

53605

Para el doctor
Munoz, con muestras
de mi consideración

Willy H

Guatemala, 3/18/81

RECIBIDO

3 SET 1981

UNION VALLE DE
GUATEMALA

LOS CUENTOS DE RICARDO ESTRADA

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades

LOS CUENTOS DE RICARDO ESTRADA

GUSTAVO ADOLFO WYLD FERRATÉ

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

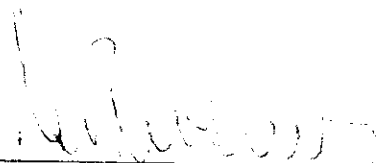
Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciado en Letras

Guatemala

1981

Vo. Bo. :

(f)


Licenciado Guillermo Putzeys Alvarez
Asesor

Fecha de aprobación: 11 de agosto de 1981.

A mi esposa

y

a mis hijos

CONTENIDO

	Página
I. INTRODUCCIÓN	1
II. RICARDO ESTRADA Y SU OBRA	3
III. ASPECTOS ASUNTUALES	21
A. Elementos extraídos de la tradición guatemalteca	22
B. Influjos literarios	32
1. Francisco Méndez	32
2. Miguel Ángel Asturias	40
3. Mario Monteforte Toledo	50
4. Carlos Samayoa Chinchilla	54
5. Flavio Herrera	58
6. Juan Rulfo	71
7. Ernesto Sábato	81
IV. IDEAS CENTRALES	87
V. PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS NARRATIVAS	141
A. Cosismo	141
B. Anticlímax	146
C. Finales inesperados o sorprendentes	152
D. Paralelismo	160

	Página	
VI.	RECURSOS POÉTICOS Y AUDITIVOS	165
	A. Símil	165
	B. Metáfora	171
	C. Imagen poética	180
	D. Personificación	190
	E. Onomatopeya y aliteración	196
VII.	UBICACIÓN DE LA OBRA DE RICARDO ESTRADA EN LA NARRATIVA GUATEMALTECA	213
VIII.	CONCLUSIONES	219
IX.	BIBLIOGRAFÍA	223

I. INTRODUCCION

El objetivo principal de este trabajo es identificar las características literarias de los cuentos de Ricardo Estrada^{/1/} y los elementos asuntuales, extraliterarios, que son determinantes para éstos, en razón de que el autor amasó su obra con savia de su experiencia existencial, espiritual e intelectual. Señalar esta vinculación entre el hombre-escritor y su obra es recurso que utilizamos por considerarlo lícito, oportuno y aun necesario. No se trata de un narrador distante, al que nunca hubiéramos conocido personalmente, ni de alguien a quien se puede comprender únicamente a través de sus ediciones; es éste el caso de un escritor con quien el autor de este estudio convivió con bastante proximidad, lo cual le permite aquilatar al profesor universitario que ejerció su magisterio con altura y seriedad académicas,

/1/ Este trabajo se centra en dos obras orgánicas publicadas: Ricardo Estrada, Unos cuentos y cabeza que no siento (Guatemala: Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos, 1965), 105 pp. y Otras cosas y santos mártires (Guatemala: Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos, 1977), 103 pp. El primer libro comprende los cuentos: "El gavián y el quebrantahuesos", "Barriletes", "Cachobajo", "El remolino", "Cabeza que no siento"; el segundo: "De este lado y del otro", "El relumbrón", "El ascensor", "La trampa", "El búho", "Un hombre que pasa" y "Santos mártires o los colgados del sábado". Las citas textuales que se presentan en el desarrollo de este estudio harán referencia a dichos cuentos, con indicación del número de la página del libro respectivo.

al maestro que prodigó dádivas de su amistad sincera y al crítico que supo impregnar sus ensayos de humanismo, con profundidad y rigor.

Otro objetivo que se persigue en este estudio es apuntar los procedimientos y técnicas principales utilizadas por Estrada en sus cuentos y mostrar en qué medida resultan innovadores.

Se pretende ofrecer también la ubicación de la obra de Estrada dentro del contexto de la narrativa guatemalteca.

En lo que se refiere a procedimiento de trabajo, se parte del enfrentamiento textual directo, con base en la explicación, la interpretación y el comentario del material literario y se acude a fragmentos o partes de la obra que ilustran y demuestran las afirmaciones que se hacen en esta investigación.

En campo extraliterario, acudimos a algunos aspectos biográficos- anecdóticos que, junto a rasgos que pretenden dar la semblanza de Ricardo Estrada, desvelan facetas de su personalidad y confluyen en el propósito de dar mejor perspectiva a la interpretación de su obra literaria.

Las comparaciones entre elementos literarios de los cuentos de Estrada y los de obras de otros autores han servido para mostrar correspondencias e influjos determinantes.

II. RICARDO ESTRADA Y SU OBRA

Ricardo Estrada vio la luz en la ciudad de Guatemala el 23 de septiembre de 1917, mucho más pequeña y mucho menos poblada que la de hogaño. Las personas se conocían más estrechamente y las tradiciones del pueblo asentaban mejor en el ánimo de sus pobladores. En este ambiente prevalecía lo popular, que instaló su raigambre en el espíritu de Estrada.

En el contexto del ámbito tradicional citadino, nuestro autor vivió su niñez en una pluralidad de experiencias. En las barriadas, donde se acostumbraban los juegos populares infantiles, tuvo vivencias que le fueron perdurables; barrios donde "el olor del pan recién salido del horno dora el canto de los gallos", según sus palabras ("El remolino", p. 71), y donde convivían con saludable sencillez personas de distintos estratos sociales, generalmente humildes.

Las vivencias infantiles no se esfumaron en la memoria de Estrada, y algunos de sus cuentos reflejan con brío y con puntualidad los recuerdos de aquellas vecindades. Su propio padre tenía una panadería instalada en su casa y, según relataba nuestro autor, el negocio quebró por mantener la calidad del producto frente a otras panaderías que lo adulteraban. En estas remembranzas del ambiente familiar, trascendía el sincero orgullo que sentía por su cuna y núcleo familiar que, en ocasiones, magnificaba con afectividad y nostalgia.

Al pasar los años, se graduó de maestro, profesión a la que dedicó la mayor parte de su vida. Más tarde, ingresó en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, donde obtuvo el grado de Licenciado en Letras, el 28 de noviembre de 1958, con su trabajo de investigación Flavio Herrera, su novela, reimpresso en 1960. Miembro del Consejo Superior de la Universidad de San Carlos, se distinguió en este máximo organismo de la política académica como un sincero defensor de los principios universitarios y, más que nada, de sus propias convicciones. Recuerdo haber presenciado algunas de sus intervenciones en las sesiones del Claustro de Humanidades, en las que exponía, con escogida y cierta palabra, la firmeza de su pensamiento.

A pesar del trabajo docente, que le ocupaba gran parte de su tiempo, su pluma no permanecía inactiva, y de ella brotaron una serie de ensayos de mucha enjundia, publicados en revistas acreditadas, así como trabajos de creación literaria editados formalmente, o bien en hojas provisionales que él mismo distribuía entre sus más allegados. /2/

/2/ Entre sus ensayos más importantes, pueden citarse: Flavio Herrera, su novela, Los Juanes de don Rómulo Gallegos, El romance, Pedrisco, en una obra de Tirso de Molina, Los terremotos de 1917 a través de tres escritores guatemaltecos, Los pájaros y dos rumbos poéticos, Poeta: mensajero ciego de lo arcano, Encuentros y desencuentros en Gustavo Adolfo Bécquer, Estilo y magia del "Popol-Vuh" en "Hombres de maíz" de Miguel Angel Asturias, Los indicios de Pedro Páramo, la mayoría publicados por o en la Universidad de San Carlos o por la Universidad del Valle la minoría. Algunos otros, vid. Bibliografía de este estudio.

Participó en algunos congresos de escritores —como los de Literatura Iberoamericana y de Escritores Latinoamericanos, realizados en México, en 1966 y 1967, respectivamente—, pero la verdad es que era reacio a tomar parte en convivios, incidentales o simplemente gremiales, de gente de letras. Viajó poco y vivió en un mundo reducido y rutinario. Su actividad oscilaba entre sus labores docentes y su núcleo familiar. Hacía centro de amistad intelectual entre personas dedicadas a las humanidades y que tenían con él afinidad de intereses.

Hubo un poeta guatemalteco de grandes quilates que tuvo a su cargo la página literaria de uno de los periódicos prestigiosos del país: César Brañas. El poeta, ya fallecido, fue extremadamente modesto y huraño. Ricardo Estrada nunca pudo ocultar la admiración que sentía por él, y esta simpatía es posible que cobrara sustento en lo remiso de ambos escritores en lo concerniente a participar en reuniones de letrados.

Estrada tenía espíritu contemplativo. El suyo era un "quieto descubrir". Tenía la virtud de saber escuchar con atención, aun las opiniones más contrarias a la suya, y de responder certera y compendiosamente con la palabra justa y en el momento adecuado. /3/

Sin embargo, ni lo habitual ni lo restringido de su

/3/ El uso de la palabra esmerada es característica en sus escritos, en los que observa una actitud vigilantísima.

círculo de actividades le impidieron alternar con esclarecidas personalidades de las letras guatemaltecas e hispanoamericanas.^{/4/} Estrada tuvo predilección por el ilustre cuentista nacional Francisco Méndez y por el premio Nóbel Miguel Ángel Asturias; ambos influyeron en su creación literaria, como veremos más adelante.

Las obras de Asturias deslumbraron a Estrada. Nunca dejó de trabajarlas en sus cátedras de literatura guatemalteca e hispanoamericana, tanto en la educación media como en la superior. Entre las obras de nuestro premio Nóbel que más le entusiasmaban, estaban —sin desestimar El señor presidente— Leyendas de Guatemala y Hombres de maíz. De esta última, solía explicar sus técnicas, procedimientos y recursos poéticos, pero se detenía a señalar deleitosamente los pasos casi imperceptibles de lo real a lo onírico que lograba Asturias en los monólogos y diálogos internos de sus personajes, y a indicar la presentación de un mundo mágico concebido a la manera de los textos indígenas. Llevaba a sus alumnos al descubrimiento del manejo de suprarrealidades y a percatarse del aprovechamiento de una mitología indígena siempre latente en el Popol-Vuh, susceptible de encauzarse por nuevos derroteros narrativos. Precisamente, de este trabajo en el aula y del

/4/ Francisco Méndez, Carlos Samayoa Chinchilla, Mario Monteforte Toledo, Flavio Herrera, Miguel Ángel Asturias, Luis Alberto Sánchez, Agustín Yáñez, Demetrio Aguilera Malta, Alejo Carpentier, por mencionar algunos.

énfasis que puso Estrada en el estudio de estas características, surgió uno de sus más singulares ensayos: Estilo y magia del "Popol-Vuh" en "Hombres de maíz" de Miguel Ángel Asturias,^{/5/} donde dice:

"El Popol-Vuh es un documento humano de sustantivas características locales, y de él, ciertos autores guatemaltecos han desgajado y retomado un sentido y una expresión peculiares para su creación literaria. Miguel Ángel Asturias es el representativo más puro de esos escritores guatemaltecos. Miguel Ángel Asturias se ha sumergido en el agua verde del Popol-Vuh —que conlleva la salivada de la sabiduría y de la imaginación creadora del indio que expresó un pensamiento y tiempo remotos— para crear, en rediviva poesía, Hombres de maíz. En esta obra, al igual que en Leyendas de Guatemala del mismo autor, encontramos la gracia estilística y el sustento mágico del Popol-Vuh. En buena parte, estos influjos en nuestro novelista le han significado en la literatura hispanoamericana."

Había en Ricardo Estrada una prudente reticencia por el rigor de postura del crítico filológico, por su condición de no ser sólo un hombre dedicado al estudio de la literatura y a la crítica, sino un escritor que se entregaba con ahinco y laboriosidad a la creación literaria.

Con el propósito de atisbar un poco en esa diferenciación entre el filólogo y el creador, considero revelador ejemplificar con la interpolación que hizo Ricardo Estrada en un diálogo entre Miguel Ángel Asturias y el profesor Salvador Aguado-Andreüt, filólogo y antiguo maestro de Estrada, durante un

/5/ Ricardo Estrada, op. cit. (Guatemala: Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos, Facultad de Humanidades, 1969), p. 5.

coloquio organizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el 23 de septiembre de 1966, y en el que intervinieron varios colegas suyos. El distinguido filólogo "acosaba"-sana curiosidad de estudio- so- a Miguel Ángel Asturias con preguntas sobre aspectos de El señor presidente, sobre su actitud como lector de su propia obra y sobre el mundo lingüístico de ésta. Para que el lector se dé una idea sobre el particular, reproduzco parte del interrogatorio: /6/

"Esta preocupación, por ejemplo en Joyce, ¿era preocupación absolutamente por la palabra o en cuanto a la palabra? ¿O se refiere al habla?"

Después de algunas preguntas parecidas a la anterior, Estrada intervino:

"Me voy a permitir hacer una interpolación en el diálogo que mantiene el doctor Aguado con el maestro Asturias.

En la primera parte de su intervención, creo que el doctor Aguado va a contemplar a El señor presidente como un objeto literario. Pero yo quiero que el doctor Aguado recuerde que estamos frente al creador, en primer término, y por otro lado, la postura del lingüista, ¿no?"

Allá por los años de 1960 ó 1961, arribó a Guatemala un personaje que habría de influir en la actitud creativa de Ricardo Estrada: el cuentista norteamericano Robert Coover,

/6/ Vid. Coloquio con Miguel Ángel Asturias (Guatemala: Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos, 1968), págs. 6 y 10.

ganador del premio "William Faulkner". El contacto con este escritor determinó notablemente al ya cuidadoso guardián de la palabra que ya era Estrada. Dicho autor ingresó en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, dadas sus inquietudes literarias y su deseo por conocer más la literatura de Hispanoamérica. Escribía, con escrupulosa intelectualización y pulimento, cuentos en inglés, que ponían en serios aprietos a sus ocasionales traductores,^{/7/} en virtud de la precisión en su empleo de las palabras, que hacía laboriosísimo ajustar cabalmente su sentido al verterlas en lengua española.

El cuidado y vigilancia en la realización literaria; la factura intelectualizada y minuciosa de sus cuentos; la escrupulosidad y precisión lexicológicas; el empleo de una tercera dimensión, para ofrecer varios planos dentro de un sistema literario (técnica de Joyce, trashumante a Faulkner, también interesó a Estrada); el peso de observación traducida en el registro del detalle, casi a la manera de una cámara fotográfica; las parábolas y la economía del lenguaje que caracterizaban a Coover —y que en buena medida se encontraban latentes en Estrada— vinieron a incentivarlo y a confirmarlo en el uso de estos procedimientos.

/7/ Entre ellos, Guillermo Putzeyz Álvarez y Rigoberto Juárez Paz. De este último, leí la traducción que hizo de un cuento de Robert Coover, intitulado "El marcador".

Es creíble que haya sido Coover quien indujera a Estrada a acendrar esa actitud de revitalizar y aprovechar el sustento mítico, tradicional o legendario, para recrear los mitos de otra manera o como asunto de sus relatos.

Ricardo Estrada trabajó asiduamente la obra de Rómulo Gallegos, afición resultante de su admiración por el autor de Canaima y Doña Bárbara. Quizás este dato explique la raigambre criollista de algunos de sus cuentos, en los que se observa cómo el trópico determina la conducta —muchas veces violenta— de los personajes inmersos en él y cómo se singularizan, con sello muy personal, ciertas costumbres que corresponden a la tradición guatemalteca.^{/8/} En este sentido, se acercó a los novelistas de la Revolución Mexicana: Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, José Vasconcelos, José Rubén Romero, José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, para culminar, en deleitosa y franca entrega, con Juan Rulfo.

Ricardo Estrada mostraba frecuentemente un semblante adusto, que podía interpretarse, en algunos casos, como duro, impresión que se borraba rápidamente en la oportunidad de la

/8/ I. e. "El gavilán y el quebrantahuesos" y "El relumbrón", en cuanto a la conducta violenta estimulada por el trópico, "Un hombre que pasa" y "Santos mártires o los colgados del sábado", en lo que se refiere a elementos de la tradición del país.

broma o al aflorar la anécdota ocurrente. Entonces, su expresión daba paso a una franca carcajada. Era bromista incansable y, por la severidad de su aspecto, pocos sospechaban que así fuera, salvo quien lo conociera de antemano.

Sus amigos nos deleitábamos con su ingenio bromista y pudimos sonreír por su "picardía". Pero lo más interesante en Estrada era su propensión al acaecimiento circunstancial. Sin perder su ejemplar altura académica, sus clases se veían iluminadas por un vívido anecdotario, lo que elevaba sus lecciones a planos deliciosamente humanos. No desatendía el acontecimiento casual. Anotaba los sucesos más ocasionales y pintorescos y los relatos más inverosímiles y eventuales en una libretilla que siempre llevaba consigo para apuntar. Precisamente de una anécdota relatada por su colega y amigo Rigoberto Juárez Paz emergió su relato "Cachobajo". De la curiosa figura de un conserje del Colegio Americano de Guatemala, llamado Victoriano ("Toyano"), y sus conversaciones con él, salió el personaje del mismo nombre en su cuento "Cabeza que no siento". Los apuntes ocasionales sirvieron, en mayor o menor medida, para la armazón de sus obras narrativas.

Como amigo, era exigente. Escogía sus amistades con estricta escrupulosidad y por afinidad de intereses, sobre todo literarios y académicos. Magnificaba al amigo y era severo con quien no lo era; pero esperaba mucho de aquél, con un sentido un tanto perfeccionista. El más leve asomo de deslealtad bastaba para romper, por lo sano, el hilo de la asiduidad. En

la misma forma, una reacción sincera —aunque fuese abrupta— podía redimir o reiniciar la amistad enfriada. Al respecto, relataré el punto de partida de mis relaciones con el maestro.

A finales de 1966, acudí a la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos para tomar unos cursos de literatura durante el programa de vacaciones, pero ya con el propósito de seguir la carrera de letras en forma regular, a partir del siguiente año. Me atendió Ricardo Estrada, ya que, a la sazón, era director del Departamento y el trámite caía bajo su competencia.

La primera impresión que tuve de su persona me dibujó a un hombre temperamental —y creo que lo era—, un tanto hosco, aunque tras la fachada de sujeto pacífico, de hablar parsimonioso. Debo haberle parecido una de las tantas "aves de paso" que acudían a inscribirse en los cursos de Humanidades sólo por invertir su ocio vacacional. Sin embargo, yo tomaba muy en serio mi propósito de seguir la carrera de las letras.

Un gesto de impaciencia ensombreció la cara del maestro cuando no supe darle las siglas del formulario de inscripción y porque me referí a él por su color amarillo. Cuando me reprochó la manera de aludir al formulario, le hice saber —no sin acrimonia— que venía de la Facultad de Medicina (con esto quería significarle que no era "nuevo" en tales menesteres) y que tenía la firme decisión de dedicarme a los

estudios literarios; le dije que un malhadado papel de inscripción no iba a impedírmelo. Su gesto ceñudo se borró como por encanto y en su lugar apareció una sonrisa sincera y bondadosa. Me ayudó a llenar la papelería y me ofreció resolver cualquier duda sobre ésta.

