género intermedio entre el cuento y la novela.

²⁷ Es importante anotar que N. Gógol es también citado como uno de los fundadores del cuento moderno: “Otro de los fundadores del cuento moderno, Nikolai Gógol, a pesar de la profunda veta fantástica con que dota a sus mejores relatos, como *El Capote* y *La Nariz*, deja que la vida transcurra desplazando la emotividad imaginativa a la vida rusa en general.” Sánchez Mejías, R. (sin año en la edición) *El cuento contemporáneo. Evolución y características*, en *Obras maestras del relato breve*, Madrid, Grupo Océano. P. 57.

²⁸ Gargatagli, M. (sin año en la edición) *Estructura narrativa del cuento. Criterios y pautas para el comentario de texto*, en *Obras maestras del relato breve*, Madrid, Grupo Océano.

La distinción entre cada uno lo hace M. Benedetti en el artículo *Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos*²⁹, en el que introduce al debatido tema de la extensión, en páginas, palabras y hasta horas de lectura, del cuento. También J. Cortázar comenta en los ensayos *Algunos aspectos del cuento*³⁰ y *Del cuento breve y sus alrededores*³¹ que en Francia cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*. “Precisamente la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado.” (Cortázar, 106). Según Benedetti la palabra que define al cuento es *peripezia*, dice: “[...] el cuento es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (una peripezia física), un estado espiritual (una peripezia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje.” (Benedetti, 222). La *nouvelle*, por su parte, se relaciona con el *proceso*, esto es, muestra un trozo de la vida, pero adornado con pormenores, antecedentes y consecuencias. Finalmente, la novela no enseña como el cuento y la *nouvelle* un fragmento de la vida, sino un todo, una historia completa. Valga aclarar que definir a la novela como una historia completa no acusa al cuento de no serlo, muy al contrario, según Cortázar el cuento es una esfera absolutamente hermética o, en sus palabras, un caracol del lenguaje replegado en sí mismo, “[...] hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.” (Cortázar, 306).

Si se rastrea el origen y el desarrollo del cuento se halla que, al decir de H.E. Bates en el artículo *El cuento moderno*³², “[su] historia no puede fecharse: ha pasado por el mito y la leyenda, la fábula y la parábola, la anécdota y la semblanza, el esbozo, y está emparentado incluso con lo que un cronista provinciano llamaría “buen chisme”.” (Bates, 133). Por su parte, W. Somerset Maugham en *Estudio sobre el cuento*³³ dice que: “Es natural que los hombres cuenten historias, y supongo que el cuento corto nació

²⁹ Benedetti, M. (1953) *Tres géneros narrativos*, en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³⁰ Cortázar, J. (1962) *Algunos aspectos del cuento*, en *Casa de las Américas*, La Habana, año II, Núm. 15-16. Tomado de: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³¹ Cortázar, J. (1969), *Del cuento breve y sus alrededores*, en *Último round*. México, Siglo XXI Editores. Tomado de: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³² Bates, H.E. (1941), *Retrospect en The Modern Short Store from 1809 to 1953*, en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³³ Somerset Maugham, W. (1959) *The short story en Points of View: Five Essays*. Garden City, New York, Doubleday & Co. Tomado de: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

en aquella noche del tiempo en que el cazador narraba junto al fuego de la caverna, para amenizar el descanso de sus compañeros una vez que habían comido y bebido hasta hartarse, algún fantástico incidente que alguna vez oyera.” (Maugham, 79).

Al decir de J.A. Epple, es en la Edad Media cuando empiezan a definirse formas diferenciadas de ficción breve, especialmente en la literatura didáctica. “[...] Además de las expresiones de la tradición oral y popular como las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización discursiva, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición letrada, como la alegoría, el apólogo o la parábola.” (Gargatagli, 26).

Por el contrario, la propuesta de Bates y Maugham es que sólo hasta el siglo XIX el cuento obtuvo una difusión como para convertirlo en un aspecto importante de la creación literaria. “Por supuesto que antes de esta época se habían escrito y leído ampliamente cuentos: existían las narraciones religiosas de origen griego, las narraciones edificantes de la Edad Media y las inmortales historias de *Las mil y una noches*. Durante todo el Renacimiento hubo gran predilección por el cuento corto en España e Italia, en Francia e Inglaterra...” (Maugham, 79). Pero fue a comienzos del XIX que surgió una novedosa forma de publicación periódica que adquirió gran popularidad: los anuarios y almanaques femeninos. “Parece que nacieron en Alemania. Se componían de una miscelánea de prosa y verso, y en su país de origen proveyeron a sus lectores de substancioso alimento. [...] Pero cuando su éxito llevó a los editores ingleses a imitarlos, estos se basaron primordialmente en los cuentos cortos para atraer una cantidad suficiente de lectores como para que la empresa fuera lucrativa.” (Maugham, 80).

Así, a comienzos del siglo XIX, los anuarios y almanaques ofrecieron a los escritores la posibilidad de llegar al público mediante el cuento corto. A esto se le suma la forma literaria que adquirió en 1842 cuando Poe dio los parámetros y escribió bajo ellos, del cuento moderno. Dice Maugham: “No es difícil saber qué entendía Poe por un buen cuento: es 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.” (Maugham, 87). Es por esto que la escritura del cuento se puede considerar como un arte relativamente joven. En palabras de Bates: “[...] ¿Dónde iniciar el recuento de su pasado? La paradójica respuesta es que la historia del cuento, tal como la conocemos hoy, es muy corta. “El verdadero cuento”

dice A.J.J. Randoliff, “es decir, una obra con intenciones literarias, no un simple relato de sucesos, es un fenómeno moderno”. [...] Añadiré solamente un viejo comentario mío: “La historia del cuento en inglés es breve, por la sencilla razón de que antes del siglo XIX no tenía historia.” (Bates, 134).

La aparición de cuentos en los periódicos del siglo XIX cambió también su estructura, puesto que los escritores debieron limitar la extensión de sus relatos según la exigencia de la publicación. “El molde del cuento corto que se escribía antaño era simple. Consistía en: a) introducción; b) presentación de personajes; c) lo que ellos hacen y lo que les hacen, y d) desenlace.” (Maugham, 120). Una vez siguiera este modelo, el cuentista podía extenderse a su antojo. Cuando los cuentos empezaron a ser publicados y con ello limitada su extensión, el escritor tuvo que adoptar una técnica conveniente en la que dejaba fuera todo lo que no era esencial. Así, según Maugham, el cuento moderno empezó a perfilarse sin la presencia de a y d: “El uso de la introducción sirve para poner al lector en un estado apropiado para que guste del cuento o para añadirle verosimilitud; puede omitirse, si es necesario, y hoy lo es casi siempre. [...]” (Maugham, 120). En cuanto al desenlace, es válido suprimirlo si este es evidente o pretende dejar en suspenso al lector.

El cuento moderno recurre, en su mayoría, al molde b y c, ya que introduce al lector de inmediato en el asunto y no lo suelta, es por ello que resulta interesante la siguiente cita de H. Quiroga: “[el cuento literario] consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención.” (Benedetti, 222).

2.2 El cuento clásico: Poe y Chéjov

Una vez precisada la diferencia entre el cuento de tradición oral, perteneciente a todas las culturas y lenguas, y el cuento literario o cuento moderno, se hará una breve exposición de los iniciadores de este género: el estadounidense E.A. Poe y el ruso A. Chéjov. Resulta interesante que, según Bates, los cuentistas norteamericanos del siglo XIX crearon la tradición local más importante fuera de Rusia, es decir, que los dos países de Occidente que más han cultivado la narración breve moderna son, justamente, de donde proceden sus dos fundadores.

En 1842 Poe escribió una teoría sobre lo que para él era el fundamento de la escritura del cuento: *La unidad de impresión*³⁴. “Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad.” (Poe, 13). El cuentista debe, previo a la escritura, concebir un efecto único y singular y luego acomodar los incidentes a la consecución de tal efecto. Si en la primera frase no lo ha introducido, ha fallado en el primer paso. Dice Maugham al respecto, citando a Poe: “[...] En toda la composición no debe existir una sola palabra cuya meta directa o indirecta no sea el esquema preestablecido. Con esos medios, con todos estos cuidados y esta destreza se pinta al fin un cuadro que produce completa satisfacción en la mente de quien lo contempla. La idea del cuento ha sido desarrollada sin mácula porque no fue interrumpida...” (Maugham, 86).

La unidad de impresión hace que el cuento requiera una forma breve. La brevedad del cuento no obedece, como se suele pensar, a la simplicidad de lo tratado, por el contrario, el cuentista debe lograr en poco espacio una profundidad a veces superior a la de la novela. Según Poe: “[...] resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.” (Poe, 14). Así, la medida de menos de dos horas que Poe sugiere para la lectura de un cuento no es arbitraria si se mira desde la perspectiva de que la forma breve es exigida por el cuento mismo, por el efecto que se ha establecido. “Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez.” (Poe, 15-16).

La unidad de impresión se convierte, para Poe, en la garantía de que el cuento logrará efectos profundos derivados de una totalidad, de una forma compacta. La novela, en cambio, no logra esa totalidad: “[...] como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o

³⁴ Poe, E.A. (1842) fragmento de *Review of Twice-Told Tales* en *Grahams Magazine*, mayo, 1842. Traducido por Julio Cortázar como “Hawthorne”. En Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

contrarrestan en mayor o menor grado las imprecisiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquel. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.” (Poe, 17). H. Quiroga, uno de los clásicos del cuento en Latinoamérica, apunta en su *Decálogo del perfecto cuentista*³⁵, “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tiene casi la misma importancia que las tres últimas.” (Quiroga, 30).

Al respecto dice Cortázar: “Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario.” (Cortázar, 309).

En el artículo *El objetivo y la técnica del cuento*³⁶, Poe concluye que todo cuento busca la verdad. “El cuento es una de las formas de pensamiento y expresión que se basan en la verdad.” (Poe, 18). Tal verdad viene de su interior, se construye allí mismo, surge en el momento de la lectura y puede ser transmitida desde variados modos o inflexiones: el razonante, el sarcástico o el humorístico.

Por su parte A. Chéjov escribió en distintas cartas entre 1883 y 1885 una *Técnica del cuento*³⁷. Al respecto de la descripción dice: “[...] describir lo que dijeron y cuántas veces se besaron no resulta suficiente. Se requiere de algo más: libérate de la expresión personal que una plácida felicidad melosa produce en todos nosotros...la subjetividad es algo terrible. Es negativa sobre todo en esto: que deja ver las manos y los pies del autor.” (Chéjov, 20). En otra de sus cartas comenta: “En mi opinión una descripción auténtica de la naturaleza debe ser muy breve y tener un efecto determinante. [...] En las descripciones de la naturaleza uno debe concentrarse sobre los

³⁵ Quiroga, H. (1925), *Manual del perfecto cuentista y Decálogo del perfecto cuentista* en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³⁶ Poe, E.A. (1842) fragmento de *Review of Twice-Told Tales* en *Grahams Magazine*, mayo, 1842. Traducido por Julio Cortázar como “Hawthorne”. En Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³⁷ Chéjov, A: Fragmentos de diversas cartas, escritas entre 1883 y 1895. En Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

detalles, agrupándolos de modo que, al leerlos y cerrar los ojos, se obtenga una imagen de lo descrito.” (Chéjov, 20). Sobre las descripciones de Chéjov dice Maugham: “[...] él era capaz de dar al lector, en una o dos palabras, la vívida impresión de una noche nevada, el cantar de los ruiseñores hasta agotarse, o el frío brillo de las ilimitadas estepas cubiertas de nieve invernal.” (Maugham, 104). Todo esto mediante el recurso de la brevedad y la claridad.

En una de las citas anteriores Chéjov aconseja alejarse de la subjetividad, en otra de sus cartas dice ser acusado de indiferente, falto de ideas e ideales a lo que responde: “Dejemos que el jurado lo juzgue; mi oficio es simplemente mostrar cómo es la gente.” (Chéjov, 25). Y concluye: “Por supuesto que sería placentero combinar el arte con el sermón pero para mí personalmente es muy difícil y casi imposible debido a las condiciones técnicas. Verás: para describir lo que son los ladrones de caballos en setecientas líneas debo hablar y pensar todo el tiempo en su tono y sentir su espíritu, de otro modo si me meto subjetivamente con ellos, la imagen se hace borrosa y el cuento no será tan compacto como deben ser los cuentos. Cuando escribo confío plenamente en que el lector añadirá los elementos subjetivos que están faltando en el cuento.” (Chéjov, 25).

Sobre esto apunta Maugham: “Chéjov sabía dar extraordinario realismo a los hechos que contaba. Aceptamos lo que nos dice tal como aceptamos el relato de un reportero fidedigno: observaba, adivinaba, seleccionaba y combinaba. Como dijo Koteliánsky: *Chéjov, en su maravillosa objetividad, pasando por encima de dolores y alegrías personales, lo sabía y veía todo; podía ser cariñoso y tierno sin amar, generoso y simpático sin tener afectos, benefactor sin esperar recompensa.*” (Maugham, 106).

Lo anterior se relaciona con lo dicho por H. Quiroga en la última de sus diez reglas: “No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.” (Quiroga, 30).

El distanciamiento que Chéjov mantuvo respecto a los personajes de sus cuentos y a las historias que allí se narraban, se relaciona con una escritura exenta de dramatismo. Chéjov —como Gógol— se interesó por los seres y acciones cotidianas: “[...] Escribía sobre gente corriente que llevaba una vida común. *La gente no viaja al Polo Norte para caerse de los icebergs,* —escribía en una carta— *Va a la oficina, pelea con su*

esposa y toma sopa de col.” (Maugham, 105). Aún así, estos hechos al ser convertidos en cuento deben hacerlo de tal forma que, aunque sean corrientes, se llenen de significación.

Como se ha observado, Chéjov también era partidario de la brevedad, derivada de la consecución de un efecto único y determinado en el cuento. Por esto, recomendó en sus cartas el uso de la descripción, pero sin dejar que ésta llenara de detalles inútiles todo el relato. “[...] lo mejor es evitar la descripción de lo que ocurre en la mente del héroe; esto debe quedar claro a partir de las acciones del protagonista.” (Chéjov, 21), y adelante: “[...] te has vuelto muy dado a las descripciones exageradamente detalladas. El resultado es un abigarramiento de efectos que daña la impresión general.” (Chéjov, 21).

En *Estudio sobre el cuento*, Maugham recopiló fragmentos de la poética de Chéjov. “Chéjov trató de escribir sencilla, clara, concisamente, y dicen que lo logró en un estilo de enorme belleza.” (Maugham, 103). Respecto a la necesidad de Chéjov de omitir lo que no contribuyera a la esencia del cuento dice Maugham: “Insistía en que un cuento no debe tener nada superfluo. “Todo lo que no se relacione con él debe ser extirpado sin compasión –escribió-. Si en el primer capítulo se dice que cuelga un arma en la pared, en el segundo o tercero ella debe descargarse necesariamente.” (Maugham, 103).

En cuanto a la forma del cuento Chéjov, al igual que Poe, se inclinó por captar una impresión total, para esto sugirió mantener siempre en suspenso al lector. “Las obras extensas y detalladas poseen sus particularidades propias que requieren de una ejecución más cuidadosa que no toma en cuenta la impresión total. Pero en los cuentos es mucho mejor quedarse corto que decir demasiado.” (Chéjov, 22). Dicha totalidad se obtiene mediante la planeación de lo que se va a escribir, esto es, conocer y determinar el efecto que se quiere lograr y hacer que toda la narración se dirija a él. Comenta así Chéjov: “De modo que al planear un cuento uno se va forzando a pensar primero en la estructura: de un grupo de personajes principales y secundarios uno elige a una persona: el marido o la mujer; la coloca sobre el lienzo y la pinta sola, engrandeciéndola mientras los otros personajes se distribuyen sobre la tela como moneditas.” (Chéjov, 23). Una vez realizado el esquema del cuento, se debe dejar por fuera todo lo que no pertenezca allí. Por esto dice Chéjov que para esculpir un rostro en una pieza de mármol es necesario omitir todo lo que no haga parta de la cara.

2.3 De la imaginación a la escritura

2.3.1 Imaginación y sensibilidad

G. García Márquez comenta en el artículo *La idea parte de una imagen*³⁸ que mientras otros escritores utilizan como punto de partida para un libro, un concepto o una idea, él parte siempre de una imagen. Esta confesión se relaciona con lo que plantea T. Imízcoz sobre el primer paso en el travesía de la escritura: la imaginación del cuentista o “[...] su capacidad de ver imágenes en la realidad (no sólo con la vista –tarea fácil pues para eso basta con tener los ojos abiertos–, sino uniendo esa imagen a otra realidad que no está presente en esos momentos). Y, a la vez, es la capacidad de ver la realidad en imágenes.” (Imízcoz, 23).

El proceso de la imaginación parte, entonces, de lo que ya está hasta llegar a la invención de algo nuevo, de una “realidad” que no se contempla con la mera vista. “[...] elaboraciones personales de una realidad, más o menos clara o compleja, de las que cada uno extrae y a las que aporta sus propias imágenes.” (Imízcoz, 25). La capacidad imaginativa aúna dos o más realidades y crea un nuevo significado de la conjunción de ambas. Es en la invención de un significado nuevo y en el cambio que genera en la realidad discursiva precedente, en donde se halla la creatividad.

Dice M. de Unamuno sobre la imaginación: [...] si es algo es la facultad de crear imágenes no de repetir las aprendidas de memoria, y es, ante todo, la facultad de ver lo real en lo vivo, de volver a crearlo dentro nuestro...” (Imízcoz, 28). La cita alude a la capacidad de la imaginación, no para repetir una sola y unívoca realidad, sino para elaborarla, lo que en términos lingüísticos se entiende como traducir la experiencia a un lenguaje idiomático. Se trata, dice Imízcoz, de acercar una realidad al lector: materializarla, hacerla visual, tangible o audible, es decir, concreta. Tal concreción de una realidad a partir de imágenes, ayuda a que el lector u oyente comprenda con claridad el mensaje que se le envía. Por tal motivo, “las imágenes, si son buenas –es decir claras y suficientemente significativas– no necesitan explicación...” (Imízcoz, 29).

El uso de la imagen correcta ofrece al cuentista la posibilidad de hacer ver lo que escribe a su lector, esto es, de visualizar sus palabras, por ello, las imágenes deben estar presentes a la hora de caracterizar los personajes y al usar la descripción y la ambientación.

³⁸ García Márquez, G. (1982) *La idea parte de una imagen*. Fragmentos de *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. En Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Como se habrá advertido, la capacidad imaginativa, el dotar una realidad de nuevos matices y el cambio que todo esto produce son actos en el lenguaje. La transformación a la que se alude no corresponde a la de una realidad objetiva, única y fija, sino a aquella de lo que sobre una realidad se pueda decir, por tanto, según Imízcoz: “La escritura creativa trata de personalizar el lenguaje, de hacerlo vivo...” (Imízcoz, 33). La figura del lenguaje empleada en el proceso imaginativo es la metáfora puesto que a partir de la relación de dos elementos se expresa una realidad no mencionada. “Es importante que esto se dé: que haya relación entre los elementos y que la realidad expresada mediante la metáfora no se mencione –error bastante común entre quienes empiezan a escribir...” (Imízcoz, 33).

Una segunda etapa de la travesía la constituye la sensibilidad, entendida como el saber ver y sentir distintas realidades, esto es, la idea de alteridad o reconocer al otro y entender las cosas desde él y como él las ve. P.K. Dick en *El primer cuento que vendí*³⁹ indica cuál fue el fundamento de su escritura: “[...] el intento de meterme en la cabeza de otra persona, o en la cabeza de otra criatura, y ver a través de sus ojos, descubriendo así lo distinta que es esta persona del resto de nosotros.” (Dick, 179). La sensibilidad es: “[...] la capacidad de salir del mundo propio y entrar y entender otros mundos distintos al de uno. La persona no capta sólo lo que afecta a su yo, sino que tiene riqueza de visión y de espíritu.” (Imízcoz, 41). Aquel que posee sensibilidad es capaz de concebir el mundo no como “su mundo” sino como un enramando de visiones y perspectivas. Sabe que “su realidad” no está hecha únicamente de sus vivencias, sino también de las vivencias de los otros. Aplicada al escritor, la sensibilidad es la “captación de lo diferencial, del matiz, de la sutileza” (Imízcoz, 42) es la habilidad para sugerir al lector detalles que habitualmente pasaría por alto. Esto supone, en palabras de Imízcoz, la elaboración de un texto paralelo engendrado en la mente del lector, mientras avanza en la lectura del texto principal.

Lo anterior se relaciona con lo dicho por Borges y R. Piglia respecto a que todo cuento está compuesto por dos historias. Dice Borges en *Prólogo de un libro de cuentos*⁴⁰: “[...] Edgar Alan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración o

³⁹ Dick, P. (1976), *El primer cuento que vendí*. Originalmente incluido en: *The collected stories of Philip Dick*. En: Zavala, L. (1995) *Teorías del cuento II, La escritura del cuento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴⁰ Borges, J. L. (1964) *Prólogo a un libro de cuentos*, Fragmentos del “Prólogo” a *Los nombres de la muerte* de María Ester Vásquez. Tomado de Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que mantendrá secreto hasta el fin.” (Borges, 57).

R. Piglia, por su parte, en el artículo *Tesis sobre el cuento*⁴¹ afirma que un cuento siempre cuenta dos historias, lo que sugiere un carácter doble: “Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la doble función.” (Zavala, 56). Como ejemplo cita una anécdota escrita por A. Chéjov: “*Un hombre en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida.* En ella se entrelazan dos historias planteadas a través de la paradoja jugar-ganar-suicidarse. La primera, la historia del juego, la segunda, la del suicidio. “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. [...] la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.” (Piglia, 57).

Cortázar en *Algunos aspectos del cuento* propone una novedosa forma de entender su dualidad. En sus relatos, dice, no pretende seguir las leyes de la realidad única, sino buscar aquellas de una realidad secreta. El cuento, entonces, será la apertura a un universo que va más allá de la anécdota reseñada. “[...] En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientados de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.” (Cortázar, 305).

Si bien en la doble función habita el carácter de todo cuento, Piglia recopila una gama de formas que distintos escritores han dado a dicha función. La versión moderna del cuento –aquí Piglia cita autores como K. Mansfield, S. Anderson y J. Joyce– trabaja la tensión entre dos historias sin resolverla nunca. Mientras “el cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias

⁴¹ Piglia, R. (1987) *Tesis sobre el cuento*, Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

como si fueran una.” (Piglia, 57). Así, si se narra la anécdota de Chéjov a la manera clásica, se cuenta en primer plano la historia uno (el relato del juego) y en secreto la dos (el relato del suicidio), “[...] el arte del narrador consiste en cifrar la historia dos en los intersticios de la historia uno.” (Piglia,, 57). Hacia el final del cuento, el relato secreto se descubre en la superficie y en esto consiste la sorpresa. Si, por el contrario la anécdota de Chéjov se cuenta a la manera de E. Hemingway lo más importante no se menciona, “la historia secreta se construye con lo no dicho, lo sobreentendido y la alusión.” (Piglia, 57).

La teoría de la doble función del cuento expuesta por Borges y Piglia no es sólo un artificio formal, sino que apunta a la esencia del cuento: “Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta.” (Piglia, 59). Si se relaciona lo anterior con lo dicho sobre la sensibilidad, se podrá entender la escritura del cuento como la captación del matiz y la sutileza de una realidad para la que no basta mantener los ojos abiertos. “En definitiva, la sensibilidad es saber ver no sólo con nuestros ojos sino con todo nuestro ser, con todos los sentidos y los afectos, y con el espíritu.” (Imízcoz, 44).

2.3.2 La verdad del cuento

A. Bioy Casares apuntó en una conversación con M. Flores Correa: “Si [se] escribe un cuento [...] hay que descubrir las reglas que requiere ese cuento en particular. [...] Reglas para todos los cuentos no hay, salvo las reglas del buen tino.” (Bioy Casares, 42)⁴². Tanto A. Bioy Casares como J. Cortázar afirman que un cuento es un organismo vivo y autónomo, no sólo en el momento en que ha sido escrito, sino también antes de que el autor lo haya puesto en el papel. “Lo que hago cuando escribo un cuento no es descubrir cómo es la realidad, sino cómo es ese cuento. Tengo una historia en la cabeza y pienso que debe ser contada de tal o cual manera. Al escribir veo que las soluciones que había pensado no son soluciones, que debo buscar por otro lado hasta descubrir cómo es realmente ese cuento.” (Bioy Casares, 43).

Para Cortázar, la autonomía del cuento está ligada a los elementos de intensidad, tensión y significación, mencionados en el primer capítulo. Los tres actúan a modo de faro, puesto que guían al lector desde la superficie hacia lo espiritual, a la realidad enriquecida que supera lo contado. “[...] Una especie de *apertura*, de fermento que

⁴² Bioy Casares, A. (1991) *Acerca del cuento y la novela*, en: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.” (Cortázar, 309).

Como se ha observado, lo formal en el cuento no es arbitrario, por el contrario, responde a la urgencia de causar una explosión en el lector a partir de componentes como la intensidad y la tensión. La intensidad se refiere a la supresión de todo aquello que no haga parte de la esencia del relato. Uno de sus exponentes es E. Hemingway, quien opina sobre el tema en su *Principio del Iceberg*⁴³: “[...] yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces hay un boquete en el relato.” (Hemingway, 25). Según esto, el cuento es la condensación de una historia mucho más amplia que no sale a la superficie. La intensidad es la herramienta con la que se logra tal efecto. Continúa Hemingway: “[...] Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad [...]” (Hemingway, 25). Hemingway, defensor de la brevedad, (aseguraba que aquel que puede pintar cuadros enormes muy buenos, puede pintar cuadros pequeños muy buenos), comenta sobre lo que se puede obviar al momento de escribir: “Omití basándome en mi nueva teoría de que se puede omitir cualquier cosa si se sabe qué omitir; y que la parte omitida reforzará la historia y hará a la gente sentir algo más que lo que comprendieron.” (Hemingway, 28).

El segundo elemento propuesto por Cortázar es la tensión, otra forma de intensidad, que consiste en acercar al lector lentamente a lo que se cuenta. Su importancia reside en la creación de una atmósfera y no en los hechos o en los momentos de sorpresa. “Un cuento es malo cuando se le escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas.” (Cortázar, 310).

Tanto los cuentos elaborados a partir de la intensidad, como los dirigidos por la tensión, gozan de significación. Los cuentos significativos son aquellos que logran la apertura de la que Cortázar habla: “El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que

⁴³ Hemingway, E. (1953) , *El principio de iceberg*, fragmento de la entre vista realizada por George Plimpton para *The Paris Review*. En Zavala, L. (1996) *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto de que un vulgar episodio doméstico se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico.” (Cortázar, 310). Allí radica la autonomía con que Cortázar caracteriza al cuento. El cuento es libre en la medida en que, si su tema es significativo, se desligará de lo narrado, descubrirá una historia secreta y cobrará una vida que ya nada tiene que ver con el escritor. Cortázar afirma, incluso, que su existencia libre comienza cuando un tema empuja al cuentista a escribirlo, momento en que se siente que el tema se impone irresistiblemente. “El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido de su autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso.” (Cortázar, 108).

El proceso de escribir, para Cortázar, resulta ser un exorcismo en la medida en que el autor rechaza criaturas invasoras y las expulsa a una existencia universal que no le pertenece a nadie. Una vez el relato ha llegado a ese estado universal tiene la posibilidad de poseer al lector, tal como antes había poseído al autor: “[...] primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.” (Cortázar, 114). La libertad del cuento puede concebirse como una secuela de la autonomía del lenguaje, de su carácter constructor y descubridor de distintas realidades: “[...] el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible [...]” (Cortázar, 114). Tales objetos invaden al lector y lo desconectan de su realidad para sumergirlo en otra más intensa y avasalladora.

En concordancia con lo anterior dice el escritor S. Anderson en su ensayo *La forma en el cuento*⁴⁴: “Así pues, las palabras usadas por el cuentista son como los colores del pintor. La forma es otra cosa. Surge de la materia del cuento y de las reacciones del narrador hacia ella. El cuento que busca su forma es lo que patalea dentro del cuentista mientras trata de dormir.” (Anderson, 127). Para Anderson, como para Cortázar, el cuento *se aparece* ante el autor que busca transferir esa forma y ese contenido de sus sueños al papel.

Es importante, entonces, recordar que la invasión del cuento en el autor-lector sólo es posible a partir de la adecuación de los elementos formales: la brevedad, la palabra justa, el juego con la intensidad y la tensión. Según G. de Maupassant en *El*

⁴⁴ Anderson, S. (1924), *La forma en el cuento*, fragmento de su autobiografía, *A Storyteller's Story*, en: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

*objetivo del escritor*⁴⁵, este “[...] debe componer su obra con tal sagacidad, con tal disimulo y aparente simplicidad, que sea imposible descubrir su plan o percibir sus intenciones.” (Maupassant, 69). Para ello, el cuentista hace uso de su capacidad de selección, esto es, de diferenciar entre los detalles esenciales para dar sentido definitivo a la obra y aquellos minúsculos e inútiles. “Cierta selectividad se hace indispensable...lo que representa el primer revés para la teoría de la “completa verdad” (de la literatura realista)” (Maupassant, 70). Así, por ejemplo, el escritor de cuentos no narra historias de principio a fin, como sí ocurre en algunas novelas, (la vida del protagonista desde que nace hasta su muerte), “[...] el escritor deberá partir de un momento determinado en la existencia de sus personajes y conducirlos a través de transiciones naturales hasta el periodo siguiente. Ha de mostrar cómo las mentes cambian bajo el influjo de las circunstancias del ambiente, y cómo se desenvuelven los sentimientos y las pasiones. [...]” (Maupassant, 70).

Para Maupassant cada cuento construye una verdad propia, la tarea del escritor consiste en encontrar los detalles que se ajusten y den sentido a dicha verdad. “Cuando el autor da a cada detalle su exacta tonalidad, acorde con su importancia, produce la honda impresión de la verdad particular que desea hacer resaltar.” (Maupassant, 71). No obstante, hay tantas verdades y realidades, como cuentos, por lo que Maupassant llamó a los realistas, ilusionistas, ya que daban en sus relatos la sensación de estar reflejando una única realidad. “Para que las cosas parezcan reales en la página se debe procurar la más completa *ilusión* de realidad. [...] Cuán pueril es, más aún, creer en una realidad absoluta, pues cada uno lleva la suya propia en sus pensamientos y sus sentidos. [...] La meta del escritor es reproducir fielmente esta ilusión de realidad mediante todas las técnicas literarias a su alcance.” (Maupassant, 71).

El tema de la verdad se relaciona con otra de las fases sugeridas por T. Imízcoz en la travesía de la escritura del cuento que denomina como la *verdad de la ficción* o *el escritor: un mentiroso honesto*. Imízcoz se ubica en la línea de Maupassant al considerar que en toda ficción hay una ilusión: una realidad que no es y, sin embargo, finge serlo. “Se ha intentado definir de muchos modos qué es la ficción. Se han dado muchas definiciones, pero quizá las más exacta sería decir que es una elaboración intelectual y afectiva, humana y espiritual de la realidad, sin un correlato concreto en la

⁴⁵ Maupassant, G. (1888), *El objetivo del escritor*, fragmento del prefacio a *Pierre et Jan*. En: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

realidad porque responde a muchos correlatos distintos.” (Imízcoz, 56). Según lo visto en el primer capítulo y en lo que va corrido del segundo, se dirá que en tanto construcción a partir del lenguaje, el cuento posee una cuota de ficción (de tenor ficticio-fabulador) y que al ser el lenguaje la forma de conocimiento, comunicación y construcción de realidades, el cuento contribuye a su expresión. Lo anterior es posible gracias a su verdad interior y a ese poder del que habla Cortázar para sumergir al lector en otras realidades.

Aun cuando es claro que la verdad es un espacio discursivo en constante pugna y cambio, la explosión del cuento se da en el momento en que transmite al lector su verdad interior. El lector, por su parte, olvida la cuota de ficción y asume que la realidad del cuento es, por unas horas, la suya. Es importante recordar los grados y maneras de la ficción, anotados en el primer capítulo, puesto que es gracias a esa ilusión de verdad que el cuento ficticio-fabulador se separa de la escueta mentira.⁴⁶ Esto a partir del pacto de verosimilitud entre cuento-lector, que se logra por medio de la utilización de los elementos formales: brevedad, tensión, intensidad, que son, al mismo tiempo, el contenido del cuento. Para Imízcoz la verosimilitud no se trata de que los hechos ocurrieran o no, sino de la capacidad del escritor para hacer sentir al lector que lo que le cuenta es verdadero. La verosimilitud, entonces, no se mide por la cercanía con un mundo referencial, sino dentro del mundo que se ha creado en el relato. El cuento elabora una realidad.

Para F. O’Connor en *El cuento es lo más próximo a la poesía*⁴⁷, la verosimilitud se puede expresar de muchas formas, lo que no puede explicarse es su ausencia. “[...] No hay manera de decir: *En este momento el comportamiento del personaje se vuelve absolutamente inexplicable.*” (O’Connor, 286). A su vez, Imízcoz comenta: “El hacer pasar por verdad tiene mucho que ver con la verosimilitud, con que lo que se cuenta sea creíble; no ha pasado pero es creíble que haya pasado o que pueda pasar. [...] pues la verosimilitud es uno de los puntos más importantes de toda historia. Aquí podemos anticipar que depende de su poder de persuasión. [...] La mala novela que carece de poder de persuasión o lo tiene muy débil, no nos convence de la verdad de la mentira

⁴⁶ F. O’ Connor en *Para escribir cuentos* asegura que la ficción opera a través de los sentidos y en esto consiste la tarea del escritor: en convencer al lector a través de sus sentidos, pues para ello no sólo tiene que contarle algo, sino mostrarlo, es decir, hacer que el lector huelga, vea, toque, oiga y guste lo narrado.

⁴⁷ O’ Connor, F. (1958) *El cuento es lo más próximo a la poesía*, fragmento de la entrevista realizada por la revista *Paris Review*. En Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

que nos cuenta.” (Imízcoz, 101). Así, el cuento no es el reflejo de una sola y unívoca realidad y, en cambio, logra fijar realidades profunda y vivamente humanas.

Al decir de Cortázar: [...] el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un “mensaje.” (Cortázar, 113). Aunque se ha expuesto que, en tanto lenguaje, el cuento sí transmite un conocimiento lo que hace posible, además, que sea visto como una forma de comunicación, la cita de Cortázar apunta a lo que sugiere Imízcoz: “La literatura no apela sólo al conocimiento teórico, a la adquisición de nuevo saber –para eso, en efecto, sirve más un libro científico o un ensayo-, sino a la inteligencia emocional y a la sabiduría de vivir como hombres que sienten y padecen, que conocen e ignoran, que comprenden y se pierden. Es decir la sabiduría de ser cada vez más humanos.” (Imízcoz, 102). Se apunta, entonces, a la diferencia ofrecida por M. de Unamuno entre la verdad científica, obtenida por la razón, y la verdad estética, que proviene de la intuición o de la impresión.