De nuestro primer encuentro y de la respetuosa relación maestro-alumno surgió y cobró forma nuestra amistad. Fue él quien me enseñó a valorar la literatura en una más justa dimensión y a trabajarla fervorosamente en los cursos que me ha tocado servir.

Ricardo Estrada acostumbraba obsequiar a sus amigos con ensayos y cuentos recién salidos de su pluma, antes de publicarlos. Esto apunta a su preocupación literaria porque perseguía con ello obtener crítica sobre sus trabajos, que le diera ideas para retomarlos, desbrozarlos y pulirlos. Era también una forma de percatarse de errores, de gazapos, ya en la forma o en el contenido. Esto coincide con algo que ya habíamos señalado: su pulcritud en la palabra, en el término justo; su inclinación por la hondura y el rigor.

Yo obtuve de sus manos algunos borradores y primicias de sus ensayos, como el ya citado sobre el Popol-Vuh y Hombre de maíz.^{/9/} Recibí también Los pájaros y dos rumbos

/9/ Vid. pág. 7 de este estudio.

poéticos, con una dedicatoria fechada 7 de julio de 1972, cuando todavía lo entusiasmaba la obra de Gabriel García Márquez. Se trata de un estudio comparativo entre Los pájaros (The birds and other stories) de Daphne du Maurier y "Un día después del sábado" (Los funerales de la mamá grande) de García Márquez. Ya el 16 de junio de ese mismo año me había entregado su trabajo intitulado Conjeturas sobre lo poético, que constituye un intento de aproximación a la intimidad de la obra poética y al difícil tema de su gestación y plasmación. Considero, muy personalmente, que éste es uno de sus mejores trabajos sobre teoría literaria, en el cual armonizan su actitud de crítico y su postura de creador.

Sabe -hacedor de cuentos- la dificultad de llegar a la explicación de un texto y sin tomar en cuenta la interioridad del poeta; conoce la importancia de lo contextual como apoyatura para la interpretación de una obra y lo escabroso que se antoja el sendero del escribir; expresa, en dicho ensayo, la preocupación, cuidado y pulimento que deben prevalecer en el escritor; habla de las limitaciones a que se ve sometido el poeta en su imposibilidad de abarcar la totalidad de lo real; alude al rompimiento de categorías espaciales y temporales que puede alcanzarse en la obra literaria y a la conjugación del pasado, del presente y del porvenir; señala la consubstanciación, superficial o profunda, entre autor y lector, e indica con acierto los objetivos de la lectura: conocer o deleitarse.

En agosto de 1972, recibí, con su dedicatoria, el ensayo Poeta: mensajero ciego de lo arcano, que estudia el poema "Un patio" de Jorge Luis Borges. A base de explicación textual, cree percibir en él la fuga del tiempo y de las cosas, el desvanecimiento de la luz, hasta llegar a la obscuridad o a la renunciación de seguir siendo un ente contemplativo del arte; es decir, interpreta el poema como paralelo de pérdida paulatina del sentido de la vista en Borges.

En 1974, dictó una exitosa lección para un grupo de médicos guatemaltecos interesados en la literatura, que tituló Seres torturados en "Caos", "Pedro Páramo" y "Sobre héroes y tumbas". En este trabajo trata de escudriñar el simbolismo de personajes relevantes de estas tres obras, que se convierten en categoría estética, en "formas creadas y esenciales", según su propia terminología. Se trata de seres arrancados de su "propia humanidad y transplantados a la novela".^{/10/} En este trabajo muestra la coincidencia de los personajes en cuanto a su condición de seres desgarrados, que tipifican notablemente la existencia humana y el interés de sus creadores por diseñar un sólido representativo de las angustias del hombre, que lo universalice y lo haga permanente. Estos seres atormentados, de cierta índole enfermiza y signados por

/10/ Ricardo Estrada, Seres torturados en "Caos", "Pedro Páramo" y "Sobre héroes y tumbas" (Guatemala: Conferencia "Rodolfo Robles", 1974), p. 3 (en hojas a mimeógrafo).

por un destino inapelable, lograban una mejor captación de la vida que otros más afortunados. El estudio resultaba difícil pues exigía de Estrada un profundo conocimiento y un diestro manejo de tres obras escritas por autores tan disímiles y distantes en muchos sentidos: Herrera, Rulfo y Sábato. A la sazón, Estrada centraba su atención en el último, a quien consideraba uno de los más conspicuos escritores y pensadores contemporáneos.

En 1969, para facilitar la lectura del Popol-Vuh a sus alumnos, Estrada tuvo a bien proporcionarnos una guía en la que se explicaba el orden que debía seguirse en la lectura de algunos pasajes del manuscrito quiché, pues, como es sabido, hay interrupciones en la secuencia de éste. Esa misma preocupación por la transparencia de lectura del texto le lleva a distribuir entre sus discípulos, en 1973, unas anotaciones que intitula Textos y notas sobre el Popol-Vuh, que llevan la misma introducción del ensayo ya citado: Estilo y magia del Popol-Vuh en "Hombres de maíz" de Miguel Ángel Asturias. En estos apuntes, Estrada hace una reseña histórica del documento quiché y reproduce algunos fragmentos de él.

Con sus cuentos ocurría lo mismo. Recuerdo que me obsesó uno desvinculado que nunca publicó: "La búsqueda" (7 de julio de 1975), en que el lector recibe la impresión de que los personajes son seres humanos que hilvanan los

recuerdos de un encuentro en el pasado, pero al final descubre que se trata del "amorfo" de dos perros.

En otro campo de su creación, Estrada se distinguió también como autor de obras de teatro y libros de lectura para niños. /11/

Aunque no tuve evidencia de sus relaciones y trato con los niños, fui testigo de su dedicación a los estudiantes adolescentes, quienes lo respetaban por su seriedad y prestancia académica. Encontraban en él a una persona bondadosa, dispuesta a ayudarlos y a brindarles consejo. Pasada la primera impresión del gesto adusto, se establecía empatía entre él y los jóvenes.

Pude presenciar, eso sí, las reacciones de entusiasmo que el teatro de Estrada despertaba en los niños; su emoción ante el desenlace de Ratón Pérez —aplausos estridentes y ojos desorbitados—, lo que indica el conocimiento del autor sobre la naturaleza de los pequeñuelos y prueba que sabía pulsar las cuerdas de su sensibilidad.

En las clases que impartía en el nivel medio, mostraba la virtud de la paciencia. Repetía, cuantas veces fuera necesario, los puntos de temas enredados y descendía a la altura de

/11/ Ratón Pérez, El pollito Fito y el pato Torcuato, El gatito Tico, Tío Conejo y Tío Coyote, entre otros. El último es un libro de lectura para niños.

los educandos con didactismo y sin afectaciones. Escuchaba a los adolescentes, y ellos a él. Su clase era de diálogo y cambio de impresiones: una charla familiar en la que los muchachos participaban activamente y adoptaban una actitud crítica ante los textos presentados por el maestro.

La docencia fue central en el quehacer diario de Estrada. Su labor en las aulas fue medular en la medida que contribuyó a sus investigaciones y al resultado de éstas. Muchos de los aciertos de su crítica fueron consecuencia del trabajo en clase.

Estrada "formó escuela", virtud de que adolecen muchos catedráticos. Sus discípulos no olvidaremos nunca sus sabias enseñanzas. A él debemos nuestra afición por la literatura de Hispanoamérica y lo que buenamente conocemos de ella. Somos sus deudores en cuanto a una más justa sensación de nuestra literatura dentro del contexto latinoamericano.

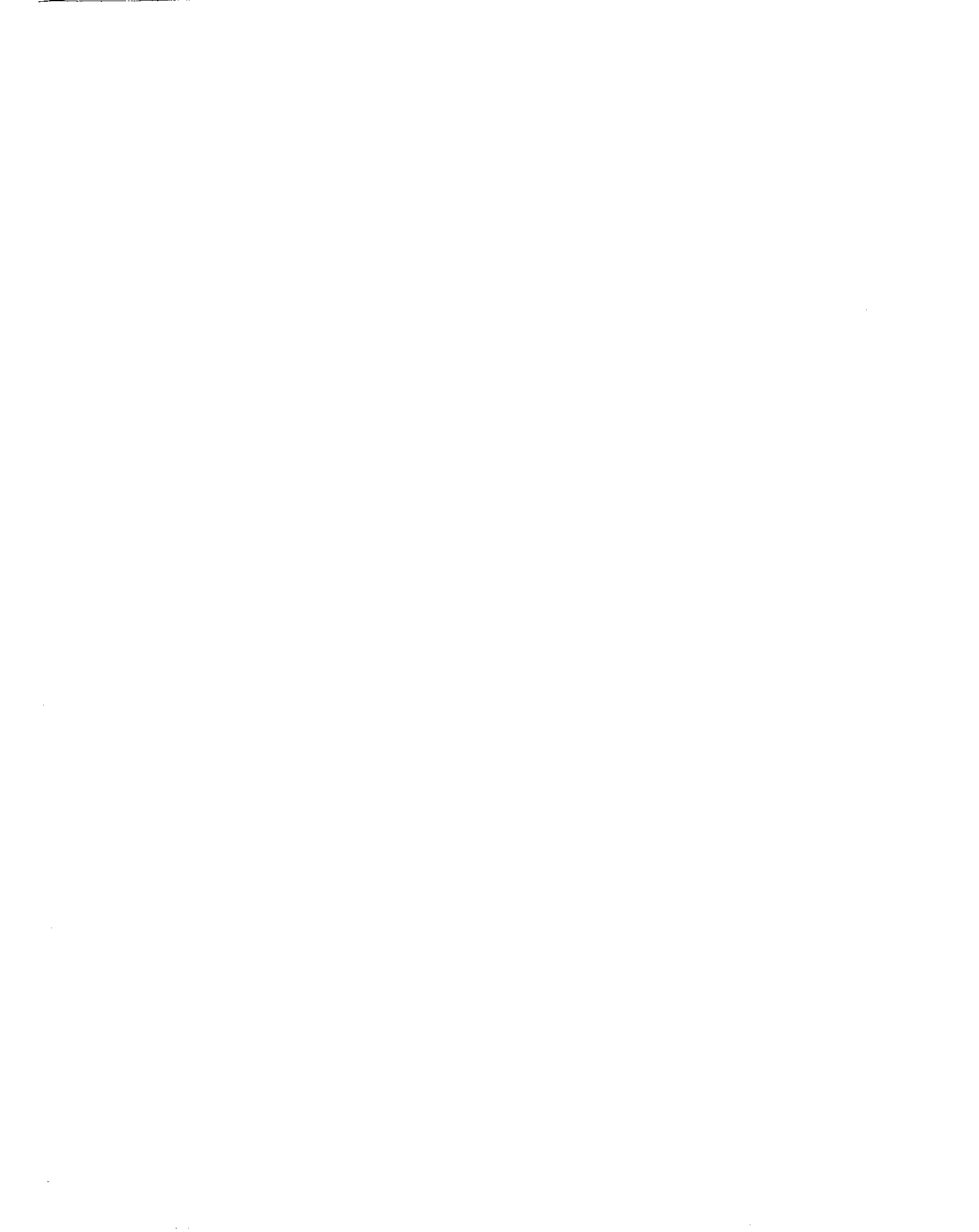
A manera de conclusión, diremos que el aula fue el taller donde se forjaron o emergieron muchos de sus ensayos; la vida, un escenario de perenne material para sus cuentos.

Las biografías traen omisiones, y sé que cada uno de los que conocimos al maestro podríamos agregar algún otro dato sobre su vida, alguna sabrosa anécdota. Lo dicho sólo nos aproxima a facetas sustanciales de su personalidad.

Un primero de abril de 1976, la muerte nos privó de la

presencia bienhechora de Ricardo Estrada. Muy distinguidas instituciones culturales y universidades del país manifestaron sus condolencias ante tan irreparable pérdida. Muchas voces se alzaron deplorando su partida y, poco a poco, como ocurre cuando fallece algún valor de las letras nacionales, fueron apareciendo esporádicas pero espontáneas publicaciones sobre su persona y su obra.

La perspectiva que ofrece el tiempo, aunque no logre borrar la ausencia de Estrada, permitirá justipreciar su obra dentro de una dimensión más amplia.



III. ASPECTOS ASUNTUALES

La literatura, como creación, es un arte y, como tal, supone en quien la hace una personalidad coherente y totalizadora, una organización, un sistema unitario.

A veces los caminos del discurso, que son connaturales a la filosofía, no son los más recorridos por el artista de la literatura. La filosofía atiende a sistemas de conocimiento. La literatura, sin desatenderlos, prefiere que subyazcan en la representación. Con este propósito eleva sus manifestaciones a esferas metafóricas, simbólicas, oníricas, míticas, para ofrecer una dimensión más completa de la realidad y suprarrealidad del hombre.

La visión intuitiva del universo y la aprehensión estética del mundo determinan al escritor como sujeto emocional y de conocimiento. Ambas son importantísimas para dar testimonio de su condición humana. La sacudida anímica del escritor y la reflexión sobre los hechos que la provocan contribuyen al proceso de captación y plasmación estético-literarias; todo incide en él: lo real, lo visible, lo palpable, lo materialmente manifiesto, lo onírico, lo alucinante. En otras palabras, la realidad total del hombre abarca tanto lo objetivo como lo subjetivo.

En el terreno de la literatura, el creador, afanado por dar evidencia de la existencia de las cosas y de él mismo, ofrece su idea del hombre y la presenta a través de símbolos, alegorías y todo tipo de recursos representativos conformados lingüísticamente.

Estrada, como ser creativo y escritor, no escapa a este proceso, y lo espiritual e intelectual armonizan en su obra, sin lugar para incongruencias ni desbarramientos. El ordenamiento y disposición artísticos de aquélla obedecen a una hábil conciliación de elementos, extraídos muchas veces de un rico caudal de lectura.

Algunas de las lecturas que más incidieron en la creación literaria de Ricardo Estrada, así como la confluencia de mitos, leyendas, tradiciones y aspectos ceremoniales de nuestro país, le ofrecen material para la elaboración de sus cuentos.

A. Elementos extraídos de la tradición guatemalteca

Guatemala es un país conformado culturalmente por dos grandes vertientes: lo español y lo indígena. Estas culturas, por razones de convivencia cultural —más de cuatro siglos— han sufrido una transfundición e interpolaciones. En la actualidad, ello dificulta un claro discernimiento de pertinencia. Existe, como corolario de esta convivencia tan dilatada, una gama de elementos tradicionales que permiten

suponer alguna simbiosis. Hay tradiciones que, por su índole católico-cristiana, pueden ubicarse más del lado hispánico, no sin inclusión de pequeñas y singulares características autóctonas. Entre estas tradiciones se encuentran festividades religiosas como el Sábado de Gloria y el Domingo de Resurrección, de especial celebración en nuestro país:

"Si será los cohetes y las campanas del domingo de resurrección rajando y rojeando el cielo, y yo aquí, todavía tirado, entre este montón de bultos, unos despanzurrados, derrengados, montón de trapos, montón de sombreros de petate, de cachuchas de soldados y policías, pantalones viejos, zapatos viejos..." ("Santos mártires o los colgados del sábado", p. 102)

El Sábado de Gloria se festeja popularmente con la fabricación de muñecos de trapo que representan, en forma grotesca, al personaje bíblico Judas Iscariote. Estos muñecos son quemados con gran algazara, entre el jolgorio de los cohetillos. De esta celebración, Estrada ha obtenido la idea contenida en el párrafo anterior.

En "Un hombre que pasa", Estrada retoma la figura de Cristo en su pasión y muerte:

"La multitud ve cómo un labriego se acerca al hombre de la cruz. No se oye lo que le habla, pero el hombre venido del campo toma la cruz y se la echa a cuestras.

(...)

Una mujer sale todavía al paso del hombre de la cruz, alarga la punta de su manto y le enjuga el

rostro cubierto por el polvo y el sudor del camino." ("Un hombre que pasa", pp. 76 y 79)

En muchos pueblos del interior de la República, se acostumbra representar la pasión y muerte del Cristo, y las personas que participan toman muy en serio su papel. Estrada aprovecha no sólo la tradición sino el sustento bíblico para ofrecernos, en rediviva versión, las figuras del Cirineo y la Verónica. Y se vale de la oportunidad para hacer una crítica de las diferentes conductas observadas por personas de distintos estratos y posiciones sociales:

"Invitaron al difamador para que fuera también a ver a ese hombre de quien hablaba el rumor, pero el difamador se quedó sentado.

(...)

Muchos tenderos cerraron las puertas de su quehacer al paso de la gente que iba hacia la última calle de la ciudad...

(...)

La gente del campo atravesó la ciudad hasta la calle que va hacia las otras afueras, rumbo a un monte empinado, y se apretujó con la que estaba allí." (Ibid., pp. 72-73, 73, 74-75)

La desconfianza y desatención de las gentes apegadas a la ilicitud y al lucro frente a la espontaneidad e interés por lo espiritual trascendente del campesino.

Aparte de la tradición guatemalteca, este cuento tiene

una manera kafkiana, a lo Coover, a lo Borges, etc., de recontar el mito. El lector va dándose cuenta de que es Cristo a medida que lee. El mito está "vestido" con elementos locales y contemporáneos. Este hecho es de capital importancia porque la renovación de mitos y tradiciones yacentes en las manifestaciones culturales de los pueblos remozca temas de trascendencia humana, para otorgarles intensa y recobrada actualidad.

En "Cachobajo":

"Entre las rajaduras de los ojos y del pensamiento de don Adán desaparece la sierra con sus nubarrones y su relampagueadera. (...)

-(Si será la Evangelina la que viene cortando pájaros y jocotes marañones (...) pero no hay que descuidar a Abelino mirá que Cañcito le dio una pedrada en la espalda...)" ("Cachobajo", p. 39)

"-Tu nombre.

-Enoc Castillo. Enoc Castillo, para servirle".
(Ibid., p. 54)

La reminiscencia bíblica es indudable. Los nombres de los personajes apenas pueden disimularla: Adán, Evangelina, Abelino, Cañcito y Enoc.^{/12/}

/12/ En Sagrada Biblia, versión castellana del Ilmo. Sr. Félix Torres Amat, (EE.UU.: Editorial Revista Católica de El Paso, Texas, 1954), p. 5, se lee: "... y conoció Caín a su mujer, la cual concibió y parió a Henoc..." (cap. IV, versículo 17).

El pasaje de la Biblia es utilizado para resaltar el carácter violento del personaje Caín Cardoza y la mansedumbre de Abelino, quien es asesinado por aquél. Enoc, hijo de Caín Cardoza Granda, había sido criado por Abel, en vista de que su hermano había desatendido su responsabilidad paterna. Además, el ámbito de aridez y bochorno que sirve de marco a las acciones favorece la violencia, lo que denota cierto atisbo criollista en el cuento. Los temas bíblicos son vistos en sí, pero van adosados a la manera local.

Esta actitud narrativa de Estrada, de hacer pie en soportes tradicionales, religiosos, míticos e incluso literarios, va cobrando robustez hasta convertirse en característica sustancial de sus cuentos. Veamos algunos ejemplos relacionados con lo indígena:

"Bartolo y el gato de monte salen de la tilichera donde la fondera los había encerrado." ("Barriletes", p. 28)

"Antes era bailaror con cuerpo de venado; pero se había vuelto bailaror con cuerpo de ladino." ("De este lado y del otro", p. 12)

El nahualismo es ingrediente que alimenta los contenidos narrativos. Esta creencia del indígena guatemalteco había sido explicada ya por Antonio de Fuentes y Guzmán,^{/13/} y son

/13/ Cf. Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, Recordación florida (Guatemala: Tipografía Nacional, Biblioteca "Goathemala" de la Sociedad de Geografía e Historia, 1932), Libro 12o., vol. VI, pp. 292-295.

varios los autores nacionales que las aprovechan para sus escritos: Asturias y Estrada, por ejemplo. Aquél dice en Hombres de maíz: /14/

"Aquel cadáver había sido venado y el Venado de las Siete-rozas había sido hombre. Como venado había amado a las venadas y había tenido venaditos, hijos venaditos. (...) Y como hombre, de joven, había amado y perseguido a las hembras, había tenido hijos hombreritos llenos de risa y sin más defensa que su llanto."

Este ejemplo denota alguna similitud con el segundo párrafo de Estrada, citado anteriormente, pues ambos muestran la dualidad hombre-venado. La importancia de este animal, venado, arranca del Popol-Vuh, que lo menciona como el segundo de los animales creados por los dioses.

Los ritos indígenas cobran vigencia en los relatos de Estrada y son aprovechados también como soporte asuntual:

"Allí está ya quieta la piedra grande, y a un lado de ella, el tecomate del C'Ahahual Queh, el Señor de los Venados. El mismo había dejado el tecomate para que el Bartolo y el gato de monte se quitaran la sequía.

(...)

Entonces el Bartolo Catz hace la costumbre de sus antepasados sobre la piedra grande; la hace con

/14/ Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1975), p. 56.

su pom, con su candela, con su girasol, con sus frijoles de palo de pito, mientras el gato de monte fuma una rajita de ocote colorado." (Barrilletes", p. 33)

La proximidad entre Bartolo Catz y el gato de monte sugieren la presencia de un protector, de un nahual. Hay una hábil refundición de rito y nahualismo.

Los indígenas guatemaltecos utilizan objetos como los mencionados en el ejemplo para la realización de sus ceremonias: pom,^{/15/} aguardiente, candelas, frijoles de palo de pito,^{/16/} ocote.^{/17/} Veamos otro fragmento de los cuentos de Estrada:

"Después, bastante pasado ya el tiempo, en una suerte de maíces amarillos, blancos, negros y colorados, dicen que vieron el sueño del que adivina y tiene naturaleza de pájaro-verde-atolondrado..." ("De este lado y del otro", p. 17)

En el párrafo citado anteriormente, lo ceremonial apunta a algo más añejo: las suertes adivinatorias que aparecen en el manuscrito de Chichicastenango, el Popol-Vuh. Veamos lo que se dice en este libro:^{/18/}

/15/ Incienso ceremonial.

/16/ Árbol que se usa en los campos para formar cercados. Su fruto es una vaina que encierra unos granos rojos parecidos al frijol, los cuales usaban y usan los indios en sus sortilegios.

/17/ Madera resinosa.

/18/ Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché, Trad. de Adrián Recinos (2a. edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1953), pp. 92-93.

"Entrad, pues, en consulta, abuela, abuelo, nuestra abuela, nuestro abuelo, Ixpiyacoc, Ixmucané...

(...)

-Echad la suerte con vuestros granos de maíz y tzité. Hágase así y se sabrá y resultará si labraremos o tallaremos su boca y sus ojos en madera. Así les fue dicho a los adivinos."

Ya notamos la relación entre este fragmento y el anterior de Estrada, y nos confirma su preocupación por dar nuevos tratamientos a los contenidos míticos. Abrevó en esta fuente literaria indígena. El sentido de co-existencia de los dioses indios los obliga a tomar decisiones en forma colectiva, después de deliberar e interpretar los presagios que se advierten en los granos de maíz y tzité (palo de pito).

Comparemos ahora dos párrafos: el primero, tomado del Popol-Vuh; ^{/19/} el segundo, de "Barriletes" de Ricardo Estrada:

"Estos son los nombres de los animales que trajeron la comida: Yac (el gato de monte), Utiú (el coyote), Quel (una cotorra vulgarmente llamada choco-yo) y Hoh (el cuervo). Estos cuatro animales les dieron la noticia de las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, les dijeron que fueran a Paxil y les enseñaron el camino de Paxil."

"(un coyote llevó la noticia a todos los ajitz del lago. Por eso cuando la indiada buscaba a los muchachitos su mirada era de puro coyote.)" ("Barriletes", p. 31)

/19/ Ibid., 175.

En el caso del Popol-Vuh, es el coyote el que da aviso de un lugar ubérrimo en alimentos: Paxil. Éste es el lugar legendario que brindará subsistencia y base para el desarrollo económico del pueblo quiché. En él crecen las mazorcas amarillas y blancas que entrarán en la sustancia del hombre americano.

En el cuento de Estrada, se ve la apoyatura mítica y el nuevo sesgo: el coyote lleva la noticia —la semejanza es literal— infausta de la muerte de dos niños indígenas a la población zutuhil, que adopta la "mirada" de este animal.

En el Popol-Vuh, aparece una figura importantísima para la leyenda y la mitología indígenas de muchos pueblos americanos: Quetzalcóatl: /20/

"Solamente había inmovilidad en la obscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz."

Quetzalcóatl era el nombre que las tribus mexicanas daban a este personaje; así lo llamaban los toltecas. Para los quichés era Gucumatz; Kukulcán, para los mayas. Entre sus características y atributos ornamentales, está el verse adornado con las vistosas plumas de un ave majestuosa,

/20/ Ibid., pp. 85-86.

símbolo de la nación guatemalteca: el quetzal. Su nombre maya es cuc o kuk —de ahí sus fundamentos etimológicos—, y es un dios que habita en las aguas.

Estrada lo presenta en "Barriletes":

"(... Y todo porque el Señor del lago, Gucumatz, el de las plumas verdes y azules, los había llamado...)" ("Barriletes", p. 32)

El giro que se le da al soporte mítico es el de la intervención del dios en un asunto de índole particular: la muerte accidental de los niños indígenas que volaban unas cometas. En los textos indígenas, los dioses actúan en función de colectividad y para asuntos que conciernen a ésta, como el sustento, por ejemplo. Es decir, sí se involucran en cuestiones humanas, pero no en una forma tan privativa como la propuesta por Estrada. Ixpiyacoc e Ixmucané, los dioses abuelos, son los encargados de realizar las labores materiales en el Popol-Vuh. Ellos amasan el maíz blanco y el amarillo para formar al hombre, pero se trata de un aspecto que compete a la colectividad quiché: su origen como ser creado, formado.

En conclusión, hay un fuerte influjo de los textos indígenas sobre la creación literaria del maestro Estrada, quien remoja sus contenidos mitológicos y legendarios, repujándolos con características propias.

B. Influjos literarios

En los contenidos, procedimientos y técnicas de los cuentos de Estrada, existe influjo literario de obras de autores guatemaltecos e hispanoamericanos. En el caso de escritores nacionales, tal influjo es evidente en el tratamiento del indígena. A nuestro juicio, los siguientes proporcionan el aporte más relevante en la narrativa de Estrada:

1. Francisco Méndez. Ricardo Estrada conoció y trató personalmente a Francisco Méndez^{/21/} y fue lector devoto de los cuentos de este escritor guatemalteco. Ello le permitió aprovechar, recreándolos, algunos elementos de su obra.

En "El clanero", de Francisco Méndez, un personaje agoniza herido de bala disparada por sus seguidores. La cercanía de la muerte lo hace evocar —en la dimensión de un tiempo interno, que se antoja lentísimo— sus vivencias existenciales más importantes. A la vez, en la laxitud de la proximidad de la muerte, la naturaleza que lo rodea se le revela:^{/22/}

"La mata de chilca menea todas sus ramas, sus millares de hojas, al paso del viento. Sus oídos se van poniendo cada rato más despiertos, más

^{/21/} Vid. pág. 6 de este estudio.

^{/22/} Francisco Méndez et al, Cuentos (Guatemala: Dirección General de Bellas Artes y E.C., 1957), pp. 84-86.

agudos. Oye perfectamente el sonido del aire en la mata de chilca. Oye el zumbido de las nubes en el cielo. Oye el pasito de las hormigas en los cogollos del zacatal; oye el pasito de las hormigas; oye que una hormiga viene subiendo por sus pantalones, clavando sus uñas en la tela con sus barbas antes de avanzar, todo lo cual produce un ruidillo ahogado, un acezo. (...) Los tallos de la chilca se parecen en pequeño a los troncos del roble. Y las hormigas mueven sus patitas con prontitud. La cintura de la hormiga es un hilo. Y los ojos, qué feos. (...) Y la hormiguita que camina por esa hoja huele a algo, ¿a qué? Por Dios que huele a algo, más bien hiede a chivo, a meados. (...) El sabor de la hormiga tiene que ser de anisillo, tal vez de píldora."

El personaje quiere fijar sus elementos antes de la partida definitiva. Surge, entonces, una antinomia, en suerte de contrapunto, entre la lentitud del tiempo interno y la acción externa que abarca el lapso entre el disparo y el encuentro de la víctima por sus captores.

La observación minuciosa de cuanto rodea al personaje refleja su deseo de aferrarse a la vida, de tactear los detalles para mostrar esa sed de una existencia que se extingue.^{/23/} Quiere llenar los sentidos con los efluvios de la naturaleza vital. El "cosismo" es técnica oportuna, y Méndez la maneja con acierto.

/23/ Horacio Quiroga utiliza un procedimiento semejante en su relato "El hombre muerto". Cf. Horacio Quiroga, "El hombre muerto": Seymour Menton, El cuento hispanoamericano (México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 10-15.

Compárese el fragmento anterior con uno de Estrada:

"Entre el cafetal, empezaban a crecer otra vez bejucos. Como culebritas verdes empezaban a retorcerse al pie de los cafetales. 'Vamos a tener que limpiar otra vez', me dije yo. En el recodito de las hojas empezaba a brotar flor. 'Bien tempranito va a florear el cafetal este año'.

Dos animalitos pegados del culito caminaban por una rama del cafetal. El más grande jalaba al más pequeño que iba de reculada con las alas extendidas. Los dos eran negros con rayas coloradas y amarillas y la cabeza bien colorada. Llegaron hasta la punta de la rama donde brillaban unas hojitas nuevas apuñuscadas por una tela de araña. (...) Por una rama del conacaste corría una ardilla. Llevaba algo en el hocico. Se sentó y se puso a mordisquear lo que llevaba. Debe haber sido una semilla. A saber de qué sería la semilla. Botó lo que estaba mordisqueando y empezó a lamerse las manos. La mano derecha se la pasó por toda la cara. Después volvió a juntarlas. Dicen que las ardillas saben persignarse y que juntan las manitas para rezar." ("El relumbrón", pp. 29-30)

Un hombre espera —sufre la "agonía de la espera"— a su enemigo para darle muerte. Mientras éste llega, se observan cuidadosamente los alrededores.

El "cosismo" predomina en ambos textos —Méndez y Estrada— y la semejanza entre los dos se da hasta en la duda que se refiere en ambos personajes —y respectivamente— al olor de la hormiga y a la clase de semilla que llevaba la ardilla.

Resulta lícito, sin embargo, hacer justicia a Estrada, pues en su cuento hay mayor soltura y acierto en la técnica del detalle, logrados no sólo por la intensificación de la

menudencia sino por la aménísima presentación de la criatura montés: ardilla. El animalito parece estar orando, como si anticipara una rogativa por la inminente muerte de uno de los personajes del relato. El contraste entre la vida que florece a cada instante en la naturaleza y la proximidad de la muerte, en el agobio de la espera, están mejor conseguidos en Estrada y dados con mayor nitidez y colorido.

En Las historias de Juan Ralios Tebalán, de Francisco Méndez, se revela la manera distinta de ver las cosas que tiene el indígena frente al ladino. Habla del personaje Juan Ralios Tebalán: /24/

"Es pecado agarrar el congrejo, patroncito. ¿No mirás que el Tata castiga si agarrás el cangrejo? Como sos ladino, no sabés que el cangrejo hace l'agua, patrón, y por eso es pecado cogerlo. Vas a decir, como sos ladino, que l'agua sale de la piedra o que viene del suelo; pero nosotros los naturales miramos la verdá, patrón: los cangrejos son los que hacen l'agua..."

"El sol no es el sol, pero eso sólo lo miramos los naturales; el sol es una raja de chaj prendido por el Tata allá arriba. Da miedo verdaderamente, cuando el Tata prende la raja grande de ocote y la pone en la punta de la loma."

El indio señala el antagonismo que existe entre su propia visión y la del ladino; hay una tendencia en él a explicar

/24/ Francisco Méndez et al, Cuentos (Guatemala: Dirección General de Bellas Artes y E.C., 1957), pp. 49 y 65.

mitológicamente y con sentido religioso la formación del agua, y esto choca con los conceptos "cientificistas" del ladino. Esta manera diferente de ver las cosas del indígena y del ladino puede percibirse también en el siguiente texto de Estrada:

"Andaba con los ladinos -dijo el que adivina y que tiene naturaleza de pájaro-verde-atolondrado-. Los ladinos se lo habían llevado. De cazador de tepezcuintes lo volvieron cazador de hombres."
("De este lado y del otro", p. 12)

Sin embargo, no se trata únicamente de una contraposición de punto de vista indígena-ladino, repujada de leyenda y costumbrismo, sino de mostrar los efectos negativos que acarrea la convivencia del indio con los ladinos. La crítica de Estrada se dirige a la transformación ominosa que deriva del contacto y trato del indígena con los ladinos.

La raja de ocote, mencionada en el segundo fragmento de Las historias de Juan Ralios Tebalán, citado con anterioridad al de Estrada, es de gran importancia en los ritos de los naturales guatemaltecos. Este objeto se menciona como la primera prueba que imponen los señores de Xibalbá a los Ahpú en la "casa oscura": /25/

"-Muy bien, contestaron ellos. Pero, en realidad, no (encendieron) la raja de ocote, sino que

/25/ Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché. Trad. de Adrián Recinos (2a. edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1953), p. 151.

pusieron una cosa roja en su lugar, o sea unas plumas de la cola de la guacamaya, que a los veladores les pareció que era ocote encendido."

Estrada también presenta este objeto en sus cuentos. Dicho objeto es de especial necesidad en la vida cotidiana de muchos guatemaltecos, que lo utilizan para encender fuego en las cocinas de leña o en fogatas ocasionales. El indígena lo usa para lo mismo, pero también, con un sentido más religioso, más místico, en sus ceremonias. Y es así como lo emplea Estrada en "Barriletes":

"Entonces el Bartolo Catz hace la costumbre de sus antepasados sobre la piedra grande; la hace con su pom, con su candela, con su girasol, con sus frijoles de palo de pito, mientras el gato de monte fuma una rajita de ocote colorado." ("Barriletes", p. 33)

Es evidente, pues, que Méndez y Estrada se acercaron a la fuente primigenia, el Popol-Vuh, y que han buceado en el agua luminosa de las tradiciones para sacar vigor creativo a este objeto ceremonial.

Lo mismo podría concluirse en cuanto al nahualismo. Veamos dos trozos literarios correspondientes a Méndez^{/26/} y a Estrada, respectivamente:

"Como sos ladino, no sabés cómo es esto de los nahuales, patrón; pero es sólo un nahual, y un nahual

/26/ Francisco Méndez et al, Cuentos (Guatemala: Dirección General de Bellas Artes y E.C., 1957), p. 59.

tienen los ladinos y un nahual los naturales, y uno los ríos, las montañas, los zacatillos... Y sólo es un nahual por todos, patrón."

"Antes era bailarador con cuerpo de venado; pero se había vuelto bailarador con cuerpo de ladino." ("De este lado y del otro", p. 12)

Méndez y Estrada dan tratamiento al mismo elemento indígena: el nahual, el animal protector del indio, pero en distintas direcciones. El primero da una explicación sobre esta creencia de los naturales; el segundo señala una transformación, un cambio en la naturaleza del indio.

Hay otra coincidencia entre los dos autores mencionados anteriormente, en lo que se refiere a muertes violentas y al temor del indígena ante las cabezas de los muertos. Dice Méndez: /27/

"A los naturales verdaderamente nos da miedo cuando la cabeza del natural se sube al palo de la jícara y se vuelve jícara. Las jícaras son cabezas de naturales que mataron naturales, verdaderamente que ansina es."

Dice Estrada:

"Cuando vi la quirina en el horcón, me corrió un río caliente por las cañillas. Por un refilón de la luna me di cuenta de que a la quirina le faltaban algunos dientes.

(...)

Esa vez de la quirina no pude ni silbar para espantar el miedo. Yo digo que era una mera calavera de gente...

(...)

Entonces salté. Fue de un solo relumbrón. (...) La cabeza rodó entre la hojarasca. El cuerpo cayó en cuclillas.

(...)

Miré para todos lados y me acerqué para ver la cabeza. Poco a poco fue cerrando los ojos. Tenía la pepita del mango entre los dientes. Dos regueritos amarillos le corrían a uno y otro lado de la barba; le resbalaron por debajo de la quijada y fueron a confundirse con un borbollón de sangre. Del tronco también salía otro borbollón." ("El relumbrón", pp. 22, 27 y 33)

Las repeticiones y el énfasis de Francisco Méndez en relación con las "cabezas" y el detallismo de Ricardo Estrada en lo concerniente a la muerte por decapitación y en la descripción de la calavera ("quirina") ofrecen una magnífica configuración del respetuoso temor del indígena ante estos hechos. Hay bastante similitud en ambos autores en este campo. También es notoria la presencia del Popol-Vuh en la leyenda del árbol de Pucbal-Chaj, del que cuelga la cabeza de Hun-Hunahpú, que es lo mismo que la jícara o "morro", y la decapitación de que fue víctima a manos de los señores de Xibalbá.

El mundo ceremonial, mítico, legendario del indígena, inmerso en las tradiciones o en sus propios textos, ha sido aprovechado, por Méndez y por Estrada, como material artístico, y ha sido remozado con la novedad de procedimientos literarios de nuestro autor. A la luz de estos ejemplos, podemos afirmar que en los cuentos de Ricardo Estrada hay una presencia de elementos estéticos que, usados ya por Francisco Méndez, tienen su cepa inconfundible en la tradición de los textos indígenas.

2. Miguel Ángel Asturias. Ya hemos hablado de la distinción que da Ricardo Estrada a Miguel Ángel Asturias y a su obra y de su preferencia por Hombres de maíz y por Leyendas de Guatemala.^{/28/} La atención centrada en estas obras se debía al interés que despertaba en Estrada la forma como el premio Nóbel guatemalteco maneja el elemento indígena y las leyendas de nuestro país.

Siempre inquieto y a la busca de la novedad narrativa, Estrada encontró en la obra asturiana procedimientos brillantes y técnicas lozanas que le inspiraron la revitalización de sus propios recursos narrativos.

Es verdad que lo autóctono llegó a la obra de Estrada por línea directa de los libros indígenas; pero también

/28/ Vid. pp. 6-8 de este estudio.

afluyó indirectamente a través de autores, como Asturias, tamizado en razón de la novedad técnica que desarrollaron. Como ya indicamos y mostramos con ejemplos en la primera parte de nuestro trabajo, Estrada estaba consciente del hilo temático entre el manuscrito de Chichicastenango y Hombres de maíz, como el mismo señala en ensayo apuntado anteriormente,^{/29/} así como del soporte mitológico revitalizado que presenta este autor en su novela. Esto explica que Estrada dirigiera más su atención hacia las dos novelas mencionadas, interesado por sus aspectos creativos.