Los cuentos ofrecen una verdad literaria, una verdad humana, que, al ser lenguaje, actualiza y enriquece lo que se entiende como realidad. “[...] Quien ha tenido una experiencia similar a la del autor se sentirá plenamente identificado con la obra y quizá con su punto de vista. Reconocerá que aquello fue así o que no fue así, que el autor ha modificado los hechos para presentarlos desde una óptica distinta. Entonces el lector puede comprender su posición y su intensión de dar, por ejemplo, una visión distinta de la oficial. Y se recoge así otro aspecto de esa verdad: que hay protagonistas de esos hechos que no comparten la postura oficial o que hay voces que hasta ahora no se han dejado escuchar. Y esto es también una verdad.” (Imízcoz, 105).

Como se observa, la verdad de los cuentos poco tiene que ver con los *hechos reales* o con las circunstancias autobiográficas del autor. Más allá de eso, se relaciona con su propia forma y contenido, es decir, con la significación que logre transmitir al lector. *Que haya ocurrido punto por punto es irrelevante. Una cosa puede ocurrir y ser pura mentira, o no puede ocurrir y ser más verdadera que la verdad.* Para Imízcoz, los hechos en sí mismos no bastan. A la hora de contar, se necesita mostrar los resortes de la conducta humana en una situación concreta, sea esta real o no. Aun así, es preciso anotar que tanto los hechos, como los móviles de dicha conducta humana cobran vida a través de la palabra: “[...] la literatura transforma en infinito su fugaz y confuso acontecer dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso de la palabra.” (Imízcoz, 109).

2.3.3 El misterio

La verdad interior del cuento, ese encanto que no deja que el lector suelte las hojas antes de terminar la lectura, está ligada al misterio. En palabras de E. Welty, tomadas del artículo: *La lectura y escritura de cuentos*⁴⁸: “Así que lo primero que vemos en un cuento es su misterio. Todo buen cuento tiene un misterio, no del tipo del enigma, sino el misterio de la seducción. A medida que entendemos mejor el cuento es probable que el misterio no disminuya, sino que se torne más bello.” (Welty, 168). Para Welty, parte del misterio surge de la habilidad del cuentista para escribir como si las palabras fueran nuevas. El lector tendrá la ilusión de estar ante algo nuevo también, incluso en la segunda, tercera o cuarta lectura. “Es como si las palabras del cuento que estamos escribiendo en este momento nunca se hubieran utilizado antes. Todas brillan, nunca se manchan. [...] los grandes cuentos del mundo parecen nuevos a sus lectores una y otra vez, siempre nuevos porque tiene el poder de revelar algo.” (Welty, 159).

Poe definió como una de las características del cuento el poder ser leído de una sola vez, sin interrupciones, Welty sugiere que durante la lectura, el cuento no puede ser molestado, interrumpido, ni interpretado, es decir, se debe procurar un acercamiento objetivo o, como dice Cortázar, entenderlo como un organismo vivo y libre.

El cuento tiene dos formas de expresarse, esto es, de revelar su misterio: del tipo meteoro y del tipo cometa. “Algunos cuentos dejan un halo de luz tras ellos, como meteoros, de manera que mucho tiempo después de haber impactado nuestros ojos, podemos descubrir su significado, como un efecto retardado.” (Welty, 167). Los cuentos meteoro tienen el efecto de la sorpresa y la extravagancia, desafían las leyes del espacio y el tiempo, pues su impacto sale a la superficie en cualquier momento. Los cuentos cometa, por su parte, tiene una ruta propia, “Reaparecen, reiteran su significado y, al reiterarlo, ofrecen toda una historia posterior, más allá de una significación única.” (Welty, 167). En ambos casos, la forma del cuento, que Welty definirá como su esencia, se expresa a través de un juego entre el misterio, la revelación y la novedad.

Bien sean cuentos meteoros o cometas, cada uno tienen una forma, un hilo narrativo y una trama. Sobre los dos últimos dice E.M. Forster: “Un cuento es una narración de eventos organizados en su secuencia cronológica [hilo narrativo]. La trama también es una narración de eventos en la que se enfatiza la causalidad. Ante una trama,

⁴⁸ Welty, E. (1949) *La lectura y la escritura de cuentos*, “The reading and writing of short stories” en *The Atlantic Monthly*. En: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

en lugar de preguntarnos ¿qué vendrá después?, preguntamos, ¿por qué?” (Welty, 168). La forma es “[...] aquello que emerge del acto mismo de escritura. Es la obra, su manifestación.” (Welty, 178). Para Welty, la forma no es el *empaquetado* de un contenido: “Un cuento con un patrón, un diseño exacto, puede carecer de esa cualidad general más precisa que llamamos forma.” (Welty, 179). Por el contrario, la forma es la esencia de la narración, surge de percepción profunda de la organización del cuento. Para el autor, la forma se relaciona con el proceso de trabajo del cuento, para el lector, con el reconocimiento: “[...] Es lo que nos hace conocer, en el cuento, a lo que nos referimos; a eso, único, que por un momento contemplamos con intensidad. [...]” (Welty, 179). La forma es el misterio y la trama la búsqueda.

Welty observa que toda trama encierra una búsqueda. Si la búsqueda se convierte en revelación significa que el cuento, como ya se dijo, no ha sido interrumpido. “Cuando la trama, independientemente de lo que cuente o de cómo evolucione, se convierte en la manifestación externa del germen mismo del cuento, entonces alcanza el mayor grado de pureza; entonces el hilo narrativo es menos objetable que nunca; es entonces cuando no obstruye [...]” (Welty, 178). Lo anterior apunta al momento en que se unen trama y forma, cuando cada uno de los movimientos de la trama se identifica con los movimientos de la forma. A ese instante, Welty llama revelación.

2.3.4 La brevedad

El cuento es breve porque así lo requiere la necesidad de la forma. Los iniciadores del cuento moderno, Poe y Chéjov, afirmaron la importancia de elaborar narraciones cortas. Esto, como ya se dijo, no como una decisión arbitraria, sino por un afán de escribir sabiendo hacia dónde dirigirse. H. Quiroga interpretó lo anterior a través de la imagen de una flecha que apunta a un blanco y que se dirige únicamente allí. Así también, el cuentista proyecta su cuento hacia un efecto deseado. Su narración triunfa si desde el comienzo hasta el final apunta a dicho efecto, si lo hace, el cuento habrá adquirido unidad de impresión y será un todo. Nociones como las ya mencionadas: unidad de impresión, totalidad, obtención del efecto buscado, intensidad y significación hacen imprescindible la brevedad en el cuento.

A. Monterroso dice en su *Decálogo del escritor*⁴⁹: “Cuarto. Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras.” (Monterroso, 50). La particular cita de Monterroso más que definir al cuento como una narración que restringe el uso de palabras, se refiere a la consecución de la palabra justa. El cuento, por su brevedad, exige que cada una de sus palabras esté cargada de un significado profundo que contribuya a obtener la unidad y el efecto buscados.⁵⁰ Dice H. Quiroga: “Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “Desde el río soplaban un viento frío”, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla.” (Quiroga, 30).

En *Todo tema contiene su propia extensión*⁵¹, E. Wharton divide los temas entre los que precisan de una forma breve para ser contados y aquellos que requieren de una extensión mayor, esto es, temas para cuento y temas para novela⁵². “Cada tema debe necesariamente contener en sí mismo sus propias dimensiones, y una de las virtudes esenciales del escritor es la de discernir si el tema que se le presenta es apropiado para las proporciones de un cuento o de una novela. Si parece que puede adaptarse a cualquiera de los dos, es posible que no sea adecuado para ninguno.” (Wharton, 129). Bioy Casares concuerda con Wharton al decir que: “Cuando la idea es nítida como un objeto y no existe un largo desarrollo ni muchos personajes, seguramente va a ser un cuento; por el contrario, cuando la trama requiere un largo desarrollo y muchos personajes bien caracterizados, va a ser una novela.” (Bioy Casares, 66)⁵³. Para Wharton

⁴⁹ Monterroso, A. (1978) *Decálogo del escritor*, en *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. En: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵⁰ Aún así, H.E. Bates comenta que la restricción en longitud del cuento puede tomarse entre ciento cincuenta palabras, que es más o menos la longitud de *El hijo pródigo*, y cinco mil, que es la duración de *Una familia feliz* de Tolstoi. Sin embargo, según M. Benedetti: “[...] los relatos de 20 a 50 páginas son a veces cuentos y a veces *nouvelles*; los de 120 a 150 pueden ser *nouvelles* o novelas, según el gusto o la comodidad de escritores, autores y críticos.” (Benedetti, 218).

⁵¹ Wharton, E. (1925) *Todo tema contiene su propia extensión*, “Every subject contain within it self its own dimensions”, fragmento del capítulo “Telling a short store” en su libro *The writing of fiction* en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵² Como se ha visto, dentro del análisis del cuento caben todo tipo de teorías y de versiones, así, en el caso de la escogencia de tema, H.E. Bates, contrario a E. Wharton sugiere que parte de la libertad del cuento radica en que todos los temas le son legítimos, aún más que para el novelista o el dramaturgo. J. Rulfo, por su parte, indica que en la literatura –sea cual sea el género– no existen más de tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. La destreza del escritor consiste en saber cómo tratarlos para no repetir lo que se ha dicho.

⁵³ Bioy Casares, A. *El cuento: materia y forma*. en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

hay dos razones por las que un tema busca expresión en la forma de la novela más que en un cuento: el desarrollo gradual de la vida interna de los personajes y la necesidad de producir en la mente del lector la idea del paso del tiempo.

Sobre esto apunta H.E. Bates: “La novela es ante todo una exploración de la vida: refleja y describe de algún modo el impacto, la complejidad, la fructificación y la catástrofe de las emociones y de los deseos humanos. *Los personajes empiezan jóvenes, envejecen, van de una escena a otra, de un lugar a otro*, dijo Virginia Wolf. Este desarrollo de los personajes, su movimiento en el tiempo, ha sido y quizá será siempre el nervio y el pulso de la novela. Pero en el cuento el tiempo no necesita evolucionar más que en fracciones infinitesimales; los personajes no necesitan moverse, ni envejecer, ni siquiera es indispensable que haya personajes.” (Bates, 138). Ciertos dramas morales, por ejemplo, necesitan de fases sucesivas que justifiquen su origen y desarrollo, para esto tipo de temas la novela es más apropiada. El cuento, por el efecto de densidad y de instantaneidad que busca, se logra mediante la unidad de tiempo y espacio, esto es, al mantener la condensación de personajes y acciones dentro de un solo registro.

Bates comenta que para el siglo XIX, en Inglaterra, la técnica de escritura del cuento era la misma usada en las novelas, pero en formato breve. Esto, indica, era como vestir a un bebé de seis meses con sombrero de copa y abrigo de pieles, con el resultado inevitable: ahogarlo. H. Quiroga aseguraba que el cuento era *una novela depurada de ripios*. Por el contrario, para M. de Unamuno: “[...] un cuento que no sea más que un núcleo de novela, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento. No es cuestión de cantidad y extensión tan sólo su diferencia: son dos géneros distintos.” (Unamuno, 218)⁵⁴.

La evolución del cuento moderno ha demostrado que su forma debe prescindir de recursos como las descripciones minuciosas: “Ya no es necesario describir, basta sugerir. El retrato de cuerpo entero, con todos los detalles del traje y paisaje al fondo, se ha vuelto superfluo. Es bastante que conozcamos a una mujer por la forma de sus manos.” (Bates, 142). Lo anterior se relaciona con la citada *Teoría del iceberg* de E. Hemingway, puesto que la sugerencia está en el omitir detalles que, aunque no aparezcan, están en la historia. “Si dejas fuera cuestiones importantes o situaciones que

⁵⁴ De Unamuno, M. (1900) *Cuentos y novelas*, Montevideo, El siglo. Tomado de: Benedetti, M. (1953) *Tres géneros narrativos*, en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

conoces, la historia se fortalece. [...]” (Hemingway, 235). Para Hemingway, el acortar un cuento es –además de una manera de contribuir con la brevedad y la unidad de impresión-, la posibilidad de relectura: “Los cuentos en que dejas todo no se releen como aquellos donde eliminaste.” (Hemingway, 249). En esa misma línea están R. Kipling que aseguraba que para él era más importante lo que tachaba que lo que dejaba y J. Bosh, quien, en *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*⁵⁵ dice, como Poe y Quiroga, que el cuento debe conducir a su lector hacia el destino que previamente le ha trazado: “[...] Una sola frase, aun siendo de tres palabras, que no esté lógica y entrañablemente justificada por ese destino manchará el cuento y le quitará esplendor y fuerza.” (Bosh, 262).

Asimismo, desarrollo del cuento ha marcado los asuntos sobre los que trata. Según Bates, en la época de Poe el cuento era considerado: “[...] un género entretenido, pero muy limitado; tenía poco que ver con los innumerables asuntos del mundo, más allá de las fronteras de la fantasía patológica.”⁵⁶ (Bates, 145). Con el paso de tiempo, “[...] la expresión se ha hecho más libre y más directa; esta flexibilidad ha ido aumentando en forma sostenida durante los últimos cien años. Se han eliminado los accesorios innecesarios, el comentarista sentado en un sillón del club, ansioso de explicar, el principio moralista, la pomposa frase filosófica y con ellos el sermón final.” (Bates, 147). Parte de la libertad del cuento moderno reside en poder prescindir de descripciones y confiarse al diálogo o mezclar diálogos y descripciones. El objetivo consiste en hacer uso de elementos formales como la sugestión, la acción elíptica, la narración indirecta y el simbolismo, acordes con las limitaciones en el tiempo y el espacio. En definitiva, la forma del cuento determina su longitud. El cuento, al decir de O’Connor en *El cuento es lo más próximo a la poesía*, es la manifestación de toda una vida a partir de unos cuantos minutos, por ello, el escritor debe saber elegir esos minutos muy cuidadosamente y hacerlos brillar para que el lector distinga pasado, presente y futuro como si fueran contemporáneos. La noción de límite que rige al cuento, el recortar un fragmento y fijarle un contorno es, finalmente, la posibilidad de que el cuento tenga una explosión que trascienda al campo señalado del relato.

⁵⁵ Bosh, J. (1985), *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, en: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵⁶ Aunque la cita se refiere a la escritura del cuento en general, Bates señala que la limitación a temas puramente fantásticos se hizo más notoria en Inglaterra, no así en Rusia, Francia ni Estados Unidos. En Inglaterra, comenta, no había ningún Maupassant ni ningún Chéjov para quienes no había temas prohibidos.

2.3.5 La anécdota⁵⁷

En el primer capítulo se indicó que la anécdota es un elemento fundamental en todo relato, puesto que permite que haya un conflicto y una resolución y es la que conduce al clímax. La anécdota, además, se relaciona con uno de los significados de la palabra historia: *lo que le pasa a alguien*. Sin embargo, como señalan Cortázar y Welty, el significado del cuento, la revelación que emerge de la conjunción de todos sus elementos, va más allá de la anécdota reseñada. Escritores como W.C. Williams señalan que un cuento no es la transcripción de un hecho, de un acontecimiento o de lo que le pasó a alguien. Como dice E. Welty, la trama debe encontrar una forma que se haga visible a través del trabajo del autor y del reconocimiento del lector. En palabras de W.C. Williams en *Notas sobre el cuento*⁵⁸: [...] un recuento meramente “emocionante” de un acontecimiento de la vida diaria, la transcripción de un hecho, no es en sí mismo ni por esa razón un cuento. Uno se entera de un hecho, le interesa por alguna razón, del hecho uno *hace* con palabras, un cuento. [...]” (Williams, 154).

Para S. O’Faolain, en *Sobre el tema*⁵⁹, “La anécdota es, de hecho, la tentación más grande para el cuentista.” (O’Faolain, 191). Según él, si se miran los mejores cuentos de la época moderna se encuentra que la historia o anécdota de la que pende el relato es el menos importante y esencial de sus elementos. O’Faolain asegura que un gran cuento debe tocar a la conducta humana con todas sus sutilezas y contradicciones. Aunque la narración de una anécdota puede divertir en la primera lectura, hacia la tercera o cuarta la sorpresa se habrá desvanecido y la misma anécdota resultará aburrida. Un buen cuento, por el contrario, se deja releer un amplio número de veces, siendo cada lectura un descubrimiento de la naturaleza humana. “[...] Existe un gusto primitivo por

⁵⁷ Al leer el apartado *La anécdota*, es importante recordar la siguiente cita de H.E. Bates que apunta a la complejidad de la escritura y de la crítica del género cuento. La cita, además, observa lo que se dirá sobre la anécdota: que puede estar presente en el cuento sin que esto signifique que se convierta en el elemento fundamental y altere la totalidad y equilibrio del relato. “Hay cuentos cuyo contenido se resume claramente en forma de anécdota; hay cuentos que no son nada más que anécdota; cuentos cuyo desarrollo está formado por abruptas secuencias de acciones que llegan a un clímax; cuanto que miran la vida oblicua y tangencialmente; cuento que parecen recién sacados de la vida y conservan aún las huellas del corte; cuentos que son simples episodios cuyo significado se reserva; cuentos alegóricos, especulativos, reflexivos, pictóricos, ingeniosos, psicológicos; cuentos que parecen trozos de reportaje; cuentos que dicen todo mientras aparentan no decir nada. Todos son aceptables, todos son parte del desarrollo del cuento moderno.” (Bates, 148).

⁵⁸ Williams, W. C. (1949) *Notas sobre el cuento*, fragmento de sus notas para *A Beginning in the short story*, en: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵⁹ O’ Faolain (1951) *Sobre el tema* “On subject” en *The short story*. En: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

la narración o anécdota: las primeras sagas contenían poco más que eso. Pero a medida que nos desarrollamos queremos ir más a fondo. Un registro simple y llano de incidentes, no importa cuán heroico y entretenido sea, no podría satisfacer jamás el temperamento de nuestra época. Hemos llegado a esperar del relato mucho más que incidentes, por muy interesantes que estos sean en sí mismos.” (O’Faolain, 192).

La propuesta de O’Faolain no consiste en suprimir los sucesos de las narraciones cortas: “[...] no hay razón en el mundo para que un cuento no deba tener anécdota, y algunos de los más grandes la tienen, pero la anécdota no es el cuento si es todo lo que éste contiene.” (O’Faolain, 193). Enfatiza en que la anécdota es un elemento y no el cuento en su totalidad, la anécdota sola no hace al cuento. Lo perdurable consiste en captar la esencia humana, así, por ejemplo, los relatos del *Decamerón* de Boccaccio no son recordados únicamente por los sucesos que narran, “[...] sino por el comentario irónico como colección completa, que hacen en torno a las insensateces de la naturaleza humana.” (O’Faolain, 193).

Aunque para O’Faolain la anécdota es un elemento secundario, sugiere tres tácticas para encontrar su validez en un cuento. La primera es que no obstruya la emoción que la idea del cuento ha creado en la mente del autor, la forma, y que se transmite al lector en cada relectura. La segunda consiste en que sea una anécdota sencilla: “[...] La fuerza de temas tan sencillos radica en que la sorpresa que nos dan (generalmente modesta) no procede de un complicado artificio, sino del complicado artificio de la naturaleza humana que inocentemente revelan.” (O’Faolain, 201). La tercera es la *prueba de reducirla a una oración*. Cuando la anécdota es tan inocente, al aplicarle la prueba, desaparece totalmente y esto porque no se puede reducir a una oración, como si se tratara de un mero suceso. “[...] Sin embargo, observamos, aun cuando la anécdota desaparece tal cual, el asunto no nos deja indiferentes.” (O’Faolain, 202).

La situación y la atmósfera del cuento son, entonces, más fructíferas que la sola anécdota y esta, si bien tiene espacio en el cuento, no debe entorpecer su totalidad. Entre los elementos del cuento ha de haber una conjunción que posibilite la revelación de la forma. Así, por ejemplo, Monterroso comenta sobre el ajuste que existe entre el número de páginas de un cuento y lo que narra: “Las páginas también tienen que ser sólo unas cuantas, porque pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota, y nada más odioso que las anécdotas demasiado visibles, escritas o

conversadas.” (Monterroso, 52). Cortázar recomienda: “Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota; y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto.” (Cortázar, 313).

O’Faolain propone sustituir la palabra anécdota por *incidente* al que define como el gatillo que sirve de impulso al autor para disparar su cuento. “[...] ya podemos, convenientemente, desechar la palabra “anécdota”, sustituirla por “incidente”, y aplicarle un adjetivo que antes no nos habría dicho nada. Podemos hablar de “incidente significativo”, es decir, significativo de algún aspecto de las relaciones humanas, o bien de la manera como una personalidad revela, cómica o trágicamente, algún aspecto de la vida que le interesa al escritor.” (O’Faolain, 209).

Tal sustitución apunta a la transformación que tiene lugar con la “aventura moderna”. Para O’Faolain, la modernidad necesita de formas que expresen la complejidad de la naturaleza humana⁶⁰, por tanto, los cuentos elaborados en este periodo, aunque hacen uso del incidente no giran a su alrededor, sino que lo toman como detonador de algo mayor: la profundidad humana. “El cuentista moderno no prescinde ni del incidente ni de la anécdota ni del argumento con todos sus accesorios, sino que ha cambiado su naturaleza. Todavía hay aventura, pero ahora es una aventura de la mente, todavía hay suspenso, pero es menos nervioso que emocional o intelectual [...]” (O’Faolain, 206). Continúan también la sorpresa, el clímax y el artificio, sólo que pertenecen a una naturaleza distinta. “Una escena de cajón en los viejos cuentos de aventuras es cuando el héroe desenmascara al villano; en los cuantos modernos, la escena de cajón es cuando el autor desenmascara a su héroe; o bien, como en el caso de Chéjov, cuando el héroe se desenmascara a sí mismo.” (O’Faolain, 206). La función de los elementos mencionados no es únicamente dar fuerza a la narración de un suceso, sino, además, expresar la complejidad humana o, al decir de Welty, contribuir a la revelación del cuento.

⁶⁰ Esta afirmación es hecha con el fin de diferenciar entre los cuentos elaborados a partir de un suceso y aquellos en donde importa la consecución de una atmósfera que enmarque la complejidad de la naturaleza humana. Aunque O’Faolain inserta a estos últimos en el periodo moderno, es preciso anotar que la búsqueda de expresiones de la naturaleza humana se encuentra en distintos momentos históricos y culturales. Un ejemplo de ello es el dado por el mismo O’Faolain sobre los cuento del *Decamerón* de Boccaccio, pertenecientes a la Edad Media.

2.3.6 Los personajes

En *El desafío de la creación*⁶¹, Juan Rulfo presenta los tres pasos fundamentales para la creación: a) crear el personaje; b) crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y c) definir cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Con los tres pasos resueltos, hay una historia que contar. Lo anterior apunta a la unión que debe existir entre los elementos del relato, pues, si bien son importantes los personajes, la anécdota o el ambiente, ninguno, por sí solo, es un cuento. Según H. Lara Zavala en *Cómo escribo un cuento (una aproximación de un oficiante)*⁶²: “[...] la creación de los personajes en el cuento debe ser sucinta, exacta y rica y se logra mediante una cuidadosa selección de los rasgos precisos y singulares de los protagonistas. El cuento requiere una caracterización rápida e intensa y que, no obstante, resulte asimismo memorable. Una breve descripción física, el uso de cierto tipo de lenguaje en los diálogos, un comentario acerca de la gesticulación pueden proporcionar al lector una imagen dada y veraz de los protagonistas.” (Lara, 98).

Como se anotó en el primer capítulo, las historias son “acciones humanas en el tiempo”. Esta definición supone, por lo menos, a un personaje, una acción y una situación: los tres pasos de Rulfo. Sobre el personaje dice Imízcoz: “[...] hay que dejar que el lector llegue a conocer al personaje y se interese por él: qué edad tiene, por qué ha llegado a esa situación, quién o quiénes han intervenido en ella. Y una vez que el lector quiere al personaje o le interesa, está dispuesto a seguirle por sus vericuetos mentales.” (Imízcoz, 80). Cuando un personaje piensa o tiene un monólogo interior, esto debe contribuir a la consecución del efecto total del cuento, pero no alargarse tanto como para que la historia se escape y se convierta en una reflexión.

Es por ello que en un cuento siempre está presente la relación entre personaje y acción. Es imposible una historia sin personaje, tanto como es imposible un personaje sin historia. Si se tiene la idea de una acción, pero se desconoce quién pueda realizarla, no hay cuento. Tampoco lo hay si se tiene a un gran personaje que no tiene ninguna historia. La clave radica en mantener el equilibrio entre los elementos de la narración, es decir, dejar que los personajes vivan y revelen quiénes son, definirlos de acuerdo a su

⁶¹ Rulfo, J. (1980) *El desafío de la creación*, en: Zavala, L. (1996) *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶² Zavala, L. (1988) *Cómo escribo un cuento (Una aproximación de un oficiante)* en *Teoría y práctica del cuento*. En: Zavala, L. (1995) *Teorías del cuento II, La escritura del cuento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

naturaleza y su circunstancia y, al mismo tiempo, enseñar la revelación a partir de acciones, sin obstruir la totalidad del cuento. Para S. Fitzgerald “la acción es el personaje”. El modo como un personaje anda revela cómo es. Las acciones deben personalizarse, hacerse únicas, esto es, dotar actos cotidianos como comer, vestirse y caminar con el carácter de los personajes. Dice H. Lara: “Para que un personaje suene real debe ser en cierto modo contradictorio y un tanto paradójico.” (Lara, 98).

Es fundamental delinear a los personajes con precisión, escribir únicamente los detalles que le den sentido a las acciones y colaboren con la credibilidad de la historia en general. Para E. Welty en *Escritura y análisis de un cuento*⁶³: “[...] los personajes de un cuento no tienen la magnitud ni la importancia ni la capacidad de desarrollo que poseen los de una novela, sino que se hallan subsumidos por completo a la historia en su totalidad.” (Welty, 162).

Según Imízcoz la pregunta a la hora de contar cualquier acción es: ¿quién la hace, a quién le ocurre algo? “La acción debe ir unida al personaje. Las acciones las realiza alguien, por mucho que luego se diga que son cosas del destino, del azar o de la fatalidad. Si el personaje resulta cercano su acción interesa inmediatamente y se está dispuesto a escucharle.” (Imízcoz, 88). Un ejemplo de ello se encuentra en el cuento de Gógol *El capote* en donde la pérdida del abrigo no hubiera significado lo mismo si su protagonista, Akaky Akakievich, hubiese sido un hombre adinerado y con poder. El robo no representaría nada, salvo la molestia de mandar a hacer un capote nuevo y no un pobre funcionario que depositara la esperanza de ser respetado en la robada prenda.

Imízcoz enumera los fallos recurrentes en el tratamiento del personaje-acción: a) a la hora de crear el ritmo de la narración es importante que el escritor seleccione los hechos que va a contar. No es necesario contar paso a paso lo que ocurre puesto que además de aburrir al lector, no contribuiría a la concisión del cuento; b) hay que evitar usar el melodrama (acciones o situaciones extremas por la que ha pasado el personaje) para crear intensidad. Este tipo de recursos son válidos sólo en la medida en que repercutan en la historia que se cuenta; c) la insistencia en los mismos hechos, la tensión física del personaje. En *El capote* basta una vez que se describa la humillante situación de Akaky Akakievich en la oficina para hacerse una idea del personaje y su situación. Pero el mayor fallo es el introducir a los personajes como si ya estuvieran armados para

⁶³ Welty, E. (1978) *Escritura y análisis de un cuento*. “Writing and analyzing a short store” en *The eye of the store*. En: Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

la historia: “[...] de un personaje recién introducido no se puede decir sin más que era generoso y compasivo o que tenía instintos criminales, eso el tiempo del relato lo dirá.” (Imízcoz, 94). El personaje no puede verse de una pieza, tiene que irse viendo, a través de lo que haga, diga y de sus actitudes. Para no caer en estos errores es necesario que el cuentista escoja con qué tipo de acción va a trabajar en su historia: exterior, interior, rápida, lenta y en qué medida. Para esta decisión debe tenerse en cuenta que las acciones ayuden a revelar a los personajes y hagan avanzar la historia.

2.3.7 El inicio

Poe, Chéjov, Quiroga y Cortázar coinciden al indicar la importancia de las primeras líneas y acaso de las primeras palabras de un cuento. Para Poe si el efecto preestablecido y la unidad de impresión no se obtienen desde el comienzo del relato, no se ha logrado nada. Dice Bosh: “El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero en acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.” (Bosh, 262). Para Imízcoz: “La función que tiene el principio no es sólo iniciar una historia de la mejor forma posible sino sobre todo captar la atención del lector. En un relato corto, caracterizado por la brevedad y por la condensación, el primer párrafo, el inicio de la historia, es fundamental. En él el escritor se juega que el lector quiera seguir leyendo o no. [...]”. (Imízcoz, 204).

El inicio de un cuento, así como su final, debe ajustarse a la unidad de impresión, a la totalidad que se busca conseguir con el relato, por eso, si un comienzo *engancha* al lector, pero se desvía del resto no tiene validez. Al respecto dice H. James en *La génesis del cuento “Lo auténtico”*⁶⁴: “[...] para hacer algo que valga la pena primero debo aclarar qué hay en la historia y qué deseo obtener que valga la pena. Ayer probé con un comienzo, pero al instante me di cuenta de que tengo que definir la idea. [...] Debe ser un retrato, debe ilustrar algo.” (James, 46).

Según T. Imízcoz, para que un cuento atrape al lector desde el inicio debe: a) ser interesante, despertando en seguida la atención del lector; b) suministrar curiosidad, despertando en el lector el deseo de conocer más. Desde el inicio del relato el autor tiene que trabajar con la intriga y el suspenso. “El reto del buen escritor es saber mantener esa intriga hasta el final y evitar los principios que prometen mucho pero que

⁶⁴ James, H. (1947), *La génesis del cuento “lo auténtico”* fragmento de *The notebooks of Henry James*. En: Zavala, L. (1995) *Teorías del cuento II, La escritura del cuento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

después se quedan en meras promesas porque el desarrollo no es tan interesante como el principio.” (Imízcoz, 206); c) el inicio debe contener suficientes elementos de desarrollo de la historia, pero sin anticipar o contar demasiado porque entonces el interés decrece. Asimismo, que los elementos que se utilicen para contar la historia sean necesarios en la trama.⁶⁵ Lo anterior no indica la supresión arbitraria de explicaciones para que el lector se introduzca en el cuento, “[...] El lector se verá metido de lleno en la escena siempre que halla unas mínimas pistas o acotaciones para que pueda seguir la lectura sin perderse.” (Imízcoz, 210) y d) un relato empieza con el título, por eso el escritor debe hacer de este lo más atractivo posible y tener presente que, como parte del cuento, contribuye a la consecución del efecto deseado.⁶⁶

Es importante anotar que el llamado inicio del cuento no es, necesariamente, el inicio de la historia, es decir, la introducción o presentación de personajes y situaciones cotidianas en espera de un acontecimiento que creará un nuevo orden. La escritura del cuento moderno ofrece la posibilidad de comenzar en el meollo del asunto o bien en su resolución e ir alternando los tiempos mediante recursos como la analepsis y prolepsis.

Es por ello que, al igual que con la anécdota, el cuentista E. Anderson Imbert pone en duda la validez de los conceptos de inicio, nudo y desenlace, -explicados en el primer capítulo-. En el artículo *Acción, Trama*⁶⁷, E. Anderson afirma que sin trama no hay cuento. “[...] La trama es la marcha de la acción, desde su comienzo hasta el final; marcha a lo largo de la cual los elementos del cuento se interrelacionan y componen una unidad que puede ser muy compleja pero que es singular en su autonomía.” (Anderson, 354). La trama, dice, tiene una situación inicial que, por lo general, puede ser: a) un personaje lucha contra fuerzas que están más allá de su control; accidentes, guerras, desastres; b) un personaje lucha contra otros personajes y c) un personaje lucha contra

⁶⁵ T. Imízcoz distingue entre los relatos del siglo XIX, que tenían por uso contar al inicio la vida del protagonista desde su nacimiento, y los del XX, que no siguen esa linealidad. Además, las historias del siglo XIX terminaban con un recuento de lo que les había pasado a otros personajes, todo esto guiado por el narrador que lo sabía todo y era quien introducía al lector en la mente de los personajes. Como se verá en el capítulo tres, Gógol, siendo un escritor del siglo XIX, aúno en sus cuentos de San Petersburgo las dos formas de escritura. Dice Imízcoz: “En el siglo XIX era más frecuente empezar una historia desde el principio de la historia (por ejemplo, nacimiento del personaje o antecedentes familiares) y seguir con un desarrollo lineal. En la narración del XX es más frecuente empezar “in medias res”, en mitad de la situación (así se engancha al lector) y volver después al inicio de la historia en un flash-back. [...]” (Imízcoz, 208).

⁶⁶ Según E. Anderson Imbert, el título cumple diversas funciones: moraliza, ornamenta, define un tema, clasifica un género, promete un tono, prepara una sorpresa, incita la curiosidad, nombra al protagonista, destaca el objeto más significativo, expresa un arrebato lírico, juega con una ironía.

⁶⁷ Anderson Imbert, E. (1979) *Acción, trama*, en Zavala, L. (1993) *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

fuerzas que lo agitan desde dentro. Sin embargo, E. Anderson critica a quienes enseñan el arte de escribir cuentos según el modelo de un principio, un medio y un final. “El “cuento bien hecho” con una exposición, un nudo y un desenlace es un mito, en el mejor de los casos un modelo didáctico sin valor [...] Se puede negar que la exposición, el nudo y el desenlace aparezcan con este orden rígido en todo cuento bien hecho sin negar por ello que haya, en todo cuento un principio, un medio y un fin. [...]” (Anderson, 356). Para Anderson, los cuentos que se rigen por la primera postura son los llamados *formales*, porque toman al pie de la letra, las tres nociones explicadas –por primera vez– por Aristóteles. Los cuentos *informales* son aquellos que utilizan el inicio, el nudo y el desenlace, no como formas tangibles, sino para figurar las formas mentales del narrador. “[...] para mí un cuento tiene, sí, principio, medio y fin, pero no siempre el principio es una exposición, el medio un nudo y el fin un desenlace. Si el narrador así lo dispone, la exposición suelta sus informaciones poco a poco y espaciadamente en el decurso de la narración; o el desenlace aparece en el primer párrafo y la preparación de ese desenlace en el párrafo último.” (Anderson, 359).

Durante el siglo XIX, época en la que escribió Gógol, la estructura usada para escribir cuentos tendía hacia lo formal. Según Anderson, que asocia los cuentos formales con los clásicos, el texto era visto como una limitada serie de palabras que empezaba con la primera y terminaba con la última. Según la filosofía del cuento clásico, la función del principio es presentar una situación. “[...] No sólo el narrador nos la describe sino que también nos indica en qué consiste el problema que está preocupando al personaje.” (Anderson, 357). La función del medio es mostrar los intentos del personaje para resolver el problema que ha surgido de la situación y que crece en sucesivas disputas con otras voluntades o fuerzas de la naturaleza o la sociedad. “La función del fin, dice Anderson, es presentar la solución del problema con un hecho que vinculado directa o indirectamente al personaje satisface la expectativa, para bien o para mal, de un modo inesperado.” (Anderson, 357). El modelo del cuento clásico conduce al lector a preguntarse ¿qué va a suceder? puesto que la narración avanza de un punto inicial hacia un punto final. “[...] Entre uno y otro punto hay relaciones que se apoyan en la curiosidad del lector. En conseguir que el lector esté a la espera reside el secreto del arte clásico de la construcción argumental.” (Anderson, 358).

En la estructura *informal*, aunque los términos principio, medio y fin sirven para designar las formas del cuento: se tiene que empezar a leer desde el inicio y se termina

al final, no coinciden, punto a punto, con la exposición, el nudo y el desenlace. “[...] al leer comprendemos su acción total aunque nuestra primera mirada comienza el acto de la lectura pero no en el comienzo de la acción del cuento y la última mirada termina el acto de la lectura, pero no en la terminación de la acción del cuento.” (Anderson, 360). Aun así, el inicio, sea cual sea el punto de la historia que relate, debe llamar la atención sobre un punto interesante, mantener despierta la curiosidad y satisfacer la expectativa.

2.3.8 El final

Lo dicho por E. Anderson sobre el inicio de los cuentos se aplica también a sus finales. En efecto, no siempre el cuento termina con la resolución del conflicto planteado en el comienzo. Un cuento *informal* puede contar la historia hacia atrás y finalizar con lo primero que sucedió. “[...] Uno de los motivos menos serios del narrador que empieza por confiarnos cómo va a acabar su cuento podría ser el siguiente. Hay lectores que, antes de leer un cuento, quieren averiguar cómo termina y le echan un indiscreto vistazo al desenlace. El narrador, anticipándose a ese hábito, inicia su cuento con el final.” (Anderson, 358). Asimismo, ocurre que al empezar con un desenlace desprovisto de exposición de antecedentes, explicaciones e informaciones, el lector, confundido, se pregunta ya no ¿qué ocurrirá?, sino ¿qué significa este pasado? Según Anderson: “Si toda la acción ya ha ocurrido, el principio es una crisis final y el cuento es la gradual revelación de ese pasado mediante espaciadas miraditas retrospectivas. [...]” (Anderson, 358).

Sin embargo, así como el inicio, sin importar el momento de la historia que cuenta, atrapa la atención del lector, el final debe contribuir a la totalidad del cuento y, al mismo tiempo, dejar una ventana abierta al mantener el estado de suspenso y expectación. Dice Imízcoz: “El final tiene que ser coherente con la historia. Esto no quiere decir que sea un final esperado. El escritor no puede sacarse una carta de debajo de la manga por capricho o azar, porque esto no convence. El final no es sólo las últimas líneas, párrafos o páginas de una historia, un modo de poner punto final, sino que es el desenlace que arroja luz o sentido a todo lo anterior: Hace volver a leer, entender o descifrar lo leído hasta entonces de otro modo.” (Imízcoz, 218).

T. Imízcoz presenta tres posibles tipos de finales: a) final cerrado: la historia está completa y no se deja un resquicio abierto para otros posibles finales; b) final abierto: la historia podría continuar. No se ha llegado a un punto definitivo; c) final circular: la historia termina como empieza. Este tipo de final, al igual que los otros no responde a la apariencia exterior del relato, sino a su necesidad interna, esto es, se adecua a la forma.

En el circular se pretende crear la ilusión de continuidad entre el comienzo y el final. Se apunta a una situación repetida. Dice Imízcoz: “Elegir un tipo de final u otro está condicionado por los elementos sobre los que se haya sustentado la intriga. En el relato policiaco, por ejemplo, el final siempre tiene que desvelar quién es el asesino. En otros relatos, se sabe quién ha hecho algo, pero no se sabe por qué.” (Imízcoz, 225). Y d) final sorprendente: el final hace dar a la historia un giro completo, en él se obliga a volver a la historia y releerla en una clave distinta.

Aunque no existen fórmulas para escoger un final acorde con la unidad del cuento, Imízcoz ofrece pautas para no caer en errores comunes: a) recurrir al final abierto no porque la historia lo pida sino porque no se sabe cómo terminarla; b) cerrar la historia más de lo debido, por ejemplo, matar a los personajes o temer que la historia no se entienda y explicarla al final; c) final precipitado: no se sabe cómo terminar y se hace de cualquier modo; d) final previsible: cuando desde mucho antes se sabe cómo acabará el cuento; e) final con solución mágica: el escritor ofrece una solución que había ocultado durante toda la historia y que no parece verosímil; f) finales moraleja: que enseñan algo al lector; g) finales forzados: el ejemplo más común es que el bueno triunfe a costa de la credibilidad del lector; y h) finales resumen: se repiten las claves de la historia para que el lector “entienda” el desenlace. En cualquier caso, la mejor opción para conseguir un buen final es seguir la lógica interna de la historia, su unidad de impresión y el efecto buscado.

Borges aseguraba que antes de escribir un cuento ya conocía el inicio y el final y que su trabajo consistía en saber cómo llegar de un punto a otro. A propósito de esto Imízcoz cita a Cerami: “Principio y final aparecen unidos entre sí, conforman un paréntesis dentro del cual suceden y se suceden las cosas [...] por consiguiente hay que tener mucho cuidado con los puntos primero y último.” (Imízcoz, 221). Aunque se pueden escribir cuentos de manera diferente, es decir, empezar sin saber a dónde se va a llegar, el final en ningún caso debe parecer aislado de la unidad que lo precede. “El problema del escritor para hallar un buen final no es el del mago que no tiene ningún conejo que sacar de un sombrero, sino el de alguien que ha ido alimentando al conejo para que pueda estar agazapado y escondido debajo del sombrero y hacerse visible en el momento preciso (al final de la historia).” (Imízcoz, 220). Al decir de S. Bullrich en la

*Refutación del decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga*⁶⁸, los cuentos perfectos son aquellos que conducen al lector, en medio de una agradable desorientación, hacia el final previsto por el autor. El final de un cuento no puede ser dejado al azar puesto que la totalidad del relato depende en buena medida de él. El buen cuentista, entonces, debe mantener el equilibrio entre deslumbrar al lector con el final y cumplir con sus expectativas. El lector que ha estado en suspenso durante todo el relato, se sorprende y al mismo tiempo siente que el desenlace es verosímil puesto que a lo largo del cuento hubo pistas, personajes y situaciones que sólo podían concluir de esa manera.

2.4 No hay dos cuentos iguales

Hasta acá se ha trazado el recorrido del la escritura del cuento desde la *imaginación* o la capacidad para elaborar con palabras imágenes de una realidad, hasta la elaboración de su *final*. Se presentaron aspectos como la brevedad, la anécdota, los personajes, el misterio y la verdad del cuento, todos estos dirigidos hacia la consecución de lo que es esencial en el género: una forma que sobrepasa sus límites para descubrir la profundidad de la naturaleza humana. El cuento, entonces, no es un reflejo de la realidad, sino una elaboración de ella a partir de las palabras que el autor cuidadosamente ha escogido para contar su historia. “[...] las cosas sólo toman cuerpo al nombrarlas, y nadie, por ignorante que sea, deja de intuir el formidable peso de las palabras ni su poder para dar a luz lo que, antes de ser designado o mencionado, yacía sin rostro en el vientre del caos.” (Imízcoz, 121).

No es menester de este capítulo ofrecer pautas para la escritura de cuentos. Al contrario, la conclusión a la que se llega es que cada cuento sigue sus propias reglas y que si algo constituye al género cuentístico no es la apariencia externa, sino la capacidad de ciertos relatos para, en pocas páginas, elaborar una realidad y hacer que el lector la viva.⁶⁹ Como se ha observado, el escritor se “encuentra” con una voz y una historia a las que debe dar forma, esto es, delinear, profundizar y tamizar. Según L. A.

⁶⁸ Bullrich, S. (1968) *Refutación del “Decálogo del perfecto cuentista”* de Horacio Quiroga, fragmento de *Carta a un joven cuentista*. En: Zavala, L. (1996) *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶⁹ En palabras de T. Capote: “Puesto que cada cuento presenta sus propios problemas técnicos, obviamente no se pueden hacer generalizaciones al estilo de dos-y-dos-son-cuatro. Para encontrar la forma adecuada para tu cuento, simplemente tienes que descubrir la forma más *natural* para contar la historia. La forma para adivinar si el escritor ha hallado la forma natural para contar su historia es la siguiente: después de leerla, ¿puedes imaginarla de manera diferente, o bien silencio a tu imaginación y te parece absoluta y final? De la misma manera como una naranja es algo definitivo. De la misma manera como una naranja es algo que la naturaleza ha hecho simplemente bien.” (Capote, 94).

Ramos, el cuento surge de la hoja como la imagen del papel fotográfico en el líquido del revelado. Es trabajo del escritor dar forma a esa imagen revelada. Durante el proceso, ha de ser muy atento puesto que, al decir de T. Capote: “[...] un cuento puede hundirse en una frase –especialmente si se presenta cerca del final- o por un error en la organización de los párrafos, o incluso por la puntuación.” (Capote, 93)⁷⁰.

Sin embargo, la organización no lo es todo. La forma del cuento es inaprensible ya que, como dice Bates: “el cuento, ya sea largo o corto, poético o periodístico, con trama o desdibujado, concreto o difuso, tiene una insistente y eterna fluidez que se escapa entre las manos.” (Bates, 137). La forma se le revela al escritor y su trabajo consiste en transmitirle esa revelación al lector. Durante un instante, el cuento “[...] resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios.” (Aguilera, 255).

La capacidad de estallar ante el lector no es propiedad exclusiva del cuento moderno, por ello en su definición del género dice Mastrángelo: “El cuento empieza moviéndose. Nace caminando y no se detiene hasta el final. Es todo vitalidad, emoción y movimiento...El cuento que nació oralmente, sigue conservando hoy, al cabo de varios milenios, sus dos características esenciales: su *unilinealidad*, es decir su espina dorsal, única e indivisible; y su unidad de *asunto*. Son las dos primeras leyes estructurales que lo apartan y lo alejan de la novela.” (Giardinelli, 350)⁷¹.

El título de este apartado responde a esa fluidez presente en todo cuento. Por un lado: “[...] la escritura de cada nueva historia abre, inevitablemente, un panorama nuevo, y plantea por lo tanto nuevos problemas; y ninguna historia que hayamos escrito antes tiene una relación reconocible con la que estamos escribiendo ahora [...]”, dice E. Welty en *Escritura y análisis de un cuento*. Por otro lado, es difícil imaginar a un escritor que haya elaborado toda su obra con base en un método típico y sistemático ya que, no sólo habría logrado dos o más cuentos iguales, sino que ninguno de ellos provocaría esa apertura a lo nuevo. Ambas cosas obstruirían la fluidez natural del

⁷⁰ Capote, T. (1957) *Forma y técnica del cuento*, fragmento de la entrevista originalmente publicada en *Paris Review*, en: Zavala, L. (1995) *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁷¹ Giardinelli, M. (1992) *Estructura y morfología del cuento*, en *Así se escribe un cuento*, en Zavala, L. (1995) *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

cuento. Según, M.T. Aguilera en *La creación del cuento*⁷², este no se define por su extensión, ni por su anécdota, ni por su intensión, “[...] sino que se define por su propia existencia. La definición del cuento es el cuento mismo y ninguna teoría nos va a enseñar cómo escribirlo [...]” La cita de M.T. Aguilera, así como lo dicho por E. Welty, indica lo que se apuntó al principio de este capítulo, el cuento se debate entre la necesidad humana por contar y la limitación de ciertos relatos bajo el género de cuento que, si bien existe, cambia con la aparición de cada cuento, aun este conserve similitudes con textos preexistentes.

El capítulo dos confirma que la escritura del cuento puede compartir elementos con la narrativa periodística, sin que esto vaya en detrimento de ninguna de las dos formas. Por el contrario, cuando el periodismo da vía a los préstamos del género cuentístico, se enriquece, puesto que, la forma del cuento es la posibilidad de hacer visible su verdad interior y es a esa verdad a la que apunta la narrativa periodística. En el capítulo tres la teoría expuesta en los dos anteriores se ilustra a partir de los análisis de las *Historias de San Petersburgo* de N. Gógol, en donde se subrayan los elementos que estos cuentos comparten con el periodismo.

⁷² Aguilera. M. T. (1986) *La creación del cuento*, Zavala, L. (1995) *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Anexo 1

El cuento fantástico

Como se anotó en el capítulo dos, los *Cuentos de San Petersburgo* de N. Gógol comparten elementos estructurales con relatos que conforman el llamado género fantástico. El objetivo de este anexo es establecer qué se considera como cuento fantástico para, en el capítulo tres, aplicar esa definición a la selección de N. Gógol.

Según T. Todorov en *La introducción a la literatura fantástica*, lo fantástico es el momento de duda del personaje-lector ante la aparición de un elemento sobrenatural. Si el elemento se explica mediante una estrategia racional, es extraño, si no tiene explicación, es maravilloso. “Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. [...] Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso”. (Todorov, 53).

Realidad y fantasía

Según lo dicho por A. Chillón sobre los grados y niveles de la ficción, los cuentos del orden de la fantasía hacen parte del tenor ficticio-fabulador, segundo en el rango de lo ficticio, por encima de la mentira y abajo del tenor ficticio-realista. Este último –el cuento realista- se puede definir, en pocas palabras, como aquel en el que: “La exaltación se sustituye por un tono más objetivo y ceñido a la verosimilitud de los hechos narrados desde *el exterior*. Los personajes son menos complejos en sentimientos, tienen lenguajes pintorescos y utilizan giros populares, y el narrador suele funcionar como testigo u oyente.” (Giardinelli, 361). E. Anderson Imbert amplía la noción de una literatura realista al decir: [...] después de todo es un mero repertorio de convenciones verbales, y estas convenciones cambian según la concepción del mundo de cada persona, de cada tendencia, de cada cultura, de cada época.” (Anderson, 138).

En *La literatura fantástica y la fantasía*⁷³ S. Camps Perarnau expone la noción de literatura fantástica dada por T. Todorov: “Todorov considera que la fantasía surge

⁷³ Camps S. (1989) *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid, Mondadori.

cuando lo sobrenatural o maravilloso irrumpe en nuestra realidad. Y entiende por realidad aquello que es tenido por tal por la opinión común. Sin embargo, nada es menos común que la opinión.” (Camps, 9).

Este apartado –sobre cuentos fantásticos- empieza con un acercamiento al realismo porque pretende cuestionar la suposición de que uno y otro género son antagónicos. Aunque no se afirma que sean iguales, no es –como suele creerse- que los cuentos realistas reflejen una realidad y los fantásticos la evadan. Ambos, en tanto que lenguaje, elaboran distintas realidades a partir de la palabra. Lo que cambia entre uno y otro es el nivel de ficcionalidad que es, a su vez, resultado del *tono*, de la *intención*⁷⁴ y del *ángulo de visión* con que se escribe cada relato. Para N. Gordimer en *El destello de las luciérnagas*: “Los escritores cada vez se dan más cuenta de la ambigüedad de la línea que separa la fantasía de lo llamado racional en la percepción humana. Es conocido que la fantasía no es más que un cambio en el ángulo de visión; para ponerlo de otro modo, lo racional es simplemente otro tipo de fantasía, la más obvia. El escritor se concentra en la menos obvia de las fantasías como una especie de lente más potente a través del cual observa la realidad última.” (Gordimer, 102). Según la cita, la fantasía tendría que ver con la sensibilidad de cada escritor, es decir, con el lente bajo el cual decida hacer su relato. Mientras unos se dirigen hacia lo *facticio* otros optan por la *fabulación*, ambos, no obstante, cierran con el lector un pacto de verosimilitud.

De acuerdo con N. Gordimer, el propósito de un cuento fantástico es: “[...] alcanzar el giro y el cambio, el ir y volver, el situarse arriba, abajo y alrededor del mundo de las apariencias.” (Gordimer, 103). Lo que resulta más fácil de conseguir en un cuento que en una novela debido a que: “[...] en el cuento se requiere captar sólo el breve lapso que ilumina una situación determinada” (Gordimer, 103), en la novela, por su extensión, el tono fantástico resulta escandaloso para el lector. En esta misma línea se encuentra A. Bioy Casares quien asegura que los cuentos fantásticos son los que menos necesitan del adjetivo calificativo, puesto que la palabra cuento entraña a la fantasía. “[...] No creo que la palabra cuento sugiera un cuento costumbrista o realista, o policial; creo que sugiere, tal vez, un cuento de amor y, sobre todo, un cuento fantástico.” (Bioy Casares, 45).

⁷⁴ Para A. Risco: “[...] es fantástico lo que tiene una intencionalidad fantástica, mientras que es realista lo que pretende describir o representar la realidad, teniendo siempre en cuenta las condiciones culturales en que aparece el hecho, fenómeno u obra en cuestión.” (Camps, 10).

La conclusión hasta acá se ajusta a lo dicho por R. Callois e I. Bessiére sobre lo que se considera fantasía: “[...] es algo que resulta desconocido o inexplicable, pero que quizá en el futuro se haga comprensible y entre en nuestra vida diaria. Por ejemplo, una caja de donde surgieren imágenes del mundo entero sería fantástica para un hombre de la Edad Media, pero no lo es para nosotros, que tenemos un televisor en nuestra casa.” (Camps, 10). En definitiva, el rótulo de “fantástico” –aplicado a un cuento o a cualquier otra cosa– depende de lo que en el momento se de en llamar “real”. Por lo tanto, lo fantástico será diferente en cada época y para cada persona.

Categorías de lo fantástico: seres, objetos y situaciones

Para J. Cortázar la clave de un cuento fantástico es que lo habitual y lo fantástico se fundan en un todo homogéneo. Esto se logra cuando el lector no se pregunta de dónde salió la mano estranguladora o la tétrica morada, sino que lo recibe como si no pudiera ocurrir de otra forma. Está tan inmerso en la realidad contada que ese tipo de apariciones, aunque le causen sorpresa, no le hacen perder la credibilidad en el relato.

Lo fantástico se define como la alteración momentánea dentro de la regularidad, es decir, que lo excepcional, aun siendo la regla, no desplaza a las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado. En *Del cuento breve y sus alrededores*, J. Cortázar cita a Ortega: “[...] hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.” (Cortázar, 115). Según lo observado, lo fantástico estaría en la irrupción que altera instantáneamente el presente (el unicornio que aparece tras la puerta), sin embargo, las estructuras ordinarias no son desplazadas. En palabras de Cortázar: “[...] la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y en el futuro.” (Cortázar, 115).

Tal irrupción es, por lo general, del orden de lo sobrenatural o lo maravilloso. Para S. Camps una de las maneras de definir el cuento fantástico es el número de apariciones maravillosas que contenga⁷⁵. Pueden ser: elementos: un castillo de oro; seres: hadas, unicornios o pez que canta y situaciones: un niño de madera al que le crece la nariz o una princesa que duerme cien años.

⁷⁵ Se debe tener en cuenta que los seres, objetos y situaciones fantásticas varían según la época en la que ocurran. Así, por ejemplo, el catalejo que hace visible a Saturno puede ser fantástico y hoy es un instrumento físico. “Nos enfrentamos siempre al problema de la verosimilitud. No tenemos el mismo concepto de verosimilitud que nuestros antepasados, cuyas supersticiones nos parecen absurdas. Tampoco los hombres del futuro creerán posibles y verdaderas algunas cosas que hoy aceptamos como tales.” (Camps, 10).

E. Anderson Imbert en *El hombre frente al espejo* recoge tres grupos de ficciones según predomine en ellas lo extraño, lo sobrenatural o lo lúdico. Aunque diferentes, los tres se relacionan al ser ejercicios de la fabulación de los seres humanos: “[...] el hombre, hoy como ayer y siempre, ha entretenido sus ocios elaborando la misma materia prima. Sus deseos, temores, sueños y creencias se sublimaron en mitos y los mitos en cuentos reducidos a un número muy limitado de motivos. Mitos y cuentos se repiten porque responden a constates psicológicas.” (Anderson, 139).

Lo sobrenatural se define como la irrupción de algo que rompe los principios de la lógica o trastorna la regularidad de la naturaleza. Puede ser: a) la intervención de agentes misteriosos: Dios y sus ángeles; el Diablo y sus demonios; hadas, duendes, monstruos, posesos, espíritus del folclore o entes de la alegoría. A veces los agentes son hombres dotados de un insólito poder, metamorfoseados, invisibles o en estado de fantasmas. Y b) lo sobrenatural aparece no ya personificado, sino en posturas o acciones grotescas: una ciudad se desvanece ante los ojos, un hombre es devorado por el aire, los cuerpos se agitan o se contraen. “[...] Hay licantropías, premoniciones, maleficios, dislocamientos, dobles, reinos encantados, aparecidos y desaparecidos, utopías y ucronías.” (Anderson, 140).

Para Anderson la diferencia entre las aventuras sobrenaturales y las extrañas está en que estas últimas: “[...] en vez de presentar la magia como si fuera real, presentan la realidad como si fuera mágica. Personajes, cosas, acontecimientos son reconocibles y razonables, pero como me propongo provocar sentimientos de extrañeza desconozco lo que veo y me abstengo de aclaraciones racionales.” (Anderson, 140). Lo extraño se sitúa entre la disolución de la *realidad* (magia) y el realismo. Así, por ejemplo, se narra la escena de un personaje que levita, sin explicar que esto supone una falla en la ley de la gravedad. Lo lúdico, por su parte, no inventa ni insinúa magias pero juega con una situación verosímil hasta desprenderla de la realidad. “Con ocultamientos, revelaciones y sugerencias procuro excitar la curiosidad, captar el interés y mantener la expectativa. Me gustaría llevar en vilo al lector y en el punto culminante dejarlo caer con un desenlace inesperado.” (Anderson, 142).

Bioy Casares establece otras categorías para los cuentos fantásticos: a) la corriente de castillos, vampiros y cadáveres, que procura el terror, pero se conforma, por lo general con la fealdad; b) la de utopías que también puede recurrir a la utilería del miedo y c) la que se manifiesta en construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación filosófica. Aun así, Bioy Casares advierte –como

lo hizo con el cuento- que no existen leyes para la creación de cuentos fantásticos puesto que no hay un tipo, sino muchos. El escritor deberá indagar algunas “reglas generales” y saber combinarlas con “reglas especiales” que él debe descubrir y acatar. La propuesta de A. Bioy Casares se relaciona con la de L. Vax quien se inclina a reconocer la fantasía por los temas: “[...] considera fantástica una historia en virtud de las apariciones fantasmales y de los hombres lobo o diablo que contenga.” (Camps, 9).

Dice S. Camps: “La fantasía impresiona por su carácter misterioso y subyuga por su fuerza positiva o negativa, porque fascina o hace temblar. Se apoya en la ambigüedad de la naturaleza de las cosas, escondiéndose en lo velado, lo indeciso, lo misterioso, es decir, en la frontera de lo sobrenatural.” (Camps, 15). Esta es la *forma* –la esencia- de los cuentos fantásticos.

Así como los temas, situaciones y seres son una prueba de lo fantástico, la forma es un indicio de ello. Aunque se ha expresado que cada cuento sigue sus propias leyes, así como se puede hablar del cuento clásico –establecido por E.A. Poe y A. Chéjov- V. Propp precisó las partes típicas del cuento fantástico tradicional, de manera tal que puede definirse como una estructura ordenada con diferentes modalidades: a) alejamiento: el héroe sale de su casa; b) prohibición: no debe atravesar la puerta del palacio; c) infracción: entra por ella; d) mediación: alguien intercede por el héroe; e) aceptación.⁷⁶ “Sin embargo, [dice S. Camps] lo fantástico no se sirve solamente de unas fórmulas propias y peculiares, sino que puede utilizar una apariencia realista, para engañar con el perfume de la verosimilitud y sorprender al lector sumergiéndolo en lo desconcertante de una realidad que escapa a los sentidos.” (Camps, 12). Lo anterior es, precisamente, el caso ficcional-lúdico que propone E. Anderson Imbert en el que lo fantástico se obtiene no mediante artificios mágicos, sino con la verosimilitud.

⁷⁶ Como se verá en el tercer capítulo, los cuentos seleccionados de N. Gógol se ajustan a algunas modalidades de V. Propp, aunque no a todas.

Capítulo 3

Nicolái Gógol y *Las historias de San Petersburgo*

El presente capítulo consta de tres partes. La primera es un acercamiento a la vida de N. Gógol, la segunda, un repaso del contexto literario y periodístico ruso en la primera mitad del siglo XIX y, la tercera, una lectura de las *Historias de San Petersburgo* que incluye el análisis narratológico de los cuentos: *La Avenida Nevski*, *El retrato*, *La nariz* y *El capote*, a partir de lo recogido en el capítulo dos sobre la escritura del cuento y en el anexo uno sobre el relato fantástico⁷⁷. Desde la teoría expuesta por Genette, Todorov, Cortázar e Imízcoz, la metodología consiste en extrapolar los elementos de la fabulación a los géneros de tenor facticio. Lo anterior, con el objetivo de enriquecer la escritura periodística, pues en este trabajo de grado se partió del supuesto de que el cuento y el relato periodístico son experiencias del lenguaje que elaboran realidades, fantásticas o fácticas, pero con ánimo de interpretar la condición humana.

3.1 Nicolái Vasílievich Gógol⁷⁸

Nicolái Gógol que, junto a A. Pushkin, es considerado el iniciador de la literatura moderna rusa, nació el primero de abril de 1809, en el pueblo ucraniano de Soróchintsi, en una habitación con suelo de barro, cuyo dueño era el médico privado de la familia. La razón para que Gógol naciera allí y no en su casa, ubicada en Vasílievka, se debe a que su madre, María Ivánovna, mujer en extremo religiosa y supersticiosa, temía alumbrar a un niño muerto, tal como había ocurrido en otras dos ocasiones. Las fuertes creencias de la madre, que veía la mano de Dios o del demonio en los sucesos más cotidianos, influenciaron a Gógol en tal medida, que en su obra un tema recurrente es el diablo o la presencia del mal. María Ivánovna había hecho la promesa de que si su hijo nacía en buen estado, le pondría el nombre de Nicolái en honor a San Nicolás, icono venerado en la iglesia de la villa cercana a Dikanka. Vasili Gógol, el padre,

⁷⁷ Como se observa, para el análisis de las *Historias de San Petersburgo*, compilación también llamada *Relatos de San Petersburgo*, *Cuentos de San Petersburgo* e incluso *Novelas de San Petersburgo* se escogieron cuatro de las cinco historias que la conforman. La omisión de *Diario de un loco* (*Zapiski sumashedshego*) obedece a que el relato pertenece a un género diferente pues, como su nombre indica, se refiere a los apuntes de carácter biográfico de un loco. Las cuatro historias restantes, además de tener en común a la ciudad de San Petersburgo, se pueden asociar con los elementos de la narrativa periodística, no así *El diario de un loco* que, según J. M. Valverde en la introducción a la *Obra completa* de N. Gógol, se relaciona con el cuadro clínico de un alienado.

⁷⁸ La siguiente biografía se apoya en la introducción a *Veladas en un caserío de Dikanka* de Víctor Gallego Ballesteros (2003) Madrid, Gredos; las notas de Juan López-Morillas (1998) para *Historias de San Petersburgo*, Madrid, Alianza; la introducción de José María Valverde (1964) a las *Obras completas*, Barcelona, Planeta y el libro de Donald Fanger (1985) *La creación de Nicolái Gógol*, México, Fondo de Cultura Económica.

decidido a no dejar el nacimiento sólo en manos de la divinidad, dispuso las medidas necesarias para que el parto se realizara en el domicilio del médico.

Según V. Gallego: “Gógol fue un niño débil y enfermizo, acosado desde su nacimiento por la escrófula, enfermedad de los ganglios linfáticos. Acaso por ello y por su calidad de primogénito, fue siempre el favorito de su madre, que lo mimó hasta extremos inconcebibles.” (Gallego, 8). La condición enfermiza y la hipocondría lo persiguieron toda su vida, pues, poco antes de morir, Gógol anunció que su cuerpo presentaba ciertas particularidades como tener el estómago invertido. Desde temprana edad fue un niño solo e imprevisible, dado a reacciones extrañas. Dicha característica, lejos de disgustarle, fue propiciada por Gógol, pues contribuyó a la creación de una imagen misteriosa. “*He sido un enigma para todos*”, escribió en la adolescencia a su madre, con evidente satisfacción, indicando que con cada quien adoptaba una actitud diferente y que no había dos personas que tuvieran la misma opinión respecto a él.

En 1821, a los doce años, sus padres lo enviaron al liceo de Nezhin. Los estudios allí se prolongaron hasta 1828. El internado no fue una estancia feliz pues Gógol no hizo méritos como estudiante y los compañeros lo tomaron como blanco de sus burlas. Lo acusaban de ser feo, torpe, desaseado, mal vestido, glotón, con granos y retraído. Aún así, el joven Nikolái se destacó por poner sobrenombres burlescos y hacer comentarios hirientes a alumnos y profesores y por su habilidad para imitar sonidos de animales. De esta época data su pasión por la literatura, fue siempre admirador de Pushkin y ya entonces compraba obras de Shiller, y sus primeros intentos de escribir en verso y prosa. Dice V. Gallego: “También empieza a sentir que es un ser excepcional, distinto, al que espera un destino único e importante, un éxito señalado en alguna actividad destacada, aún no sabe cuál. Inevitablemente ese sentimiento de excepcionalidad va unido a una cierta dosis de orgullo, siempre secreto, nunca manifestado, envuelto en el espeso ropaje de una falsa humildad”. (Gallego, 10).

La cita anterior descubre una característica muy particular en N. Gógol: su inclinación a la mentira, a la invención, muchas veces absurda, y a la mistificación. Pero esta mentira no apuntaba a la consecución de un fin determinado, sino al puro deleite de la fabulación. Un ejemplo evidente es la correspondencia con su madre. En una carta Gógol le escribió que se encontraba en Trieste cuando, en realidad, estaba en San Petersburgo. Para V. Gallego esto es prueba de una fuerza incontrolable que lo impelía a trazar todo tipo de fábulas: “[...] a ornar de mentiras y detalles exagerados sus relaciones de los hechos, a recargar con incongruentes añadidos los sucesos más

anodinos, a enmascarar sus verdaderas intenciones con oropeles y afeites a veces absurdos, a conceder un carácter esencial y necesario a todas sus actuaciones”. (Gallego, 10). Junto a la mentira despertó la tendencia al engaño, al disfraz y a la ocultación de intenciones y sentimientos, rasgos presentes durante toda su vida.

En 1825 murió Vasili Gógol. Sobre él se puede decir que fue un hombre afable y discreto y que escribió teatro basado en leyendas ucranianas. Gógol heredó el gusto de su padre por las tradiciones rurales de la entonces llamada “Pequeña Rusia”, lo que se distingue en las *Veladas en un caserío de Dikanka*. A partir de entonces el joven Nikolái redactó las cartas a su madre en un tono severo y perentorio. Como se verá, el estilo de premonición y reproche marcará también la correspondencia con amigos y conocidos hacia el final de sus días.

En 1828, al finalizar el internado sin mayores honores, Gógol viajó a San Petersburgo, como había sido su sueño en los últimos años. Sin embargo, una vez allí se desilusionó de la ciudad a causa del frío, de la humedad y de los malos salarios. En sus palabras: “*¡Vaya una idea, en verdad la de ir relegando la capital de Rusia al fin del mundo! Qué nación tan extraña la nuestra: la capital era Kiev, pero, como hacía demasiado calor, trasladamos los petates a Moscú, y como en Moscú no hacía suficiente frío, nos sometimos a la Providencia, que nos ha gratificado con San Petersburgo.*” En contraste con la ciudad gris, Gógol cultivó un gran amor por Roma, en donde vivió y que definió como un lugar de excelente clima, en el que sólo el arte era motivo de preocupación y no los asuntos políticos o administrativos como en el resto de Europa, especialmente en Francia. Escribió en una de sus estadías en la capital italiana: “*Uno se enamora de Roma lentamente, poco a poco, pero es para toda la vida. En resumen, Europa es un lugar para visitar, Roma para vivir... He nacido aquí. Rusia, Petersburgo, la nieve, los bribones, el ministerio, la cátedra, el teatro: todo eso no ha sido más que un sueño. Me he despertado en mi patria.*”

En San Petersburgo Gógol trabajó como funcionario del Estado en el cargo de escribiente, en una oscura oficina ministerial, con un sueldo miserable que lo obligó a pasar varios sacrificios. Al terminar la jornada, que ocupaba la mayor parte del día, Gógol acudía (de cinco a siete de la tarde) a la Academia de Bellas Artes para seguir un curso de dibujo al natural. En ese periodo publicó su primer poema, *Hans Kuchelgarten*, bajo el seudónimo de V. Álov. Dice Gallego: “El poema, que sigue el gusto romántico de la época, pasó en gran medida desapercibido, pero las pocas críticas que se ocuparon

de él fueron demoledoras, inmisericordes, rotundas. En *La abeja del Norte*⁷⁹ había podido leerse: “*Hans Kuchelgarten* contiene tantas ineptitudes, los cuadros son tan monstruosos y las audacias del autor se revelan tan inconsistentes, ya se trate de ornamentos poéticos, estilo o prosodia, que el mundo no hubiera perdido nada si este primer ensayo de un joven talento hubiera seguido guardado en el escritorio”. (Gallego, 12). Gógol quedó tan abatido después de leer la crítica que alquiló un coche y, en compañía de su criado Yákov visitó las librerías de la ciudad donde compró todos los ejemplares de su poema. Posteriormente, se dirigió al cuarto de un hotel y arrojó los manuscritos a la chimenea. Citado por V. Gallego, V. Nabókov apunta: La carrera literaria de Gógol comenzó como terminó unos veinte años después, con un auto de fe, y en ambos casos fue ayudado por un criado obediente aunque extraordinariamente confuso.” (Gallego, 13).

La quema de los libros dio paso al primer viaje de Gógol, que marcó el inicio de una serie de escapes con el objetivo de mejorar su salud física y espiritual. El escritor viajó hasta Alemania y a su vuelta, en 1829, publicó el poema *Italia*, una primera versión de *La noche de San Juan* y artículos en revistas petersburguesas. Consiguió un nuevo trabajo como profesor en un instituto para señoritas, gracias a la ayuda de su nuevo protector, Pletniov, crítico literario, catedrático y amigo personal de A. Pushkin.