El elemento indígena en Hombres de maíz que más influye en los cuentos de Estrada es la creencia del natural en una especie de alter ego, un ser dotado de poderes sobrenaturales que le sirven de protección en momentos de peligro: el nahual. El nahualismo aparece en "Barriletes" y "De este lado y del otro". Presentemos algunos fragmentos del primero:

"Bartolo y el gato de monte salen de la tilichera donde la forndera los había encerrado.

(...)

Llegan a la cumbre. Allí está ya quieta la piedra grande, y a un ladito de ella el tecomate del C'Ahahual Queh, el Señor de los Venados. Él mismo

/29/ Vid. pp. 7 de este estudio.

había dejado el tecomate para que el Bartolo y el gato de monte se quitaran la sequía." ("Barriletes", pp. 28 y 33)

La camaradería entre Bartolo y el gato de monte, y el hecho de verse afectados ambos por la resaca alcohólica revelan su afinidad y consubstanciación. Son uno solo. El segundo fragmento incluye además la presencia de un personaje con categoría mágico-sacerdotal: el Señor de los Venados, quien ha hecho los preparativos necesarios para que se inicie la ceremonia indígena:

"Entonces el Bartolo Catz hace la costumbre de sus antepasados sobre la piedra grande; la hace con su pom, con su candela, con su girasol, con sus frijoles de palo de pito, mientras el gato de monte fuma una rajita de ocote colorado." (Ibid., p. 33)

Y luego viene la revelación de una verdad al Bartolo:

"Ahora puede ver más allá de la oscuridad: por la crestería del cerro va el C'Ahuahual Queh, el Señor de los Venados. Va iluminado por el lucerío de los cuatrocientos muchachos que llaman Motz." (Ibid., pp. 33-34)

Existe la presencia de un elemento nuevo y muy importante, el Motz, que comentaremos más adelante. Por ahora, detengámonos en señalar este influjo de Asturias. En Hombres de maíz se subraya la importancia de un personaje curandero, conocido como Brujo-Venado de las Siete Rozas, quien se encarga de que se cumpla la maldición lanzada contra las personas que participaron directa o indirectamente en la muerte

por envenenamiento del cacique del lugar. Al final de la novela, este personaje reaparece en la cumbre de una montaña, cubierto por una densa niebla. El paraje es una especie de trasmundo, un lugar de ceremonias, adonde llegan a consultar al curandero los nahuales de la tierra: /30/

"El señor Nicho Aquino navegaba en el mar junto a María Tecún, tal y como él era, un pobre ser humano, y al mismo tiempo andaba en forma de coyote por la cumbre de María Tecún, acompañando al Curandero-Venado de las Siete Rozas.

(...)

El Curandero-Venado de las Siete Rozas que lo llevaba tan cerca —marchaban a la par de la famosa oscuridad blanca de la cumbre—, le untó le hocico de venado en los pelos de la oreja arisca, para decirle con cristalina sonrisa de espuma entre el luto del belfo:

—¡Te falta mucho para zahorí, coyote de la loma de los coyotes! Mucho que andar, mucho que oír, mucho que ver. Come asado de codornices, mastica el ombligo del copal blanco...

(...)

El curandero abrió los brazos para tocar la piedra, vuelto a la figura humana que venía en ella, él también humano, antes de disolverse en el silencio para siempre."

/30/ Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz (9a. edición, Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1975), pp. 266-267.

No se necesita mucho poder de observación para establecer semejanzas entre el cuento de Estrada y la novela de Asturias, en los ejemplos presentados.

El ámbito es el mismo: la cima de un monte. El personaje, mágico y sacerdotal, con un mismo nombre e igual categoría animal: venado. Los personajes que acuden a la cumbre tienen sus respectivos nahuales: Bartolo Catz-gato de monte y Nicho Aquino-coyote. Los objetos rituales son similares: pom y copal; y por fin la disolución espacial del Señor de los Venados y del Curandero-Venado de las Siete Rozas. También, en ambos casos, a los personajes se les revela una verdad: la situación de los niños ahogados en el lago de Atitlán y la identidad de María Tecún, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos, el primero de Asturias^{/31/} y el segundo de Estrada:

"... ¡María la Lluvia es la Lluvia! ¡La Piojosa Grande es la Lluvia! A sus espaldas de mujer de cuerpo de aire, de solo aire, y de pelo, mucho pelo, solo pelo, llevaba a su hijo, hijo también de Gaspar Ilóm, el hombre de Ilóm, llevaba a su hijo el maíz, el maíz de Ilom, y erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío."

"Dos muchachitos cubiertos de plumas de quetzales y llenos de pedrería sobre el lomo del Señor de los Venados." ("Barriletes", p. 34)

/31/ Ibid., p. 268.

Este marcado paralelismo entre los elementos utilizados por Asturias y Estrada dan cuenta del influjo literario de aquél sobre éste. El sustento indígena ha llegado, indirectamente, de Asturias a Estrada. Sin embargo —y es aquí donde comentaremos al personaje Motz—, hay en Estrada un elemento que le viene vía directa del Popol-Vuh.

"Va iluminado por el lucerío de los cuatrocientos muchachos que llaman Motz." (Ibid., p. 34),

porque en el libro quiché se dice: /32/

"Así fue la muerte de los cuatrocientos muchachos, y se cuenta que entraron en el grupo de estrellas que por ellos se llama Motz..."

Efectivamente, en este libro hay un grupo de jóvenes a quienes dio muerte Zipacná, un ser orgulloso. Los muchachos, al morir, se convierten en los Pléyades, que es lo que significa Motz. Más avanzado el libro indígena, cuando los dos héroes Hunahpú e Ixbalanqué cumplen con su cometido de vencer a los señores de Xibalbá para mostrar la supremacía de la raza quiché sobre las tribus enemigas, suben al cielo, convertidos en el sol y la luna, junto con los cuatrocientos muchachos: /33/

/32/ Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché, Traducción y notas de Adrián Recinos (2a. edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1953), p. 107.

/33/ Ibid., p. 173.

"Entonces se subieron los cuatrocientos muchachos a quienes mató Zipacná, y así se volvieron compañeros de aquéllos y se convirtieron en estrellas del cielo."

En este momento, al comparar los textos de Estrada con los del Popol-Vuh, nos percatamos de que el maestro ha tomado su propio cauce y nos ofrece su personal interpretación y recreación del mito.

El Señor de los Venados ha servido como un eslabón para la ascensión mitológica y como intermediario, en función sacerdotal, para que Bartolo Catz pueda presenciar la visión de sus hijos que cabalgan sobre el lomo de aquél, acompañados por las estrellas.

La comparación debe remitirse directamente al Popol-Vuh, de buena cuenta que estos dos niños que aparecen en "Barriletes" constituyen el mito renovado de Hunahpú e Ixbalanqué, los héroes quichés que ascendieron al cielo en compañía de Motz y que se convirtieron en el sol y en la luna.

Ricardo Estrada ha mostrado poseer un buen criterio selectivo en lo que atañe al aprovechamiento de diversas fuentes, sin apegos unilaterales. Toma lo que conviene a su quehacer creativo. Aprovecha los mitos renovados por Asturias, pero él los renueva a su vez. Es su inquietud artística la que lo lleva a buscar, hasta encontrar, sus propias normas en el juego creativo. Variabilidad, pero emanada de una única conciencia narrativa: la suya.

Recuerdo que a Estrada le atraía muchísimo este pasaje de Hombres de maíz:^{/34/}

"Aquel cadáver había sido venado y el Venado de las Siete-rozas había sido hombre. Como venado había amado a las venadas y había tenido venaditos, hijos venaditos. (...) Y como hombre, de joven, había amado y perseguido a las hembras, había tenido hijos homrecitos llenos de risa y sin más defensa que su llanto. ¿Quiso más a las venadas? ¿Quiso más a las mujeres?"

Y viene al caso porque conviene recordar que no existe el "ojo virgen" cuando se discute sobre la originalidad de algún autor. Cada escritor vuelca su subjetividad y sus experiencias anteriores sobre la propia creación. Quizás sería oportuno decir, con Vossler, que la originalidad consiste en aprovechar los mismos elementos, pero para combinarlos en una forma diferente. Es así como, en "De este lado y del otro" y apuntando hacia el nahualismo, aparece evocado el pasaje asturiano:

"Antes era bailarador con cuerpo de venado; pero se había vuelto bailarador con cuerpo de ladino." ("De este lado y del otro", p. 12)

Este mismo fragmento^{/35/} nos había servido anteriormente para ejemplificar el tratamiento que hacen Ricardo Estrada y Francisco Méndez del nahualismo, pero esto no es

/34/ Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz (9a. edición, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1975), p. 56.

/35/ Vid., pp. 38-39 de este estudio.

redundancia. En todo autor están latentes las lecturas de su predilección y sería absurdo esperar que las borrara de golpe para no sufrir "contaminaciones" en nombre de una mal entendida "originalidad". Están virtualmente en él, en su ánimo, y brotan con vigor cuando un autor escribe, incluso si tratara conscientemente de evitar influjos. En nuestro autor estas impregnaciones se suceden en destellos afortunados.

Dice Asturias en Hombres de maíz: /36/

"Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombre y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo...

(...)

La piojosa grande manoteó bajo el cuerpo del Gaspar, bajo la humedad caliente de maíz chonete del Gaspar. Se la llevaba en los pulsos cada vez más lejos. Habían pasado de sus pulsos más allá de él, más allá de ella (...) y se volvían especie, tribu (...). Un puño semillas de girasol en las entrañas."

Dice Estrada en "De este lado y del otro":

"... el tata y la nana están ombligo con ombligo, están su sudor con su sudor, su pujido con su pujido, en el ir y venir de todos los tiempos, en el oficio de la semilla de los antepasados." ("De este lado y del otro", p. 16)

/36/ Miguel Ángel Asturias, op. cit. (9a. edición, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1975), pp. 9, 11-12.

Hay confluencia temática en los dos autores. A ambos interesa la diseminación, la irradiación, la permanencia de la raza indígena. Insisten en la feracidad de la semilla para preservación de la prole. El acto de la procreación asciende a jerarquía estética e ingresa en la esfera sociológica: la grandeza del indígena proyectada hacia todas las épocas, incommovible ante el vaivén del tiempo. Esto es lo medular.

Dice Asturias: /37/

"Nosotros, cimas del pedernal, moradores de tiendas móviles de piel de venada virgen, aporreadores de tempestades y tambores..."

Dice Estrada:

"... tejedores de música en los caracoles encaramados en el viento sembradores ahuyentadores de sequías brujeadores del pleito y del pedernal atabaleros del son..." ("De este lado y del otro", p. 17)

Los dos autores muestran el carácter musical del indio, su condición de artista. Y aquí hay huellas del Popol-Vuh porque los personajes Hunbatz y Hunchouén son presentados como cerbataneros, guerreros, pero con oficios artísticos: joyeros, plateros, flautistas, escultores..., lo que los coloca como protectores de las artes.

Asturias y Estrada hacen música también con la palabra.

/37/ Ibid., p. 26.

Sus párrafos tienen eufonía. Hay en ellos una marcada intención poética y musical, pero Estrada supera el procedimiento con la supresión de los signos gráficos de detención.

Pero no todo es música. Está el rito. Hay ascendiente del brujo sobre los elementos de la naturaleza: "tempestades", "sequías". La música emerge desposada con la magia (¿no será la apetencia del hombre por lo mágico lo que determina el nacimiento de la música?). Hábil conciliación de elementos la que logran estos dos escritores.

Tanto Asturias como Estrada son esencialmente guatemaltecos, apegados fervorosos a su tierra, y hubiera resultado inexplicable que uno no continuara al otro.

3. Mario Monteforte Toledo. Al igual que Miguel Ángel Asturias, Mario Monteforte Toledo se ocupa del indígena en su obra, en la que nos habla de sus costumbres, de sus creencias y de sus ritos.^{/38/}

Su novela Entre la piedra y la cruz despertó el interés de Estrada, quien la utilizó en alguna medida como incitación literaria para uno de sus cuentos: "Barriletes".

Para mostrar este influjo, aun a riesgo de parecer reiterativos, cedemos al propósito de mostrar puntos de

^{/38/} Cf. Entre la piedra y la cruz, Anaité y varios de sus cuentos mejor logrados.

convergencia entre estos tres autores nacionales: Asturias, Monteforte y Estrada, y volvemos a espigar en la magia de "Barriletes":

"Llegan a la cumbre. Allí está ya quieta la piedra grande, y a un ladito de ella el tecomate del C'Ahahual Queh, el Señor de los Venados. Él mismo había dejado el tecomate para que el Bartolo y el gato de monte se quitaran la sequía.

El tecomate es como un cántaro de agua fría porque ya Chumil del amanecer está a punto de asomarse al borde de la jícara pintada de donde salen los chilitotes.

Entonces el Bartolo Catz hace la costumbre de sus antepasados sobre la piedra grande; la hace con su pom, con su candela, con su girasol, con sus frijoles de palo de pito, mientras el gato fuma una rajita de ocote colorado.

Entonces se llena de alegría el corazón del Bartolo. Ahora puede ver más allá de la oscuridad: por la crestería del cerro va el C'Ahahual Queh, el Señor de los Venados. Va iluminado por el lucero de los cuatrocientos muchachos que llaman Motz. Dos muchachitos cubiertos de plumas de quetzales y llenos de pedrería sobre el lomo del Señor de los Venados.

'Ahora, dice el gato de monte, juntemos los frijoles colorados del palo de pito, las flores de girasol, la candela, el resto de pom y los cigarros de tusa. No hay que dejar nada tirado.'" ("Barriletes", pp. 33-34)

Contrastemos este fragmento con el que sigue de Entre la piedra y la cruz, de Monteforte Toledo,^{/39/} para poner en

/39/ Mario Monteforte Toledo, Entre la piedra y la cruz (Guatemala: Editorial El Libro de Guatemala, 1948b), cap.I.

relieve las correspondencias en lo que se refiere a aspectos ceremoniales indígenas de Guatemala:

"-¡Mirá, Ma'Tol! Nima-Chumil, la estrella más grande de estos cielos, está entre los dos picos de Cristalín. (...) Allá viene Motz, el puñado de estrellitas juntas, como si quisiera meterse entre el lago. Oí el coyote que ha bajado hasta la bahía de Pachicoc... Fijate, fijate bien, porque esos son los presagios. Contáselo todo al zajorín mañana.

(...)

Apenas sentía en la espalda el maxtate donde llevaba las siete sartas de pom pobre, las trece candelas y la botellita de aguardiente que le había pedido el zajorín para practicar el rito.

(...)

Los dos hombres andaban a paso seguro por las veredas que trepaban la serranía.

(...)

-¿Por qué se pone tan rojo el cielo cuando cae el sol, tata?— preguntó Matzar.

(...)

Tal hizo más preguntas; pero ya no obtuvo respuesta. Estaban pisando las empinadas faldas de Chirij-Quiacay, la morada escogida por el "señor de los hombres".

A un lado del calvero estaba la piedra plana, frente a una cruz ennegrecida por millares de ceremonias. El brujo recorrió el ara cuidadosamente, puso una rodilla en tierra y se persignó varias veces

a su manera. Colocó las trece candelas sobre la piedra y al medio encendió el pom...

(...)

Sin dejar de orar con su voz monótona y conmovida, puso sobre la piedra un zute y esparció encima pequeñas rocas de jade y obsidiana, y un puñado de frijoles rojos.

(...)

Suspendió sus exorcismos y mirando las llamas del pom a través de un cristal de cuarzo, se volvió ligeramente hacia su cliente y pronunció su veredicto:

-Dicen ellos que Lu Matzar tendrá su gran espíritu. Va a pelear contra los fuertes y va a creer en lo que nadie cree. Pero no tengás pena porque los rajau le ayudarán.

(...)

El brujo clausuró el rito con nuevas oraciones interminables. Diseminó las cenizas del pom, limpió la piedra con chorritos de aguardiente (...) echó a andar rápidamente camino abajo."

El paralelismo entre los dos autores es sorprendente. Hay correspondencia ambiental: los alrededores de un lago y la cumbre de un monte donde se practica el rito.

Existe semejanza de personajes: los indígenas Bartolo Catz y Tol Matzar;^{/40/} los oficiantes del rito: C'Ahahual Queh, Señor de los Venados, y Batzín, "señor de los hombres".

^{/40/} Aparecen hasta con nombres iguales: Bartolo y Tol, que es una síncopa del anterior.

Los objetos ceremoniales coinciden: el ara ritual, el pom, las candelas, los frijoles colorados de palo de pito, el aguardiente, aunque se presentan otros en la novela de Monteforte Toledo.

Hay similitud en los elementos metereológicos: Chumil, estrella del amanecer o de la tarde; Motz, las Pléyades; el sol a punto de mostrarse o de desaparecer.

Existe la revelación de una verdad aplicada a los hijos de ambos personajes: Bartolo y Tol.

Aparece en los dos textos la culminación de la ceremonia y la limpieza de la piedra ritual.

Al final, los adivinos desaparecen.

Antes, cuando confrontamos el texto de "Barriletes" con otro de Asturias, se revelaron las mismas coincidencias, con mínimas variantes. Ello pone al descubierto que la afinidad literaria enlaza a estos tres autores guatemaltecos en lo que respecta al tratamiento de las costumbres indígenas. Los tres escritores hilvanan sus historias con el mismo huso. Los tres se ven persuadidos por la tradición indígena y por el contenido de sus libros antiguos. Tres grandes manifestaciones literarias emanadas de un mismo fondo germinal.

4. Carlos Samayoa Chinchilla. La narrativa de Carlos

Samayoa Chinchilla está fuertemente orientada hacia lo indígena. Expone costumbres autóctonas y reproduce sus mitos y leyendas. Son indiscutibles los aportes de este autor para el conocimiento del indio guatemalteco, así como los méritos literarios de su obra. Sin embargo, Samayoa Chinchilla influye mucho menos a Estrada que los escritores citados anteriormente, y se debe a que éste no encuentra en su obra una re-creación, una re-elaboración de lo mitológico-lengendario, sino más bien una presentación de este aspecto. /41/

Si la obra de Samayoa Chinchilla impregna asuntualmente a la de Estrada, es en cuanto a rasgos conductuales del indígena, como su costumbre de beber aguardiente para celebrar o para condolerse. Dice Samayoa Chinchilla en Madre milpa: /42/

"Al llegar a la salida del Guarda Viejo, camino para San Juan, el hombre entregó a su mujer la punta del mecate y entró muy recto en una fonda.

Minutos después salió escupiendo por el colmillo y limpiándose la boca con el reverso de la mano...

(...)

/41/ Igual ocurrió con la obra de Carlos Wyld Ospina, que interesó a Ricardo Estrada por su condición regionalista.

/42/ Carlos Samayoa Chinchilla, Madre milpa (Guatemala: Editorial Universitaria, 1965), pp. 157-158.

Al fondo de la tarde, el sol se inclinaba sobre la serenidad violeta y oro del Volcán de Agua.

(...)

-¡Otro traguito, el último!

(...)

... a la salida del estanco de Coti6, el matrimonio casi no podía tenerse en pie (...).

... los ojos se nublaban, y sobre sus cabezas ardientes y dolorosas, aparecían las primeras estrellas en el comal del cielo.

Con la noche encima, pasándose el mecate de mano en mano, al fin cayeron de bruces los dos indios al borde de una cuneta, mientras el viento, burl6n repetía:

¡Un trago para el hombre! ¡Un trago para la mujer!
¡El último!"

La costumbre del indígena de ingerir alcohol en momentos de dolor o de alegría, en festividades religiosas de toda índole, así como las consecuencias de su ingestión: resacas, visiones, delirio, alucinaciones, se observan también en Estrada:

"La tarde se despuntó allá abajo, en el lago, con la primera oscuridad de la noche. Entonces el Bartolo Catz se fue para el pueblo, por el pedregal que hace cuesta hacia la primera fonda que está entre el Cementerio y el pueblo. Llegó a la fonda y entró.

(...)

Y el Bartolo pidió aguardiente. Sólo cuando se tomó el primer trago escupió en el suelo de la cantina. Después ya no. Va de trago y trago, solo, frente al mostrador y los flecos de papel de china que adornan la estantería de la fonda.

(...)

Cuando el Bartolo Catz empezó a ver dos fonderas y a ver dos tecolotes que se bajaban para ayudar al muchachito a lavar los vasos, cayó derrengado sobre la banca renegrada que estaba arrimada a la pared. Se le cayó el sombrero. El sombrero cayó bocarriba, enseñando la huella de sangre y sudor del Bartolo. Unas fichas que le habían dado de vuelto se le cayeron también y se fueron rodando alrededor de la escupida. Las fichas no alcanzaron a dar ni una ni dos vueltas enteras sino que cayeron dando la misma cara hacia el cielo raso de las cagaditas de mosca." ("Barriletes", pp. 25-27)

Las fondas, la embriaguez y sus efectos en los personajes son bastante parecidos en ambos autores, pero en Estrada hay una técnica de narración minuciosa que no pareció preocupar al autor de Madre milpa. Estrada, pues, se detiene en la descripción detallada ("cosismo"), para luego hacer que su personaje penetre en un mundo de sueño y de leyenda, como ya se ha señalado anteriormente.^{/43/} Por eso advertimos, al comienzo de esta sección, que si hay influjo literario de Samayoa Chinchilla sobre Estrada, éste va dirigido esencialmente al costumbrismo indígena, a la cosa regional.

/43/ Vid., pp. 41-45 de este estudio.

5. Flavio Herrera. Este autor merece especial designación en este estudio, por el ascendiente manifiesto que ejerció sobre Ricardo Estrada, tanto en lo humano como en lo literario. Poco podríamos agregar nosotros en relación con los fuertes lazos de amistad y de intereses artísticos y académicos que unieron a estos dos escritores guatemaltecos, después de leer la tesis de graduación, como Licenciado en Letras, de Ricardo Estrada. En este estudio, de gran hondura crítica, refleja la admiración por su maestro: /44/

"Ya cerca del maestro, traspuse umbrales insospechados de la poesía y del relato hispanoamericanos. Generosamente, sin regateos, Flavio Herrera nos mostraba los caminos para el atisbo de la creación literaria y nos predisponía para el arrebató emocional en la lectura de escritores que irrumpían con el ímpetu puro de lo indohispano."

Hay un explícito reconocimiento de una deuda literaria, del propiciamiento de una vigorosa afición por la lectura de autores hispanoamericanos, de su ingreso, gracias a Herrera, en la lírica y en la narrativa de dichos escritores. Estrada admite la persuasión del maestro hacia el vislumbre de lo creativo y hacia la conmoción estética, ante la obra de arte literaria de nuestra América española. Dice Estrada: /45/

/44/ Ricardo Estrada, Flavio Herrera, su novela (Guatemala: Biblioteca de Estudios Literarios de la Universidad de San Carlos, 1960), p. 8.

/45/ Ibid., p. 8.

"En tanto, él eludía escudriñar sobre su obra. La modestia le hacía evasivo cuando en el aula asomaba el tanteo sobre su poesía y su relato."

En esto, se parecía a su maestro, porque Estrada no era amigo de adentrarse como crítico de su propia obra.

Recuerdo que algunas veces propuse a Estrada que presenciase cómo mis alumnos de literatura hispanoamericana discutían alguno de sus cuentos. Él se negó rotundamente, diciendo que no era amigo de "ejercer presión inconveniente" en los lectores de su obra. Es posible, por otra parte, que no fuera de su agrado ver sometido a codificaciones formales aquello que habría brotado impetuosamente de las reconditeces de su espíritu creativo.

Estrada anota acerca de su maestro: /46/

"Su sosegada charla en la cátedra nos llevó a adentrar en la literatura hispanoamericana, y su generosidad, amplitud y hermandad humanas nos aproximaron en amistad."

Y lo mismo podríamos decir de él sus alumnos, porque también Estrada nos dio paso a la ubérrima comarca de la literatura de Hispanoamérica, y su trato nos hermanaba en igualdad de intereses. Estrada heredó la escuela herreriana y supo difundirla con docto magisterio. No caben las disgregaciones

sobre estos dos autores: son árboles en estrecha vecindad, enraizados sobre una misma tierra.

No exento de preciosismo herreriano, dice Estrada en su trabajo de tesis: /47/

"¡Cuánto en macicez y emoción se extendieron sus lecciones en "Triana", su residencia en Mariscal, Guatemala, y en la rotundidad del trópico: 'Bulbuxyá', su finca en la zona de Pamaxán.

'Bulbuxyá' (lugar donde brota el agua). La casa, piedra y madera de canoj. El río rompiendo la montaña. La montaña de un verde violento donde el indio ha hecho las brechas para los cafetales y el cacao. La alimaña y el color impetuosos. Es una naturaleza donde el Dionisos criollo, en vaivenes de gestación, promueve lo caótico y lo patético. Cuando las lluvias, la Costa Grande de Guatemala suele agitarse en demoníaco espasmo. Incontinencias vegetales y sonidos insurgentes conmueven al que por primera vez se asoma al trópico."

La convivencia, la charla, el coloquio con Flavio Herrera, en un ámbito ardoroso, febril y arrebatado (el trópico), habrían de dejar rúbrica en el ánimo de Ricardo Estrada. El medio inhóspito, desenfrenado, lleno de estallidos animales y vegetales, que hubo de interpretar en la visión herreriana del trópico, se manifiesta en su cuento "El relumbrón", aunque no con igual fuerza:

"Cuando cayó el mango maduro entre la hojarasca,

una culebra salió culebreando y se perdió entre unos escobillales.

(...)

"Se oía la bulla de las chachas. Tal vez estaban en el jocotal, del otro lado del río. Un navajón en un palo de zunza. El navajón es picudo. Su pico es más grande que él. Una chorchá prendida del amarre de su bolsón miraba para abajo. Un chiltote estaba espulgándose el pecho en una rama de nance. La cantadera de pájaros salía de las ceibas, de los conacastes, del palo amarillo, de los guacayanes, de los cedros, de todos los árboles. Cantaban chorchas, gallinitas, pitos, calandrias, chiltotes y, a lo lejos, una espumuy." ("El relumbrón", pp. 23 y 27)

Este torrente de vida tropical, auspiciado por la profusa enumeración de elementos, es muy factible que sea producto de su evocación de Bulbuxyá, la finca de Herrera en Pamaxán, aunque no hay que desatender el hecho de que Estrada vivió en Retalhuleu, región al sur de Guatemala, donde la exuberancia tropical es intensa.

Personalmente, creo que el influjo literario ejercido por Flavio Herrera sobre Ricardo Estrada apunta en tres direcciones:

- a. captación de una naturaleza ubérrima y violenta, y la plasmación poética de la misma;
- b. conformación de enunciados oracionales breves y carentes de verbos;
- c. acusado preciosismo.

Veamos algunos fragmentos de la narrativa de Estrada, correspondientes a cuentos escritos en distintas épocas, en los que puede apreciarse indistintamente los rasgos señalados y que enfrentaremos a otros del relato herreriano. Dice Estrada:

"El sol viene sacando fuego de su pedernal."
(El gabilán y el quebrantahuesos", p. 7)

Dice Herrera: /48/

"Por las aristas de la cordillera el sol se despeña cauteloso y dando sangre como un tigre herido."

Con el mismo elemento ("sol") y con la misma intensidad ("fuego", "sangre") en la acción narrativa, comienzan "El gabilán y el quebrantahuesos" y El tigre. La única diferencia es que el primero se refiere al amanecer, y el segundo a la tarde. En uno se da la imagen poética; en otro, el símil, pero en ambos el empleo del gerundio realza la sensación de movimiento lento o rápido.

A continuación, Estrada presenta el mundo "de arriba":

"El quebrantahuesos a voleo sobre las hembras, entre el cielo sin nubes y los pastizales." (Ibid., p. 7),

/48/ Flavio Herrera, El tigre (Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", Ministerio de Educación Pública, 1964), p. 7.

y Herrera también: /49/

"Sobre la ranhería, tirabuzones de humo suben a picar las primeras estrellas conmovidas por la tristeza de los sapos. Parejas de loros, con cháchara roída de erres, pasan gritando el drama de la puesta."

El cielo y la visión animada del vuelo se presentan como auténtica confirmación de la existencia; rubrican su explosión de vida.

Escribe Herrera: /50/

"En este trópico bárbaro y grandioso donde la autoirritación, la autoestimulación de los elementos viven perpetrando una epopeya cósmica en un escenario de catástrofes geológicas... ¡Y así es cada día y por cuántos siglos ha de ser...! De mañana, las maravillosas fiestas de luz y sinfonía de colores. Luego, la tragedia meridiana: rabia solar. La combustión de la tierra cociendo la carne y el pensamiento. La tensión eléctrica del Ecuador crepitando en las puntas de los nervios."

La naturaleza rotunda, airada, inapelable, en ebullición, se da en los dos autores, pero con menos fuerza modernista en Ricardo Estrada, quien responde a otros veneros literarios más acordes con su circunstancia vital. /51/ En este narrador la naturaleza no es tan ígnea, tan convulsa, sino que la

/49/ Ibid., p. 7.

/50/ Ibid., p. 45.

/51/ Vid. p. 61 de este estudio.

utiliza como marco para encuadrar acciones violentas de sus personajes —decapitación, castración—, como ocurre en "El relumbrón" y en "El gavilán y el quebrantahuesos":

"La cabeza rodó entre la hojarasca. El cuerpo cayó en cuclillas." ("El relumbrón", p. 33)

"—No jodás hombre, ni que yo fuera mal capador. (...) Y si te me atravesás en el camino otra vez, entonces te vua quitar el otro huevo." ("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 12)

Los párrafos anteriores nos aproximan a un mundo de acciones violentas, rudo y elemental, pero en la obra de Estrada no es la naturaleza en sí la que determina estos actos, sino la índole misma de los personajes que son eso: violentos. Las condiciones ambientales no llegan a ser tan sofocantes como para constituirse, al igual que en Flavio Herrera, en determinantes de las acciones de las personas literarias. Coadyuvan, sí, pero más que nada enmarcan el arrebatado y la agresión criminales.

En "Cachobajo" sí hay una naturaleza llena de elementos agobiantes: combustión, ardor solar, bochorno, calcinación, por razones de presión climática y de devastación temporal. Hay aridez y soledad. El influjo literario, sin embargo, no viene en este caso de Flavio Herrera sino, como veremos adelante, de los ámbitos presentados en Pedro Páramo y El llano en llamas, del mexicano Juan Rulfo. Los rigores ambientales de "Cachobajo" se aproximan a los de Comala y Luvina en dichas obras.

En fin, el trópico en Estrada está lleno de elementos y de seres animados que le dan vida y colorido, pero permanece inmutable ante las acciones más sanguinarias de los personajes inmersos en él. El influjo de Herrera sobre Estrada, en lo que concierne a la naturaleza, no estriba tanto en su presentación climatológicamente devastadora, sino en su captación poetizada y su utilización como moldura que hace descollar actitudes de intenso primitivismo.

Pasemos ahora a lo que consideramos la segunda dirección del influjo herreriano sobre Estrada y que apunta a un aspecto meramente lingüístico: uso de oraciones breves y sin verbo. Para demostrar lo anterior, veamos algunos fragmentos de los cuentos de Estrada:

"El barullo de la gente en el corredor del juzgado de paz." ("Cachobajo", p. 53)

"A tajo la ladera. En un milperío —allá arriba— unas milpas tronchadas; otras a ras del suelo, de cabeza hacia el lago." ("Barriletes", p. 15)

"Puñuscos de hormigas. Puñuscos de zompos. Puñuscos de hormigones. Para qué tanto.

Nubes de moscos. Pero nubes." ("El gavián y el quebrantahuesos", p. 13)

Ejemplos como los anteriores, donde predominan las oraciones averbales, abundan en los cuentos de Estrada. Se convierte el uso de la oración sin verbo en procedimiento reiterado. Hasta en su trabajo de tesis sobre Flavio

Herrera, a pesar de su carácter de crítica literaria, lo observamos: /52/

"Personajes, paisaje y ambiente. Hechos humanos y suprarrealidades. Desmesurada miseria. Expresividad y giros. Inhumanidad y bestialidad. Sexo, rotundidad y violencia."

Seis oraciones seguidas sin un solo verbo. Basta dar un vistazo a la obra de Herrera, para caer en la cuenta de que forma parte de su idiolecto, de su estilo: /53/

"Bella y con nombre de flor -Margarita- sencilla, discreta, humilde como esas margaritas que salpican en mayo la llanada. Percal ingenuo y rústica alpargata. Y, bajo el percal oloroso a romero, el cuerpo juncal.

(...)

Márgara. Flor de la finca. La criollita ranchera.

(...)

Fernando. Plantón agresivo. De la madre el mechón rubio trigueño. ¿De quién la cara redonda de acusada mandíbula; la resbalosa cautela; ese abandono elástico al andar; ese rodeo obsesor antes de abordar; esas cejas unidad por la glabela

/52/ Ricardo Estrada, Flavio Herrera, su novela (Guatemala: Biblioteca de Estudios Literarios de la Universidad de San Carlos, 1960), p. 8.

/53/ Flavio Herrera, El tigre (Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", Ministerio de Educación Pública, 1964), pp. 25, 31 y 77.

enfoscando el ojo y esa pupila, esa pupila hipnótica -iris veteadado de oro- en que destella un avatar felino?"

Como puede verse, dos personajes de su novela, presentados en capítulos distintos, han sido descritos por el autor de El tigre con predominio de oraciones sin verbo. La omisión del verbo ser, o tener, para predicar algo del sujeto, vitaliza aquello que pudo ser predicativo -ahora innovada aposición-, ya que absorbe toda la acción verbal y la "sustantiva", de tal modo que se convierte en su luminoso recipiente y adquiere desusado dinamismo.

Procedimiento similar usa Estrada en "Cachobajo" para definir a su personaje Enoc:

"Cimarrón. Diecisiete años. Seco, alto blanco. Descalzo. Pantalón de dril, barato, arremangado en el tobillo, y camiseta de partida." ("Cachobajo", p. 66)

La intuición creativa de Herrera y Estrada los hizo percibir las bondades del recurso. Al no presentarse la acción en el verbo, el sujeto oracional aparece solo y, en consecuencia, acentuado, subrayado, encumbrado. Solo él en presencia lingüística, y solo él representando para el lector. Además, dicho procedimiento obliga al lector a ver más detenidamente las cosas, y no en forma panorámica, como ocurre en los relatos plagados de oraciones extensas, en los que puede llegarse hasta el anacoluto.

Por otra parte —y aquí creemos oportuno comentar el tercer elemento de influjo de Herrera sobre Estrada—, el uso de oraciones breves y sin verbo encaja bien en la propensión de ambos al preciosismo y a la descripción intensa. Escribe Flavio Herrera: /54/

"Milagro de luz en las montañas en esta anochecida, víspera de Concepción. Aire untado de leche —la del plenilunio— la sierra, de tan suave, borrándose en la irrealidad de un sueño. En las faldas, la tropa de las fincas coronadas de estrellas. Las que arrancó del cielo la llovizna empujada por la tarde para limpiar el campo del sudor labriego. Cohetes candongos que montan con ganas de ser luceros y, en mitad del viaje, dando un estornudo se revuelven aquerenciados con la tierra. Gangueo de chirimías. Contumacia de tamborcitos taconeando a las puertas de los ranchos. ¡Escándalo musical de las campanas espabilando el frío allá en los arcos de las torres con tozudez acrobática. Y una fragancia bíblica en el alma y en las cosas que, en esta noche, ungen de gracia niña su perseverancia."

Escribe Ricardo Estrada:

"Yajes. Morros. Ortoguajes espinosos, ganchudos, de corazón negro, tal vez por la amargura del sol y la sequía. Cactus. Cornamentas blancas en paréntesis inmenso de llano muerto." ("Cachobajo", p. 36)

"Ahí vienen. Enlutadas. De luto y untadas de luna. Rezando un rosario de luciérnagas en el lucerío de las candelas. (...) Vienen arrastrando los pies sobre el pedregal de la calle empedrada y desempedrada, entre el ten-terelén-ten del tambor quejándose. (...) Viene ella, toda-ojos-y-lágrimas, en esta noche de soledad, temblándole

los labios y diciendo mi nombre entre las luciérnagas del candelero, entre el lucero de las ave-marias. Ahí vienen. Enluntadas. Enlutadas y untadas de luna." ("Santos mártires o los colgados del sábado", pp. 86-89)

La estrategia de las oraciones sin verbo se comprende mejor en la resolución preciosista que le dan ambos autores. Sin embargo, en el segundo párrafo de los ejemplos correspondientes a Estrada, observamos cómo éste sigue su propio derrotero.

La nitidez, en el fragmento de El tigre, muestra la ampulosidad y grandilocuencia del relato. ¡Todo un capítulo abreviado para la esencia! Es síntesis, fogonazo, instantánea. Parece que Flavio Herrera relatara lo que ve entre parpadeo y parpadeo. Ricardo Estrada, en cambio, a pesar de su postura preciosista, tiende a incluir más recursos, sin importarle si éstos restan transparencia argumental al cuento. Hay innovación sobre su maestro, y con esto no se trata de establecer jerarquías artísticas.

Queremos decir que Estrada ajusta su narrativa a algo más premeditadamente intelectualizado y a una disposición poética más compleja. Los años que lo separan del maestro lo han impregnado de nuevas maneras y procedimientos creativos. Por ejemplo, en el fragmento de "Santos mártires o los colgados del sábado", ha empleado recursos que, aunque compliquen la comprensión argumental, demandan una participación más activa

del lector, porque los cuentos de Estrada exigen lectores activos. El uso de aliteraciones, onomatopeyas, reiteraciones, palabras compuestas, juegos de luz y sombra, lentitud en el relato, diálogos interiores y soliloquios, es premeditadamente artístico.

Estrada ha recibido de Herrera el toque preciosista, pero ha conseguido su propio acomodo expresivo, para ajustarlo a una manera narrativa más actualizada.

En lo que atañe a la relación humana entre los dos autores, poco podría agregarse a lo que el mismo Estrada dice en Flavio Herrera, su novela.