El trabajo en la academia le permitió gozar de su tiempo libre con un mejor sueldo. Gógol se dio cuenta del interés capitalino por los temas ucranianos, considerados exóticos. Escribió a su madre para pedirle datos sobre las costumbres y tradiciones de las aldeas en Ucrania. “Solicitó a su madre informaciones sobre cuentos populares, leyendas, hechos de brujería, anécdotas fantásticas; asimismo, le pide detalles sobre el atuendo de campesinos, descripciones de costumbres, bailes y comidas, transcripciones de canciones, giros populares. En sus cartas advierte que lo que más le interesa son los pormenores locales, el dato particular, los toques pintorescos, las indicaciones de sabor costumbrista, el matiz arcaizante”. (Gallego, 14). En una de esas cartas Gógol escribe a su madre: “*En vuestra próxima carta espero una descripción de la vestimenta de un sacristán de aldea, desde la sotana hasta las botas, con el nombre preciso de cada prenda en el lenguaje de nuestros compatriotas más ancianos, tradicionalistas y puntillosos. [...] Igualmente la descripción exacta de una boda, sin omitir ninguna particularidad... Algunas palabras sobre las canciones*

⁷⁹ *La abeja del norte*. Periódico petersburgués editado por F. Bulgarin.

rituales de Navidad, la noche de San Juan, las ondinias. Circulan entre el pueblo muchas creencias, cuentos terribles, supersticiones, anécdotas diversas... Todo eso me interesa enormemente”.

La petición de temas no se limitó a su madre. Es conocido que A. Pushkin ofreció a Gógol la materia para *Almas muertas* y para *El inspector*. Asimismo, en el prefacio a la segunda edición de *Almas muertas* se lee: “*Quienquiera que seas, lector, cualquiera que sea el lugar en que te encuentres, tanto si perteneces a una clase elevada o humilde... te ruego que me prestes ayuda. Te luego lector que me corrijas. Qué gran favor me harías... si, después de leer algunas páginas, evocaras toda tu vida y la de las personas que has conocido, todo lo que has visto u oído decir relacionado u opuesto con los hechos narrados por mí; si convinieras en anotarlo todo, y enviármelo hoja por hoja...*”

Todo este material, además de las comedias de autoría paterna, sirvió a Gógol para publicar en 1831 el primer volumen de *Veladas en un caserío de Dikanka* y en 1832, el segundo. La obra, contada por un narrador ficticio llamado Rudi Pankó o Pankó el Pelirrojo, recibió influencia de los tipos del teatro ucraniano y, además, del romanticismo alemán, sobre todo de los cuentos de E.T.A. Hoffmann y de G. Tieck. Sobre ella dijo Pushkin: “Acabo de leer las *Veladas*. Me han maravillado. Hay en sus páginas una alegría verdadera, sincera, sin forzamientos ni afectación, sin rigidez. ¡Y qué poesía, qué sensibilidad en algunos pasajes! Todo eso es tan nuevo en nuestra literatura que aún no me he repuesto”. (Gallego, 16). Según V. Gallego, las palabras de Pushkin cobran mayor sentido si se leen a partir del contexto literario de la época: [...] caracterizado por obras pretenciosas, alambicadas, escritas con un lenguaje supuestamente elevado. Así definió Tolstoi ese periodo: “Por desgracia en la época en que Gógol ingresó en el mundo literario, reinaba con respecto al arte la que sólo puedo llamar estúpida enseñanza de Hegel, según la cual construir casas, cantar canciones y escribir cuentos, comedias y versos representaba una actividad sagrada, un servicio a la belleza, apenas un peldaño por debajo de la religión”. (Gallego, 16). A pesar de esta cita, el propio Gógol defendió el arte en términos sagrados, pues para él la obra siempre tenía una revelación por hacer. Dice Gógol: “*Entonces yo comprendí la importancia que podía tener todo lo que saliera directamente del alma, y, en general, todo lo que tuviera una verdad interior...*”

En el análisis de *Las veladas de Dikanka*, V. Gallego expone cuatro características que se pueden aplicar a la obra gogoliana en su totalidad. La primera, su

humorismo, en escenas y en diálogos entre dos personajes, y su rica y sorprendente adjetivación; la segunda, el uso de personajes arquetípicos, en su mayoría extraídos del teatro de marionetas ucraniano: el gitano astuto, la mujer de mal carácter, el cosaco valeroso, el sacristán pedante, el diablo apaleado; la tercera, “el elemento unificador de todos los relatos es el diablo o, en su defecto, la fuerza maligna: presente en casi todos ellos, goza de no menor realidad e inmediatez que cualquiera de los otros protagonistas”. (Gallego, 17). Y, cuarta, en palabras de Gógol: “*La habilidad de esbozar la banalidad de una persona banal con tal poder que cualquier pequeño detalle que podría pasar desapercibido se vuelve grande a la vista del conjunto*”. Esta última es, sin duda, la particularidad estilística más notoria de Gógol, tanto así que D. Fanger la propone a partir del término ruso *poshlost* (basura) o, para efectos literarios, la introducción del tema pobre, insignificante y vulgar. En el prólogo a D. Fanger anota C. Fuentes: “El *poshlost* en Gógol cumple una función: “*mientras más ordinario sea el objeto, dice el autor ruso, más grande debe ser el poeta para extraer de él lo extraordinario*”. Para Gógol no hay temas vulgares. “*Bendito el creador para el cual no hay tema bajo en la naturaleza: en lo banal, el artista creador es tan grande como en lo grande; en lo despreciable no encuentra nada digno de desprecio.*”.” (Fuentes, 27).

En 1831 el joven Nikolái conoció al poeta A. Pushkin con quien, desde entonces, mantuvo una amistad. En 1835 publicó *Mirgorod*, su último libro de tema ucraniano, que incluye *Tarás Bulba* y los cuentos *Terratenientes de antaño* y *Por qué discutieron Iván Ivánich e Iván Nikíforovich*. Ese mismo año, dos meses atrás, apareció *Arabescos*, “[...] una obra miscelánea que mezcla ensayos sobre diferentes temas – sobre todo historia y literatura- con algunos de los relatos que después conformarán el ciclo de novelas de Petersburgo, en concreto *La Avenida Nevski*, el *Diario de un loco* y una primera versión de *El retrato*, en la que lo sobrenatural tiene una importancia mayor que en su forma final. En *Arabescos* defiende Gógol la trivialidad de sus temas, la grisura de sus personajes, la elección de la mediocridad como motivo, postulando que, precisamente en esos casos, es donde mayormente se advierte la maestría de un escritor”. (Gallego, 18). El *poshlost* indicado por D. Fanger continúa, entonces, en las llamadas *Historias de San Petersburgo*.

En 1832 Gógol viajó a Moscú, ciudad que le gustó más que San Petersburgo. A su vuelta, consiguió trabajo como profesor universitario en el área de historia, al parecer “[...] desarrollando una suerte de filosofía de la historia entre mística y hegeliana –en

sentido afín al del despotismo ilustrado-”. (Valverde, 14). Sobre la cátedra anotó Gógol: “Escribiré una *Historia Universal*, que, tal como existe ahora, no sólo en Rusia, sino también en Europa, no sirve para nada.” Y añade: “¡Cuántas tradiciones, cuántas narraciones y canciones podré recoger!” La clase, aunque al principio fue un éxito, el mismo Puskin acudió y la celebró, no tardó en aburrir al profesor y terminó por convertirse en una serie de incomprensiones y amarguras. V. Gallego cita a I. Turguéniev, uno de los alumnos asistentes: “Gógol excusaba su asistencia a dos de cada tres clases y... cuando aparecía en la cátedra no hablaba, sino que se limitaba a susurrar unas palabras inconexas y a mostrarnos unos pequeños grabados en acero con vistas de Palestina y otros países orientales; durante todo ese tiempo se mostraba extraordinariamente confuso”. (Gallego, 20). El estudiante, ya convencido de que Gógol sabía poco de historia, recuerda que en cierta ocasión el profesor acudió a un examen final con la cara vendada, excusando un dolor de muelas y no abrió ni una sola vez la boca. Gógol, por su parte, nunca reconoció su falta de conocimiento en lo relativo a la historia y sobre el incidente únicamente señaló: “¡Ah, si me hubiera comprendido uno solo de los estudiantes! Pero es una raza oscura, como todo lo que vive en San Petersburgo”.

Tras renunciar a la universidad, Gógol escribió el comienzo de la inconclusa obra *La orden de San Vladimiro de tercera clase*, al mismo tiempo, pidió a Pushkin colaboración con un tema típicamente ruso, para escribir una obra “*diabólicamente divertida*”. Aunque es probable que Pushkin haya ofrecido el tema para *El inspector*, la anécdota que allí se narra, la confusión de un funcionario público con un hombre normal, era muy frecuente en las zonas rurales rusas. “Gógol utilizó todos sus contactos en la corte para conseguir que la censura aceptara la puesta en escena de la obra. El zar en persona autorizó la representación y acudió al estreno en el teatro Aleksandrinski, el 19 de abril de 1836. Esa primera representación fue un éxito, pero sumió a Gógol en una honda amargura que provocaría su marcha de Rusia”. (Gallego, 21). Según V. Gallego, Gógol se disgustó con las actuaciones a las que consideró poco naturales y de fácil comicidad, pero lo que más lo acongojó fue que el público interpretara mal su obra. “Ni los que le alababan ni los que le criticaban le habían comprendido: él no había querido construir una sátira sobre la sociedad rusa; sus intenciones no eran políticas, sino morales; su pieza no trataba de la corrupción administrativa, sino de la prevaricación de unos funcionarios concretos en una ciudad concreta de provincia”. (Gallego, 21). A la salida del teatro, el Zar anunció que incluso él se había sentido criticado, lo que sumió al

autor en una angustia terrible, pues temió por las posibles represalias. Desde ese momento Gógol trató de justificar su obra y de mostrar lealtad al Zar y al orden establecido, pues nunca quiso inmiscuirse en asuntos políticos y si tendió hacia algún lado fue al de la ortodoxia. Sin embargo fue a partir del estreno de *El inspector* que la crítica se dividió en torno a la figura de Gógol. “Para desgracia del escritor, cuyo pensamiento siempre fue profundamente conservador y reaccionario, encuadrado perfectamente en la famosa triada de Uvárov, “autocracia, ortodoxia, nación”, clases enteras de funcionarios y altos cargos se sintieron ofendidos y ultrajados, mientras muchos jóvenes de orientación liberal lo tomaron como bandera”. (Gallego, 21)

En junio de 1836, Gógol, motivado por lo ocurrido con *El inspector*, abandonó Rusia. Días antes de partir, Pushkin le ofreció un tema para componer una obra de amplio aliento. Ese fue el origen de *Almas muertas*. Sobre ella escribió Gógol: “*¡Si consiguiera que mi obra llegara a buen puerto! ¡Es un tema enorme y original! ¡Qué masa y qué diversidad! En ella figurará toda Rusia. Será mi primera obra importante, la obra que salvará mi nombre del olvido. Cada mañana, después del desayuno, añado tres páginas a mi poema y me río tanto que sólo eso basta para dulcificar mi jornada solitaria.*” Gógol se instaló en Roma y allí, en marzo de 1837, recibió la noticia de la muerte de Pushkin. “*No podía recibir peor noticia de Rusia, dice, No escribía una línea sin imaginármelo presente a mi lado. ¿Qué diría, qué observaciones haría, a qué daría su aprobación sin reservas?*”

En Roma Gógol entabló amistad con varios residentes rusos, en especial con el conde Iosif Vielgorski, joven enfermo de tisis, al cuidado de la aristócrata Aleksandra Volkónskaia. Dice Gallego: “La relación que unió al escritor con ese joven fue la más intensa de toda su vida y le inspiró una obra perturbadora y controvertida, *Las noches de la villa*, en la que declara abiertamente su amor –fraterno o culpable”. (Gallego, 25). El tema de la posible homosexualidad de Gógol, tratado por críticos occidentales como S. Karlinski y H. Troyat, (los especialistas rusos han visto *Las noches* como un artificio literario) no ha recibido la comprobación necesaria para ser más que un comentario. A pesar de que, tiempo después, pidiera matrimonio a Ana Vielgórskaja, V. Gallego comenta: “[...] Gógol no estableció relaciones íntimas con mujeres ni se sintió carnalmente atraído por ellas. En su obra la mujer suele ser fuente de peligros y sufrimientos para el hombre, sinónimo de destrucción y de desastre. También es curiosa la aversión que sentía por el matrimonio y el desagrado con que acogía los enlaces de sus amigos y familiares.” Sea como fuere, lo cierto es que el joven Nikolái se sintió

abatido al recibir la noticia de la muerte del conde Iosif: “*¡Qué extraño e incomprensible es el destino de todo hombre de valor en Rusia! Apenas surge uno, lo arrebatada la muerte. Ya no creo en nada y, si alguna vez entreveo alguna cosa bella, entorno los ojos y trato de no mirar, pues siento el olor de la tumba...*”

En 1839 regresó a Moscú y allí vivió en la casa de su amigo Pogodin. Durante la estadía, Gógol sufrió repentinos cambios de humor. “[...] el escritor pasaba la mañana en su habitación y no salía hasta la hora de la comida; después volvía a su cuarto y dormía aproximadamente hasta las siete; a esa hora se levantaba, bajaba a la planta baja, abría todas las puertas, incluso la del despacho de Pogodin, y se paseaba de un lado a otro de la casa. En los extremos más alejados de su recorrido, la dueña de la casa había dispuesto dos garrafas con agua helada para que el huésped pudiera refrescarse durante su extraño ejercicio”. (Gallego, 27). Durante ese periodo, Gógol solía asistir a las casas de sus conocidos a la hora del almuerzo y en ocasiones cocinaba pasta para ellos. En esas visitas eran frecuentes las bromas originales y divertidas del escritor que, no obstante, nunca reía al decirlas. En 1840 Gógol volvió a viajar, pues se sintió enfermo y dijo estar a punto de morir.

De nuevo en Roma, vivió con su amigo Ánnenkov quien contó que Gógol “[...] se levantaba temprano y escribía de pie, delante de su alto pupitre. Luego, ya juntos, pasaban a limpio lo escrito y a continuación cada uno hacía su propia vida”. (Gallego, 29). Ánnenkov cayó enfermo. Gógol, que temía contagiarse, lo dejó al cuidado de un criado y abandonó la casa. Sobre esto Ánnankov dejó escrito: “Creo que el espectáculo del sufrimiento le resultaba tan intolerable como el de la muerte... La visión del infortunio humano, si no le sumía en un estado de tristeza, le ahuyentaba... En general, aunque su corazón era capaz de una comprensión profunda, carecía de ese don y de esa ciencia que permiten a ciertas personas tocar con sus propias manos las llagas de un ser próximo [...]” (Gallego, 30). Poco después Ánnenkov murió.

De esta época data la primera correspondencia de tono místico y pastoral que Gógol enviará a sus conocidos hasta el término de su vida. En una carta a Danilevski, aparece el siguiente comentario: “*Cree en mi palabra. Desde ahora está revestida de un poder superior. Cualquiera otra cosa puede decepcionarte, equivocarte, traicionarte, pero no mi palabra. No puedo decirte más que eso. Hay en ella algo milagroso e inefable*”. Las admoniciones en las cartas, se confirmaron con la creencia de Gógol de ser una persona excepcional. Como ya se dijo, estaba convencido de que su organismo

no era como el de los demás. Aparte del estómago invertido, aseguró que era incapaz de transpirar, por mucho calor que hiciera, y que su cabeza tenía una estructura especial.

En 1841 Gógol regresó a Rusia para supervisar la publicación de *Almas muertas*. Sin embargo, tuvo serios problemas con la censura moscovita que consideró que hablar de almas mortales iba en contra de los principios ortodoxos. Cuando el supervisor Golovástov entendió que se trataba de almas del censo gritó enfurecido: “¡No! ¡Eso es aún más inadmisibile! ¡Va contra el régimen de servidumbre! Otros seguirán el modelo y comprarán almas muertas”. (Gallego, 31). Al final, el manuscrito fue prohibido y Gógol decidió ir a San Petersburgo en donde el comité de censura tenía tendencias más liberales. Una vez allí, entregó el manuscrito a V. Belinski, crítico literario y jefe de las filas del movimiento occidentalista. La entrevista permaneció en secreto pues Gógol no quiso que sus amistades eslavófilas se enteraran del encuentro con el joven crítico. Según V. Gallego la actitud de Gógol, apático a cuestiones políticas y sociales, resulta extraña para la época, cuando la sociedad estaba polarizada en dos grupos irreconciliables: los que propugnaban una apertura a las ideas liberales de Occidente y los eslavófilos moscovitas: “[...] de ideas más conservadoras, convicciones más nacionalistas y talante mucho más religioso y tradicional”. (Gallego, 32). Una vez, *Almas muertas* fue publicado, Gógol tuvo la mayor notoriedad. La segunda parte de la novela, en cambio, nunca saldría a la luz.

Sobre *Almas muertas* dice Gallego: “En el momento de su aparición fue tomada como una obra estrictamente realista, debido sobre todo a la influencia de Belinski; hasta el siglo XX no se pondría de relieve el componente onírico y fabulador de la obra, gracias a autores como A. Bieli, V. Briúsov y V. Nabókov. En realidad, el clima de irrealidad, indeterminación y ambigüedad es patente desde el primer momento”. (Gallego, 33). V. Gallego cita al príncipe Mirsky, autor de una *Historia de la literatura rusa*, que habla sobre los personajes de Gógol: “Sus personajes no son caricaturas realistas del mundo exterior, sino caricaturas introspectivas de la fauna de su propia mente”. (Gallego, 33). Durante este periodo Gógol preparó una edición de *Obras escogidas* en la que incluyó la comedia *El matrimonio*, versiones modificadas de *Tarás Bulba* y *El retrato* y el cuento *El capote* que posteriormente hará parte de las *Historias de San Petersburgo*.

En 1846 interrumpió la escritura de la segunda parte de *Almas muertas* para dedicarse a la elaboración del libro *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos*. Sobre éste Gallego anota: “[...] concebido en forma de cartas dirigidas a diversos

corresponsales –aunque la mayoría de los textos no son cartas reales, sino que fueron concebidos para la ocasión-, constituyó un enorme escándalo y se convirtió en fuente de amarguras, sinsabores, enemistades e insalvables rencores”. (Gallego, 35). Las cartas, que continuaron con el tono moralista y acusador, levantaron críticas como la de V. Belinski, publicada en *La estrella polar* en 1855: “[sobre *Almas muertas*] Los problemas nacionales más candentes son la abolición del régimen de la servidumbre, la supresión de los castigos corporales, la estricta observancia, al menos de las leyes vigentes... Y ese es el momento que elige un escritor para presentarse con un libro que enseña a un terrateniente bárbaro lo que debe hacer para ganar más dinero con el esfuerzo de los mujiks [...] ¡Si hubiera usted atentado contra mi vida no hubiera despertado en mí más odio que con las líneas innobles que ha escrito!” Y añade: “Predicador del látigo, apóstol de la ignorancia, campeón del oscurantismo, panegirista de las costumbres tártaras”. (Gallego, 36).

Este tipo de críticas afectaron a Gógol en tal medida, que llegó a declarar que había sido un error la publicación del libro. Sin embargo, como sugiere V. Gallego, los ataques de los occidentalistas fueron injustificados, pues “lo acusaron de traicionar una serie de principios y valores que nunca habían sido los suyos”. (Gallego, 37). El problema consistió en la lectura de la obra de Gógol como un reflejo de la doctrina liberal, de la ilustración y de las nuevas corrientes, tanto así, que Belinski llegó a llamarlo –antes de las críticas- “poeta de la realidad”, “[...] omitiendo el componente onírico, fantástico y caricaturesco de sus letras”. (Gallego, 37).

El último viaje de Gógol fue a Tierra Santa en 1848. La travesía resultó un fracaso. A su vuelta se sintió enfermo y desanimado. Escribió: “*No comprendo qué me pasa. ¿Es la proximidad de la vejez lo que causa mi debilidad, lo que me incita a la holganza? ¿Es mi estado enfermizo? ¿Es el clima? No tengo tiempo de hacer nada. Me levanto temprano, me pongo a escribir por la mañana, no dejo entrar a nadie, ni siquiera escribo a mi familia y, a pesar de todo, apenas escribo unas pocas líneas.*”

Ante la situación, el conde L. Tolstoi le recomendó acudir al padre Matvéi Konstantinovski: “religioso rudo y estricto, de mentalidad estrecha y opiniones contundentes sobre el pecado y la condenación, que al parecer ejerció una notable influencia sobre Gógol en los últimos años”. (Gallego, 42). Para su sorpresa, el padre lo condenó por haber dedicado sus mejores años al servicio de la literatura a la que consideraba como obra del diablo. Matvéi le ordenó que renunciara a las letras para salvar su alma, de lo contrario, ardería en el infierno. Gógol, que había dicho: “*Dejar de*

escribir sería para mí lo mismo que no vivir” obedeció al padre que, además, le aconsejó dormir lo menos posible, ayunar y rezar constantemente. La noche del 11 al 12 de 1852 despertó a su criado y le pidió que encendiera la chimenea. Posteriormente tomó sus cuadernos y los arrojó al fuego. Ante la alarma del criado, Gógol dijo que lo único que podían hacer era rezar. Sin embargo, al ver arder sus manuscritos, el escritor rompió en llanto y salió de la habitación.

Gógol cayó gravemente enfermo. Los días finales estuvieron llenos de dolor y tormentos. “Según el relato de algunos testigos, los gritos y alaridos del enfermo se oían por toda la casa e incluso en la calle. Sus últimas palabras, ya puro delirio, fueron: “*Una escala, pronto, una escala*”. (Gallego, 44) Nikolái Gógol murió el 14 de abril de 1852. En su lápida se lee una cita del *Libro de Jeremías* que él mismo escogió: “Me reiré de mis palabras amargas.”

3.2 Nikolái Gógol, San Petersburgo y su época

A continuación un repaso del momento literario en el que escribió N. Gógol (1831-1841). Aunque las letras modernas rusas surgieron en el siglo XIX de la mano del poeta A. Pushkin, la historia de su literatura se remonta a los siglos XI y XII con traducciones y obras inspiradas en el Antiguo Testamento. Este tipo de narraciones, inauguró la tradición del sermón en los escritos. En palabras de H. Luque, autor de *El erotismo del cielo*⁸⁰: “Aquel procedimiento consistente en *terrenalizar* lo invisible se inscribe dentro de una tendencia que se conservará por siempre en la literatura rusa y que adquirirá su mayor relevancia y universalidad en la época moderna, ya entrado el s. XIX: el carácter didáctico y moralizante, el anhelo de conmover y transformar al lector. [...] Sólo que el contenido moral se transformará y con autores como Pushkin y Gógol estará más referido a la sociedad que a Dios. [...] en el corazón ancestral del escritor ruso moderno parecía haber un predicador, pero no sería Dios el destinatario, sino el hombre”. (Luque, 17). Las primeras obras de la literatura rusa se caracterizaron por la unión entre lo popular (tradición oral) y el carácter didáctico. De ésta época data *El cantar de las huestes de Igor*, poema épico, editado en 1800 y cuyo origen exacto se desconoce.

Además de los textos de carácter didáctico, el otro género desarrollado en Rusia fue la crónica. “Desde sus orígenes hasta la invasión tártara (1240-1480) fue el eje de la literatura. Ello se explica, en parte, por el anhelo de recoger los acontecimientos

⁸⁰ Luque, H. (1999) *El erotismo del cielo: una introducción a la historia social de la literatura rusa moderna*, Manizales, Alcaldía.

esenciales en aras de salvar la memoria. Y también porque la lucha era el signo que impregnaba la realidad.” (Luque, 18). Aun cuando no es intención de este apartado resumir la historia de la literatura rusa, sus dos piedras angulares: lo didáctico y la crónica, están presentes en los cuentos de N. Gógol y son también formas del periodismo narrativo. Luque cita a Slonim al hablar de las primeras crónicas rusas (s. XI-XII-XII) que: “se dirigen a los herederos y a los cabezas de familia y los instruyen en la manera de organizar sus casas y administrar sus reinos. Aun los más importantes trabajos históricos de la Edad Media, las Crónicas, poseen un sabor didáctico. El más destacado de ellos, conocido habitualmente con el nombre de *Primera crónica rusa*, se atribuye al monje Néstor (1120). [...] Escrito en estilo vivaz que se caracteriza por su sencillez y su poder dramático, la *Primera crónica rusa* forma un puente entre los trabajos moralizadores y las leyendas y libros de viajes que reemplazaron a la ficción en los siglos XII y XIII.” (Luque, 14).

Durante la mayor parte del siglo XIX la situación en Rusia pasó por momentos críticos. Según M. Berman, autor de *San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo*⁸¹, “[...] la economía del Imperio ruso se encontraba estancada y en algunos aspectos incluso en regresión, en el momento mismo en que las economías de las naciones occidentales estaban despegando y progresando.” (Berman, 175) La política y la cultura también estaban estancadas. Sin embargo, en medio del subdesarrollo, Rusia originó una de las grandes literaturas mundiales. “Además produjo algunos de los mitos y símbolos más poderosos y duraderos de la modernidad: el Hombrecito, el Hombre Superfluo y el Subsuelo [...]” (Berman, 176)

El centro de este despertar fue San Petersburgo, ciudad construida en 1703 por orden del zar Pedro I en la zona pantanosa del río Neva con salida al mar Báltico. Pedro I intentó establecer la capital del Imperio en San Petersburgo como “[...] una ventana abierta a Europa, dejando de lado a Moscú, con todos sus siglos de tradición y su aura religiosa.” (Berman, 178). La ciudad, que se erigió como la entrada de Europa a Rusia, fue, para unos, un proyecto modernizador y, para otros, la trasgresión de una tradición sagrada e intocable.

San Petersburgo se convirtió en la antítesis de Moscú y en el estandarte del progreso y de la apertura a Occidente. “Los moscovitas consideraban que esa ciudad artificial, esa máscara occidental, usurpaba el espacio sagrado de la tradición moscovita,

⁸¹ Berman, M. (1991) *Todo lo sólido de desvanece en el aire*. Bogotá, Siglo XXI.

al pretender suplantarla.” (Luque, 65). Los cambios se observaron en todos los aspectos: “En el curso del siglo XVIII, San Petersburgo se convirtió a la vez en la cuna y el símbolo de una nueva cultura oficial secular, Pedro y sus sucesores estimularon e importaron matemáticos e ingenieros, juristas y teóricos de la política, fabricantes y economistas, una Academia de Ciencias, un sistema de educación técnica financiado por el Estado.” (Berman, 180).

Otro de los cambios de Pedro I fue traer el periódico a San Petersburgo. Dice Luque: “En 1703 apareció el primer diario ruso, *Las noticias*. Nacían el periodista y el lector de periódicos que ya podían acceder a las novedades europeas.” (Luque, 61) No obstante, agrega Luque, citando a Anderson: “En cuanto a los periódicos, desde 1660 se compilaba y resumía la información de la prensa extranjera. Muchos términos occidentales relativos a la diplomacia y a las leyes internacionales entraron en el lenguaje ruso mucho antes del advenimiento de Pedro.” (Luque, 62) Es a partir de la prensa extranjera que se manifiesta la sospecha rusa hacia lo foráneo y la prevención europea hacia Rusia. En una carta del español J. Valera, fechada en 1856, se lee: “[...] El general gobernador [especie de alcalde de la ciudad] acababa probablemente de leer el *Times* y estaba afectadísimo de que este periódico llame bárbaros a los rusos.” (Luque, 63).

Sin embargo, bajo la fachada de progreso y esplendor de la ciudad, se escondían los tugurios miserables. Como apunta Berman, la diferencia, ambiental e ideológica, entre la capital y el resto del país era abismal. Fuera de San Petersburgo reinaba una cultura ortodoxa y sometida, que nada quería saber de cambios. Según Luque, la opresión del pueblo ruso se sustentaba en la ignorancia, los prejuicios, el fanatismo, el miedo, el vasallaje, el pánico a lo desconocido y la total insuficiencia para comprender las leyes. Todo esto provocó un sentimiento de rareza frente a los cambios adelantados por Pedro I. “Si Occidente fue para los rusos una región extraña, ignorada y cargada de misterio, ese carácter casi fantasmagórico, trascendió a San Petersburgo,” (Luque, 70).

La entrada de la modernidad a la sociedad rusa, con San Petersburgo como bandera, aún con contradicciones, permitió una nueva percepción de la realidad. “La finalidad principal de las reformas de Pedro era que la ciencia y las artes se liberaran bruscamente del dominio de la iglesia.” (Luque, 67). Esto, en cuanto a la literatura y el periodismo dio la oportunidad de una circulación mayor, a pesar de que la censura continuara. “Las escuelas se secularizaron y se simplificó el alfabeto. Sólo los textos religiosos continuaron imprimiéndose en el antiguo eslavo eclesiástico; todos los demás

libros, a partir de 1708, se editaron en los nuevos tipos. [...] Pedro favoreció también la traducción de obras de filósofos, científicos y estadistas europeos; pero prohibió a los teólogos. Él mismo fundó el primer periódico ruso del cual era impresor, editor y principal contribuyente. Gracias a este esfuerzo humano, logró éxito en la europeización de las clases superiores. La vida cultural y la del pueblo se convirtieron así en dos corrientes distintas.” (Luque, 67).

Así, mientras las nuevas imprentas se colmaron rápidamente con la edición de los libros que interesaban a Pedro, la literatura tradicional continuó su difusión por medio de copias manuscritas. Durante este periodo se inauguraron la primera biblioteca, el primer museo de ciencias naturales y un observatorio.

El surgimiento y desarrollo de San Petersburgo es importante para este trabajo de grado, pues pone de manifiesto el ambiente en que ocurrieron los cuentos de N. Gógol y, además, es el símbolo de la disputa entre la tradición ortodoxa rusa y las ideas liberales de Occidente, en cuyo centro estuvo el escritor ucraniano.

Los eslavófilos, regidos por la triada del conde Uvarov, Ortodoxia, Autocracia y Pueblo, tenían un fuerte arraigo a las costumbres. Para ellos el futuro debía ser prolongación del pasado. El porvenir estaba en los campesinos que, aunque insertos en un régimen de servidumbre, eran considerados la esencia de Rusia. Huían de todo lo que pudiera considerarse progreso, entre ello, lo extranjero, las instituciones occidentales y el catolicismo, al que acusaban de pecado. Los eslavófilos estuvieron en contra de las transformaciones de Pedro I, pues consideraban que Occidente no tenía nada que enseñar al pueblo ruso, cuya sabiduría estaba en el corazón de los campesinos. El conocimiento traído de Occidente corrompería las almas puras de los campesinos. La alfabetización era vista como obra del demonio y el analfabetismo como una virtud. Las consideraciones eslavófilas apuntaban al sometimiento eterno de los siervos ante sus señores, ante la religión y ante el Zar. Los campesinos fueron controlados a través de la amenaza de un castigo físico y espiritual. Sobre esto dice Luque “Los campesinos eran orgánicamente reacios a todo cambio.” (Luque, 62) y cita a Weber, embajador en Hannover: “[...] Sus mentes están tan oscurecidas y sus sentidos tan embotados por la esclavitud, que, cuando se les habla de las mejoras más obvias en la agricultura, ni siquiera intentan apartarse de los métodos antiguos, pensando que nadie puede comprenderla mejor de lo que lo hicieron sus antepasados.” (Luque, 62).

Por su parte, los occidentalistas, partidarios de las ideas liberales de Europa, creían que el progreso de Rusia residía en su apertura a otras culturas. Propusieron, por

ejemplo, la lectura de autores extranjeros y no sólo la de los textos sagrados. Para ellos, el viaje fuera del país alimentaba al individuo, pues lo relacionaba con otras costumbres. Aunque, en apariencia, las medidas decretadas por Pedro I, podrían incluirse en este grupo, la realidad es que, bajo el deslumbramiento del zar por la cultura europea, se encontraba la mentalidad de un déspota de la Antigüedad. Dice Berman: “[...] en una sociedad de siervos, donde la gran mayoría de las personas eran propiedad de terratenientes nobles o del Estado, Pedro tenía poder absoluto sobre una fuerza de trabajo prácticamente infinita.” (Berman, 179). Así fue como muchos de los que fueron estimulados desde el trono para realizar las innovaciones en San Petersburgo, terminaron, de súbito, encarcelados. Será sólo en el siglo XIX con la aparición del poeta A Pushkin que la modernidad llega a las letras y a la cultura rusa.

Una anécdota sobre la pelea entre la ortodoxia y Pedro I la cuenta Luque al mencionar un decreto del zar que ordenaba rasurar las barbas demasiado largas. “Para el monarca, esas barbas que usaban los personajes rusos, no eran réplicas del divino Salvador, sino máscaras del atraso, hebras en las que ni fe ni esperanza anidaban, sino piojos y emanaciones malolientes que, acaso éstos creían, a nombre de la pureza, subirían al paraíso.” (Luque, 61). El patriarca Adrián consideró un deshonor y un pecado mortal arrancarse las barbas: “¿Dónde vais a colocaros en el momento del juicio final: con los santos que tienen sus caras adornadas de barbas o con los herejes rasurados?” (Luque, 61).

Si bien la disputa entre eslavófilos y occidentalistas se manifestó durante la construcción de San Petersburgo, fue en el siglo XIX cuando se radicalizó. Sobre esto comenta Luque: “Para ubicar la creación de Nikolái Gógol en su contexto histórico literario, es pertinente anotar que sus creaciones aparecieron y empezaron a adquirir carta de identidad alrededor de los años treinta, cuando en Rusia la poesía cedía su lugar prioritario a la prosa. [...] Es útil recordar que lo esencial de la breve producción gogoliana, surgió entre 1831 y 1841. Este periodo concuerda con ese auge de las publicaciones –almanaques literarios, revistas- que tendían un puente entre autor y lector rusos. Se acentuaba la lucha entre los occidentalistas, que pregonaban la necesidad de acercarse institucionalmente a Occidente, y los eslavófilos, que, como sabemos, aunque nunca actuaron de manera uniforme, dejaban sentir su anhelo de perpetuar una sociedad patriarcal, inspirados en la comunidad campesina como única portadora de un espíritu genuinamente ruso.” (Luque, 119).

Aunque, como se dijo en la biografía, Gógol se inclinó hacia el grupo de los eslavófilos (sobre todo al final de su vida) al escritor ucraniano no le interesaron jamás los asuntos políticos y administrativos. Lo anterior tiene que ver con la profunda concepción gogoliana de que la realidad estaba en el arte y que éste imprimía su verdad interior, sin necesidad de copiar la naturaleza.