Para terminar, diremos que no pudimos observar impregnaciones de Herrera sobre Estrada, en lo que se refiere al tratamiento del indígena. Esto deriva de que aquél toma al indígena como incentivo estético o de revelación de dos mundos paralelos, distanciados por un murallón cultural: /55/

"Van y vienen. Se mueven. Se agitan como en una pantomima de sombras. Nacen, aman, sufren y mueren junto a nosotros. Entre nosotros, y nosotros no los sentimos. Existe un muro entre ellos y nosotros."

No vamos a plantear si Flavio Herrera conocía o no la

/55/ Flavio Herrera, Caos (Guatemala: Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos, 1949), p. 57.

indole del indígena, porque eso conllevaría otro estudio; pero sí creemos que comprendía mejor al criollo, al mestizo, al ladino y, quizás por ello, cuando da tratamiento al indígena, suele meterlo dentro de un registro narrativo más poetizado para suplir la incursión en ese mosaico cultural y mítico. Lo que sí nos atañe es indicar que Estrada, pese a la admiración por su maestro, no se vio tocado asuntualmente en este aspecto y prefirió adoptar su propia perspectiva.

6. Juan Rulfo. En agosto de 1969, Ricardo Estrada entregó a profesores y estudiantes universitarios del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos un índice de novelistas latinoamericanos contemporáneos, en el que expresaba su firme propósito de incitarlos para la lectura y el estudio de los que él consideraba autores "clásicos" de Hispanoamérica.

Esta tabla de narradores hispanoamericanos incluye ochentisiete autores, con sus respectivas obras escritas a la fecha de su elaboración. Además, menciona a diez escritores extranjeros quienes, según él, fueron determinantes para la narrativa latinoamericana: Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Joyce, Kafka, Mann, Miller, Proust, Sartre, Steinbeck. /56/

/56/ Ricardo Estrada, Índice de novelistas latinoamericanos contemporáneos (a mimeógrafo) (Guatemala: Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos, 1969b), pp. 6-7.

Lo que pretendemos postular es muy simple: el índice de novelistas es fruto de las lecturas de su autor, sustentado por sus preferencias. Los autores mencionados por Estrada son claves para atisbar los influjos literarios que recibió.

En una hoja de este índice, a manera de portada, Estrada advierte sobre la omisión de escritores como Rómulo Gallegos, Güiraldes, Eustasio Rivera y Azuela, pero con un justo reconocimiento a su condición de clásicos que supieron sentar las bases de la novelística de la América española. Esto es un buen indicador de su afán de actualización literaria.

El autor de este estudio está consciente de la importancia asuntual de muchos de estos autores sobre Estrada, mencionados por él mismo; pero le interesa fundamentalmente hacer hincapié en dos de Hispanoamérica que aparecen en su lista y cuyo influjo sobre Estrada es determinante en cuanto a la presentación de técnicas novedosas en los inicios de la segunda mitad del Siglo. Hablamos de Juan Rulfo y de Ernesto Sábato, a quienes trataremos en ese orden.

Grande fue el interés de Estrada en la novela Pedro Páramo y en la colección de cuentos El llano en llamas del famoso escritor mexicano, pero muy especialmente la primera, quizás porque satisfacía su inquieta busca de nuevas maneras

para el relato. De esta obra escribió un sustancial ensayo, intitulado "Los indicios de 'Pedro Páramo'", /57/ en el cual establece los incentivos que promueven la conformación de la novela, la división del relato en "tres historias", la dimensión telúrica, la falta de tiempo, la soledad, el cacicazgo y las maneras lingüísticas, sin desatenderse de los aspectos asuntuales.

El influjo de Rulfo sobre Estrada va en tres sentidos:

- a. yuxtaposiciones de espacio y de tiempo;
- b. monólogos de contenido poético;
- c. lugares áridos, de soledad y muerte.

Para comprobar las dos primeras direcciones del influjo, nos remitiremos a "El remolino"; para la tercera, a "Cachobajo". En cuanto a Rulfo, nos referiremos, desde luego, a Pedro Páramo: /58/

"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.

/57/ Ricardo Estrada, "Los indicios de 'Pedro Páramo'", Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, No. 65 (1965), pp. 67-85.

/58/ Juan Rulfo, Pedro Páramo (10a. edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1969b), pp. 7 y 11.

(...)

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora.

(...)

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos."

Se presentan dos lugares, Comala y Sayula, pero en la intercalación: Comala-Sayula-Comala. Dos temporalidades, presente y pasado, expresadas en el orden: presente-pasado-presente.

La técnica de Rulfo es más compleja que la de Estrada en "El remolino", porque en Pedro Páramo existen dos ámbitos: Comala de "ahora" y Comala de "antes". Además, la configuración de los personajes se va dando a través de la aparición de muchas "voces" y de retazos de historias interpoladas; pero los ejemplos se aplican a lo que intentamos mostrar.

Veamos, para comparar, lo que ocurre en "El remolino":

"Altas las galerías de nichos. Lápidas de mármol renegrido. Rótulos en cuadrados de lata. Unos hombres blanquean los paredones. (...) Las enredaderas y las trepadoras se enredan y trepan por los nombres, las fechas y las cruces.

(...)

Pasa frente a tiendas, carnicerías, talleres de

modas, zapaterías. Automóviles y camiones con los vidrios empañados.

(...)

En la boca del nicho hay una hilera de ladrillos esperando. Ve hacia todos lados con el ramo de azucenas y gladiolos blancos entre los brazos."
("El remolino", pp. 69, 75, 82)

Al igual que en Pedro Páramo, hay dos lugares, el cementerio y las calles de la ciudad, alternados así: cementerio-calles-cementerio. El tiempo también juega en la misma forma: presente-pasado-presente, pero esto no puede observarse en los párrafos anteriores, por lo que añadiremos uno más que corresponde al bloque ambiental de la ciudad, en la casa de un moribundo:

"El sacerdote le aproxima un crucifijo a los labios entreabiertos y reseco. (...) Los párpados violáceos, en parpadeo delgado. La mano derecha rasgando sobre la sábana que recubre el colchón; después, por debajo de la almohada. Rasca y rasca. El frío de la nariz contra el frío del crucifijo."
(Ibid., p. 77)

Con este ejemplo, se transparenta lo que pretendemos probar: el ámbito citadino —las calles, la casa del moribundo— corresponde al pasado, ya que este personaje necesariamente tenía que morir para que otro llegara a buscar su lápida en el cementerio. La yuxtaposición de los tiempos se presenta, pues, de la misma manera que en Pedro Páramo: presente-pasado-presente, pero el procedimiento es más frecuente y

más sutil en Rulfo. En Estrada, por la brevedad del vehículo literario —cuento—, los bloques temporales van muy marcados y delimitados.

Respecto de los monólogos con contenido poético, tenemos que señalar que se da en la misma forma en ambos autores y con el mismo propósito: leitmotiv. Compararemos dos fragmentos de las obras de Rulfo^{/59/} y Estrada, respectivamente:

" Tengo la boca llena de tierra.

—Sí, padre.

—No digas: 'Sí padre.' Repite conmigo lo que yo vaya diciendo.

—¿Qué va usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez?

—Ésta no será una confesión, Susana. Sólo vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte.

—¿Ya me voy a morir?

—Sí, hija.

—¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño. Que se estuviera aquí conmigo hasta que se me fuera el sueño. ¿Qué haré después para encontrarlo? Nada, padre. ¿Por qué mejor no se va y me deja tranquila?

—Te dejaré en paz, Susana. Conforme vayas repitiendo las palabras que yo diga, te irás quedando dormida. Sentirás como si tú misma te arrullaras. Y ya que te duermas nadie te despertará... Nunca volverás a despertar.

—Está bien, padre. Haré lo que usted diga.

/59/ Ibid., pp. 117-118.

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: 'Tengo la boca llena de tierra.' Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido.

'Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...'"

"-'Por esta santa unción...'

Tiembla la llama de la vela. El sacerdote unge la boca.

-'... te perdone el Señor todo lo que has pecado con la boca...'

-(Beso tu boca y bebo en el ángulo lila de tu párpado mis labios y mis dientes y mi lengua te conocen por tierna y labio por caricia y silencio mientras recorría mi sed alucinada hasta morderte mi beso de entonces despertaba tu cuerpo esfuminado en el deseo era el tiempo de saborear la menta escondida y las mieles arrebatadas a los pájaros de boca en roca pronunciaba tu nombre de roca en boca mi beso y tu beso encontrándose en los recodos de cualquier tiempo)" ("El remolino", pp. 79-80)

Son tan similares lo argumental y el procedimiento empleado en estos fragmentos, que Estrada puso como epígrafe a "El remolino" el último párrafo rulfiano del ejemplo transcrito. Este hecho es muy importante porque denota una premeditación asuntual, un consciente aprovechamiento de la novela de Rulfo, sobre todo en lo que concierne al recurso empleado.

Se transparenta en los monólogos una clara intención

poética y el empleo de la evocación, aunque en el personaje de Rulfo es apenas un "balbucir", que ni siquiera es percibido por el cura.

El hilván poético, el leitmotiv en Pedro Páramo y en "El remolino" puede apreciarse en las evocaciones incluidas en los monólogos. En el caso de Rulfo, en los frecuentes recuerdos que hace Pedro Páramo de Susana San Juan, y ésta de Florencio, el hombre a quien verdaderamente amó. En Estrada, en la remembranza que el moribundo hace de los momentos luminosos pasados con su amada. El monólogo viene a servir de refugio poético en ambos autores.

Pero la semejanza incide en otros puntos: la extremaunción, el desapego de ambos moribundos ante el ceremonial religioso —quizás con sugerencia de su "inutilidad"—, la sensualidad con que se evoca, la palabra pronunciada por el sacerdote y que incita la rememoración ("Tengo la boca llena de tierra"---"Tengo la boca llena de ti"; "... todo lo que has pecado con la boca"---"Beso tu boca y bebo..."), todo encaminado a mostrar un intenso —muy intenso— enfrentamiento entre la muerte que se aproxima y el deseo de aferrarse a los momentos más significados de la vida.

Para mostrar la tercera línea de influjo —presentación de lugares áridos donde campean la soledad y la devastación ambiental—, acudiremos a "Cachobajo" de Estrada, y a Pedro

Páramo y "Luvina" (cuento incluido en El llano en llamas) de Rulfo. Es oportuno aclarar, antes de iniciar la comparación, que en "Cachobajo" también se dan los interlineamientos temporales y espaciales, pero no insistimos en ello, pues ahora nuestra finalidad es observar la densidad ambiental, los sitios yermos y desolados.

Dice Rulfo en Pedro Páramo: /60/

"En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.

(...)

Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija."

Y en "Luvina", de El llano en llamas: /61/

"... Allí llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate. Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresen en varios años."

/60/ Ibid., pp. 9-10.

/61/ Juan Rulfo, El llano en llamas (9a. edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1969), p. 96.

Comparemos ahora con estos ejemplos de "Cachobajo":

"Azulada y gris la sierra. Negra en la mera cumbre con su aguacero engañoso para los llanos que se extienden y se queman de sol por este lado. Enneblinados y parpadeantes los ojos del viejo sobre la relampagueadera y el nubarrón que no pasa de allí, que no llega a los llanos calcinados donde se siente el tufo de la tierra quemada. Desierto de los llanos con voces trashumantes.

(...)

Yajes. Morros. Ortogujes espinosos, ganchudos, de corazón negro, tal vez por la amargura del sol y la sequía. Cactus. Cornamentas blancas en paréntesis inmenso de llano muerto.

(...)

El llano reverberando otra vez.

(...)

Sol de los ixcanales en el llano. Sol para que las iguanas y las lagartijas se vuelvan de piedra."
("Cachobajo", pp. 35, 36, 58 y 59)

La semejanza ambiental es obvia. La aridez, la soledad, la devastación asientan en ambos autores. Se trata de parajes abandonados de la mano de Dios, destruidos y calcinados.

El ámbito rulfiano deriva fácilmente de la infecundidad de muchas aldeas mexicanas en los alrededores de Jalisco, pero es muy posible que Comala y Luvina, desérticas comarcas

literarias, no se encuentren en México, sino en el alma de Rulfo.

El ámbito de "Cachobajo" ya no es la costa lujuriosa de Flavio Herrera ni las pinadas de Miguel Ángel Asturias. Se trata de la aridez oriental de Guatemala: la Sierra de las Minas. Sin embargo, Estrada tomó pie en los yermos parajes de las obras rulfianas para redondear la plasmación de sus propias localidades.

Estrada nos habla también de "voces trashumantes" en el desierto, y son precisamente estos rumores erráticos los que emergen de lo profundo de la tierra para irnos configurando en fragmentos a los personajes de Pedro Páramo.

En resumen, Estrada ha encontrado en las yuxtaposiciones espaciales y temporales, en los monólogos de contenido poético y en los ámbitos áridos y solitarios de Rulfo, inapreciable asunto y manantial caudaloso para la elaboración de sus relatos.

7. Ernesto Sábato. De los cuentos de Ricardo Estrada, sólo tres escapan al rasgo local: "El ascensor", "La trampa" y "El búho". Los dos primeros son de corte kafkeano; el tercero muestra un aflorar de modelos de Sábato, y muy especialmente en lo que se refiere a aspectos lindantes o claramente pertinentes a lo psicopatológico.

En los últimos años de su vida, Estrada era devoto en la lectura de las obras de Sábato y profesaba una gran admiración por sus formas narrativas y sus contenidos filosóficos; su busca de la verdad tras las tenebrosas tinieblas del alma y de la mente humanas; la reivindicación de ideas obsesivas para el hombre, latentes en sus más oscuras y profundas simas. Sábato fue una revelación para Estrada, quien desarrolló, desde la cátedra universitaria, algunos monográficos sobre el ilustre escritor argentino, así como un estudio comparativo^{/62/} entre una de sus obras, Sobre héroes y tumbas, con una de Rulfo y otra de Herrera: Pedro Páramo y Caos.

El influjo de Sábato sobre Estrada no se hizo esperar, y es así como en "El búho" se atisban impregnaciones de El túnel, principalmente. En dicho relato de Estrada, aparece un personaje —una escritora— que dice:

"Soy como todas las que deambulan por estos corredores, a veces ensimismadas, ausentes, tal vez dolidas por algo, transparentadas y fantasmales en sus túnicas de santas insomnes. Si alguna se pone frenética es porque todavía escucha algo de esa cosa absurda del mundo y de la vida que hay más allá de estas rejas." ("El búho", p. 66)

La narración, en este relato y frente a los otros de Estrada, es directa y de gran fluidez. No hay logomaquia ni

/62/ Vid. pp. 15-16 de este estudio.

recursos poéticos "estridentes". Si hubiera algo que disipar para la interpretación del cuento, el lector tendrá que hacerlo sobre todo en función de su contenido.

En El túnel, y también al final, dice Sábato:^{/63/}

"Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos."

"Rejas" y "muros", respectivamente, que impiden cualquier salida o atisbo de luz a estos personajes enfermizos, a estos seres desgarrados por la existencia. Es marcado el paralelismo entre los dos entes literarios: la escritora del cuento de Estrada, y el pintor de Sábato. Sin embargo, se trata de un influjo más amplio, más general, donde incurren varios elementos. Resultaría oficioso tratar de comprobar esto con el solo enfrentamiento de párrafos textuales. Se hace necesario acudir a aspectos que aparecen aquí y allá en ambos textos, pero que pueden resumirse en lo siguiente:

a. Estrada presenta a un personaje de índole enfermiza: una lesbiana con cierta tendencia necrofílica, que ejerce el oficio de escritora. Su caso es presentado como del dominio público porque ha sido revelado por los periódicos, bajo el encabezado de "Escritora acusada de

/63/ Ernesto Sábato, El túnel (12a. edición, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972), p. 151.

profanación".^{/64/} Está encerrada en un manicomio y, desde allí, evoca los sucesos, sin que el mundo exterior entienda cuáles fueron las razones que la llevaron a profanar la tumba de su amada.

b. En forma similar, Sábato presenta en su novela a un paranoico que asesina a la mujer que ama. El personaje es un pintor. Todo Buenos Aires —nos dice— parece conocer el caso:^{/65/} "... supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona". Este personaje, que así nos ha hablado, yace recluido en un manicomio, desde donde evoca y relata los pormenores del caso. Las personas que están afuera no pueden comprender las razones que lo condujeron a matar a su amada.

Ambos escritores han utilizado también el relato en primera persona y, según el decir de Anderson Imbert, el tipo de narrador-protagonista. Han empleado monólogos y evocación, recursos que permiten una agudización de la indagación psicológica, de la inmersión interior. Estos personajes nos han hablado desde las profundidades de su alma torturada y nebulosa. Son ellos los que denuncian implícitamente la responsabilidad que atañe a la sociedad que, en su ceguera

^{/64/} Ricardo Estrada, op. cit., p. 67.

^{/65/} Ernesto Sábato, op. cit., p. 9.

—¿los ciegos de Sábato?—, los ha condicionado para actuar tal como lo hicieron.

A manera de conclusión, diremos que Estrada fue lector asiduo, infatigable, y como creador no pudo —ni hubiera podido— desvanecer las huellas que estas lecturas imprimieron en su espíritu. En una u otra forma, tarde o temprano, la experiencia de lector habría de volcarse en su propia creación. No debemos soslayar que, dentro del proceso de escritura, hay momentos de captación y plasmación que corresponden a la intimidad del escritor, y el mismo taumaturgo los percibe inexplicables.

Estrada leía, asimilaba y apuntaba lo leído, para dirigirlo a lo suyo, a su propósito de hacedor de cuentos, su incansable busca de formas y diseños literarios sugestivos, con auténtico afán renovador. Había, pues, en su labor creativa, un algo de taller, de constante experimentación.

Méndez, Asturias, Monteforte Toledo, Samayoa Chinchilla, Herrera, Rulfo y Sábato son sólo algunos de los autores que influyeron con sus obras sobre la sensibilidad de Ricardo Estrada. Son ellos, quienes, a nuestro juicio, más la determinan.



IV. IDEAS CENTRALES

Quando se enfrenta el objeto literario, a menudo y erróneamente, se aceptan como temas algunos pensamientos que se repiten en la obra. A nuestro juicio, al adoptar este criterio se corre el riesgo de incurrir en disgregaciones o en acumulación de datos intrascendentes o innecesarios. Creemos más genuino y más lícito apuntar como temas las ideas centrales que en una obra literaria se manifiestan como inherentes a la condición humana, que la valoran, justifican y notician como tal. Tratar de identificar temas con base en las repeticiones aleja al crítico de la esencia de la obra, i. e. lo que se percibe de importante y de valor permanente para el hombre. La obra literaria no es únicamente de quien la lee; es más de quien la vive, y esto sólo es posible por medio de una intensa identificación anímica con los aspectos medulares de ésta.

Asentada esta premisa, anotamos como constantes temáticas de los cuentos de Ricardo Estrada: muerte (la más intensa), amor (con variadas gradaciones), pasión (en distintas manifestaciones), libertad (falta de ésta, por dependencia, o en sensaciones de inmovilidad o aprisionamiento), soledad (identificada algunas veces con aridez ambiental), identidad (o pérdida de ella), indigencia y curiosidad.

Por razones de transparencia de exposición, por el entrecruce de los temas apuntados y por la equivalencia jerárquica de dos o más de éstos dentro de un mismo relato, enfrentaremos cada cuento como una unidad sistemática —que eso son— e iremos señalando oportunamente sus ideas centrales.