D. Fanger en el libro: *La creación de Nikolai Gógol* lo presenta como un cuerpo textual que se escribe al mismo tiempo que lo hacen sus narraciones. “*No poseo vida fuera de la literatura*” es la frase dicha por Gógol que comprueba la tesis de Fanger, en tanto que un acercamiento biográfico sólo es posible en la medida en que el investigador entienda la vida de Gógol desde la lectura de su obra. Lo anterior no responde a un estudio de la literatura como espejo de la vida del autor, sino, al contrario, a una comprensión del autor como parte de su escritura, como un elemento ficcional más. Aquí no hay obra que refleje la vida y, ni aun, la realidad. La producción literaria de Gógol puede ser considerada, en palabras del crítico Shestov como “Creación a partir de la nada” y, en ese sentido, se acerca a lo fantástico y se aleja de lo realista. Pese a los varios intentos por encasillar a Gógol entre los escritores del realismo decimonónico, sus palabras enseñan otra cosa: la única realidad de Gógol consiste en su firme creencia de que la ficción era real y de que él mismo era real sólo al ser un personaje textual.

Citando a C. Fuentes, prologuista del libro de Fanger: “De allí que Fanger titule su libro, precisamente, *La creación de Nikolai Gógol*, no el arte de Gógol separado de la vida de Gógol, sino la creación del hombre: la medida del individuo Gógol es la de su arte, Gógol no tiene existencia fuera de su arte y su arte es la proyección de la ausencia de su vida: como Akaky Akakievich en *El Capote*, como Jlestajov en *El Inspector* y como Chíchikov en *Las almas muertas*, Nikolai Gógol es también un personaje textual.” (Fuentes, 14-15).

Al respecto apunta Fanger: “[...] en vez de intentar presentar sus ficciones como documentos, a la manera realista, Gógol se esfuerza por subrayar su condición de objetos hechos, por sugerir algo acerca de la naturaleza, el lugar, el poder del arte literario como tal en la gama de la vida real, que parte del alma individual y pasa por lo cultural y lo social [...] Gógol no caricaturiza personas, sino relatos, haciendo que no importe si escribe, en primer término, acerca de la vida o acerca del arte.” (Luque, 120).

Previo al momento en que A. Pushkin y N. Gógol hicieron su aparición en las letras rusas, la forma de escribir estaba regida según las normas del sabio M. Lomonosov (1711-1756). Esta clasificación incluía desde la poesía hasta los relatos de

“estilo pobre” como las crónicas de sucesos. En palabras de Slonim, citado por Luque, Lomonosov: “Escribió una *Gramática* y una *Retórica* y formuló una teoría en la que destacaba tres estilos literarios principales. Para la poesía heroica y los asuntos serios que requieren “fuerza, abundancia, magnificencia y grandiosidad”, recomendaba el uso del eslavo eclesiástico. Para el estilo medio (correspondiente a las sátiras, dramas y escritos “comunes” en prosa), aconsejaba un uso limitado del eslavo eclesiástico, pero ponía en guardia contra “las palabras triviales”. Estas últimas sólo eran admitidas en el “estilo bajo”, que incluía el lenguaje hablado del pueblo y que debía reservarse para las comedias, los cantos populares y las descripciones de los sucesos diarios.” (Luque, 77). Como se verá, Gógol, en sus *Historias de San Petersburgo*, usó el tercer estilo, emparentado con el periodismo, y con éste dio grandeza a las letras rusas.

Para llegar a la escritura de Gógol, considerado el maestro de la literatura rusa tras la muerte de Pushkin, es preciso indicar dos antecesores importantes: el propio Pushkin y el príncipe A. Radíchev (1749-1802), autor de *Viaje de Petersburgo a Moscú*. Esta obra, considerada como la primera crónica moderna rusa, narra los horrores e injusticias del régimen, por entonces bajo el mando de la zarina Catalina II. “Los ojos de un viajero díscolo advierten a través de la ventanilla de su coche, como si se tratara del anticipo de una pantalla cinematográfica realista, un panorama de vejaciones, de desventura y oprobio. Semejante además libertario constituyó uno de los primeros intentos por forjar desde la narración un yo autónomo, una subjetividad emancipada de la censura.” (Luque, 79). Si bien la literatura gogoliana no es realista, sí heredó de Radíchev el gusto por un lenguaje sencillo, claro y popular.

La otra gran influencia de Gógol fue A. Pushkin, citado por Luque, como el fundador de la literatura rusa moderna. Antes de Pushkin el ruso no era considerado un idioma. Con su obra, de rasgos románticos, Pushkin lo reinventó y le dio nueva fuerza y sentido. Encontró formas rusas para expresar ideas y sentimientos que antes sólo eran posibles en lenguas foráneas. Pushkin, además, introdujo en la literatura al hombre pequeño, al ciudadano anónimo, al que convirtió en protagonista, héroe y antihéroe a la vez. Con sus letras, Pushkin logró que Rusia se modernizara, pues abrió la puerta de la sensibilidad en el idioma. Dice Luque: “Lejos de ese gramaticalismo que tentaba a los clásicos, lo que al poeta le interesó, entonces, provenía de una pasión por capturar con el lenguaje los rasgos del carácter nacional ruso. De ahí la importancia de rescatar lo folclórico, lo popular, el alma colectiva.” (Luque, 84).

Alejandro I gobernó durante la primera parte de la vida de Pushkin (1801-1825). Durante su mandato, el clima político del país se dividió entre la inercia beatífica del gobierno y la propagación de sociedades secretas insurgentes, alentadas por aristócratas descontentos que veían de cerca el ejemplo de Europa occidental y los movimientos emancipadores de América. El 14 de diciembre de 1825 subió al trono Nicolás I. (El zar gobernaría hasta 1855, periodo que coincide con la producción de Gógol). Ese mismo día, se realizó la insurrección preparada por aquellas sociedades secretas que pasaron a la historia con el nombre de *decembristas*. Estos querían incorporar a Rusia elementos modernos, tomados de las instituciones occidentales. La manifestación fue acallada sangrientamente. Nicolás I fue un zar represivo y anti-progresista que luchó por cerrar la ventana a Europa que Pedro I había abierto. La principal característica de su mandato fue la creación de una policía secreta que llegó a penetrar en todas las áreas de la vida rusa, incluyendo la literatura y el periodismo. Uno de sus triunfos fue mantener en secreto los levantamientos campesinos y la represión que ejerció con el país, como condenar a muerte a miles de personas después de juicios secretos, sin un proceso legal. El escritor F. Dostoievski fue condenado a muerte por haber leído y divulgado la *Carta a Gógol*, escrita por el crítico V. Belinski en respuesta a la lectura de *Almas Muertas*, novela que consideró como una propaganda de los principios eslavófilos.⁸² Dostoievski fue indultado treinta segundos antes de la ejecución.

El régimen de censura a escritores se encrudeció. Dice Berman: “Estableció múltiples niveles de censura, llenó colegios y universidades de confidentes, paralizó todo el sistema educativo, llevó la cultura y el pensamiento a la clandestinidad, a la cárcel o al exilio.” (Berman, 192). Nicolás I, que daba un carácter sagrado a la servidumbre, llevó la parálisis a todas las instituciones, así, en materia económica: “[...] creían que se debía retrasar el desarrollo económico porque este podría crear demandas de reformas políticas y nuevas clases, una burguesía, un proletariado industrial, capaces de tomar en sus manos la iniciativa política.” (Luque, 194). Fue necesaria una derrota

⁸² Fragmentos de la *Carta a Gógol* fueron transcritos en el apartado Nikolái Vasilievich Gógol. Otros apartes los da Luque: “Usted conoce a Rusia sólo como artista y no como pensador... Desde hace mucho se acostumbró a ver a Rusia desde su hermosa lejanía... Rusia no necesita sermones, ya ha oído bastante, ni rezos, que también los ha oído de sobra, sino despertar en el pueblo la dignidad humana... Los problemas nacionales más urgentes de Rusia son: la abolición de la servidumbre o, al menos, la abolición de los castigos físicos, el estricto cumplimiento de las leyes existentes... en este momento un gran escritor, Gógol, escribe un libro en el cual, a nombre de Cristo y de la iglesia, enseña a un propietario bárbaro lo que necesita para cobrar más dinero e insultar mejor a los mujiks... en su libro usted dice que el pueblo no necesita instrucción, que su dios bizantino le perdone ese pensamiento bizantino. Por eso el público está indignado...”.

militar para sacudir al gobierno. Sólo después del desastre político, militar y económico de Sebastopol, en la Guerra de Crimea, la sociedad rusa fue consciente del estado de atraso en que se encontraba el país. Por ello críticos como V. Belinski propugnaron por una reapertura a Occidente.

Sobre Nicolás I dice Luque: “Bajo un gobierno inmune al cambio y resueltamente enemigo de propagar arte y cultura, surgió una literatura de temperamento civil, universal, contestataria, que se adelantaría grandemente a la economía y a la política. Fueron los escritores, no los políticos, los que propiciaron la urgencia del cambio.” Uno de ellos fue Pushkin que, ante la indignación de ver a sus amigos decembristas encarcelados, escribió el poema en prosa *Eugenio Onieguin* con el que introdujo en la literatura rusa el cuestionamiento de abajo hacia arriba. “Sin que se oponga al progreso, Pushkin nos hace una advertencia en sus páginas, por mediación del destino de Eugenio: las ciudades enloquece, traen consigo la demencia. Pero, en otro sentido, la locura, es decir, lo extremo, conduce a la conciencia política. Sólo cuando Eugenio enloquece es capaz de enfrentarse al zar.” (Luque, 96). Pushkin conmemora, entonces, el renacer moderno del idioma y de la conciencia rusa.

Pushkin fundó la revista *Gaceta literaria* en oposición al periódico *La abeja del norte*, revista de San Petersburgo que contaba con el monopolio de los anuncios del gobierno y en la cual Bulgarin y sus socios habían emprendido una campaña enérgica y sin escrúpulos para promover sus propias obras y denigrar las de sus rivales. Dice D. Fanger: “La *Gaceta literaria* desapareció al cabo de un año; tuvo unos cien suscriptores, un perezoso director en Delvig y un grupo abigarrado de simpatizadores a quienes molestaban los modales aristocráticos aún más que las opiniones de sus colaboradores. Pero al menos se había presentado batalla contra quienes, en palabras de Vyazamsky, estaban corrompiendo al público lector, tanto moral como intelectualmente.” (Fanger, 104) Otra publicación de la época fue *El gabinete de lectura*, fundado en 1834. Con el subtítulo de “Revista de literatura, ciencias, artes, industria, noticia y modas” *El Gabinete* fue la primera revista que mostró el escenario cultural ruso. “Conservadora en sus ideas, no obstante era revolucionaria en virtud de su existencia misma. Su primera lista de suscripciones fue de cinco mil nombres, cifra inaudita para la época, en ese sentido no fue sólo una publicación, sino el descubrimiento de un vasto público lector.” (Fanger, 108). O. Senkovsky, director de *El gabinete* dijo: “Mi idea de una crítica imparcial es cuando, con la conciencia tranquila, digo a quienes desean escucharme qué

impresión personal me ha causado un libro... Por consiguiente, no hay lugar a discusión después de haber leído una crítica.” (Fanger, 109).

Por su parte, El periódico de Bulgarin, *La Abeja del norte*, disfrutaba en 1830 de una circulación de tres mil ejemplares, a la que sus rivales no podían ni siquiera aproximarse. Por ejemplo, la *Gaceta literaria* de Pushkin, tenía apenas 100 suscriptores al año; *El europeo*, de Kireyevski sólo tenía 50 suscriptores en 1832; *El telescopio*, de Nadezhdin tenía un éxito relativo con 700 suscriptores. Cerca de una década después Pogodin informó que *El moscovita* tenía cerca de 100 suscriptores en Moscú, en San Petersburgo y en las provincias.

Gógol trabajó en varias publicaciones, la más importante *El contemporáneo*, en donde realizó trabajos como crítico y editor. Por esa misma época, 1835, escribió *Arabescos*, obra con tintes periodísticos en donde pone de manifiesto la idea de sacar lo extraordinario de lo ordinario. “Los breves escarceos periodísticos de Gógol siguieron directamente a la publicación de los *Arabescos* y son el clímax de su participación en la vida literaria de la capital” (Fanger, 145). Sin embargo, meses antes, con la publicación del *Gabinete de lectura*, Gógol había dicho a Pushkin: “*Abrazar la desacreditada labor de periodista en estos momentos no da mucho crédito ni siquiera a un desconocido; mas para un genio, dedicarse a esto significa manchar la pureza y castidad de sus alma y volverse un hombre ordinario*” Sobre la revista de Senkovsky, escribe: “*Lo peor de todo es que todos hemos quedado en ridículo. Nuestros grandes literatos se han dado cuenta, pero demasiado tarde. Los estimados directores han estado haciendo cera y pabilo con nuestros nombres, han conseguido suscriptores, han dejado al pueblo con la boca abierta y ahora se han montado sobre nuestras espaldas. Han colocado una nueva piedra angular a su poder. ¡Esta es otra Abeja del Norte! ¡Y en nuestra literatura no se eleva una sola voz! Y mientras tanto estos saqueadores actúan por toda Rusia.*”

Gógol estuvo en desacuerdo con *El gabinete*, pues consideró que la revista elogiaba a los amigos y criticaba a los enemigos. Creía que el periodismo debía ser más responsable con el público lector para que aprendiera a discriminar sus gustos. “De allí el interés de Gógol en una competencia periodística por el nuevo público. Esto se manifestó en sus enérgicos (aunque pesimistas) esfuerzos en nombre de *El observador de Moscú*, fundado precisamente con tales fines.” (Fanger, 148). En 1834 escribió a Pogodin: “*Nuestra publicación debe venderse al precio más bajo posible. Y durante el primer año, más valdría no aceptar ninguna remuneración por artículos... Sólo así podremos imponernos y hasta cierto punto contener la marejada de la chusma que*

acude en manada al estúpido Gabinete, que tiene bien agarrados a sus lectores por virtud de sus dimensiones. Por otra parte cuanto más variedad, mejor... A la gente lo que más le impresiona es la cantidad y la masa. Y que haya risa, mucha risa, especialmente al final. Y para el caso, no estaría mal que también la hubiera por todas las páginas. Y, sobre todo, hay que atacarlos sin miramientos.”

Estos apuntes y los siguientes hicieron parte de un artículo de Gógol, publicado en *El Contemporáneo* sobre *El desarrollo de la literatura periodística en 1834 y 1835*. “*Tan necesario en el campo de las ciencias y las artes, como lo son las comunicaciones para el Estado, o como las ferias y los mercados para los mercaderes y el comercio. Domina los gustos de la multitud, hace circular y pone en movimiento todo lo que sale a luz en el mundo de los libros y de otra manera sería, en ambos sentidos, capital muerto...Su voz es la auténtica representante de las opiniones de toda la época y el siglo, de opiniones que de no ser por él, desaparecerían sin dejar rastro. ¡Cuántas personas hay que juzgan, hablan e interpretan sólo porque todos sus juicios se les presentan ya casi hechos, y que de otro modo, por sí solas, no se atreverían a interpretar o juzgar o hablar!*”

El periodismo para Gógol era un mecanismo para que el público lector, a partir de los artículos publicados, juzgara por sí mismo. Por ello criticó al *Gabinete* al que consideró un periódico regido por intereses personales. “*Con la publicación del primer número, el público vio claramente que el tono, las opiniones y las ideas de una persona, dominaban la revista, y que los nombres de escritores cuya brillante columna llenaban la mitad de la cubierta sólo habían sido alquilados para la ocasión, con el fin de atraer un número mayor de suscriptores.*” Continúa Gógol: “*Las opiniones y obras publicadas en el Gabinete de lectura eran elogiadas por los directores, ocultos tras nombres diferentes y elogiadas con entusiasmo, lo que siempre ejerce cierta influencia sobre la mayoría del público, pues lo que resulta ridículo para los lectores cultos es creído en toda su simpleza por lectores más limitados, del tipo que, hemos de suponer, son los lectores del gabinete, gente nueva no familiarizada con revistas e inclinada a tomarlo todo como verdad del evangelio.*”

Ante el surgimiento del periódico rival del *Gabinete*, *El observador de Moscú*, Gógol, que pareciera no estar de acuerdo con nada, escribe: “*Este periódico sólo es comprensible para los hombres de letras; enfureció al Gabinete de lectura, pero no llevó ningún mensaje al público que ni siquiera entendió cuál era el problema.*” El final del artículo insta a los periodistas a prestar atención a los acontecimientos de la

literatura mundial y los acusa de incredulidad e ignorancia literarias, de falta de gusto por las letras y de trivialidad de ideas. Dice, sin embargo, que la buena crítica perdura y que, ya que la literatura rusa es joven, el papel del crítico ofrece labor para años.

Respecto al artículo dice Fanger: “[...] sus escritos sobre literatura, motivados por un sagaz profesionalismo, generalmente son pragmáticos y de clara visión. Así, está pidiendo en los términos más prácticos, lo que equivale a fomentar deliberadamente una cultura literaria: el aprovechamiento de un pasado utilizable, la iluminación de las tendencias actuales en el interior y el exterior, por escritores metidos a críticos. En su primera redacción reconoce que puede parecer extraño “*exigir a escritores de gran talento...ensuciarse en el bajo terreno del periodismo*”, pero justifica tal exigencia por motivos de necesidad práctica y de interés propio.” (Fanger, 155).

La literatura rusa cambió durante el gobierno de Nicolás I porque los escritores manifestaron la necesidad de cambiar su estrategia expresiva. Ante una realidad que ya no podía ser idealizada y frente al acoso de la censura, se dio el paso de la poesía a la prosa. Esto trajo consecuencias para la forma de hacer periodismo que, aunque continuó con la tradición del sermón y la crónica, se inclinó hacia el periodismo de ideas, cuyo fin fue el de encontrar la verdad.

La escritura rusa, en términos generales, se mantuvo leal a ciertos rasgos presentes desde su inicio en el siglo XI con las obras eclesiásticas. Un tono moralizador, un anhelo didáctico de ambición proselitista, un ímpetu que aspiraba transformar al hombre. Todo ello, unido a la renovación del lenguaje y a la inclusión del tema y los personajes cotidianos, abonó el terreno para el surgimiento del realismo ruso.

En este contexto se ubicó N. Gógol, quien, a pesar de tener un riguroso sentido de búsqueda de la verdad, fue un escritor adicto a la fantasía. Según Luque: “La gracia artística de Gógol radica en naturalizar la fantasía, convirtiéndola casi en una dimensión de lo real. Él rasga con su pluma el velo de las apariencias. Una vocación alucinante facilita que él se mueva a sus anchas por los laberintos de lo increíble y que por fuerza de su don humorístico, su sentido de lo grotesco, sus pinceladas caricaturescas y su rigurosa mirada de la realidad exterior, nos enseñe cómo trastocando se llega a lo verdadero, cómo por la vía del absurdo se logra alcanzar lo creíble.” (Luque, 115).

3.3 Las *Historias de San Petersburgo*

El libro que contiene los relatos analizados en este trabajo de grado no fue escrito por N. Gógol bajo el nombre de *Historias de San Petersburgo*. El título obedece a una recopilación posterior que incluye narraciones ambientadas en la capital del

imperio ruso. Los cuentos *La Avenida Nevski*, *El retrato* y *La nariz* aparecieron por primera vez en 1835 en *Arabescos*. En 1845 se publicó una segunda versión de *El retrato* y *El capote*. Las historias muestran una ciudad que conjuga la modernización y el atraso, todo ello en el ambiente oscuro y fantasmal que cubrió a San Petersburgo durante el gobierno de Nicolás I.

Los cuentos están envueltos en un aura fantástica que asume una apariencia real. En ellos el móvil es el diablo o la fuerza del mal. Según Luque los dos pilares de la obra gogoliana son Satán y la risa, tanto así que se podría llegar a la conclusión de que las letras de Gógol están marcadas por su miedo al demonio. La literatura de Gógol, no obstante su carácter fantástico, se reviste de rasgos realistas, mediante la elaboración de retratos de los personajes significativos y la inclusión del tema cotidiano y del “hombre pequeño”. Esto hace parte de la tradición heredada de Pushkin de usar un lenguaje sencillo y un tema popular. Fanger relaciona el uso del *poshlost* con la denominación de “realista” que los contemporáneos de Gógol le dieron a sus obras por considerarlo un poeta de la realidad sin engaños ni encajes. Sin embargo, comenta que: “Nosotros podemos preferir, como el propio Gógol, hablar de caricaturas y subrayar la poesía imperecedera sobre la realidad desvanecida.” (Fanger, 78).

En las *Historias de San Petersburgo*, Gógol elabora una realidad a partir de la unión entre lo absurdo y lo verosímil. La sugestión de sus letras está en los trazos caricaturescos. En la caricatura hay una huella de lo insignificante del tema, pero enmarcada en la creación. Es importante señalar que, tanto en sus cartas como en los cuentos, la verdad parte del lenguaje y no de la referencia a un mundo exterior. “*Nunca hice un retrato en el sentido de simple copia; yo creé el retrato*”, dijo Gógol. La creación era así, una especie de alquimia por la cual la baja materia del mundo que caía bajo su mirada se transmutaba en algo precioso. La palabra era “*el más alto don de Dios al hombre*. No sólo la palabra. [Dirá Gógol] *Me maravilla ver cuán precioso es nuestro idioma: cada sonido es un don; todo es palpable, tangible (Krupno), como la perla misma, y bien podría ser que el nombre fuera más precioso que la cosa misma.*”

Gógol llenó sus cuadernos de notas con listas de palabras nombres de objetos, de lugares o de personas, cuyo atractivo estaba en la sonoridad o en la precisión. “Combinándolas explotó estos dones de sonido y no pocas veces reveló lo insólito a partir de palabras ordinarias, coloquiales, por lo inesperado de sus yuxtaposiciones.” (Fanger, 79). El genio gogoliano podría encontrarse en su habilidad para unir palabras. A la manera de un artesano, Gógol pulió los sonidos hasta encontrar la excelsitud. Su

trabajo se asemeja al de una tejedora, en la medida en que hilvana retazos ordinarios para, finalmente, producir una obra. “Para él eran las palabras como cierta clase de espíritus inmortales; de algún modo, cada palabrita supo decir lo que tenía que decir y hacer lo que tenía que hacer.” (Fanger, 81). Sobre esto dirá el crítico simbolista A. Biely: “Gógol inaugura técnicas de escribir no descubiertas por nadie más, saturando la textura verbal con una lluvia de términos populares, coloquiales, laborales y locales, pulidos hasta ser perlas de lenguaje. Así había hablado la gente aquí allá, pero nadie había escrito de esa manera.” (Tomado de Fanger, 81).

La caricatura gogoliana, es decir, la unión de lo ordinario exterior con la creación a partir de la combinación de palabras da como resultado una literatura que reflexiona sobre ella misma. Que se crea desde sus propias ausencias y no por reflejo de algo que está afuera. Es una obra como potencia y no como medio, ni espejo.

Comenta C. Fuentes: “Gógol es el autor de un arte que plantea la posibilidad del arte. La condición para ello es que nada posea una identidad estable en su texto: ni el autor, ni los personajes, ni el genio ni la figura, ni el significado literario, ni el mensaje político, social o psicológico.” (Fuentes, 35). No hay reflejo porque no hay instante en que se pueda atrapar a un personaje ya que una vez se haga, este se habrá deslizado hacia otra cosa. De nuevo el recurso utilizado es la tensión ya que en cada escena las expectativas son frustradas dando paso a un asombro permanente.

Lo anterior se resume en la expresión acuñada por Fanger *Ne To*: nada es lo que parece ser, ni está donde debería estar, ni es lo que podría ser: Comenta así Fuentes: “La fuente de la sátira gogoliana, por más que exista en la sociedad y en la naturaleza, no es en Gógol ni la una ni la otra, sino precisamente el texto gogoliano sin el cual esas realidades existirían en la sociedad, claro, pero no en el arte. La condición para que exista un arte así, que no refleje la realidad, sino que se una a ella, la complete o cree una contrapartida de lo real, es una forma peculiar de ironía [...] es una ironía que lejos de precipitar el proceso de identificación de la realidad, lo posterga [...] la existencia del texto depende de esa identidad aplazada”. (Fuentes, 33).

La búsqueda de la identidad gogoliana se relaciona con su interés en conseguir una verdad a través del arte. Esta verdad debía surgir de forma inquebrantable, originaria y unitaria a través de la palabra. Así, en correspondencia con A.K. Aksakov, quien, tras leer *Almas muertas*, lo acusa de ser un mentiroso, responde Gógol en carta del 3 de junio de 1848: “¿quién de nosotros puede expresarse tan categóricamente excepto sólo quien está seguro de tener la verdad en la mano? ¿Cómo puede alguien

(excepto, acaso, quien habla por el espíritu santo) discernir qué es mentira y qué es verdad? ¿Cómo puede un hombre, semejante a los otros, apasionado, que se equivoca a cada paso, emitir un juicio justo a otro en ese sentido? ¿Cómo puede él, inexperto conocedor del corazón, llamar mentira total, de principio a fin, cualquier tipo de confesión espiritual? Y agrega: “¿Acaso usted también no es un hombre? ¿Cómo puede decir que su visión actual es impecable y correcta, o que no la cambiará jamás, cuando al ir por el mismo camino de la investigación puede encontrar nuevas facetas que no advirtió, y a consecuencia de las cuales su propia visión no será totalmente la misma? [...] También le diré que ahora me da terror cada vez que escucho a un hombre exponer su conclusión con demasiada firmeza, como una verdad absoluta e irrevocable. Me parece mejor hablar con menos firmeza, pero ofrecer más pruebas.”

3.3.1 La avenida Nevski (Nevski Prospekt)

El lector se encuentra ante un cuento cuyo protagonista es un lugar: la avenida Nevski, arteria principal de la ciudad de San Petersburgo. La vida de la avenida resulta ser análoga a la vida de sus transeúntes. Así, el relato comienza con una descripción de la *Nevski* a manera de crónica puesto que narra lo que ocurre en ella desde el amanecer hasta que cae la noche. La avenida se convierte en punto de reunión de hombres, mujeres y niños con los que el autor hace “retratos”, esto es, caracterizaciones de grupos humanos, por ejemplo, del soldado, de la damisela, del barbero o del artesano alemán. Hasta ahora no hay historia, en el sentido de que no le ha pasado algo a alguien. Sin embargo, esa primera parte es importante para la totalidad de la narración puesto que, primero, el lugar descrito es protagonista y, segundo, porque se introduce al lector en la atmósfera que el cuento pretende conseguir. Se puede decir, entonces, que la estructura de *La avenida Nevski* va de lo general a lo particular. A continuación una cita que indica cómo la avenida es sinécdoque de la ciudad: “No hay nada mejor que la Avenida Nevski, por lo menos en San Petersburgo, y para San Petersburgo la Avenida Nevski lo es todo. No hay esplendor que no nos ofrezca esta calle, belleza señera de nuestra capital.”⁸³

Desde las primeras líneas se indica que la Nevski tiene que ver con la vida social de los habitantes de San Petersburgo, mas no con las actividades mercantiles. Es un lugar para la exhibición, las relaciones personales, la moda, la charla e, incluso, el amor.

⁸³ En adelante, las citas de las *Historias de San Petersburgo* se pondrán en cursivas y entrecomilladas. Todas son de autoría de N. Gógol. En: Gógol, N. (1964) *Obras Completas, Arabescos*, Barcelona, Planeta. Introducción de J. M. Valverde. Traducción y notas de J. Lain Entralgo.

Tanto para los personajes del cuento, como para el lector, la avenida es el sitio por donde circula la información. Las historias que ocurren allí atraen al público tanto como las que aparecen en los periódicos. Esto indica, primero, que se trata de un espacio para el rumor y la habladuría y, segundo, que a partir de ello se construye una realidad urbana.

Como se verá, si bien el cuento empieza con una descripción festiva de la vida de la Nevski, termina con una fuerte reflexión sobre el engaño que se esconde tras la apariencia de la avenida y sus gentes. *Pisar la avenida Nevski y respirar un ambiente de fiesta son una y la misma cosa. Por más que apremie a uno un asunto, lo olvida todo al entrar en ella. Es el único lugar donde la gente va a exhibirse y no empujada por la necesidad y el interés mercantil que domina a San Petersburgo entero.* El lector se deja llevar por el ambiente que la narración le procura, sin embargo, aparecen unas líneas que sirven de indicio a lo que ocurre después: “*¡Qué rápidas fantasmagorías se suceden en la Avenid Nevski en el transcurso de una sola jornada! ¡Cuántos cambios experimenta en veinticuatro horas!*”

El cuento, que en la traducción al español consta de treinta y cinco páginas, está narrado, según la categoría de *modo* de G. Genette, así: utiliza las tres posibilidades de la *distancia*: a) discurso directo o transcripción del diálogo entre los personajes; b) discurso indirecto, en el que el narrador resume el diálogo y c) discurso transpuesto en el que el narrador reproduce el diálogo y agrega una reflexión. En lo que se refiere a la *perspectiva*, al principio la narración no focaliza porque se trata de una panorámica de la avenida. Después la focalización recae sobre dos personajes. La voz del relato es la de un narrador homodiegético, que participa en la historia como testigo-observador.

El *modo* utilizado en *La Avenida Nevski* es fundamental, ya que al comienzo del relato el narrador “lleva de la mano” al lector por lo que hace uso de la descripción y el resumen, es decir, del discurso transpuesto. A medida que el cuento avanza se distancia de la historia e introduce elementos como el diálogo y la escena. No obstante, el narrador está presente en todo el relato y, en ocasiones, se incluye.

La inclusión del narrador se observa, sobre todo, en reflexiones de tipo moral, aunque también en repetidas alusiones a la cotidianidad de San Petersburgo. Así, el narrador utiliza refranes o comentarios que sólo conocen los habitantes de la ciudad, como referirse a algo tan claro como las aguas del canal Catalina o que es sabido que todos los alemanes son borrachos y que los rusos son propensos a determinada

actividad. “*No es prudente que a tales horas transiten las damas, porque el ruso es tan aficionado a las expresiones tales como, seguramente, no oirían ni en el teatro.*”

Luego de la descripción sobre lo que ocurre al amanecer en la Nevski: “[...] *cuando San Petersburgo huele a pan caliente, recién cocido, y lo inundan las viejas de astrosos vestidos y abrigos, que ponen sitio a las iglesias y a los compasivos transeúntes*” el narrador sigue con el mediodía, hora que califica de “pedagógica” por las numerosas institutrices que llevan a los niños a dar un paseo. En ese momento, dice: *aunque uséis gorra, y no sombrero, y aunque el cuello de vuestra camisa sobresalga excesivamente de la corbata, nadie se fijará en vuestra indumentaria.* La anterior es una forma muy común no sólo en *La Avenida Nevski*, sino en los demás cuentos de San Petersburgo: el narrador afirma una actitud, un comportamiento o un modismo y lo hace dirigiéndose a un lector, casi a manera de sugerencia. En definitiva, el narrador gogoliano actúa como un observador de la conducta humana, a veces se deslumbra, a veces se desilusiona de ella, la divide en tipos de los que hace retratos, conoce las maneras de actuar de cada grupo social, lo que se debe hacer y lo que es impropio. Todo esto se convierte en realidad a través del lenguaje.

Hasta ahora, como se ha dicho, la descripción es el procedimiento usado. Esto sugiere un determinado manejo del tiempo. Según G. Genette, la descripción o explicación indica que el tiempo del relato es mayor al tiempo de la historia. Así en pasajes como el siguiente se observa que la historia no avanza, pero el lector se hace una idea de la atmósfera de la avenida: “*Todo cuanto se ve a esa hora en la Avenida Nevski respira corrección: los hombres, de largas levitas, con las manos hundidas en los bolsillos, y las damas, con sus redingotes y sombreritos de raso blanco, celeste y rosa.*” En cuanto al *orden*, organización de los sucesos en la historia y el relato, hasta este punto, no se presentan analepsis ni prolepsis. Sobre la *frecuencia*, se cuenta una vez lo que pasó *n* veces.

En su mayoría, las descripciones de N. Gógol se centran en el atuendo de los transeúntes. Este rasgo no es gratuito puesto que, siendo la Nevski un lugar de exhibición, es necesario para la unidad de impresión del relato ahondar en ese aspecto. Por ello el narrador es minucioso al referirse a los bigotes y las patillas de los hombres y las cinturas, mangas, zapatos y velos de las mujeres. A partir de ciertas características distintivas, el narrador elabora los tipos, así: cocineras-alemanas; zapateros-borrachos; inglesas-secas; niñeras-francesas. En este momento, la narración se encuentra en las primeras horas de la tarde: “[...] *de dos a tres de la tarde, que pudiéramos decir que es*

la hora en que la capital se pone en movimiento por la Avenida Nevski, aquello se convierte en una verdadera exposición de las mejores prendas de vestir. Esta cita muestra otra característica en cuanto al narrador gogoliano ya que es común que hable en plural con exclamaciones del tipo: *pudiéramos decir o señalaremos.* Además, cuando aparece una descripción se acude a la narración en presente: *“pone, convierte”*, mientras que una vez empieza la historia, el tiempo que se usa es el pasado.

Continúa el relato con las tres y las cuatro de la tarde, lapso en el que la avenida detiene su movimiento para dar paso a unos cuantos funcionarios y a lo que el narrador denomina “tipos raros”. Hacia el crepúsculo la Nevski cambia, mientras en horas anteriores no era un fin sino un medio para llegar a cierto lugar, a partir de ese momento se convierte en un destino. *“Mas tan pronto como desciende el crepúsculo sobre casas y calles, y el farolero, cubierto con un saco, se sube en su escalerilla para encender el farol, y con los escaparates de las tiendas se ofrece a la vista estampas que no osaban aparecer a la luz del día, la Avenida Nevski se reanima, llenándose de movimiento.”*

Aquí el cuento toma un giro que da comienzo a la historia. Hasta este punto, el narrador había usado la descripción y el resumen, formas del discurso transpuesto, que contribuyen al recorrido panorámico por la avenida Nevski. El giro consiste en la introducción de un diálogo entre dos personajes del cuento: el pintor Piskariov y el teniente Pirogov. El diálogo es un discurso directo, una escena, en el que el lector se entera de ciertos rasgos de los personajes a través de sus palabras. *“– ¡Espera! –Gritó en ese momento el teniente Pirogov, dando un tirón a un joven de frac y capa que iba a su lado-. ¿No la has visto?”* Según G. Genette, la escena indica que el tiempo de la historia y el tiempo del relato son iguales. El diálogo surge en medio de las descripciones de la avenida, lo que sugiere la presencia del narrador a manera de cámara que, luego de registrar el panorama, se interesa por un detalle particular. El diálogo agiliza el relato y el lenguaje se vuelve más cotidiano.

La conversación entre Piskariov y Pirogov resulta ser un indicio de las personalidades de ambos. Mientras el teniente se presenta como un conquistador experimentado, el pintor deja ver su timidez con las mujeres. Ante la insistencia de Pirogov por perseguir a las dos jóvenes, dice el pintor: *“– ¿Cómo voy a seguirla? – Exclamó ruborizándose el del frac-. Ni que fuera una de esas que rondan de noche por la Avenida Nevski. De seguro que es una dama muy distinguida –añadió suspirando-. ¡Sólo su capa vale más de ochenta rublos!”* Por su parte, el teniente Pirogov piensa. Es muy común la transcripción de los pensamientos de los personajes de N. Gógol: *“Yo os*

conozco a todas”, pensó Pirogov con una sonrisa vanidosa, convencido de que no existía belleza que se le pudiera resistir.”

A continuación el relato se divide en dos historias, cada una protagonizada por el pintor Piskariov y el teniente Pirogov que han visto a dos mujeres. El narrador da paso a la descripción del joven pintor: *“Nuestro joven pertenecía a esa categoría de personas que constituyen un fenómeno bastante raro y pertenecen a la población petersburguesa en el mismo grado en que aquel a quien vemos en sueños forma parte del mundo real.”* Como ya es usual, incluye a Piskariov en un tipo de personas que comparten ciertos rasgos: *“[...] en su mayoría son seres dulces, tímidos, despreocupados, plácidamente devotos de su arte, [...] Gustan de llevarse a casa a alguna vieja mendiga, a quien hacen posar seis horas seguidas tratando de recoger en el lienzo su expresión lastimera e insensible. [...]”* El narrador prosigue con la caracterización de este tipo de artistas, describe el lugar donde suelen vivir, los colores que usan en sus obras: *“casi todas son de un colorido turba grisáceo, el sello indeleble del Norte”*, habla sobre su timidez y revela que nunca miran a los ojos *“[...] y si acaso lo hacen, será de un modo velado, incierto, no clavarán en vosotros la aguda mirada de un observador, o la pupila de halcón de un oficial de Caballería.”* De nuevo, el tiempo de la historia se desacelera puesto que se utiliza una descripción que indica que no está pasando nada.

Las anteriores citas enseñan un estilo particular en Gógol que consiste en describir a sus personajes a través de detalles, por ejemplo, el no mirar a los ojos o la forma de caminar y de hablar, es decir, se muestra la parte por el todo. En este momento de la historia el crepúsculo ha dado paso a la noche y, como ya se dijo, la focalización recae sobre el personaje Piskariov. *“Cada vez eran menos los transeúntes. La calle iba quedando silenciosa. La beldad volvió de nuevo la cabeza y Piskariov creyó advertir en sus labios el brillo de una leve sonrisa.”* Se inserta en este punto la duda sobre quién pueda ser la joven a la que el pintor persigue. Si bien no es el momento de vacilación propio de la literatura fantástica, en tanto que la sonrisa de la joven no es un elemento sobrenatural, la actitud de ella sí produce una ambigüedad. Personaje y lector se preguntan ¿por qué sonríe, a dónde se dirige? El cuento logra mantener la tensión y la expectativa.

La persecución aleja al lector de lo que se le venía relatando pues ya no le interesa qué está ocurriendo en la avenida Nevski, sino lo que sucede entre el pintor y la joven. Como se había adelantado, el cuento va de lo general a lo particular, esto se observa en lo que se refiere a la acción y a los escenarios. Lo primero porque se pasa de

la descripción de todos los transeúntes a la de uno solo, el pintor, lo segundo porque del escenario de la Nevski la acción se traslada a unas escaleras. *“Vio tan sólo que la desconocida subía corriendo los escalones y, llevándose un dedo a los labios, le hacía señas para que la siguiera.”* Al llegar a una estancia el narrador recurre a la descripción del lugar para que personaje y lector se den cuenta de lo que sucede, sin embargo nunca lo nombra. *“Tres figuras femeninas se veían en diferentes rincones. Una estaba haciendo solitarios. Otra, sentada al piano, tocaba con dos dedos un soniquete de algo que quería parecerse a una antigua polonesa. La tercera peinaba ante el espejo sus largos cabellos, mas ni siquiera se le ocurrió interrumpir su ocupación al ver a un desconocido.”* Posteriormente se describe la habitación de la que dice que estaba en un estado de desagradable desorden *“[...] propio solamente de un cuarto de un solterón despreocupado.”* Y finaliza con: *“Una bronca voz masculina y risas de mujer resonaban sin ningún recato.”* Otra de las fórmulas que utiliza el narrador para mostrar al lector en dónde se encuentra Piskariov es la contradicción. Mientras ya se había anotado que el joven pintor, debido a su candidez era incapaz de mirar a los ojos, sobre las jóvenes de la habitación se dice: *“[...] una de las cuales, sentándose casi ante sus mismas narices, le miró fijamente con la misma indiferencia con que se examina una mancha en traje ajeno. La mujer a la que había seguido también lo mira fijamente: Piskariov permanecía inmóvil ante ella, a punto ya de olvidarlo todo con la misma ingenuidad de antes. Pero la beldad, aburrida por tan largo silencio, le sonrió significativamente, fija la vista en sus ojos.”*

Aunque ya se había anotado, las citas anteriores sirven como ejemplo de la utilización del tiempo pasado para narrar las acciones. El presente se usa para las reflexiones y algunas descripciones, lo que puede responder a que el narrador busca que las consideraciones morales queden fijas es un presente eterno. *“[...] el lugar en que el hombre ahoga y vilipendia sacrílegamente cuanto de puro y sagrado adorna la vida, donde la mujer, ornato supremo del mundo, corona de la creación se transforma en un ser extraño y equívoco.”* Parte de este tono moral gogoliano se aúna con la fantasía, pues se sugieren dos explicaciones para que mujeres como la joven perseguida terminen en ese tipo de lugares: la social y la maravillosa: *“Pero, ¡ay!, un terrible capricho del espíritu infernal, ansioso de destruir la armonía de la existencia, la había lanzado al abismo en medio de siniestras carcajadas.”*

Piskariov huye desesperado. Llega a su casa y no puede dormir. La narración mantiene su estructura cronológica puesto que a las doce y media de la noche se

presenta un lacayo en la habitación del joven pintor. De nuevo, con esta acción el relato se reviste de tensión y suspenso: ¿quién es el lacayo? ¿A dónde lleva a Piskariov? El lector supone que este giro tiene que ver con la visita que Piskariov ha tenido. En efecto, llega a una fiesta. Allí está la mujer. Mientras en el primer encuentro no hubo diálogo y el narrador se limitó a indicar que la joven se expresaba con palabras y gestos vulgares, en esta ocasión hay una escena, es decir, las palabras de ambos se ponen directamente. – *“¿Se aburre usted? –preguntó ella. También yo estoy aburrida. Observo que me odia usted... –añadió a continuación, bajando sus largas pestañas. – ¿Que la odio? ¿A usted? ¿Yo?... –quiso responder Piskariov, completamente desconcertado.”*

La conversación se extiende y la joven asegura que revelará todo el misterio: *“Seguramente le habrán sorprendido las circunstancias de nuestro primer encuentro. ¿Creyó acaso que pertenezco a aquella despreciable categoría de seres entre los cuales me vio? Mi conducta le parecerá extraña, pero yo le descubriré el misterio [...]”* El lector está expectante, el relato que se encuentra en lo que se podría denominar el clímax, promete una resolución. Sin embargo, se interpone un obstáculo, un hombre empuja a Piskariov que se pierde entre la multitud de la fiesta. El pintor busca en vano a la mujer: *“Nervioso y fatigado se retiró a un rincón y se dedicó a mirar a la muchedumbre. Pero sus ojos, cansados por el esfuerzo, lo veían todo confuso. Comenzó a distinguir netamente las paredes de su habitación. Alzó los ojos y vio la palmatoria con la vela casi consumida. La mesa estaba toda ella manchada de cebo.”*

El pintor lo había soñado. Aunque hasta acá el cuento se relaciona con la literatura realista del siglo XIX, el elemento del sueño sugiere la introducción de lo fantástico. Según T. Todorov, el sueño es una de las explicaciones de lo extraño. Se relaciona con el estado de alucinación, sin embargo, ante la aparición de un elemento sobrenatural la explicación de *lo había soñado* se considera racional. Lo fantástico en este cuento está en que el pintor Piskariov, obsesionado con la joven, quiere seguir soñando. *“Finalmente, los sueños se convirtieron en su vida entera, y a partir de entonces, todo tomó un giro extraño. Pudiera decirse que dormía despierto y vivía en sueños. Si alguien lo hubiese visto sentado, silencioso, ante una mesa vacía, o caminando por la calle, de fijo lo habría tomado por un sonámbulo o por un ser destrozado por la bebida.”* Este párrafo sugiere el uso del resumen o lo que según la categoría de G. Genette de la *frecuencia*, consiste en contar una vez lo que ha sucedido *n* veces. No se relata cada una de las veces en que Piskariov ha soñado con la joven sino que éstas se resumen en un solo momento. La existencia del joven pintor transcurre en

el sueño, pues, aunque no ha vuelto a ver a la joven desde el encuentro en la habitación, se la imagina en sus sueños. Esto se relaciona con el tema del siguiente cuento *El retrato* puesto que la función del artista no es la de copiar la realidad, sino la de crearla a partir de lo que hay en su alma. *“Más valdría que no existieras, que no hubieses venido a este mundo, que fueras tan sólo obra de la imaginación de un artista. No me separaría del lienzo, te contemplaría y te besaría eternamente. Y agrega: [...] la efigie anhelada acabó por aparecérsese casi todas las noches, siempre bajo un aspecto completamente distinto de la realidad, porque los pensamientos de Piskariov eran puros como los de un niño. Y esos sueños hicieron que su propio objeto se fuera purificando y transformando.”*

Los sueños de Piskariov concluyen ante un espejo. El pintor ve su rostro pálido y en extrema delgadez. Desesperado, decide ir a la habitación y proponerle matrimonio a la joven. Una vez allí, ella lo mira con desprecio y ante la petición responde: *“¡Qué ocurrencia! Piskariov [...] Con el alma transida, vagó el día entero sin rumbo, ciego, sordo, insensible a todo. Nadie supo jamás dónde y cómo pasó la noche.”* Esta cita muestra un mecanismo recurrente en los cuentos de N. Gógol: a pesar de que el narrador conoce a los personajes, en ciertos momentos reconoce que no lo sabe todo. El objetivo de tal mecanismo consistiría en mantener en suspenso al lector y en dar la ilusión de que la historia es “real”. Tiempo después del incidente (procedimiento de elipsis) el cadáver de Piskariov es encontrado en su habitación.

Tras una breve reflexión hecha por el narrador en primera persona: *“No me agradan los ataúdes ni los difuntos...”*, la narración se focaliza en otro personaje, el teniente Pirogov. Como es ya costumbre, se hace una descripción del teniente: *“Pero no estará de más poner al lector al corriente de quién era el teniente Pirogov.”* El narrador, tanto en este como en los otros cuentos, usa con frecuencia frases al estilo de la citada: conviene hablar sobre... o vale la pena ampliar...

Pirogov hace parte de un tipo muy utilizado en los cuentos de N. Gógol: el de los militares-burócratas, en ese momento en Rusia todos los funcionarios debían tener algún grado militar, *“[...] convendría decir algo del medio social al que el teniente Pirogov pertenecía. Hay en San Petersburgo ciertos oficiales que forman una especie de clase media de la sociedad. Siempre encontraréis a alguno en la velada o en la comida que ofrece tal o cual consejero de Estado [...]”* Sobre el teniente se dice que poseía el don de hacer reír a las jovencitas *“paliduchas e incoloras como San Petersburgo”* y que no se perdía ninguna conferencia pública que diera de qué hablar.

La historia de Pirogov, que persigue a una alemana, resulta ser una aventura amorosa sin mayores repercusiones. No obstante, importa para este análisis porque ofrece la caracterización de un nuevo tipo: el artesano alemán: “*Pirogov comprendió que se hallaba en la casa de un artesano. La desconocida desapareció por una puerta lateral. Tras un instante de vacilación, él, fiel a la norma rusa, decidió seguir adelante, y entró en una pieza completamente distinta de la primera: el orden y la pulcritud reinantes denotaban que su dueño era un alemán.*” Como se comentó, el narrador se vale de detalles a la hora de describir: “*A tal extremo llegó en él [el artesano] el tema del orden, que se impuso no besar a su mujer más que dos veces al día, y para no caer en la tentación de sobrepasarse no tomaba más de una cucharadita de pimienta en la sopa.*” Aparecen en esta historia ciertos personajes alemanes de los que el narrador da algunos rasgos. A pesar de que sean secundarios, para Gógol, como se verá en *La nariz*, es fundamental decir algo sobre cada ser que aparece en el relato.

Asimismo, los finales de los cuentos de San Petersburgo contienen una reflexión. En *La Avenida Nevski* la conclusión retorna a su primera protagonista, lo que da al cuento una apariencia circular. La consideración final apunta a descubrir el verdadero rostro de la Nevski y, con esto, la verdad tras la apariencia de sus transeúntes. Lo anterior hace que el cuento, sin ser fantástico, se recubra de una atmósfera fantástica en sus últimas líneas. La avenida se muestra como un lugar demoníaco, falso y riesgoso. El narrador concluye con una advertencia al lector: si pasa por la “*Nevski* es mejor que lo haga rápido. *¡Oh, desconfiad de la Avenida Nevski! Yo siempre me embozo mejor en mi capa cuando la atravieso, y procuro no mirar nada de lo que encuentro al paso. Todo es ficción, todo es engaño, todo es otra cosa de lo que parece.*”

3.3.2 El retrato (Portret)

Aunque en este trabajo *El retrato* se clasifica como cuento, pues mantiene unidad de impresión y de efecto, totalidad, tensión e intensidad; por su extensión, noventa y seis páginas en la traducción al español, se podría considerar como novela corta o *nouvelle*. De los cuatro cuentos seleccionados éste es el único que consta de dos partes que, sin embargo, son fundamentales. A pesar de su extensión, *El retrato* cumple con una de las características más importantes de un cuento: al leerlo se tiene la impresión de que todos sus elementos son imprescindibles.

La narración comienza en Schukin Dvor, antiguo mercado de San Petersburgo, que, como en el cuento anterior, es descrito de manera general. El narrador actúa como un observador invisible de la situación, no obstante en ocasiones se incluya en ella. “*En*

ningún sitio se detenía tanta gente como ante la tienda de cuadros de Schukin Dvor.” La descripción es elaborada en presente y se completa con un retrato de la gente que suele encontrarse allí: *“Los compradores de tales obras suelen ser muy escasos; por el contrario, los mirones son muy numerosos. Este criado haragán se embelesa contemplándolas, olvidado del almuerzo que recogió en la fonda para su amo, quien a buen seguro no comerá la sopa demasiado caliente.”* Esta cita sirve como ejemplo para fijar un nuevo tipo muy utilizado por N. Gógol: el criado-perezoso. También ilustra el uso de pronombres demostrativos como este y aquel para indicar dichos tipos.

De nuevo el protagonismo de la historia recae sobre un objeto: un retrato que, al igual que la avenida Nevski, cobra vida. El personaje principal es Chartkov, un pintor que es introducido en el relato desde las primeras líneas: *“El aquel momento, el joven pintor Chartkov, que iba de paso, se detuvo a la puerta de la tienda. La vieja capa y el traje, nada pretencioso, decían que su dueño era un hombre consagrado con devoción al trabajo y falto de tiempo para atender a su indumentaria [...]”* Como se advierte, el comienzo de la historia y de la acción se indica por el uso del tiempo pasado. El primer diálogo está a cargo del vendedor de la tienda de cuadros que invita a los transeúntes a comprar: *“–Vea esos mujiks y este pequeño paisaje. Le cobraré veinticinco rublos. ¡Qué pintura! ¡Se mete por los ojos! [...]”*

Ocurre aquí un giro que inserta al lector en el meollo de la historia. Chartkov, que ya ha entrado en la tienda, está absorto mirando un retrato: *“Era un viejo de rostro bronceado, flaco y de pómulos salientes. Los rasgos parecían captados en un instante de febril dinamismo y denotaban un vigor nada nórdico: llevaban impreso el ardiente Mediodía. Vestía un amplio traje asiático.”* Se trata, pues, de un extranjero, de un ser que no encaja en ninguno de los tipos descritos. Posteriormente, el narrador presenta el elemento fundamental del retrato: los ojos. Hasta ahora, el cuento ha mantenido la tensión pues ha ido soltando datos que, desde ya, llevan al lector a preguntarse ¿quién es este extraño personaje? ¿Qué pasará entre el joven pintor y el cuadro? Los ojos son lo que T. Todorov llama un indicio de futuras presencias sobrenaturales. *“Lo más extraordinario en él eran los ojos, en los que el artista había concentrado todo el brío de su pincel y toda su maestría. Los ojos miraban, miraban, simplemente, y producían la impresión de que su peregrina vivacidad alterase la armonía del cuadro.”* En este momento el lector sabe que los ojos serán un elemento decisivo en la historia. Una escena en la calle lo confirma: una mujer que ve el retrato grita con horror: *“– ¡Me mira, me mira!”*

El cuento continúa con la escena del joven pintor rumbo a su casa. La escena resulta importante porque gracias a ella se conocen ciertos rasgos de Chartkov, por ejemplo, que es inestable, indeciso, soñador y que no tiene dinero ni confianza en sí mismo. Se observa, además, el mecanismo gogoliano de usar frases como: como suele suceder en las casas de... o es propio del ruso... para designar tipos: “[...] Pensó: *¿Para qué lo habré comprado? ¿Qué falta me hacía? [...] cayó en la cuenta de que acababa de gastar los últimos veinte kopeks de que disponía. De pronto lo vio todo oscuro. Una sensación de fastidio y de indiferente vacío se adueñó de él. ¡Diablos, que vida más asquerosa!, refunfuñó al modo como los rusos suelen hacerlo cuando los asuntos no marchan bien.*” La escena sugiere un cambio en el tiempo pues, mientras la frecuencia de las descripciones indica que se cuenta una vez lo que ha sucedido *n* veces, acá se narra una vez lo que ha sucedido una vez. Esto supone que los acontecimientos son novedosos y que se desconoce lo que van a desencadenar.

En este punto de la narración se puede establecer un patrón en los personajes de los cuentos de N. Gógol, en efecto, en los dos relatos analizados hay un pintor sensible, pobre, tímido y con una chispa secreta. Este tipo se denominará como “los pobres hombres” o los “hombrecitos” y su uso será frecuente en la literatura rusa posterior a la gogoliana. Este es un ejemplo sobre cómo *Las historias de San Petersburgo* elaboran una realidad a partir de la construcción lingüística de retratos. El narrador describe el barrio en el que se encuentra la casa de Chartkov lo que permite que el lector se haga una idea de San Petersburgo: “*Vasílievski Óstrov en Petersbúrgskaia Storoná o algún apartado rincón de Kolomna*⁸⁴.” Incluso las habitaciones de los pintores tienen características similares: “*Chartkov entró en el vestíbulo, donde reinaba un frío insoportable, según suele suceder en las casas de los pintores, aunque ellos no lo perciban. Sin dar la capa a Nikita, entró en el estudio, un aposento cuadrado, grande, pero bajo, de ventanas con los cristales cubiertos de hielo y atiborrado de cachivaches artísticos.*”

En la anterior cita aparece Nikita, criado de Chartkov y también modelo de sus cuadros. Al llegar a la casa, entre Nikita y el pintor se da un diálogo del que se extraen dos elementos fundamentales para lo venidero: primero, no hay velas y, segundo, la situación económica es crítica, pues Nikita asegura que el casero ha ido a cobrar la renta que no tienen cómo pagar. La ausencia de velas se relaciona con el significado de la luz

⁸⁴ En la segunda parte de *El retrato* el hijo del anciano pintor presenta una descripción minuciosa del barrio de Kolomna.

en la historia. Cuando Chartkov se dirige a su casa se describe el cielo: *“El pintor volvió la vista hacia el cielo, iluminado por una claridad diáfana, tenue y desvaída.”* Durante la noche, ese mismo cielo se ilumina sólo por la luz de la luna lo que, según lo expuesto sobre literatura fantástica, crea un ambiente propicio para lo sobrenatural.

Una vez instalado en su habitación, el pintor se entrega a las reflexiones. Una de ellas se refiere al papel del artista en el siglo XIX que será fundamental para el resto del relato. Chartkov recuerda ciertas palabras de su profesor de pintura que anticipan su transformación. En esta cita se observa una analepsis o retrospección dicha –como todas las reflexiones- en presente: *“Ten cuidado, muchacho; tienes talento y será una lástima que lo malogres. Te falta paciencia. En cuanto algo te gusta y seduce, te dejas ganar por ello y todo lo demás se te antoja fútil, no te interesa y ni siquiera lo miras. No vayas a convertirte en un pintor de moda. [...]”* A la vez, Chartkov piensa en el dinero. *“Hasta le pasaba por la mente esa idea que tan a menudo se instala en la cabeza de los rusos: dejarlo todo y ahogar las penas en la bebida, para llevar la contraria al mundo entero.”* Una vez más, se introduce una reflexión sobre un aspecto característico de los rusos lo que sugiere que el narrador es un observador de la naturaleza humana.

Estas reflexiones son interrumpidas por la primera aparición sobrenatural de la historia. De acuerdo con T. Todorov, *El retrato* cumple con las condiciones para ser un cuento fantástico. La más importante: tras la aparición sobrenatural surge la duda, acá, en efecto, el joven Chartkov se debate entre si lo que vio tiene una explicación racional (es extraño) o si se puede entender con las leyes de lo maravilloso. El relato mantiene la vacilación hasta el final y aún al término continúa la expectativa. *“En estas reflexiones estaba el pintor cuando se estremeció y palideció de súbito. Un rostro convulsivamente desfigurado le miraba desde el lienzo. Dos terribles ojos se habían clavado en él como si se aprestasen a devorarlo.”* La escena cobra vida para el protagonista y para el lector, en la medida en que se construye una atmósfera adecuada. Como ya se mencionó, ante la ausencia de velas, la habitación de Chartkov está iluminada sólo con la luz de la luna, *“El fulgor de la luna, que iluminaba la pieza, caía también sobre el cuadro, infundiéndole una extraña vida.”* Además, el joven pintor se encuentra en soledad puesto que Nikita, el criado, *“ronca como un ogro.”* La percepción que debe transmitir lo fantástico está latente pues el miedo se trasmite gracias al lenguaje. No obstante, el instante de vacilación fantástico se resuelve porque Chartkov opta por una explicación racional.

El miedo es interrumpido por una serie de reflexiones del pintor sobre el arte. La obra no puede ser una copia de la naturaleza, puesto que esto constituye un engaño. El verdadero artista elabora algo que da como resultado un objeto vivo. Chartkov se pregunta cuál es la causa de que ante ciertas obras el espectador sienta una impresión de deleite y ante otras una sensación vil y baja, ¿acaso unas y otras no son reflejo de la misma naturaleza? Este cuestionamiento va a estar presente en todo el relato y sólo se resolverá hacia el final, con las palabras del anciano que pintó el retrato. El narrador resume la situación de Chartkov que se debate entre qué arte debe producir, uno puro y honesto que salga de su alma o una copia que produzca dinero. Entre tanto, continúan las pariciones sobrenaturales. Acá el relato se acelera, las acciones ocurren una tras otra y los comentarios de índole reflexiva desaparecen. El lector llega al máximo grado de tensión: el cuadro, definitivamente, cobra vida. La angustia de Chartkov es cada vez mayor, confiesa que no resiste estar solo en la habitación, siente la presencia de la mirada y decide tapar el cuadro con una sábana. Piensa que todo es absurdo, sin embargo, duda, pues sabe que hay algo en la estancia. La sábana cae. Chartkov ve que el hombre del retrato se sale, el marco queda vacío. No puede moverse, ni gritar y, de pronto, se despierta.

Como se ha dicho, el sueño es una de las posibles explicaciones de lo sobrenatural. La duda fantástica se disipa dando un carácter extraño a la aparición y alejándose de lo maravilloso. A pesar de ello el pintor continúa dudando, tiene un segundo sueño, el fantasma retorna, esta vez, cargado con monedas de oro, Chartkov se despierta, ve que la sábana está puesta, pero su mano tiene la sensación de haber sostenido parte de las monedas. Sueña por tercera vez. En este punto la confusión es tal que el lector desconoce lo que ocurrió y, sin embargo, no ha pensado en ningún momento que lo que se le cuenta sea increíble. Esto debido a que la narración ha logrado alargar el instante de la duda fantástica en tres escenas cargadas de detalles y, a la vez, fluidas. *“¡Un sueño más! El pintor saltó de la cama aturdido, medio loco, incapaz de comprender si estaba bajo los efectos de una pesadilla o era delirio, era fiebre o visión real.”*

Es preciso indicar que el episodio anterior no tendría la misma fuerza y verosimilitud de haber sido narrado únicamente a partir de descripciones o si hubiera sido interrumpido con reflexiones. Aunque el narrador es propenso a los comentarios morales, sabe que el efecto deseado sólo se obtiene mediante la acción. Durante los tres sueños la narración se limita a mostrar, lo que hace que el lector tenga la impresión de

estar allí y se sumerja en el relato. Una vez Chartkov despierta del tercer sueño, supone que ha amanecido. Como se advierte, la llegada de la aurora –contrario a la noche de luna- aleja el miedo. Por ello la tensión del cuento decae. En efecto, durante el día, el cuadro no tiene el mismo poder hipnótico que en la noche. *“Tiró de la sábana y vio a la luz del día el pavoroso retrato. La extraordinaria vida de los ojos era, en efecto, asombrosa, pero no apreció en ellos nada que fuese particularmente horrible, aunque dejaban en el alma una vaga desazón.”*

Respecto a lo fantástico, el camino que toma es el de lo maravilloso, es decir se acepta la aparición como sobrenatural. Prueba de esto es que el pintor se queda con las monedas de oro. *“Empero, no consiguió convencerse del todo de que había sido un sueño, y siguió pensando que, dormido, había visto un horrible retazo de algo real.”* En adelante, la historia cuenta cómo el joven Chartkov, antes pobre y sensible, se convierte en aquello que su profesor había advertido: un copista millonario. El narrador inserta una referencia que permite al lector imaginar qué cauces tomará la historia: la mañana siguiente a las apariciones, el casero se dirige a la habitación de Chartkov en compañía de un policía a cobrar la renta. Una vez allí, el policía se percata del retrato y dice: *“¡Oh, da demasiado miedo! De fijo que en persona sería también espantoso. ¡Caramba, si me está talmente mirando! ¡Es el mismísimo Grombói! ¿De quién es este retrato? Grombói es el personaje de la balada de Las doce doncellas durmientes de V. Zukovski,”* que vende su alma al diablo. Efectivamente, al hombre retratado se le otorgarán poderes demoníacos y el cuadro oprimirá el alma de quien lo posea. Lo anterior contribuye a la ya mencionada oposición del cuento entre arte-honestidad-pobreza y copia-falsedad-oro.

La tensión se mantiene. El lector sospecha que algo le sucederá a Chartkov por haber tomado las monedas. A partir de una acción se descubre lo que el personaje ha decidido: *“Puso la mano en el montón de oro que tenía delante de él y a su contacto se aceleraron los latidos de su corazón.”* En un párrafo-resumen el narrador adelanta lo que será la vida del pintor: *“Su primera visita fue a la sastrería donde se equipó de pies a cabeza, compró perfumes y pomadas; alquiló sin regateos el primer piso suntuoso que se le puso a tiro en la Avenida Nevski; se rizó el pelo en una peluquería [...]”* Este resumen resulta útil porque enumera de forma rápida y clara las excentricidades de Chartkov y, además, ofrece una visión panorámica de su nuevo comportamiento.

A continuación el narrador presenta una escena que, para efectos de este trabajo es de gran provecho, pues se trata de la visita del pintor a un periódico petersburgués. Sucede

que Chartkov se dirige a la oficina del director a solicitar su ayuda: *“El director lo recibió amablemente, lo trató desde el principio de “respetabilísimo”, le estrechó ambas manos y le preguntó detenidamente acerca de su nombre, patronímico y domicilio. Al día siguiente apareció un artículo que llevaba por título: “El extraordinario talento de Chartkov”.* Se observa en el fragmento una elaboración periodística del siglo XIX en San Petersburgo: *“Nos apresuramos a participar al público culto de la capital la grata nueva de una revelación que podríamos llamar maravillosa en todos los sentidos. Todos conveníamos que Rusia abunda en hermosas fisonomías y caras preciosas. Pero hasta hoy carecíamos del medio para trasladarlas al prodigioso lienzo, para legarlas a la posteridad. La falta ha sido suplida. Tenemos a un pintor que compendia en sí las cualidades necesarias. Cualquier beldad puede hoy estar segura de que se verá reproducida con toda la gracia de su ingrávida, sutil, encantadora y mágica hermosura, cual mariposa que revolotea entre las flores primaverales. [...] Dos prisa, daos prisa,. Pasad a visitarlo aprovechando la hora del paseo, después de pasar por la casa del amigo, de la prima o de la tienda elegante en la que os encontréis. [...] ¡Loor a tal artista! ¡La fortuna le sonríe! [...]*”

El artículo contiene elementos como: el narrador habla en plural (“nos apresuramos, carecíamos”) pues se incluye entre los beneficiados por la aparición del pintor; introduce apreciaciones personales que, no obstante, parecen ser la opinión general (“conveníamos que Rusia abunda en hermosas fisonomías”); se dirige a un grupo específico de lectores (“al público culto de la capital”); abunda en adjetivos (“maravillosa, hermosas, preciosas, prodigioso, ingrávida, sutil, encantadora”); utiliza el símil o comparación (“cual mariposa...”) y se asocia con un elogio personal más que con una nota informativa (“El extraordinario talento de Chartkov”). Algunos de estos elementos, como se ha visto, son empleados por N. Gógol en sus cuentos, por ejemplo el símil: “roncaba como un ogro” o “jovencitas pálidas como San Petersburgo” o la caracterización de grupos sociales: “El vino se le subió un tanto a la cabeza y salió a la calle algo achispado, riéndose hasta del diablo, como suelen decir los rusos.”

De vuelta a la historia, Chartkov se convierte en un pintor afamado. Mediante el uso de escenas, el lector se entera de la clase de “arte” que ahora realiza. En una de las escenas una mujer y su hija acuden al apartamento del joven para ser retratadas, sin embargo, le ordenan que las pinte como ellas quieren, no se quedan quietas, ni lo dejan trabajar: “Es una lástima –pensó Chartkov-, ahora que la mano iba calentándose. Y recordó que cuando trabajaba en su estudio de Vasilevski Óstrov nadie le interrumpía

ni molestaba. Nikita permanecía inmóvil en la postura que él lo colocaba.” Esta breve analepsis es importante para señalar la duda de Chartkov entre su vida actual y la anterior. Confirma, además, la reflexión del cuento, el arte no puede ser una copia ni obedecer los caprichos del retratado. Las mujeres que visitan a Chartkov posan, quieren que el artista cambie su figura y, a la vez, aparecer con naturalidad. Se inserta acá un nuevo tipo: la aristocracia. *“Hasta entonces había creído que criaturas como aquellas eran seres inaccesibles, nacidas con el único fin de ir arrellanadas en una soberbia carroza con lacayos de librea y empingorotado cochero, mirando indiferentes al peatón de modesto capote.”* Las características de los aristócratas aparecen a través de descripciones de sus prendas y maneras, así como de escenas y diálogos como el anterior.

Chartkov se ve acosado, la ciudad entera quiere ser retratada no como el pintor considere sino bajo sus conveniencias. Esto se presta para una reflexión sobre la pintura y la escritura, pues N. Gógol consideraba que todo arte debía tener una verdad interior. Así, si el artista se limitase a copiar la naturaleza, la verdad interior de sus obras desaparecería. Uno de los métodos para descubrir esa verdad es el uso de detalles. El lector se percata de esto por oposición pues la aristocracia pedía que en los cuadros apareciera una imagen general, exenta de detalles: *“Las damas exigían que en los retratos se concediese prioridad al alma y al carácter, sin atenerse a lo demás; que se redondeasen las angulosidades, se disimulasen los defectos e incluso, a ser posible, se prescindiese de ellos.”* El pintor se ajusta a estas exigencias, pierde la chispa que alguna vez tuvo. Para describir este cambio, el narrador recurre a la indumentaria (la parte por el todo). Se había dicho que a Chartkov le era indiferente su apariencia, ahora no se ve en él una mancha de pintura, asiste a banquetes, conoce las reglas de urbanidad. En definitiva la advertencia del profesor se cumple.

Hasta este punto, el retrato no ha vuelto a aparecer, no obstante, un día Chartkov, ya entrado en años, lo ve escondido entre las numerosas obras de su colección personal. Este momento supone una elipsis, pues el tiempo ha transcurrido. El pintor es corroído por la envidia. No soporta ver el triunfo de otros pintores pues él mismo, aunque merecedor de innumerables elogios, se ha convertido en un copista. *“[...] sus figuras, sus actitudes, grupos y pensamientos salían forzados e incoherentes. Su pincel y su imaginación estaban ya demasiado hechos a un mismo patrón [...]”* Llevado por la cólera, decide gastar su fortuna en cuadros famosos que luego destruye. Y, un día, entre tremendos dolores, muere.

Como se indicó *El retrato* consta de dos partes. La segunda es la historia del cuadro y del extraño hombre que sirvió de modelo. Aunque a la luz de *La teoría del Iceberg* de E. Hemingway, el autor podría haber prescindido de ella, la segunda parte es importante para la unidad del relato pues responde a ciertas dudas que el lector tiene al término de la primera que, claro está, no son resueltas en su totalidad para mantener la expectativa y lograr un final significativo.

Un gran número de carrozas, calesas y coches se había estacionado ante la puerta de una casa en la que se subastaban los bienes de uno de esos ricos amantes de las artes [...] Con tales palabras se inicia la segunda parte. Esto resulta ser una forma de recuperar la atención del lector, que, una vez terminada la historia de Chartkov piensa que no hay nada más que decir. Sin embargo, al leer la cita se pregunta: ¿qué tiene que ver la subasta con la historia? ¿Será el rico amante de las artes, el pintor Chartkov? El narrador no da respuestas directas. Aparece un cuadro en la subasta: “La pugna giraba en torno a un retrato entre el cual no podía por menos de detenerse cualquiera que tuviese ciertos conocimientos en pintura. [...] Representaba a un asiático de oscura tez, cubierto de holgadas vestiduras, y de extraordinaria y singular expresión. Pero lo que más admiraba era la vida sobrenatural de sus ojos. Cuanto más los miraba uno, más parecían penetrar aquellas pupilas.” Así, sin que se lo digan, el lector advierte la conexión entre ambas partes.

Durante la subasta el narrador vuelve a su función de cámara panorámica. Da la impresión de que estuviera allí. Esto lo confirma el mecanismo del discurso directo pues, en esta escena, es usual que el narrador reproduzca un diálogo o una intervención antecedida solamente por dos puntos.