"El gavilán y el quebrantahuesos"

Un ámbito calcinante, inflamado y fogoso, enmarca este relato:

"El sol viene sacando fuego de su pedernal."
("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 7),

y acicatea la fuerza sexual de las criaturas inmersas en él:

"El quebrantahuesos, a voleo sobre las hembras, entre el cielo sin nubes y los pastizales. (...)

El celo del quiebrapalito es amarillo, es verde, es rojinegro. Por entre las lianas, por entre los chiribiscos, las antenas temblándole rijosas. El sabe que va a morir después del apareamiento. Pero no importa.

Las hormigas, los moscos, los hormigones y los zompopos, entre el zacatonal y la hojarasca, sienten la humedad del sexo." (Ibid., p. 7)

En este ambiente edénico, caluroso, el connubio se hace propicio. El ámbito trasciende en libidine y sensualidad por el vuelo del gavilán bajo el cielo immaculado; por el cambiante color del quiebrapalitos, por el temblor de sus

antenas, por la certeza de su muerte, en trueque por el apareamiento; por la desazón de los insectos en una vorágine de sensualidad.

Lo mórbido del ámbito se acentúa trascendiendo en la alucinación de las criaturas.

"-Es miel. Es miel ácida -había dicho el quiebrapalito.

-Son sesos- habían dicho las hormigas.

-Es saliva- había dicho el hormigón.

-Es almendra de zapote -habían dicho los zomposos.

-No, no. Es pepita de matasano -había asegurado el mosco.

-Es coyol. Es coyol -había dicho el mapache asustado-. Y corrió hacia el río, protegiéndose los testículos." (Ibid., pp. 7-8).

Cuando el lector llega a esta revelación última, dada a través del mapache, que simboliza virilidad para el indígena campesino, se percata del drama humano, que ya se anticipa:

"De un solo picotazo les quitaron la presa a las hormigas, a los zomposos, a los hormigones, a los moscos y al quiebrapalito. Un picotazo de gavián. Un picotazo de quebrantahuesos. Entonces vino la pelea. Entre ala y garra, el gavián rompió la almendra y gorgoteó un poco de la semilla del hombre. Esa fue su perdición." (Ibid., p. 8)

La obnubilación de las especies desemboca en transgresiones a las leyes naturales. El apareamiento entre animales

de distinta especie, la presa de la hembra ajena, da su signo delirante al relato.

"Ésa fue su perdición. Se le cambió la naturaleza de su corazón. Pensó en la hembra del quebrantahuesos.

(...)

Ésa no era la hembra del gavilán. El gavilán se cegó. Se le había cambiado la naturaleza de su corazón." (Ibid., pp. 8 y 13)

Entre el encuentro de "la semilla del hombre" y la atracción del gavilán por la hembra del quebrantahuesos, el narrador ha delineado, con sugerencia mórbida, la castración en la persona de un adúltero. El engañador, mutilado por el marido engañado. Con esta remisión a un acontecer cercano y dramático, se nos perfilan la causa y fermento de toda esta confusión entre las especies:

"-Ayayayayyyyyyy... iiiiii...

-No jodás hombre, ni que yo fuera mal capador.

(Un mosco, de entre la nube de chan -un mosco de ojos colorados- fue el primero en sentir el olor fuerte de la semilla del hombre.)" (Ibid., pp. 12-13)

La acción vengativa y vengadora en el pasado inmediato es correlativa al drama de mutilaciones del quebrantahuesos y el gavilán en el presente:

"La carne del gavilán está entre las uñas y el pico del quebrantahuesos." (Ibid., p. 13)

El ámbito bochornoso, inflamado, ha servido para encuadrar y dar magnitud a una acción violenta, en que "la semilla del hombre" cumple su influjo obnubilante. La señal temática puede resumirse en sexo y violencia concomitantes bajo un signo de pasión.

"Barriletes"

El movimiento argumental básico de este cuento va en dos direcciones: busca aflictiva de dos niños indígenas que han desaparecido en los alrededores del lago de Atitlán, cuando volaban sus cometas, y el encuentro de los dos cadáveres con claras señales de la asfixia por inmersión:

"Tal vez los indios sienten una punzada de peder-
nal en el corazón. Verdaderamente afligidos reman
y reman, y miran para todos lados, buscando.

(...)

Panzoncitos. Como tamborcitos las barrigas. Los
ojones abiertos. Enneblinados y enrojecidos.
Abiertos de dos días.

(...)

A media mañana los encontraron." ("Barriletes",
pp. 17, 21 y 22)

Y de este movimiento argumental emerge, en significativa

y significado nórdicos, el tema de la muerte, el más intenso en la obra de Estrada. Pero no sólo es la presencia de la muerte, sino su corolario: dolor, así como las reflexiones consecuentes ante el hachazo definitivo:

"Todos los naturales están juntos y llenos de dolor.

(...)

A saber cuánto tiempo se estuvo el Bartolo Catz en el camposanto de los naturales. (...) A saber qué pasaba por el corazón de Bartolo ni qué cosas tenía en su pensamiento." (Ibid., pp. 22 y 24)

El dolor ante la muerte expresa más justamente el tema del cuento, porque es este dolor el que empuja al Bartolo Catz, padre de los niños ahogados, a buscar algo que mitigue su angustia y una explicación que justifique la muerte de los muchachos, o bien su situación más allá de los límites de la vida. De tal modo que

"... el Bartolo pidió aguardiente." (Ibid., p. 25)

acude al alcohol para disipar su pena -actitud, por demás, muy arraigada en el indígena y en el ladino guatemaltecos-, pero es precisamente la ingestión de aguardiente lo que permite que el personaje ascienda a un trasmundo mágico y legendario, donde se oficiará una tradicional ceremonia indígena:

"Hasta abajo se fue dando trastumbos porque tenía mucho guaro en su cabeza y mucha tristeza en su corazón.

Un gato de monte lo agarra de la chaqueta y se lo lleva. 'Que vonós a conseguir unas rajás de ocote y frijoles colorados de palo de pito y unas flores de girasol'..." (Ibid., p. 27)

El delirio alcohólico del personaje permite a la línea narrativa el ingreso a una dimensión mágica, legendaria y ritual, que se anticipa como necesaria para la revelación que hará más adelante el Señor de los Venados, zahorí y oficiante del rito. Pero el arribo a esta esfera es gradual. Por el momento y en relación con la cita textual anterior, únicamente vemos cómo el gato de monte, nahual de Bartolo, se lo lleva no sin sugerirle la consecución de ciertos objetos que servirán para fines ceremoniales.

Al final del rito, viene la revelación del zahorí:

"Entonces se llena de alegría el corazón del lo. Ahora puede ver más allá de la oscuridad: por la crestería del cerro va el C'Ahuahual Queh, el Señor de los Venados. Va iluminado por el lucerío de los cuatrocientos muchachos que llaman Motz. Dos muchachitos cubiertos de plumas de quetzales y llenos de pedrería sobre el lomo del Señor de los Venados." (Ibid., pp. 33-34)

Esta visión mítica de sus hijos es un paliativo para el dolor de Bartolo Catz. ¿Fue el alcohol, su conciencia, la intensidad de su dolor o sus creencias los que lo condujeron a obtener esta representación? No importa. Literariamente

hablando, se configuró una esfera esencialmente mágico-legendaria, donde, a través del rito, el personaje obtuvo la respuesta que buscaba y encontró alivio a su dolor de padre. El cuento no ha perdido "realidad" ante al sesgo narrativo, porque la toma de aguardiente fue lo que permitió la "aceptación" de esa longitud mágica por parte del lector. Sumemos a esto la proporción o graduación cuidadosa con que se le ha hecho pasar de una esfera narrativa real a otra de registro mágico —¿realismo mágico?— y la justa correspondencia entre lo conceptualizado por él y lo expresado por el narrador.

Sin embargo, la alegría de Bartolo ante la visión de sus hijos es pasajera, porque, al despertar,

"En cuanto sale el sol, un lagrimón del Bartolo Catz baja por la garganta del Chajal Cíván, el guardabarranca." (Ibid., p. 34)

su dolor se traduce en lágrimas y se convierte en trino, en la garganta del pájaro de las barrancas. El cuento se ha cerrado con la más pura y auténtica manifestación del padecimiento humano. En conclusión, el dolor provocado por la muerte es el tema de "Barriletes".

"Cachocajo"

En este relato existe un apoyo bíblico en lo que

concierno a lo asuntual, de tal manera que se suceden nombres como Adán, Abelino, Caín, Enoc y Evangelina. /66/

Sus temas están distribuidos de acuerdo con los dos planos temporales que presenta el cuento: presente y pasado. En el presente, soledad, con los coadyuvantes ambientales de aridez y calor agobiante, y la senilidad del personaje don Adán; en el pasado, muerte por violencia.

En el plano temporal del presente, el ámbito

"Azulada y gris la sierra. Negra en la mera cumbre con su aguacero engañoso para los llanos que se extienden y se queman de sol por este lado. (...) Desierto de los llanos con voces trashuman-tes. El aire cansino es una bocanada de fuego calentando los alambres de las palizadas sin brotes." ("Cachobajo", p. 35)

se describe árido, desértico (soledad), caliginoso, sofocante. Lugar, si pensamos en el del relato "El gavilán y el quebrantahuesos", cuyo ambiente se antoja parecido —aunque aquí se marcan más las condiciones de sequía, calor, agobio, sofoco y desolación—, propicio para las acciones violentas, resultantes de exabruptos pasionales. Estrada prepara nuevamente un escenario adecuado al desarrollo de acciones bien determinadas. Inmerso en este contorno despiadado, encontramos a

/66/ Vid., p. 25 de este estudio.

"Don Adán. Rotunda la vena del entrecejo y rotunda también la vena que le corre por la sien derecha. (...) La bragueta medio abierta, con dos botones de menos, y los alrededores mojados, amarillentos." (Ibid., p. 36),

quien muestra clarísimas señales de senilidad y vive tratando de sorprender aquellas "voces trashumantes" de la llanura desértica:

"La sonrisa bobalicona del viejo vaga por la lejanía del llano, tratando de desprender alguna imagen de los cactus, de los morros, de las cornamentas." (Ibid., p. 37)

Don Adán compensa su soledad con los recuerdos, con las evocaciones del tiempo en que vivía con su familia en esos mismos llanos, lo que significa un "permanecer" dentro del mismo ámbito, pero en una dualidad temporal: presente-pasado. Don Adán, como ocurre frecuentemente con las personas de edad muy avanzada, evoca o imagina sucesos muy distantes a su propia temporalidad:

"-(Si será la Evangelina la que viene cortando pájaros y jocotes marañones...)" (Ibid., p. 39)

"-¡Evangelina...! ¡Evangelinaaaa! -- llama con su voz desdentada el viejo don Adán. ¿No oís que está llorando el muchachito?" (Ibid., p. 38);

pero no puede hacer lo mismo con los acontecimientos cercanos a ese presente en el que ahora vive. Ni siquiera parece darse cuenta de lo que está ocurriendo a su alrededor. Es aquí cuando el narrador suple ese vacío, llena ese hiato

temporal, al trasladar al lector los acontecimientos sucedidos en un pasado menos lejano que el ofrecido por don Adán, su personaje, y ambos terminan por configurar toda la historia:

"Don Caín Cardoza Granda se corre el cinto cargado de tiros, de manera que el pistolón enfundado que tiene sobre la ingle va a parar al lado derecho del nalgario." (Ibid., p. 45)

Y así, hasta llegar a los sucesos —muerte violenta de los dos hijos de don Adán— que determinaron la soledad en que vive ahora el viejo personaje:

"—... Lo que yo siento es la muerte que le dieron al pobre don Abelino. Por detrás lo mataron.

(...)

El vientre perforado a balazos. A don Caín Cardoza Granda lo habían sentado en el suelo del corredor." (Ibid., pp. 53 y 61)

Es, pues, muerte por acción violenta el tema predominante en ese pasado ofrecido por el narrador.

Resumiendo, el cuento se ha desarrollado en dos temporalidades: presente y cuyo tema es la soledad, con sus agregados de sequía y vejez (don Adán vive solo, bajo el cuidado de una sirvienta; el nieto apenas se preocupa por él); pasado (lejano: plasmado por los recuerdos, evocaciones o visiones delirantes de don Adán; menos lejano: reconstruido por el

narrador), en el que predomina el tema de la muerte violenta.

Y a propósito de las evocaciones, encerradas entre paréntesis y sin puntuación, constituyen la "morada poética" del relato:

"-(... viene cantando entre los tunales con su cántaro rojo también cortó unas flores de guayacán para hacerse una falta lila con ganitas de llorar...)" (Ibid., p. 39)

"El remolino"

De acuerdo con nuestra opinión, es uno de los cuentos mejor logrados de Ricardo Estrada. Desde su título, indicador del movimiento circular que habrá de seguirse, y su epígrafe, que advierte la línea asuntual rulfiana (Pedro Páramo),^{/67/} hasta sus recursos más sofisticados: interpolaciones espaciales y temporales, características ambientales, monólogos de la evocación expresada poéticamente, diálogos anónimos que ayudan a la reconstrucción argumental, todo, decíamos, encaja con precisión en la arquitectura del relato.

Al igual que en "Cachobajo", hay dos planos temporales:

/67/ Vid., pp. 71-81 de este trabajo.

presente y pasado, ajustados a dos planos espaciales: cementerio y calles de la ciudad (iglesia, calles y casa del moribundo). En ambas temporalidades se observan tres temas: vida y muerte (enfrentados), y amor (como elemento de enlace o "resolución" de aquel enfrentamiento). Estos tres temas tienen carácter de universales, pues toda una tradición literaria se ha inspirado en ellos y les ha prestado atención especial, por considerarlos inherentes al hombre, condicionadores y justificadores de su existencia. Estrada también ha puesto su interés creativo en estos temas, pero los ha bautizado en las aguas luminosas de una sensualidad magnificada.

En el cementerio y en el presente, un remolino comienza a formarse gradualmente:

"El viento arrastrándose.

(...)

... se levanta el remolino de polvo. Se eleva."
("El remolino", pp. 69 y 70)

Este remolino arrastra a su paso

"... briznas de heno, briznas de madera, briznas de flores, polvo de ladrillo tayuyo, polvo de argamasa, polvo de huesos." (Ibid., p. 70)

O sea que comienza a perfilarse una función del remolino que, en su recorrido, recoge elementos que pertenecen —o

representan— a la vida ("briznas de heno"), pero también a la muerte ("polvo de huesos"). Como el alzamiento del remolino es gradual, paulatina será también la intensificación de esta amalgama vida-muerte:

"El remolino sortea los árboles y pasa saltando un montón de coronas y flores secas. Entonces se le agregan semillas de azulinas, margaritas y agapantos, esporas de culantrillo, polen de azucena, polen de nomeolvides, polen de siemprevivas. El remolino de polvo, lejos del crujido de la caja de muerto, en vuelo de polen, briznas y semillas." (Ibid., p. 70)

La muerte está representada por los términos "coronas", "flores secas", "caja de muerto"; la vida, por "polen, briznas y semillas". Tal parece que la muerte quedara depositada sobre el suelo del cementerio y, en cambio, la vida "volara" trasponiendo los confines de aquélla. El remolino se eleva lleno de vigor vital, libre de las ataduras que la muerte pudiera imponerle —"polen de siemprevivas"—, para jugar con las faldas de una mujer que busca un nicho: "polen de nomeolvides". Pero es el amor el que hace posible esta juntura; es el vértice del triángulo vida-amor-muerte. El remolino se identifica con el amor, pues sirve de nexo entre la vida y la muerte, y es el elemento que nos remite al principio del cuento ("remolino" de espacios y temporalidades): presente-pasado-presente; cementerio-calle-cementerio. El remolino, pues, se dirige a una mujer de cabello cano, que lleva un ramo de azucenas y gladiolos blancos entre los brazos y que busca un nicho:

"Sus ojos viajan como dos pájaros desconcertados del montón de ripio al boquete del nicho."
(Ibid., p. 82)

Pero ya no hay nadie allí. Tal vez aquel "crujido de la caja de muerto" —al que aludió el narrador— corresponde a alguna exhumación, quizás la de la persona que ella busca. La mujer no encuentra el nicho, pero el remolino sí la encuentra a ella. El amor, la pasión del enterrado se alza aérea, invisible, pero no totalmente imperceptible por los sentidos, y es entonces cuando, bajo la apariencia de un remolino que

"... pasa alborotándole el cabello y jugueteándole la falda." (Ibid., p. 83),

su presencia se hace tangible. Además se escuchan palabras que el mismo personaje profirió —dentro del monólogo evocativo— en el pasado, mientras le administraban los últimos auxilios sacramentales:

"—(... mis dedos caminando se hundían entre tu pelo... el viento que jugaba con tu falda)" (Ibid., p. 83)

Y vemos cómo estas palabras se ajustan a la acción del remolino: "mis dedos caminando se hundían entre tu pelo" = "pasa alborotándole el cabello"; "el viento que jugaba con tu falda" = "jugueteándole la falda". Su amor, su pasión amorosa, incorporados en el remolino. La correspondencia entre la acción del remolino y las palabras proferidas anteriormente por el moribundo no dejan otra proyección del

cuento. Y no debemos olvidar el levantarse gradual del remolino que ha arrastrado consigo objetos, residuos, que representan o apuntan claramente a una combinación de vida y muerte. Es imposible soslayar la función amorosa del remolino, que ha logrado suscitar —¿resucitar?— las vivencias de aquel moribundo, llenas de intensa sensualidad, y que ha conseguido que el personaje —con tan oportuno revestimiento— entre en contacto de nuevo con la amada, a pesar del murallón de la muerte.

El remolino representa, pues, el amor y, como tal, sirve de puente entre la vida y la muerte. Desde otro ángulo, en el presente y en las calles del cementerio, se han dado los temas vida-muerte (combinados y enfrentados) y amor (como nexos de aquella combinación o enfrentamiento)

Revisemos ahora el plano temporal del pasado cuya acción se sucede en la ciudad (iglesia, calles, casa del moribundo) y, para nuestro propósito, concretamente en la casa de una persona próxima a morir (el "enterrado" al que ya aludimos en el bloque temporal del presente). Se lleva a cabo, entonces, la extremaunción, pero cada vez que el sacerdote unge alguna parte del cuerpo del agonizante, éste evoca momentos de recóndita pasión:

"—'Por esta santa unción y su benignísima misericordia, te perdona el Señor todo lo que has pecado con la vista...'

-(Veo dos libélulas de aretes entre la caída de tu
cabello castaño...)

(...)

'Por esta santa unción y su benignísima miseri-
cordia, te perdone el Señor todo lo que has pecado
con el oído...'

-(Oigo tu voz tu palabra tu aliento y tu quejido
en una cascada arrullo oía por mi corazón tus pa-
sos...)

(...)

'... te perdone el Señor todo lo que has pecado
con la boca...'

-(Beso tu boca y bebo en el ángulo lila de tu pár-
pado mis labios y mis dientes y mi lengua te cono-
cen por tierna y labio por caricia...)

(...)

'... todo lo que has pecado por el olfato.'

-(Siento tu olor membrillomanzanarrosa rosa y al-
mohada madrugando junto a los pinos...)

(...)

'Por esta santa unción te perdone el Señor todo
lo que has pecado con las manos...'