Un nuevo personaje irrumpe en la narración. Se trata del hijo del anciano que pintó el retrato. El joven asegura que él más que nadie tiene derecho a tener el cuadro. Todo apunta a que la fantasía ha vuelto, pues reaparece el elemento sobrenatural que había sido desplazado por la historia de Chartkov. El lector quiere desentrañar el misterio. La explicación la obtiene a partir de un relato dentro del relato. La nueva narración comienza, como es usual, con una descripción panorámica del barrio Kolomna: “*–Todos ustedes conocen [se dirige al público de la subasta] la parte de la ciudad que se llama Kolomna –comenzó-. Allí todo se diferencia del resto de San Petersburgo: ni es provincia ni es capital. Al entrar en las calles de Kolomna uno siente como si lo abandonasen los impulsos y aspiraciones juveniles.*” Una vez descrito el lugar se hace lo mismo con la gente que lo ocupa: “*Allí van a vivir funcionarios*

jubilados, viudas, gente modesta [...] personas a las que se puede definir en dos palabras: son gente de “color ceniza” pues sus trajes, sus caras, sus cabellos y sus ojos poseen la misma apariencia turbia y gris que en día en el que en el cielo no hay tormenta ni sol.”

Tras una minuciosa clasificación de los tipos sociales del barrio Kolomna, el narrador se detiene en una persona (que el lector advierte) y, sin embargo, sólo páginas después dirá quién es. *“Había entre los usureros uno que era extraordinario en todos los sentidos, un hombre que llevaba ya bastante tiempo viviendo en esa parte de la ciudad. Usaba un ancho ropaje asiático. Su tez bronceada denotaba su procedencia meridional. Su alta estatura, casi gigantesca, el rostro oscuro, enjuto y curtido, sus ojos grandes y de insólito fulgor.”*

A continuación el joven narrador da paso a una serie de rumores sobre el usurero: se decía que tenía cofres repletos de monedas, alhajas y brillantes y que, aunque prestaba sin regatear y los intereses eran bajos, algo ocurría con los que recibían sus préstamos, pues todos terminaban de mala manera. Con intención de hacer verosímil la historia, el narrador presenta tres ejemplos que ilustran los rumores. Cada uno tiene una estructura parecida: alguien pide dinero al usurero, disfruta de ciertos lujos durante un tiempo y, finalmente, es atacado por la desgracia. Como refuerzo del mensaje que se quiere enviar, los tres ejemplos contienen numerosas frases del tipo: el corazón del ruso es propenso a... De otro lado, los ejemplos reviven la duda del lector en cuanto a lo fantástico, ya no al respecto del retrato, sino del usurero. *“Era imposible que tales casos, relatados a veces con exageraciones, no hiciesen cundir entre la humilde población cierto temor instintivo. Nadie dudaba de que aquel hombre poseía una fuerza demoníaca.”*

El tercer caso es el del padre del joven narrador. En este momento el narrador es un personaje más, tanto así que habla en primera persona. La historia del padre comienza con una cita de éste respecto al usurero: *“¡Es el mismísimo diablo!”*, lo que se convierte en un indicio, así como también es un indicio la pretensión del anciano por hacer una obra que representara el espíritu del mal. Esto, como se ha observado, es un mecanismo gogoliano para mantener la tensión que consiste en no nombrar un acontecimiento o un personaje y dejar que el lector advierta de qué se trata. Así: *“[...] Mi padre meditó largamente qué figura le daría. Su deseo era encarnar en aquella todo cuanto agobia con su peso a la humanidad.”* El narrador alarga la tensión hasta el extremo, pues todavía no dice quién es el modelo. Se presenta en la casa del anciano un

hombre: “¿Eres tú el pintor?” Sólo allí se sabe que se trata del usurero. “Hazme un retrato. Quizá me muera pronto. No tengo hijos y no quiero morir del todo, quiero vivir. ¿Podrías hacer mi retrato de tal modo que quede exactamente igual a como soy vivo?” El lector entiende pues relaciona lo dicho desde la primera parte del cuento con esta cita. En efecto, en lo que se refiere al usurero y al retrato son recurrentes las palabras vivo, ojos, mirada, oro. Su sola mención crea una atmósfera sobrenatural.

El anciano pinta al usurero. La obra, aunque sin terminar, está llena de vigor pues el artista se esmera en hacerla lo más viva posible. Tanto así que advierte: “Si consigo sacarlo como lo tengo ahora, aunque sólo sea a medias, vencerá a todos mis santos y ángeles. ¡Qué fuerza tan diabólica! Si logro acercarme a la realidad, se saldrá del lienzo.” No obstante la duda fantástica permanezca, esta cita dirige el relato hacia lo maravilloso, pues para el lector queda confirmado que las apariciones vistas por Chartkov no fueron soñadas. La historia actúa por analogía, en tanto que el poder ejercido por el usurero-retrato se convierte en un patrón. El anciano se percata de ello y decide abandonar la obra. Al comunicárselo al usurero, éste muere. El viejo pintor se retira a un monasterio y aunque se reviste de un aura de santidad nunca se perdona por haber soltado una maldición al mundo. Lo anterior apunta a una concepción de la obra como una creación que surge del alma del artista antes que del modelo. Sin embargo, el cuento no es una alegoría del arte ya que esto impide la presencia de lo fantástico.

El relato del hijo del pintor se cierra. Por su parte, el final del cuento es abierto, significativo y deja al lector expectante. Una vez pintado, el retrato pasa por distintas manos (dejando tras de sí una estela de desgracia) hasta llegar a la subasta. Una vez terminada la historia del usurero todos los asistentes miran hacia el cuadro, pero este ha desaparecido. La vacilación fantástica queda en su máximo esplendor. Este tipo de final es más efectivo que el de *La Avenida Nevski* pues omite la reflexión y opta por la acción: “Alguien había aprovechado la circunstancia de que todos estaban pendientes de la narración para sustraerlo. Y durante mucho tiempo quedaron perplejos, preguntándose si, en realidad, habían visto aquellos ojos extraordinarios o si se trataba sencillamente de una ilusión que había cruzado rápida ante su vista [...]”

3.3.3 La nariz (Nos)

Así como el cuento anterior está dividido en dos partes, *La nariz* lo está en tres capítulos con veintisiete páginas en la traducción al español. De las cuatro historias analizadas, es la única que empieza con una fecha, un lugar y una situación puntuales: “El 25 de marzo ocurrió en San Petersburgo un suceso verdaderamente

extraordinario.” El último día de los acontecimientos está fechado el 7 de abril. Esto, según las categorías de G. Genette, indica que el tiempo de la historia tiene una duración de trece días. Como se dijo, el comienzo del cuento ofrece datos precisos que bien podrían responder a las famosas preguntas periodísticas: qué, cómo, cuándo, dónde, quién y por qué. “*El barbero Iván Yákovlevich, decíamos, se despertó bastante temprano cuando llegó hasta su nariz un olorcillo a pan caliente.*” Ya desde las primeras líneas el lector tiene información sobre un barbero, una ciudad, una fecha y –lo que despierta su atención- la promesa de un suceso extraordinario. La técnica utilizada le otorga al relato un alto grado de verosimilitud.

El narrador, que actúa como testigo-observador, cuenta la historia en tercera persona aunque, a veces, introduzca la primera persona del plural. Además, en ocasiones confiesa ignorar ciertos datos: “*Iván Yákovlevich, vecindado en la avenida Voznesenski (su apellido no ha llegado hasta nosotros, y ni siquiera figura en el rótulo de su establecimiento, donde se ve a un señor de cara enjabonada y la inscripción: “También se hacen sangrías”)*”

La anterior cita enseña un nuevo tipo: el barbero, del que se puede decir que es descuidado a juzgar por la falta de identificación. Por su parte se deducen rasgos de la personalidad de la esposa a partir de parlamentos y acciones: “*Que coma pan el muy tonto. Mejor para mí, me quedaré con su taza de café.*” Entre tanto se presenta una escena que muestra la vida cotidiana del barbero y la mujer. “*–Hoy no tomaré café, Praskovia Ósipovna –dijo Iván Yákovlevich-. En cambio me comería de buena gana un panecillo con cebolla.*” En medio de la escena doméstica aparece el elemento sobrenatural: mientras los esposos desayunan, el barbero encuentra algo duro en uno de los panes: “*Metió los dedos y sacó... ¡una nariz! Iván Yákovlevich se quedó de una pieza [...] Más aún: se le figuraba que era la nariz de un conocido. Una expresión de horror se pintó en el semblante de Iván Yákovlevich. Pero ese horror no fue nada en comparación con la furia que se apoderó de su esposa.*”

Se observa que lo desconocido (la nariz) aparece de manera intempestiva, sin mayor preámbulo. Contrario a lo que sucede en *El retrato*, en este cuento no se crea una atmósfera que propicie lo sobrenatural o el miedo. La nariz no surge de las tinieblas, sino dentro de un pan en medio del desayuno. Aun así, existe la vacilación propia de la fantasía, que por el momento tiende hacia lo extraño, pues se cree que la aparición tiene una explicación racional. Lo que en realidad causa asombro es la colérica reacción de la esposa que acusa a su marido de haber cortado la nariz de algún cliente. Según T.

Todorov, lo fantástico en *La nariz* radica, precisamente, en las reacciones de los personajes y en el mundo en que viven, es decir, en lo cotidiano y no en lo desconocido.

A pesar de que lo sobrenatural irrumpe en una escena de aparente normalidad, el lector ha recibido dos indicios. El primero, la frase: “*ocurrió un suceso extraordinario*” y, el segundo, menos directo, que insinúa que llegó hasta *la nariz* del barbero un olor a panecillo. De nuevo, el narrador gogoliano desplaza la atención hacia elementos secundarios (por ejemplo, el que Yákovlevich decida no tomar café) para así mantener la tensión. A continuación el barbero, al igual que el lector, se pregunta cómo pudo llegar la nariz a un pan. “*–El diablo sabe cómo pudo ocurrir todo esto- terminó diciéndose, al tiempo que se rascaba la cabeza-. ¿Volví borracho ayer? ¡Vaya usted a saberlo! Pero, a juzgar por todo, la cosa es la mar de rara, porque el pan se saca del horno, mientras que una nariz es una cosa muy distinta. ¡No entiendo este lío!*” Yákovlevich decide, alentado por los gritos de su esposa, salir a la calle y botar la nariz.

Como se aprecia en la cita anterior, en *La nariz* el número de reflexiones de tipo moral es menor al de *La Avenida Nevski* y *El retrato*. Por el contrario, abundan las escenas, los diálogos y las acciones que contribuyen a que el relato sea rápido y fluido. Además tanto el narrador como los personajes hacen uso de un lenguaje claro, conciso, sencillo y popular lo cual es la clave para que el cuento alcance la significación.

Una vez afuera, Yákovlevich busca cómo deshacerse de la nariz. El suceso más que extraño le parece vergonzoso. ¿Qué pensará la gente si me ve con esto? ¿Cómo explico que haya salido del horno?, son las preguntas que le asaltan. Determina que la mejor opción es arrojar la nariz –que lleva envuelta en un pañuelo- al río Neva. En este momento el narrador interviene: “*Pero he de confesarme un tanto culpable por no haber dicho hasta el presente nada acerca de Iván Yákovlevich, persona respetable por muchos conceptos.*” A pesar de ofrecer disculpas por haber olvidado presentar al barbero, lo anterior puede ser una forma de hacer visible su desacato a la norma de la escritura de cuentos y novelas en el siglo XIX, según la cual el comienzo debía incluir la caracterización de los personajes. Con cierta ironía –pues ha dicho que el barbero es un ser respetable- el narrador lo inserta dentro de un tipo: “*Iván Yákovlevich, como todo buen menestral ruso, era un borracho empedernido. Y aunque día tras día afeitaba barbas ajenas, la suya iba siempre sin rasurar. Luego, como es usual, se detiene en la indumentaria: El frac de Iván Yákovlevich era de lunares, o por mejor decirlo, negro, su verdadero color era negro, pero estaba sembrado de manchas pardas, amarillentas y*

grises; el cuello estaba reluciente del sebo, y en lugar de tres botones no se veían más que unos hilos colgando.” La descripción de su aspecto sucio y descuidado es manifestación de su ser, pues Yákovlevich es un cínico.

Acá el relato entrega un indicio fundamental. Seguido a la desfavorable descripción del barbero se inserta una escena: *“El asesor colegiado Kovaliov le decía cuando le estaba afeitando: –Iván Yákovlevich, las manos te apestan siempre [...] E Iván Yákovlevich, a modo de represalia, le enjabonaba la cara, el bigote, detrás de las orejas, el cuello; en una palabra, todo cuanto le daba la gana.*” El cuento relata dos historias. La primera, la del que encuentra la nariz y, la segunda, la del que la pierde, que no es otro sino Kovaliov (el mismo que dice a Yákovlevich que sus manos apestan). Si bien este indicio no prueba nada, sí es una técnica narrativa en la medida en que inserta una historia dentro de otra sin que el lector lo advierta.

La historia uno (del barbero) se interrumpe en un punto decisivo. Luego de arrojar la nariz al Neva, un guardia lo llama: *“[...] A ver, dime qué estabas haciendo ahí en el puente. –Por Dios se lo juro, señor: venía de afeitarse a uno y me he parado a mirar si el río llevaba mucha agua. – ¡Mientes, embustero! A mí no me la das. ¡Contesta!”* El diálogo es útil pues da al lector la impresión de estar presente en la escena. *“Iván Yákovlevich palideció... Pero el resto queda entre brumas, y de lo que después aconteció no se sabe absolutamente nada.*” Una vez más, se observa el recurso gogoliano de hacer que el lector ignore ciertos datos para mantener la tensión. Sólo hacia el final del cuento, luego de haber estado en la cárcel por unos días, Yákovlevich es liberado y aparece en su barbería.

La anterior línea da paso al segundo capítulo y a la historia dos (del asesor colegiado). El mayor Kovaliov –es asesor colegiado pero prefiere que lo llamen mayores quien pierde la nariz. El narrador, antes de revelar el acontecimiento, introduce al personaje en una escena cotidiana: *“Kovaliov se despertó y mandó que le alargasen un espejito que había en la mesa. Quería verse un nuevo grano que la tarde anterior le había salido en la nariz.”* Al igual que en la historia del barbero, la mención de la nariz es un indicio del suceso sobrenatural. Sin embargo, esta vez el indicio está revestido de humor.

Según M. Twain en *Cómo se cuenta un cuento*⁸⁵, existe una diferencia entre el cuento humorístico, el cómico y el ingenioso: “El cuento humorístico es contado en un tono grave, el que lo cuenta hace su mejor esfuerzo para ocultar hasta las más mínima sospecha de que hay algo divertido en lo que cuenta; pero el que cuenta un cuento cómico te dice de antemano que se trata de una de las cosas más divertidas que ha escuchado nunca [...]” (Twain, 90). N. Gógol da a *La nariz* el tono grave del que habla M. Twain. En medio de la aparente seriedad ocurre un acontecimiento extraño, así como es extraña la reacción de los personajes. Esto hace que el cuento se ajuste a la categoría humorística. Si se aplica lo dicho por T. Todorov, se dirá que en *La nariz*, lo fantástico (la reacción ante el suceso sobrenatural) es humorística. M. Twain indica que el cuento humorístico puede tener un meollo, pero es usual que el narrador desvíe la atención del lector: “[...] en muchos casos el que lo cuenta lo distraerá de ese meollo, al dejarlo caer de manera cuidadosamente casual e indiferente, fingiendo que no sabe que se trata de un meollo.” (Twain, 90). Como se ha observado, el narrador gogoliano utiliza este mecanismo con frecuencia. Al contar el suceso humorístico, en palabras de M. Twain, el narrador dirige la vista hacia arriba, en un gesto de inocente sorpresa, como si se preguntara de qué se están riendo.

Tal como ocurre en la historia del barbero, el suceso extraño se presenta a Kovaliov como algo normal, pues en *La nariz*, lo sobrenatural es natural. “*Cuál no sería su asombro al ver que el sitio dedicado a la nariz estaba liso como una tabla. [...] El asesor colegiado Kovaliov saltó rápido de la cama y sacudió la cabeza. ¡No tenía nariz!... Pidió al instante la ropa y se fue como una flecha a ver al jefe de policía.*” En adelante, la preocupación de Kovaliov no consistirá en que ha perdido el órgano que sirve para respirar –esto no se indica en el cuento pero el lector lo piensa- sino en los comentarios que un hecho tan vergonzoso levantará entre sus aristócratas amistades. “*Si al menos tuviera algo en lugar de la nariz... ¡Pero no hay nada!*”

En este momento el narrador dice unas palabras sobre Kovaliov “[...] para que el lector conozca la categoría de nuestro asesor colegiado” y aprovecha para hacer una reflexión. Como ocurre en los otros cuentos, las anotaciones de este tipo están en presente, mientras que las acciones, en pasado. “*Kovaliov era asesor colegiado del Cáucaso. Hacia sólo dos años que ostentaba el título, por lo que no lo olvidaba ni un*

⁸⁵ Twain, M. (1894), Fragmento inicial de *How to tell a story: The Humorous Story. An American Developmen. Its different from Comic and Witty stories*. En Zavala, L. (1997), *Teorías del cuento III, Poéticas de la Brevidad*, México, Coordinación de difusión cultural, UNAM.

instante, y para dar más peso a su persona, nunca se presentaba como asesor colegiado, sino como mayor.” La caracterización de Kovaliov continúa con un diálogo: “*–Oye, preciosa –solía decir al encontrar en la calle alguna moza vendiendo pecheras almidonadas-, pásate por mi casa. [...]*” Por último se ofrece un detalle sobre su indumentaria y un rasgo significativo: “*Kovaliov llevaba en la cadena numerosos sellos a guisa de dijes [...]*” Y: “*Tampoco se opondría al matrimonio, pero sólo a condición de que a la vez que la novia pasase a sus manos un capital de doscientos mil rublos.*” El narrador deja a consideración del lector el momento que atraviesa Kovaliov: “*Juzgue, pues, el lector de la situación del mayor al advertir que, en vez de su nariz, nada deforme y bastante moderada, le había quedado un estúpido lugar liso y plano.*”

Previa a la descripción del mayor hay una advertencia que es recurrente en N. Gógol –sucede en *La nariz* y en *El capote*-. El narrador aclara al lector que la descripción del asesor colegiado Kovaliov no intenta criticar a los funcionarios rusos, ni sugiere que todos tengan las mismas características. Para N. Gógol su obra no era reflejo de la realidad. La verdad de los cuentos gogolianos reside en su fuerza interior y no en la cercanía a un supuesto mundo referencial. “*Pero Rusia es una tierra tan peregrina, que basta decir algo de un asesor colegiado para que todos los que posean dicho título, desde Riga hasta Kamchatka, crean que va con ellos. [...]*”

Camino a la policía, el mayor Kovaliov ve a un hombre bajarse de un carruaje. “*¡Imaginaos el horror y la estupefacción de Kovaliov al comprobar que aquel señor era su nariz! Ante un fenómeno tan sobrenatural le pareció que todo se trastocaba. [La nariz] Iba de uniforme recamado en oro de cuello alto, pantalón de gamuza y espadín al cinto. Por el plumaje del sombrero podía colegirse que era consejero de Estado.*” Kovaliov –siempre con un pañuelo que le cubre la cara- sigue a su nariz hasta la catedral de Nuestra Señora de Kazán. Una vez allí la interpela, no sin antes dudar sobre cómo iniciar una conversación con un consejero de Estado: “*–Me extraña sobremanera, caballero... me parece... que usted debería saber cuál es su sitio. ¿Dónde vengo a encontrarle? En la iglesia. Comprenderá usted...*”.

La nariz pide una explicación. Kovaliov le comenta sobre lo indecoroso que resulta para un mayor no tener nariz. Eso estaría bien en una vendedora de naranjas, pero no en un funcionario amigo de la señora de Chejtariova, esposa de un consejero de Estado. La nariz (disfrazada de funcionario) le aclara que entre ellos no hay ninguna relación: “*Yo soy yo. [...] A juzgar por los botones de su uniforme, usted pertenece a un departamento que no es el mío.*” La nariz continúa con sus oraciones y luego sale de la

iglesia. En este punto el lector no sabe hacia dónde se dirige la narración, pues el absurdo ha llegado a su máximo nivel. La pregunta que surge es qué imagen ve Kovaliov en la iglesia, ¿cómo es esta nariz-hombre? El narrador no tiene la respuesta. Se limita a contar los hechos. Dice que la nariz es un funcionario y describe su indumentaria. Esto no perjudica la credibilidad del cuento. Por el contrario atrapa al lector porque, aunque los acontecimientos son extraordinarios se ubican en un ambiente verosímil.

Según T. Todorov, *La nariz* no presenta la vacilación de lo fantástico, pues desde el comienzo se ubica en el terreno de lo maravilloso (un hombre se levanta y no tiene nariz, la nariz se disfraza de funcionario...) Sin embargo, el mundo descrito por Gógol no es en absoluto un mundo de lo maravilloso, pues presenta la vida de San Petersburgo en sus detalles más cotidianos, tanto que el lector tiene la ilusión de que el universo narrado es el mismo suyo. T. Todorov afirma que *La nariz* es la anti-alegoría. Llega a tal conclusión al descartar posibles explicaciones alegóricas. Desde la psicología la pérdida de la nariz simboliza la castración: “[...] aun cuando fuera satisfactoria, no tendría sentido alegórico, ya que nada en el texto nos lleva explícitamente a ella. Además, la transformación de la nariz en persona no quedaría explicada.” (Todorov, 90). La alegoría social tampoco explica la transformación. Otra razón que lleva a T. Todorov a considerar *La nariz* como anti-alegoría es la impresión que tiene el lector de la gratuidad de los acontecimientos, lo que contradice una exigencia de sentido alegórico. “La imposibilidad de atribuir un sentido alegórico a los elementos sobrenaturales del cuento nos remite al sentido literal. En este nivel, *La nariz* se convierte en la encarnación pura del absurdo, de lo imposible: aun cuando se aceptasen las metamorfosis, no se podría explicar la falta de reacción de los personajes que son testigos de ellas. Lo que Gógol afirma es precisamente el sinsentido.” (Todorov, 91). Para T. Todorov *La nariz* anuncia lo que será la literatura sobrenatural del siglo XX.

Kovaliov sale de la iglesia desesperado. Se da cuenta de que está desnarigado y algunas lágrimas asoman a sus ojos. El narrador irrumpe en la acción para describir el ambiente de San Petersburgo. Se refiere a la avenida Nevski –en cada uno de los cuatro cuentos analizados hay una referencia a la Nevski-. “*El día era bello y soleado. Un enjambre humano llenaba la Avenida Nevski. Las damas formaban un torrente de flores que fluía por la acera desde el puente Politseiski hasta el de Anichkin. [...]*”. Mientras se dirige a la policía, Kovaliov piensa que su nariz, disfrazada de funcionario, podría

escapar. “[...] *aquel impostor, que ya en la primera entrevista había observado una conducta indecorosa, podría muy bien aprovechar el tiempo para huir de la ciudad, con lo cual todas las pesquisas serían vanas o durarían, ¡Dios no lo quisiera!, un mes entero.*” El mayor decide que lo mejor es ir a la Oficina de Publicidad e insertar un anuncio en los periódicos.

Ya en la Oficina, el narrador inserta uno de los comentarios humorísticos a los que se refiere M. Twain: *“El aposento en que se había congregado toda aquella gente era muy reducido, y el aire estaba sumamente cargado. Pero el asesor colegiado Kovaliov no podía percibir olor alguno, primero porque se tapaba con el pañuelo, y además porque Dios sabía dónde se había metido su nariz.* A pesar de su ironía, esta cita ilustra la categoría de *perspectiva* de G. Genette ya que, aunque la focalización cae sobre un personaje, el narrador sabe más. Asimismo, es una prueba de la verosimilitud del relato, no a partir de un referente externo sino de su propia estructura. Otra forma humorística del narrador consiste en jugar con la palabra nariz. Ya se ha indicado que tanto en la historia del barbero como en la del asesor colegiado la palabra es un indicio. *“Llegó hasta su nariz un olor a pan caliente...”* y *“Quería verse un grano que el día anterior le había salido en la nariz.”* En la Oficina de Publicidad, al declarar la desaparición, el escribiente confunde la información: *“– ¡Ejem! ¡Un apellido por demás extraño! ¿Y es muy elevada la suma que le ha robado ese señor de la Nariz?”* Por último, en una carta que recibe Kovaliov se usa la expresión *“dejar con un palmo de narices”* para indicar una negativa rotunda.

La espera en el periódico sirve para dar tensión, pues el lector, al igual que el personaje, está ansioso por saber el desarrollo de la historia. Una vez lo atienden, Kovaliov pide ayuda: *“[...] –Yo quisiera... Soy víctima de un fraude, de una superchería que hasta este mismo instante no alcanzo a comprender. Tan sólo le pido que en el anuncio se ofrezca una buena recompensa a quien me traiga a ese canalla.”* Cuando el funcionario de la oficina pide a Kovaliov su nombre para registrar el anuncio, el mayor se niega, pues el asunto resulta extraño y sus amistades podrían tomarlo a mal. Este detalle es otro de los mecanismos utilizados por Gógol, que suele identificar a sus personajes a través de rasgos en apariencia triviales, pero que ayudan al lector a comprender su carácter. Otro detalle: Kovaliov insiste en recuperar su nariz, pues ¿cómo arreglárselas sin un apéndice tan visible?, otra cosa sería un dedo del pie, que va dentro de la bota y nadie alcanza a ver.

Al igual que en *El retrato*, en *La nariz* se elabora una imagen del periodismo de la ciudad de San Petersburgo. Esta vez no se trata de un artículo-elogio, sino de una historia. Al escuchar a Kovaliov, el funcionario dice que es imposible publicar un suceso tan extraño, pues sería desprestigiar al periódico: *“Si a cada cual se le antoja anunciar que se le ha escapado la nariz... Ya sin esto murmura la gente que se publican demasiados disparates y bulos.”* Acto seguido cuenta que un hombre quiso anunciar la semana pasada la pérdida de un perro negro. Resultó ser un caso folletinesco pues el perro en cuestión era un cajero. Ante la situación, el funcionario recomienda a Kovaliov que acuda a un escritor: *“[...] busque a alguien que tenga facilidad de pluma para que describa esto como un raro fenómeno de la naturaleza y lo divulgue en un artículo en la Sévernaia Pchelá⁸⁶ –en este punto volvió a aspirar una toma de tabaco-, para instrucción de la juventud –aquí se limpió la nariz- o, simplemente, como un hecho curioso.”* Al decir esto, el funcionario ofrece a Kovaliov un poco de rapé, lo que acaba con la paciencia del mayor, que sale enfurecido de la Oficina de Publicidad.

Kovaliov llega a su casa. Allí encuentra al criado Iván acostado boca arriba tirando escupitajos al techo. Esta escena contribuye a la construcción gogoliana de los criados rusos: haraganes y sucios. El narrador inserta un monólogo del mayor. En este caso, el monólogo es útil pues el lector se ha preguntado qué pensará Kovaliov de su situación ya que sólo lo ha visto actuando. Además, el momento a solas en el cuarto se presta a la reflexión: *“– ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Por qué tanta desdicha? Si me quedase manco o me faltase una pierna sería cosa de poca monta. Mal estaría sin orejas, aunque todavía tendría arreglo. Pero un hombre sin nariz sólo el diablo sabe lo que parece: no es ni pájaro ni ciudadano.”* Para Kovaliov lo peor del caso son las condiciones en que se produjo la desaparición, pues ello pone en duda su honor como funcionario. Si se tapa la nariz es porque considera el asunto como una extravagancia. En este punto surge una vacilación que podría ser fantástica ya que el personaje cree que su situación es quizás fruto de una pesadilla, de la imaginación o del alcohol: *“A lo mejor resulta que en vez de beber agua, me bebí el vodka con que me fricciono la cara después de afeitarme.”* Cabe la posibilidad de que los acontecimientos sean el resultado de artimañas de alguna bruja, contratada por la señora Alexandra Podtóchina en venganza por el rechazo que Kovaliov manifiesta a su hija. Kovaliov descarta las

⁸⁶ *La abeja del norte*. Periódico editado por F. Bulgarin. (Nota del texto).

explicaciones racionales porque no tienen sentido. En caso de que le hubiesen cortado la nariz habría sentido el dolor, la herida no estaría cicatrizada, ni la piel lisa.

En medio de las reflexiones alguien llega a la casa del mayor. Es un guardia que ha recuperado su nariz. “[...] *La capturamos casi en camino. Ya se disponía a tomar la diligencia para fugarse a Riga. Llevaba un pasaporte extendido tiempo atrás a nombre de cierto funcionario. Y lo más extraño es que yo mismo la tomé en principio por un caballero. Por fortuna, llevaba conmigo las gafas y en el acto vi que se trataba de una nariz.*” En este punto, la historia mantiene la credibilidad gracias a dos detalles. El primero, que Kovaliov reconoce el granito que le salió a su nariz en el ala izquierda y que continúa allí y, el segundo, que la nariz se cae sobre una mesa y el narrador describe su ruido como semejante al de un corcho. Sin embargo, se presenta un nuevo problema: la nariz no pega. Acude un médico. El narrador lo caracteriza poniendo énfasis en sus abundantes patillas, sinécdoque de riqueza moral. El médico asegura que *“la cosa carece de importancia”* y recomienda dejar el asunto en manos de la naturaleza. “[...] *Lávase a menudo con agua fría y puede creerme que se conservará usted tan sano sin nariz como si la tuviera. Y por lo que a la nariz se refiere, le aconsejo que la ponga en un frasco de alcohol. [...] Podrá sacar una cantidad respetable. Yo mismo se la compro, si me la pone a un precio módico.*”

Desesperado, Kovaliov escribe a Alexandra Podtóchina para pedirle que deshaga el hechizo que pesa sobre él. El narrador reproduce la carta, así como la respuesta de la señora (que no entiende de qué se trata la petición) en un discurso directo, semejante al de un artículo periodístico que transcribe documentos importantes. *“Entretanto, la noticia del insólito acontecimiento se había propagado por la capital entera, sin que faltasen las consiguientes exageraciones.”*

A continuación se incluye un informe detallado sobre los rumores que levanta la historia de la nariz. *“Por aquella época las mentes se mostraban muy propensas a creer lo extraordinario. Además, la historia de las sillas danzantes de la calle Koniúshennaia estaba muy reciente, así que no tenía nada de raro que pronto cundiese el rumor de que la nariz del asesor colegiado se paseaba por la Avenida Nevski a las tres en punto de la tarde. [...]”*

Posteriormente corre el rumor de que la nariz no se pasea por la Nevski sino por el jardín de Taurina. El hecho sobrenatural es acogido como tema de conversación. Las reacciones son múltiples: los caballeros lo toman como divertimento para las damas, a otros, en cambio, les parece ridículo que en pleno siglo XIX se propaguen hechos tan

absurdos. El narrador, que en este cuento no ha usado la reflexión tanto como en otros (aunque hay una extensa consideración final) dice al respecto: “*¡Qué disparates más grandes se ven en el mundo! Hay veces que no tienen ningún viso de verdad! La misma nariz que anduvo por ahí disfrazada de consejero de Estado y que tanta polvareda levantó en la ciudad, reapareció de pronto, como si nada hubiese ocurrido, en el sitio que le correspondía, o sea entre los dos carrillos del mayor Kovaliov.*” Con esta cita comienza el capítulo tres que, en su mayoría, consiste en la reflexión conclusiva del cuento.

En cuanto a la historia de Kovaliov, sólo se indica que, ya con su nariz de vuelta, retorna a los paseos diarios por la Avenida Nevski. Por su parte, el narrador (en primera persona) analiza lo que ha pasado. Aunque él mismo lo encuentra absurdo y confiesa no tener ninguna explicación, asegura que sucesos así ocurren en San Petersburgo. “*¡Ahí tenéis lo sucedido en la capital septentrional de nuestro inmenso imperio! Ahora, atando cabos, vemos que hay en ello mucho de inverosímil.*” Para el narrador lo inverosímil está, más que en la desaparición y transformación de la nariz, en que Kovaliov haya acudido a la Oficina de Publicidad: “*¿cómo no cayó Kovaliov en cuenta de era imposible anunciar el caso de su nariz a través de la Oficina de Publicidad, [...] ¿cómo fue a parar la nariz al panecillo, y cómo el propio Iván Yákovlevich...? ¡No, no hay modo de entenderlo! ¡No comprendo nada en absoluto!*” Pero lo más extraño, dice el narrador, es que los autores escojan semejantes temas: “*En primer lugar, no proporciona provecho alguno a la patria. Y en segundo lugar, pues, en segundo lugar, tampoco le encuentro utilidad alguna. Sencillamente, no sé qué es esto...*” Como se observa, las consideraciones finales no ofrecen una explicación racional de lo sucedido, por el contrario, confirman el sinsentido de la historia que, sin embargo, es creíble. “*[...] ¿hay algún sitio donde no se vean cosas absurdas? Y, no obstante, pensándolog bien, algo debe haber en todo esto. Dígase lo que se diga, casos como éste ocurren en el mundo. Raras veces, pero ocurren.*”

3.3.4 El capote (Shinel)

El capote, que consta de treinta y tres páginas en la traducción al español, confirma que en cada uno de los cuatro cuentos analizados el protagonista es un objeto que cobra vida. Es ese ser inanimado el que da los títulos a los relatos. La avenida Nevski, manifestación de San Petersburgo; el retrato, espíritu del mal; la nariz, funcionario insolente y el capote, alegría y desgracia de Akaki Akákievich. El cuento, que dio origen a la frase de F. Dostoievski “Todos hemos salido de *El capote* de

Gógol”, narra la historia de Akaki Akákievich Bashmachkin: “[...] un funcionario del que no podía decirse que tuviera nada de particular: era más bien bajo, algo picado de viruelas, algo pelirrojo, a primera vista algo cegato, algo calvo, las mejillas cubiertas de arrugas y la cara de ese color que suelen presentar las personas que padecen almorranas... ¡Qué se le va a hacer! La culpa era del clima de San Petersburgo!” Si bien el narrador gogoliano es minucioso a la hora de describir a los personajes es a Akaki Akákievich a quien caracteriza de manera más compleja, tanto que el funcionario inaugura la categoría de los “hombres del subsuelo” en la literatura rusa. La complejidad de Akaki reside en su espíritu, mas no en su aspecto, del que se dice no tiene nada de particular.

La narración es clara y concisa. Al igual que en *La nariz*, las reflexiones ceden espacio a la acción y a la descripción. Aun así, en ocasiones el narrador interrumpe para hacer una acotación. Tal es el caso del comienzo del relato en el que se aclara que el mencionar una oficina del Estado no quiere decir que todos los establecimientos de este tipo sean similares. “*En el departamento ministerial de... pero será preferible que no concretemos. Nada hay más susceptible que los departamentos, regimientos, cancillerías y, en resumidas cuentas, todas las diversas clases de funcionarios. [...] En consecuencia, para evitarnos incidentes desagradables, designaremos el departamento en cuestión como un departamento. Así pues en el departamento había un funcionario.*” En la anterior cita el modo de narrar insinúa una conversación. El lector siente que le están hablando a él y por ello se sumerge en el relato. Esta impresión se confirma con afirmaciones del tipo: “*Hemos dejado constancia de los hechos para que el lector se convenza de que las cosas siguieron su marcha natural [...]*” lo que, además, da verosimilitud a lo contado.

A continuación el narrador (en tercera persona) focaliza la acción hacia el personaje Akaki Akákievich a quien describe. Como es usual en N. Gógol, la parte muestra el todo. A partir de ciertos detalles da cuenta de la personalidad de Akaki. El funcionario es víctima de las burlas de sus compañeros de oficina. Tiene “el don” de pasar por debajo de una ventana, justo en el momento en que alguien arroja por ella algún desperdicio, yendo éste a caer sobre un batín sucio y roído que Akaki Akákievich suele llevar. El funcionario (copista) no reacciona frente al maltrato de sus colegas. Cuando las bromas suben de tono lo único que responde es: “*–Dejadme. ¿Por qué me ofendéis?*” En este punto el narrador hace un comentario que ilustra lo dicho por J. Cortázar respecto a la verdad que revela el cuento. *El capote*, en efecto, sumerge al

lector en un universo que desde un simple hecho enseña las fibras del corazón de un hombre y de su sociedad. “[...] Y más tarde muchas veces en su vida, constató con horror cuántos sentimientos inhumanos se encierran en el hombre, cuánta brutal grosería se encierra en el refinamiento de la urbanidad, incluso, ¡Dios mío!, en personas a quienes el mundo tiene por nobles y honradas”.

Hasta el momento no ha ocurrido nada, es decir, el tiempo de la historia se desacelera, mas el del relato continúa en movimiento. La historia comienza con una analepsis en la que se ofrece una descripción detallada del nacimiento del protagonista: se cuenta de dónde proviene su apellido, quiénes eran sus padres y por qué recibió el nombre de Akaki Akákievich. “He aquí cómo ocurrió la cosa. Akaki Akákievich nació, si la memoria no me falla, en la noche de un 22 de marzo.” Como acontece en *La nariz*, el narrador ignora algunos datos: “El apellido del funcionario en cuestión era *Bashmachkin*, que, como todos pueden ver, proviene de zapato. Lo que no se sabe es cuándo, en qué época y de qué manera se produjo este fenómeno.” La narración del nacimiento de Akaki Akákievich obedece a la norma de la novela realista del siglo XIX de contar la vida de los personajes desde sus primeros días. Sin embargo, en el caso de *El capote* es una ironía, pues el relato del bautizo se utiliza para realzar la desgracia del protagonista. Asimismo es irónico que el narrador –que según las normas del realismo decimonónico lo sabe todo- inserte citas como “[...] si la memoria no me falla”. Aun así, no se relata la vida completa de Akaki Akákievich (lo que resultaría extenso e inoficioso) sino un fragmento significativo que colabora a la elaboración del retrato del personaje.

En la analepsis el narrador entrega elementos que sirven para entender la historia del copista. En el bautizo la madre no encuentra un buen nombre, pues considera que todos los que corresponden a ese día son un tormento. Ante la situación decide que se llame como su padre: “–Está visto que ese es su destino –dijo la madre-. Siendo así, prefiero que se llame como su padre. Akaki es el padre y Akaki será el hijo.” A continuación el narrador hace una reflexión que aúna lo ocurrido con el presente del protagonista: “Aquí tienen ustedes cómo vino a resultar Akaki Akákievich. Cuando lo bautizaron, el niño rompió a llorar e hizo un gesto como si presintiera que habría de ser consejero titular.” En las dos citas se recurre al pasado como premonición de lo venidero. A su vez, líneas adelante, se utiliza el procedimiento inverso: narrar una acción en el presente y asociarla con un hecho pasado: “[...] se le veía siempre en el mismo sitio, en la misma postura y en el mismo cargo, siempre atareado en el mismo

trabajo de copia, de modo que, a la larga llegó a parecer que había venido al mundo tal como entonces era, con uniforme y calva". Al organizar el relato de esta forma, el narrador da la apariencia de ser fiel a la verdad, pues los acontecimientos no son gratuitos, sino que tienen una razón. Por ejemplo, antes de contar cómo uno de los directores del departamento ofreció a Akaki un mejor puesto, se inserta la siguiente acotación: *"Ahora bien, decir que jamás se tuvo con él una atención sería faltar a la verdad. [...]"*

Otro de los recursos usados para mantener la verosimilitud y coherencia del relato consiste en poner énfasis en los detalles. Así, al referirse a Akaki se menciona su particular gusto por las letras: *"[...] tenía letras favoritas, y cada vez que las encontraba se convertía en otro hombre: sonreía, guiñaba un ojo, recurría al concurso de los labios, de modo que en su semblante podía leerse cada una de las letras que trazaba la pluma."* Los detalles, además, enriquecen al personaje ya que lo convierten en un ser complejo y único.

A continuación el narrador describe el ambiente del departamento en que Akaki Akákievich trabaja e introduce al tipo de los oficinistas. Esta caracterización topográfica (de lugar) es fundamental para la totalidad del relato pues ayuda al lector a comprender al protagonista y sus futuras decisiones. Akaki es un copista. Durante las horas laborales copia con esmero y dedicación y al terminar la jornada lleva a su casa el material. Es tal el interés por su trabajo que en ocasiones no observa sino renglones derechos y, pensando que se encuentra en la mitad de una línea, advierte que está en la mitad de la calle. *"[...] De vuelta a su casa, se sentaba en el acto a la mesa, engullía apresuradamente su schi⁸⁷ y un trozo de carne con cebolla, sin paladear en absoluto los alimentos, tragando tal como venía, con moscas y con todo lo que Dios enviaba"*. Una vez termina de comer, copia por deleite documentos dirigidos a personajes nuevos o importantes. Como se verá, el tipo del "personaje importante" será fundamental en el desarrollo del cuento.

La descripción de lo oficinesco es utilizada por el narrador gogoliano para elaborar un retrato de los funcionarios y para contrastar dicho retrato con las acciones del protagonista. Por ejemplo, comenta sobre la costumbre de los empleados de disfrutar su tiempo libre. *"[...] Los más dispuestos acuden al teatro; otros salen a la calle para recrearse en la contemplación de ciertos sombreritos, los de más allá pasan*

⁸⁷ Sopa de col. (Nota del texto).

la velada en una tertulia, prodigando piropos a una linda muchacha, estrella de un reducido círculo de funcionarios. [...] Resumiendo, a esas horas se dispersan los funcionarios por los cubículos de sus amigos para jugar al whist y tomar un vaso de té con galletas de a kopek, aspirando el humo de sus largas pipas y contando, mientras barajan y dan las cartas, algún chisme puesto en circulación por la alta sociedad, que tanto interesa a los rusos cualquiera que sea la clase a que pertenezcan; [...]” La anterior cita es un resumen de las actividades que suelen hacer los empleados públicos. Como ocurre en los resúmenes y descripciones de los cuentos analizados, se maneja el tiempo presente, mientras que las acciones están narradas en pasado. El retrato de Akaki Akákievich se nutre de estas descripciones por contraste, pues el copista nunca ha estado en una de las mencionadas actividades. El lector entiende que el protagonista es un ser particular: *“Akaki Akákievich no se entregaba a ninguna diversión ni siquiera a esa hora en que todos tratan de distraerse. Nadie podía presumir de haberlo visto jamás en una velada.”*

Las observaciones hechas por el narrador, como la de los funcionarios, son indispensables para la consecución del efecto deseado y no obstruyen la unidad de impresión del cuento. Otro caso es el de la reflexión sobre el frío en San Petersburgo, de gran utilidad para que el lector comprenda los acontecimientos siguientes. *“Hay en San Petersburgo un enemigo feroz de todos los que ganan cuatrocientos rublos al año. Ese enemigo no es otro que nuestro frío norteano [...] Pasadas las ocho de la mañana, precisamente cuando las calles se pueblan de funcionarios que se dirigen a sus departamentos, comienza el frío a dar tales aletazos en todas las narices sin distinción, que los pobres funcionarios no saben dónde meterlas.”* De la descripción del problema que constituye el frío para los empleados se pasa al caso del protagonista. *“Akaki Akákievich notaba desde hacía tiempo que el frío le atacaba muy dolorosamente, sobre todo en la espalda y en los hombros, a pesar de que trataba de trasponer con la máxima rapidez el trayecto habitual.”* A su vez, la situación de Akaki se dirige hacia algo más específico: su capote. El relato, entonces, maneja una estructura que va de lo general a lo particular.

En vista del frío intenso de San Petersburgo, Akaki Akákievich decide acudir al sastre para que arregle su roído batín. A través de una escena se muestra el estado del abrigo: *“[...] Lo examinó con atención en su casa y descubrió que el paño clareaba en dos o tres sitios, justamente en la espalda y los hombros. Estaba tan gastado que se traslucía, y el forro se deshilachaba.”* Una vez en la casa del sastre, el narrador dice

unas palabras en torno suyo y al lugar en el que trabaja. *“Es natural que no deberíamos extendernos mucho en la personalidad de tal sastre, pero como es de rigor que en toda obra se dibuje fielmente el carácter de cada personaje, no nos queda otro remedio. Venga, pues, Petróvich para acá.”* El describir a cada personaje, como ya se dijo, obedece a una norma de la literatura realista, mas acá se trata de una ironía pues el narrador afirma que no queda más remedio que hacerlo. En cuanto a la casa del sastre, se recurre al efecto de la parte por el todo: describir la escalera para indicar el estado total de la vivienda y, de paso, el de sus dueños. *“Mientras subía por la escalera de la casa de Petróvich, escalera que, dicho sea en honor de la verdad, estaba llena de charcos y basura, y desprendía ese olor a alcohol que provoca escozor en los ojos y que, como es notorio, reina en todas las escaleras de servicio de las casas de San Petersburgo, Akaki Akakievich iba pensando en el precio que le pondría Petróvich, y resolvió no darle más de dos rublos.”*

Como se ha observado, las descripciones de N. Gógol, en apariencia prescindibles, son necesarias en la narración ya que, usualmente, introducen a un personaje, a un objeto o a una acción. Sin embargo, el narrador no duda en omitir ciertas descripciones como la de la casa de Akaki Akákievich. El motivo sería que el protagonista no se fija en nada más que en sus copias. Come sin saber qué se lleva a la boca y sólo al sentir frío repara en su abrigo. Caracterizar la vivienda de Akaki resultaría inoficioso pues la focalización del relato está en el protagonista y para éste su casa no es importante. Por ello, la omisión mencionada brinda verosimilitud al cuento. Al contrario la casa del sastre es importante porque su apariencia es reflejo de la personalidad de Petróvich y de su esposa.

En este punto el narrador interrumpe para indicar la manera de hablar de Akaki Akákievich. Tal explicación tiene un motivo ya que, si se sigue la línea de la historia, hasta ahora el protagonista no ha dicho más que *“-Dejadme. ¿Por qué me ofendéis?”*. El encuentro con el sastre es su primera conversación. Dice el narrador: *“Habrán de saber ustedes que Akaki Akákievich se expresaba las más de las veces por medio de preposiciones, adverbios y partículas que nada significan. Si trataba algún asunto espinoso, ni siquiera solía terminar las frases, de modo que muchas veces comenzaba con las palabras: “Esto verdaderamente, es, en realidad, pues, eso...”, y ahí se quedaba cortado, olvidándose él mismo del resto y convencido de que lo había dicho todo.”* Acá el lector se ha hecho una idea de la complejidad del protagonista porque el

narrador lo ha descrito a partir de detalles y se ha alejado de generalidades o lugares comunes.

Durante la escena en la sastrería, Akaki Akákievich levanta la voz por primera vez en su vida, pues Petróvich se niega a reparar el capote al que considera un trapo podrido. El sastre le aconseja cambiarlo y se ofrece para la elaboración. *“¡Ciento cincuenta rublos por un capote!, exclamó el infeliz Akaki Akákievich, alzando el tono quizá por primera vez en su vida, pues su voz había sido siempre muy suave.”* Akaki se siente desfallecer y decide volver cuando Petróvich se encuentre borracho, porque cree que en ese estado, el sastre accederá al arreglo del batín. Sin embargo, en la segunda visita le reitera que el viejo capote no tiene arreglo y que lo mejor es mandar a hacer uno nuevo. Akaki se retira. *“Después de su salida, Petróvich quedó largo rato en pie, contrayendo significativamente los labios y sin reanudar la faena, satisfechísimo de haber mantenido su dignidad y salvaguardado el honor del gremio.”*

Akaki Akákievich se encuentra anonadado. *“Pues el asunto es de los que, vamos –se iba diciendo-. Ni siquiera pensaba que fuese tal...”* Y transcurrida una breve pausa, añadió: *“Pues sí que...por fin, ya ves, lo que son las cosas, y yo, ciertamente, ni podía imaginarme que viniera a resultar esto.”* Finalmente, el copista se da cuenta de que es indispensable mandar a hacer un capote nuevo y piensa de dónde sacará el dinero. Akaki sabe que Petróvich hará el trabajo por ochenta rublos de los cuales tiene cuarenta pues: *“[...] tenía la costumbre de guardar medio kopek por rublo que gastaba. Lo metía en un cofrecillo que cerraba con llave y en cuya tapa había una ranura por donde entraba el dinero. Así lo venía haciendo largo tiempo, y al cabo de unos cuantos años la cantidad reunida rebasaba los cuarenta rublos.”* Para obtener la otra mitad, Akaki recurre a un bono de gratificación de su trabajo y a una serie de sacrificios: *“Tendría que renunciar a la cena, no encender la vela; poner el máximo de cuidado en la calle, pisar lo más suavemente posible en las piedras y losas, andar casi de puntillas, a fin de no gastar prematuramente las suelas; dar la ropa a lavar con la menor frecuencia posible y, para evitar que se ensuciase, quitársela nada más llegar a casa, quedándose con un viejo batín de algodón al que ni siquiera el tiempo había maltratado demasiado.”* El resumen acelera la historia pues el tiempo de ésta es mayor al que le otorga el relato. Con esto se agiliza la narración porque se enumera una serie de acciones que el protagonista realizará. El lector tiene la impresión de que el tiempo está transcurriendo y que pronto se topará con el meollo del asunto.

Se inserta otro resumen sobre los cambios que trae a la vida de Akaki Akákievich la consecución de su nuevo capote. El pequeño funcionario se llena de ánimo y su existencia cobra sentido. *“Akaki Akákievich se volvió más animoso y hasta más firme de carácter, como el hombre que se ha marcado ya un fin definido. De su rostro y de sus actos desaparecieron la duda y la indecisión, todos los rasgos vacilantes e imprecisos. Sus ojos se iluminaron de vez en cuando, y por su mente llegaron a cruzar las ideas más temerarias y atrevidas. ¿Por qué, en efecto, no ponerle una esclavina de piel de manta?”* Esta cita, junto a la descripción del capote terminado, es indispensable para sumergir al lector en el relato y hacerlo sentir los posteriores acontecimientos. Según la distinción de J. Cortázar entre intensidad y tensión, *El capote* es un cuento que trabaja con la tensión, pues en vez de introducir directamente en el drama, se acerca de forma gradual. Es importante recordar lo dicho en el capítulo uno sobre la tensión: mecanismo que hace sentir que todo está en las fuerzas que desencadenaron los hechos y en la malla sutil que los precedió y los acompaña.

“Un día...es difícil precisar la fecha, pero a buen seguro que fue la más solemne en la vida de Akaki Akákievich, Petróvich le trajo por fin el capote. A continuación el narrador muestra la escena de la llegada y prueba de la prenda. El capote le queda perfecto y el copista, al sentirlo sobre sus hombros, no puede menos que sonreír repetidamente. El funcionario, que no llamaba la atención de nadie, advierte camino del trabajo que el sastre Petróvich, admirado por su obra, lo sigue. Los oficinistas se enteran de la adquisición y resuelven hacer una fiesta para celebrar la compra. Akaki se rehúsa al principio pero, tras reflexionar, decide ir. La escena previa a la velada muestra hasta qué punto *El capote* cambia la vida del copista. Esto sugiere que el cuento va más allá de la anécdota reseñada, pues un objeto se convierte en metonimia de la existencia anhelada del personaje. *“[...] Comió alegremente, y después de comer no copió ya papel alguno, sino que permaneció tendido en la cama como un sibarita hasta que anocheció. Se vistió entonces sin más dilaciones, se echó el capote sobre los hombros y salió a la calle.”* Se advierte en esta cita el contraste con las escenas pasadas en las que Akaki nunca comió con alegría ni pensó cambiar la copia por una salida nocturna.

Durante el camino hacia la casa del funcionario que ofrece la fiesta, el narrador describe las calles de San Petersburgo, primero oscuras y solitarias y luego, conforme se acerca la avenida Nevski, iluminadas e inundadas de gente. *“[...] Para Akaki Akákievich todo aquello constituía una novedad, pues llevaba unos cuantos años sin salir a la calle por la noche. Se detuvo, curioso, ante el iluminado escaparate de una*

tienda para ver un cuadro en el que una hermosa mujer se estaba quitando un zapato y mostraba una pierna nada despreciable, mientras que a sus espaldas, desde la puerta de la habitación contigua, atisbaba un caballero patilludo y de magnífica perilla”. La estampa de la mujer aparece también en *La nariz* en el momento en que se describen los sucesos ocurridos en la Nevski. Esto da verosimilitud a los dos cuentos puesto que ambos construyen un mundo coherente.⁸⁸ Acá el narrador vuelve a reconocer que no sabe todo lo que pasa por la cabeza del protagonista. Al ver la imagen, dice, Akaki Akákievich, puede pensar las ocurrencias de los franceses: “*Aunque puede que ni siquiera piense tal cosa. Vaya usted a saber lo que piensa cada cual, siendo como es imposible penetrar en el alma del hombre.*” Citas como la anterior alejan a N. Gógol de la literatura realista o, por lo menos, de la pretensión de que el narrador sea un pequeño dios que da vida a sus personajes y lleva de la mano al lector a través de la historia.

Una vez llega al domicilio, Akaki Akákievich se convierte en una cámara que registra lo que pasa en la celebración. A pesar de que la escena esté narrada en tercera persona, es evidente que la focalización recae sobre el personaje. Akaki no entabla ninguna conversación que dure más de lo estrictamente protocolario, sin embargo toma un par de copas y se pasa, por mucho, de la hora en que suele acostarse. Al salir, encuentra su capote en el suelo, pues se ha caído del perchero en que lo había puesto. Lo recoge, lo limpia y sale. El narrador describe la calle. Akaki, por su parte, se siente alegre: “*Akaki Akákievich iba muy animoso, e incluso hubo un momento en que, sin que se sepa la causa, emprendió una carrerilla detrás de una dama que pasó de largo como un relámpago y cuyo cuerpo se contorneaba inusitadamente en todas sus partes.*” Según lo que se dijo en el viaje de ida, Akaki, al regresar a su casa, debe pasar de las calles iluminadas a las solitarias. En efecto, se encuentra en una plaza grande y vacía como un desierto. El narrador logra en pocas líneas recrear una atmósfera de peligro muy distinta de la anterior, caracterizada por su festividad. “*Pronto se extendieron ante él calles solitarias, que no ya de noche, sino hasta de día no se distinguían por su animación. Los faroles eran muy escasos, ya que, por lo visto, allí se les suministraba menos aceite. Aparecieron casas de madera y vallas. No se veía un alma. [...] Akaki Akákievich se iba aproximando a un sitio en que la calle desembocaba en una plaza inmensa, en un desierto pavoroso al otro lado del cual apenas se divisaban los*

⁸⁸ La cita de *La nariz* es: “[...] una litografía que representaba a una muchacha subiéndose la media y a un lechuguino con chaleco de solapa y barbita que la miraba desde detrás de un árbol. La litografía en cuestión llevaba allí más de diez años.” Aunque las dos imágenes presenten ciertas diferencias son, en esencia, la misma.

edificios.” Esta escena que enseña el contraste de las calles y los ambientes, también presagia un cambio de ánimo en el protagonista. Se observa, además, que el narrador ha dejado de lado la reflexión moral –evidente en *La Avenida Nevski* y *El retrato*- para dar lugar a descripciones concisas, de frases cortas y que indican, sobre todo, acciones.

Akaki Akákievich cierra los ojos para pasar por la inmensa plaza. Cuando los abre un hombre le grita: “— *¡Este capote es mío!- con una voz de trueno, agarrándolo por el cuello.*” El hombre le roba el capote a Akaki. El narrador, que sabe que la focalización está en el personaje, no describe de forma minuciosa, sino desde la perspectiva del copista que pierde la conciencia y queda entre brumas. “*Akaki Akákievich se dio únicamente cuenta de que le quitaban el capote y le daban un rodillazo que le hizo caer de espaldas sobre la nieve, después de lo cual quedó sin sentido*”. El funcionario llega a su casa descompuesto. Ante la situación cada conocido le da un consejo. Los colegas hacen una colecta, pero es en vano, pues han gastado su dinero en un retrato del director de la oficina. Como es usual, la situación del protagonista se describe a partir de detalles: “*Aquel día faltó a la oficina (caso sin precedente en su vida) Al día siguiente se presentó, pálido y con el capote viejo, cuyo aspecto era todavía más lastimoso.*”

Akaki Akákievich decide acudir a un “personaje importante” para solicitar colaboración. El narrador, con cierta ironía, presenta al personaje: “*Cuál era el cargo que ocupaba el personaje, se ignora hasta la fecha. Conviene advertir que el tal personaje acababa de convertirse en importante, y hasta entonces había sido una persona sin importancia. Dicho sea de paso, tampoco ahora se consideraba importante su cargo en comparación de otros mucho más importantes. [...] Además, el personaje en cuestión hacía valer su importancia mediante muchos procedimientos, como son: impuso la norma de que los subordinados saliesen a recibirle a la escalera cuando llegara a la oficina; nadie había de tratar con él directamente, sino que todo había de llevarse por el orden regular más riguroso: el registrador colegiado había de informar al secretario provincial; el secretario provincial al consejero titular [...]*” El personaje importante tiene, además, la costumbre de gritar a todo funcionario de cargo inferior al suyo: ¿Usted sabe con quién está hablando? ¿Sabe usted a quién tiene adelante? Luego de haber esperado más de medio día en la antesala de su oficina, Akaki Akákievich es víctima de estas preguntas.

El personaje no ayuda a Akaki. Lo insulta por haberse presentado sin aviso y sin seguir el conducto regular. Cuando el copista le indica que se dirige a él, porque los

demás funcionarios no son de fiar, enfurece y lo acusa de joven subversivo contra los jefes y la superioridad. *“El personaje no parecía haber advertido que Akaki Akákievich pasaba ya de los cincuenta y que sólo se le podía calificar de joven relativamente, es decir, en comparación con los septuagenarios.”* Desde las categorías de M. Twain, esta situación, aunque en apariencia seria, puede considerarse como humorística y, al igual que en *La nariz*, como absurda. La manera de mostrar la escena propicia el humor y el absurdo ya que los hechos se muestran directamente, sin que el narrador haga ninguna acotación de carácter moral.

Hasta ahora, *El capote* no ha presentado un componente fantástico, pues en este cuento la aparición sobrenatural se deja para el final. Akaki Akákievich, helado de espanto, sale de la oficina del personaje importante. Afuera el frío es insoportable y pesca unas anginas. Cae enfermo. El doctor que lo visita sugiere a la patrona conseguir un ataúd económico (de preferencia uno de pino) porque la muerte del paciente es inminente. Akaki Akákievich, en efecto, muere. Su herencia: *“[...] un manojo de plumas de ganso, una resma de papel, tres pares de calcetines, dos o tres botones que se le habían caído del pantalón y el viejo capote del que el lector ya tiene noticia. Dios sabe a quién iría a parar todo esto. Confieso que el autor del presente relato no se interesó por tal cosa.”* Las alucinaciones que padece Akaki son un indicio de lo que sucederá pues el copista no muere tranquilo sino en la más penosa situación. En su agonía menciona las palabras capote y excelencia seguidas de terribles insultos.

El narrador anuncia el final: *“Pero ¿quién habría de suponer que la historia de Akaki Akákievich no termina aquí, sino que después de muerto le estaban destinados unos días más de ruidosa vida, quizá en comparación de la que antes arrastró entre la general indiferencia? Mas así fueron los hechos y nuestra historia adquirió un final fantástico e inesperado.”* A pesar del giro fantástico, el narrador asegura que la historia es completamente verídica. Por San Petersburgo corre el rumor de que un fantasma con figura de funcionario se aparece en el puente de Kalinin y con el pretexto de recuperar un capote roba los de todo aquel que pase por allí. Como es usual en los cuentos de N. Gógol, la revelación no se menciona, sino que se supone. Todavía no se ha dicho quién es el fantasma mas el lector advierte que se trata de Akaki Akákievich.

El narrador interrumpe para contar qué sucedió con el personaje importante luego de que Akaki se retirara de su oficina. Lo describe a él y a su familia y luego da paso a una escena en la que se dirige a la casa de una amiga. En la escena aparece el fantasma de Akaki que reclama el capote del personaje. Para dar tensión a la historia los

acontecimientos se muestran directamente: “-¡Ah, ya te tengo! ¡Por fin te echo la mano encima! ¡Necesito justarme tu capote! No te interesaste por el mío y además me echaste aquella bronca. ¡Pues ahora dame el tuyo!” Una vez el personaje le entrega su capote, el fantasma deja de aparecer.

Conclusiones

No es pretencioso anunciar que el objetivo de enriquecer la narrativa periodística con los cuentos de Nikolái Gógol se ha cumplido. Y no lo es, porque el mérito lo tiene el escritor ucraniano, quien desde hace más de una centuria vislumbró la estrecha relación entre periodismo y literatura en su artículo *Sobre la literatura periodística en 1834 y 1835*. No sólo allí se vio el afán de Gógol por vincular ambos géneros, según él, el buen periodista tenía que ser un excelente lector, sino también en sus cuentos *La Avenida Nevski*, *El retrato*, *La nariz* y *El capote* que recogen en cerca de treinta páginas, que es su extensión promedio, muchos de los elementos que, cien años después, aparecen en los manuales sobre la escritura de periodismo narrativo.

Para la autora de este trabajo fue fundamental incluir al periodismo y al cuento en el arte de contar historias. Esta frase dice mucho más de lo que aparenta, pues, primero, pone de manifiesto que la base de uno y otro género es la historia: el relato de lo que le pasó a alguien. Segundo, porque afirma que el contar historias es un arte; que no basta con la mención de una anécdota divertida o curiosa, sino que es necesaria la labor artesanal. Es útil recordar que Gógol percibió al artista como un artesano de las palabras. El artista no copia la realidad, la elabora a partir de la verdad de su alma que, si es virtuoso, logra pasar al papel.

Aunque pocos estarían en desacuerdo con la concepción de que el periodismo cuenta historias, en Colombia, se aplica cada vez menos. Estamos acostumbrados a las noticias relámpago, que en tres o cuatro frases resumen toda la información. Además de poner en duda que el lector las entienda, es seguro que con este tipo de noticias no vive las situaciones ni comparte las alegrías y desengaños de los personajes que es, en últimas, uno de los placeres de la lectura. Por el contrario, cuando acudimos a nuestro cuento preferido, así sea la quinta vez que lo leemos, nos entristecemos con la decepción de su protagonista, sentimos miedo ante la presencia del fantasma que, no obstante, sabemos cuándo y dónde aparece y de quién se trata, nos alegramos con el matrimonio de los príncipes que, después de un recorrido de penas y angustias, por fin viven su amor. Ese efecto se logra mediante la adecuación del contenido con la forma que, una vez juntos, apuntan hacia la misma dirección. Si el cuento quiere emocionar al lector y hacerlo vivir la situación, introduce una escena, si quiere hacerlo esperar, describe y si lo que necesita es una salida rápida, resume.

Pero un buen cuento no es sólo diálogos, escenas y resúmenes. El hilo que une estos elementos está provisto de cierta magia, que consiste en la capacidad del autor

para sustraer al lector de todo aquello que no sean las palabras del relato. Una vez se acaba el cuento, el lector no es el mismo, pues asistió a una exposición de la conducta humana. La magnífica pluma de Gógol logra esto. Tomemos, por ejemplo *El capote*, y observemos que parte de una anécdota en todo insignificante: un hombre necesita un abrigo, lo manda hacer, se lo roban, muere. El cuento no se queda allí. El hombre que necesita el abrigo es un ser absolutamente particular. La riqueza del personaje está en su contradicción. No se trata de alguien bueno, bello y verdadero, sino de un individuo calvo, feo y tímido, cuya única aspiración es copiar documentos. El lector de inmediato siente curiosidad. En cuanto al abrigo, su compra es la promesa de un cambio de actitud del personaje que, por un momento, se convierte en otro. El robo, por consiguiente, rompe la promesa. Al final de la narración, que introduce lo fantástico, el lector, además de la anécdota, vive las sensaciones que le dejó el cuento y un día, cuando va caminando por la calle, se acuerda del pobre copista y la impresión reaparece. Por el contrario ¿cuánto dura la impresión de una noticia informativa?, a lo sumo el tiempo del boletín.

Sí, responderán algunos, las noticias no hacen vivir la información al lector-espectador, pero no se puede esperar que el periodismo se vuelva un cuento. Ante tal concepción, que constituye una de las dificultades de este trabajo, la autora responde que es un hecho que no sólo el periodista, sino cualquier persona se pasa la vida contando cuentos. Y es usual que un relato bien contado nos impulse a querer saber más, a abrir los ojos y preguntarnos qué pasará. Las historias llegan al corazón de los que las leen o escuchan por el simple motivo de que lo que cuentan le podría pasar a cualquiera. Por qué, entonces, sustraer al periodismo de una condición humana.

Otro motivo que sustenta la aplicación del cuento en el periodismo es que ambos géneros, una vez borrada la distinción entre ficción y no ficción, son experiencias del lenguaje y pueden compartir sus elementos. Aunque tal es la propuesta de este trabajo de grado, es labor de periodistas y estudiantes llevarla a cabo. Lo novedoso de “Narrativa periodística en los cuentos de Nikolái Gógol” radica en que ofrece la posibilidad del intercambio entre géneros ubicados en distintos niveles de ficcionalidad y lo ilustra mediante cuatro cuentos puntuales. Sin embargo, como se dijo, el objetivo es que lo planteado contribuya al periodismo nacional.

Para la autora fue difícil encontrar un sustento teórico del supuesto que el periodismo no reflejaba la realidad, sino que la construía. Aunque la elaboración discursiva no es un tema nuevo, poco se ha escrito al respecto del caso periodístico. Es

posible que se deba a que para muchos oficianes, dudar de los principios de objetividad y verdad es un atropello. No obstante, en este trabajo la objetividad se considera un mito y la verdad un ideal del cuento y la narrativa periodística, que se mide por su coherencia interior. La verdad se relaciona, entonces, con la verosimilitud.

Una vez hallado el respaldo teórico para el asunto del lenguaje, la siguiente dificultad fue reunir una teoría del cuento. El género de la narrativa breve está en constante cambio y la mejor forma de evaluar un cuento es quizás, sintiendo mucho al leer. Los artículos sobre su escritura, en su mayoría elaborados por cuentistas, concuerdan en indicar que no hay leyes para escribir un buen cuento y quien logra uno, dos o varios, obedece a una voz que le dice qué hacer. Según J. Cortázar, los cuentos aparecen ya listos al escritor y este sólo hace caso a su mandato. A partir de apuntes como el anterior se logró armar un capítulo que trata de abordar el tema, teniendo presente que un cuento es evanescente y que no se puede pinchar como una mariposa con una aguja.

La siguiente dificultad consistió en encontrar bibliografía en español sobre Nikolái Gógol y su época. Es preciso agradecer a D. Fanger, investigador minucioso de la vida y obra de Gógol. Aunque se ha indicado que el ruso tiene una rima y una sonoridad especial y que hay fragmentos imposibles de trasladar a nuestra lengua, el mensaje de los cuentos analizados traspasa las barreras de idioma.

“Narrativa periodística en la obra de Nikolái Gógol” es un trabajo de investigación y, a la vez, un producto periodístico que queda abierto para quien quiera apreciar la riqueza del lenguaje y los múltiples elementos que pueden enriquecer al oficio. Es también una invitación para continuar la escritura de crónica, el primer género periodístico, profundamente vinculado con contar historias, que es sin duda el arte más arraigado a la condición humana.

Bibliografía

- BERMAN, M. (1991) Todo lo sólido de desvanece en el aire. Bogotá, Siglo XXI.
- CAMPS, S. (1989) La literatura fantástica y la fantasía, Madrid, Mondadori.
- CHILLÓN, A. (1999) Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Server de Publicacions.
- FANGER, D. (1985) La creación de Nikolái Gógol, México, Fondo de Cultura Económica.
- GALLEGO, V. (2003) Introducción a Veladas en un caserío de Dikanka, Madrid, Gredos
- GARGATAGLI, M. (sin año en la edición) Estructura narrativa del cuento. Criterios y pautas para el comentario de texto, en Obras maestras del relato breve, Madrid, Grupo Océano.
- GÓGOL, N. (1964) Obras completas, Arabescos, Barcelona, Planeta. Introducción de J. M. Valverde. Traducción y notas de J. Lain Entralgo.
- HOYOS, J. J. (2003) Escribiendo historias: arte y oficio de narrar en el periodismo, Universidad de Antioquia, Medellín.
- IMÍZCOZ, T. (1999) Manual para cuentistas, el arte y el oficio de contar historias, Península, Barcelona.
- LÓPEZ- MORILLAS, J. (1998) Notas para Historias de San Petersburgo, Madrid, Alianza.
- LUQUE, H. (1999) El erotismo del cielo: una introducción a la historia social de la literatura rusa moderna, Manizales, Alcaldía.
- RIMMON, S. (1976) A comprehensive theory of narrative: Genettes Figures III and the structuralist study of fiction, PTL, 1, pp. 40-56 [33-62]. Traducción de Lluís Planella.
- SÁNCHEZ, R. (sin año en la edición) El cuento contemporáneo. Evolución y características, en Obras maestras del relato breve, Madrid, Grupo Océano.
- TODOROV, T. (1970) Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- URBAN, W. (1939) Lenguaje y realidad, la Filosofía del Lenguaje y los Principios del Simbolismo, México, Fondo de Cultura Económica.
- VARGAS Llosa, M. (1997) Cartas a un joven novelista, Ariel, Buenos Aires.

VALVERDE, J. M. (1964) Introducción a las Obras completas de Gógol, Barcelona, Planeta

ZAVALA, L. (1993) Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ZAVALA, L. (1995) Teorías del cuento II, La escritura del cuento, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ZAVALA, L. (1996) Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad, México, Universidad Nacional Autónoma de México.