-(Tu cara cabía entre mis manos y después mis de-
dos caminando se hundían entre tu pelo...)"
(Ibid., pp. 78-81)

Otra vez es la pasión amorosa la que establece un nexo

entre la vida y la muerte. Las palabras del oficiante religioso no sirven al moribundo para reconocer la cercanía de la muerte, sino para evocar las delicias de la vida —estallido clásico-renacentista—. La sensación del moribundo no es de miedo a la muerte que se acerca, sino de reafirmación pasional y amorosa, intensamente sensual (de los sentidos), en lo hermoso y deleitable de la vida; es una corroboración de su postura de fiel amante de la existencia, acicateado por sus dádivas.

Son estos sucesos, acaecidos en el plano temporal pretérito, los que terminan por completar el relato.

En los párrafos anteriores, notamos la profusión de sensualidad. Los cinco sentidos han sido tratados por el narrador, en este orden: vista, oído, gusto, olfato y tacto. Estallido de sensopercepciones en las evocaciones del moribundo, que aparecen encerradas entre paréntesis. Y nuevamente el paréntesis que se ofrece como albergue lírico. Lo poético es ahora manantial, caudal de voces sin bridas, en la estampida de los párrafos sin puntuación gráfica, con lo que se consigue mostrar el fluir del pensamiento asido a los recuerdos.

Magistralmente, el narrador ata los dos planos temporales, en correlación temática, con la inclusión, al final del cuento, de dos expresiones que se habían dado en los monólogos del moribundo:

"-(... mis dedos caminando se hundían entre tu pelo... el viento que jugaba con tu falda)" (Ibid., p. 83)

Decimos que es el enlace del presente con el pasado, porque lo que los diferenciaba era la presencia del monólogo —evocación poética encerrada en los paréntesis— que se había manifestado dentro del pasado. El recurso integra perfectamente los espacios, los tiempos, y permite la completación y remate de la historia.

En síntesis, en el presente (cementerio), se significan como temas vida, muerte y amor (pasión amorosa); en el pasado (casa del moribundo), los mismos, pero con apoyatura en una profusa evocación de subrayada jerarquía poética. El amor, en ambos casos, sirve de nexo, enlace o puente entre la vida y la muerte.

"Cabeza que no siento"

En casi la totalidad de este relato, predomina el hablar interior de un personaje bajo los efectos de la "resaca" alcohólica. Su angustia, su perturbación, su desazón mental y física lo llevan a evocar distintos momentos de su vida. Esta evocación obedece generalmente a un suceso o "cosa" que observa dentro de su presente y que, a su vez, le sirve de incentivo para remitirse a algo acaecido en un pasado casi siempre lejano (su niñez):

"... vieja miserable el poquitillo de atol que me dio por cinco centavos hasta la sal quería cobrar-me y la miseria de Chile y yo antes para qué tanto Chile en el patio de mi casa..." ("Cabeza que no siento", p. 85)

La característica lingüística de este monólogo-soliloquio —fluctuación entre el pensar y el hablar solo— es la carencia de puntuación gráfica. Esto, a más de resaltar el desasosiego y la condición delirante del personaje, indica que el pensamiento no se sujeta a detenciones: es un caudaloso discurrir y, en este caso, un penoso cavilar en el esfuerzo de las asociaciones mentales. El recurso es frecuente dentro del superrealismo y posiblemente el narrador se haya visto tocado por él.

El personaje, Toyo (Toyano o Victoriano), reflexiona en el monólogo sobre su indigencia actual, estableciendo así un puente entre su pasado —sobre todo su niñez— y su presente:

"... cómo me acuerdo de cuando el padre Adalberto me jaló para acolitar cuando le llevé el pichelito con el agua y la palangana...

... y esta sed que no aguanto...

... echá más me decía el padre cuando yo le servía el vino...

... y esta saliva tan espesa qué me estará pasando...

... y las fichas que se madrugaba Pancho cuando nos ayudaba a acolitar...

... ah malaya una fichita de aquellas..." (Ibid., p. 92)

Al observar estos ejemplos, podemos apreciar con nitidez el contraste entre la niñez jubilosa del personaje y su lamentable estado de hogaño. Pero no sólo eso: el monólogo abarca evocación (niñez) y soliloquio (hablar sobre su estado actual), así como también puede comprender comunicación con otros:

"... mire que le llevo el canasto que le llevo la rede que le llevo el cajón que le descargo la carreta..."

... dame una manita por vida tuya...

... se lo ruego don fulanito..." (Ibid., p. 86)

Volviendo al contraste que señalamos entre su niñez y su estado actual, vemos que el narrador insiste en presentar las "cosas agradables" dentro de la evocación, en contrapunto con lo desagradable y torturante del presente. Un rasgo de estilo de Estrada, la evocación, tiene un grado muy alto de funcionalidad poética en sus cuentos. Es un elemento que sirve para configurar cabalmente la vida y las acciones de los personajes: anuda y completa los relatos.

"Cabeza que no siento" es un cuento extenso, en el cual, hasta el final y sorpresivamente, aparece la puntuación gráfica (dos párrafos apenas) y otro personaje "actuante" que da licor a Victoriano —personaje que ha venido sosteniendo

el edificio narrativo con su monólogo torrencial-, para evitar que muera por la resaca alcohólica:

"Grabadas en talla dulce las sombras de Remigio y Policarpo. En el huecograbado del portón, la figura derrengada de Victoriano Margarito Mazariegos Sigüenza.

-Toyo... Toyano... Victoriano. Mirá, aquí está tu trago. Aquí está tu guarito. Aquí está tu guarito. Abrí la boca. Abrí la boca. Gusanito, aquí está tu alimentación. Tragá. ¡Ah, no te nos vayás a morir...!" (Ibid., p. 105)

La relación final del cuento ha sido asumida por el narrador y es él quien ofrece ahora una transparente realidad. El lector se "encandila" ante esta llegada brusca de la realidad destellante, ya que venía percibiendo el relato a través de la nebulosa perspectiva del alcohólico. Es ahora el contar translúcido del narrador, quien antes había configurado a través de su personaje toda la armazón del relato.

En los ejemplos referidos al contrapunto entre una niñez feliz y un estado actual desagradable y de miseria, puede observarse el "tener" de antaño y el "no tener" de hoy. Otro ejemplo:

"... viejo hijo de las tantas miserable como si se fuera a quedar en la calle con sólo socorrerme con un trago...

... me llevaba al mercado y me compraba mi pedazo de coco mis rodajas de piña y aquel pañuelo colorado que me compró..." (Ibid., p. 89)

Cuando se utilizan contrastes tan fuertes como éstos, es porque alguna de las dos partes de la antinomia es la que se pretende resaltar. En este cuento, lo que resalta es la indigencia, y adquiere así categoría de tema. La soledad también, ya que nadie acude en ayuda de Victoriano sino hasta el final del relato. Dicho personaje se ha preguntado -dentro de su soliloquio- dónde andarán sus amigos:

"... qué se haría Pedro García Rendueles y Pancho el cojo y Lucas Madrid y Venancio García Lorenzo Bracamonte Alfredo Sotero Molina y ..." (Ibid., p. 90)

Sin embargo, destaca la indigencia, unida al mal trato y a la indiferencia de la gente:

"... ay viene Toyano cayéndose dicen sí cayéndome pero del hambre que ustedes me han arrejuntado hijos de la chingada con el jornal que me pagaban..." (Ibid., p. 93)

En síntesis, "Cabeza que no siento" está constituido temáticamente por indigencia y soledad, realizadas por el contraste que se establece con la evocación de una niñez dichosa.

"De este lado y del otro"

Con "Cabeza que no siento" concluye la primera obra orgánica publicada por Ricardo Estrada: Unos cuentos y cabeza que no siento. Con "De este lado y del otro" -relato que

nos ocupará—, comienza la segunda: Otras cosas y santos mártires, publicada un año después de su fallecimiento.

Desde su título, el cuento anuncia la oposición de dos extremos y, como en el anterior, hay uno de ellos que al final resulta más destacado. Uno de los "lados" se identifica con el mundo del ladino, que se señala como intrigante, hipócrita, artificioso y desasosegado; el otro, el del indígena, es un mundo invadido por las bondades naturales, puro, sencillo, sosegado, pacífico. Este "lado" indígena —gracias a la antinomia— llega a ser descrito dentro de un registro poético. En el enfrentamiento de e tos dos extremos, emerge la denuncia del narrador, dirigida al indígena "descastado", al indio que prefirió marchar con los ladinos y obscurecer su corazón con la insania y vileza y que, al final, sólo consigue morir a sus manos. Es la pérdida de la identidad.

El relato presume una huella asturiana, específicamente de Hombres de maíz, donde el cacique indígena, Gaspar Ilóm, se ve traicionado por uno de los indios que había pertenecido a su grupo de guerrilleros: Tomás Machojón. Él perdió su identidad al casarse con la Vaca Manuela, una ladina. Se volvió traicionero, de mala índole, porque la mujer lo había "untado de ladino", al decir de Asturias.

El primer tema que se da en este relato es muerte y

—como en "Cachobajo"— por violencia. Un muchacho relata, en primera persona, el hallazgo macabro del indio que había marchado con los ladinos:

"De lejos y de bulto, parecía que estuviera durmiendo, que fue lo que pensé yo. Estaba ensabonado, pero debajo de la sábana un ojo opaco, entreabierto, y el otro, cuando lo destapé, vaciado en un hoyo negro y un lagrimón de sangre bajándole como un río negro." ("De este lado y del otro", p. 11)

Los ladinos lo habían asesinado, con saña. Después de este hallazgo, el zahorí explica a los indígenas, a los suyos, cómo aquel que prefiere la compañía de los ladinos tendrá el mismo fin, y es aquí donde se va dando la oposición ya señalada:

"—Andaba con los ladinos— dijo el que adivina y que tiene naturaleza de pájaro-verde-atolondrado—. Los ladinos se lo habían llevado. De cazador de tepezcuintles lo volvieron cazador de hombres. Antes era bailador con cuerpo de venado; pero se había vuelto bailador con cuerpo de ladino. Todavía en el ojo se le pudo ver el unto de mapache que le habían untado los ladinos para que fuera mujeriego, buscador de listones y chalgüites de los de ahora. Por los pies se le podía ver que lo habían vuelto andalón, malo, con el pensamiento escondido. Por las manos se le podía ver que lo calloso no era por el azadón sino por el manoseo de las armas de los ladinos." (Ibid., p. 12)

La denuncia va dirigida a lo que ocurre con el indígena descastado, que no es ladino ni es indígena, y a la vileza del ladino que convierte a los hombres en asesinos, mujeriegos, comerciantes de baratijas, vagabundos, hipócritas y

asesinos. Esto contrasta con la conducta del indígena, quien caza animales para alimentarse, baila, pero como parte de un ritual, y si tiene sus manos callosas es por el trabajo de campo, no por el "manoseo" de las armas.

De aquí en adelante —no sin recurrir a la oposición ladino-indígena—, el narrador mostrará lo que le interesa resaltar: las bondades de la vida y de las costumbres indígenas, en vertiginoso ascenso poético y dentro de una atmósfera mágica. Oigamos este encumbramiento poético de labios del zahorí:

"—De este lado, en la noche, el pollerío de luce-
ros parpadeando y piando entre que pasa y no pasa
la humacera de nubes y las nubes de azucenas que
viajan de noche y sólo se ven por los chillidos
de chuchitos de agua porque ya mero llueve. (...) El
aliento de la tierra se vuelve alimento del
hombre, de la mujer, de las criaturas, en las
ollas de frijoles. (...) Las mujeres y las hem-
britas, en el palmoteo y volteo enlunados de las
tortillas, frente al comal bocarriba. Los hom-
bres y los varoncitos desgranando maíz, conver-
sando a tajos, en de repente, porque su pensa-
miento es grande... (...) Más tarde, después de
haber comido, de haber remojado el burujo de tor-
tilla en los frijoles, el sueño. Las hembritas
soñando con el muñeco de olote a memeches, en los
rebozos jaspeados con el jaderío de los montes y
de los pájaros. Los varoncitos con el canto de
la torcaza al canto del tapexco que cruje como
los pinares porque el tata y la nana están ombli-
go con ombligo, (...) en el ir y venir de todos
los tiempos, en el oficio de la semilla de los
antepasados. Así somos nosotros. Así la vamos
pasando, de este lado, sin meternos con ninguno;
tal vez olvidados.

(...)

Hombres de vara alta de coyoles en miel de talnete
briosos brillantes rabadilla verde-tortuga-azuli-
guana varones comedores de chile colorado de los
bravos y de la flor de choreque en los párpados
de sus mujeres color cacao jícaras calientes..."
(Ibid., pp. 15-16 y 17)

"Este lado", al que alude el zahorí, es el del indígena. El primer fragmento no sólo es una nítida muestra de la admiración que siente el narrador por las costumbres indígenas y de su profundo sondeo en sus formas de vida, sino una exaltación, una reivindicación del indio a través de la plasmación de sus hábitos sencillos y virtuosos: la presunción de que lloverá, por el paso de las aves migratorias; los alimentos que ingiere y su preparación; el colorido y belleza de sus atuendos; su condición agro-religiosa; la permanencia de la raza en la proliferación de su semilla; por último, su aislamiento y abandono.

El segundo fragmento muestra ya el arribo a lo poético y a lo mágico, vertidos en el párrafo sin puntuación y subrayado. Ya es la voladura poética, la sublimación de todas aquellas bondades que han venido ponderándose en vertiginoso ascenso. La carencia de puntuación gráfica provoca una sensación "torrencial" en el lector.

Al final del cuento, el adivino hace sus augurios al ladino:

"Mutuamente se devorarán víboras y jaguares..."

'Extendida estará la piel de la serpiente venenosa, extendida estará la piel del jaguar...'
(Ibid., p. 18)

y anuncia su autodestrucción.

Respecto de los temas, existe la pérdida de la identidad, representada por el indígena que vive en un grupo que no es el suyo, con distintas costumbres y de diferente cultura, y también la pérdida de la libertad, representada por el indio que se aleja de una vida sencilla, de naturaleza, y de hábitos y tradiciones que le eran inherentes, para caer en una dependencia del ladino.

En resumen, el relato se inicia con el tema de la muerte (violenta), que sirve para cimentar otros dos: pérdida de la identidad y pérdida de la libertad.

"El relumbrón"

En este cuento, existe una adecuada preparación ambiental para poner en juego las acciones de los personajes. El ámbito parece confabularse con la muerte violenta que habrá de sobrevenir. Un pájaro agorero la anuncia en esta forma:

"¡Juaaann! ¡Juaaann!... ¡Juaann cagóonnn!
¡Juaann cagoonnn! ¡Juaann cagóo! ¡Juaann
cagóoo..." ("El relumbrón", p. 21)

Este elemento premonitorio, que aparece al principio y

al final del relato, hace que el cuento de Estrada dé la impresión de comenzar por el final.

La historia es contada -en primera persona- por un personaje que espera a otro con el firme propósito de darle muerte. Dos cosas lo han llevado a tomar esta determinación. Primera: el hombre al que espera había colocado una calavera en la puerta de su rancho:

"'Te voy a poner una quirina en la puerta de tu rancho', me había dicho, 'Ya vas a ver. De poner-tela tengo.'

(...)

Esa vez de la quirina no pude ni silbar para espantar el miedo. Yo digo que sí era una mera calavera de gente..." (Ibid., pp. 22 y 27),

lo que, como puede apreciarse en el ejemplo, le provocó un susto y un temor terribles. La segunda razón que impulsa al personaje a matar a otro es que, ese mismo hombre que había colgado la calavera en la puerta de su rancho, fisgoneó a su muchacha mientras ésta se bañaba en las aguas de un río. Según él, se había convertido en serpiente y le había causado la muerte cuando la mordió en el pecho:

"... dicen que se fue para el río, al recodo que hace al pie del mangal. Que para allá se fue dicen, y dicen que se volvió cantil de agua y que mordió a mi muchacha en una chiche." (Ibid., p. 28)

El "dicen" fundamenta la convicción del personaje y lo mueve a la acción violenta.

El lugar de la acción —como habíamos dicho al principio— ha sido conformado para integrarse plenamente con ella:

"Se oía la bulla de las chachas. Tal vez estaban en el jocotal, del otro lado del río. Un navajón en un palo de zunza. (...) Una chorcha prendida del amarre de su bolsón miraba para abajo. (...) La cantadera de pájaros salía de las ceibas, de los conacastes, del palo amarillo, de los guayacanes, de los cedros, de todos los árboles."
(Ibid., p. 27)

Es un paraje ópimo, exuberante, pródigo. Todo muestra la plenitud de la naturaleza. La algazara de todas sus criaturas contrasta con la gravedad del momento: un hombre que aguarda para matar a otro. Sin embargo, hemos visto que hay algunas que anticipan el desenlace trágico: el ave agorera, por ejemplo. Otras acentúan —en contraste— con lo por venir:

"La ardilla estaba sentadita, temblando en la rama. Me miró a mí y lo miró a él. Juntó las manitas, se persignó y se puso a rezar. Tal vez estaba rezando por él. Debe haber pensado que ese día le había llegado su momento." (Ibid., pp. 32-33)

El narrador pone especial cuidado en estas condiciones ambientales, como encuadramiento justo de las acciones. El ámbito engarza perfectamente con el desfogue pasional del personaje-narrador-protagonista. La quirina y la muerte de

su muchacha han despertado la pasión en variadas manifestaciones: rencor, deseo de venganza, superstición, asechanza, para luego desembocar en la muerte:

"Entonces salté. Fue de un solo relumbrón. En un solo momento. (...) La cabeza rodó entre la hojarasca. El cuerpo cayó en cuclillas.

En ese mismo momento cantó el pájaro:

'¡Juuaannn! (...)

Después él se fue de espaldas.

Miré para todos lados y me acerqué para ver la cabeza. Poco a poco fue cerrando los ojos. Tenía la pepita del mango entre los dientes. Dos regueritos amarillos le corrían a uno y a otro lado de la barba." (Ibid., p. 33)

El detallismo del relato —y en boca del asesino— resalta lo macabro del momento y del hecho. El ave es la del principio: "En ese mismo momento cantó el pájaro", lo cual hace que el cuento tenga un carácter circular, que permite incluso afirmar que el relato comienza por el final.

En cuanto a la asechanza, elemento que da intensidad a la inminencia del acaecer, es evidente su intromisión:

"Yo lo atalayé entre los cafetales, entre los caetales que están detrás del palo de mango.

(...)

Allí me estuve, espera y aguarda, aguarda y espera.

(...)

'Ahora que se encuclille...', pensé yo. Y me levanté con la cabeza agachada, pero sin perderlo de vista." (Ibid., pp. 22 y 31)

En la espera, el personaje puede aprovechar su tiempo en la contemplación de la naturaleza que lo rodea, para trasladar su sensación al lector. Es así como Estrada consigue una certera adecuación entre ámbito y acción, por vías de la narración en boca de un personaje que cuenta lo suyo.

En conclusión, los temas de "El relumbrón" corresponden a la pasión (con acentos de rencor, venganza, superstición y asechanza), que a su vez desemboca en muerte (violenta).

"El ascensor"

Entre todos los cuentos de Estrada, éste es el que se presta a más interpretaciones. Su complejidad técnica dificulta su reconstrucción argumental (fábula). Personalmente, he presenciado las incertidumbres que provoca en los lectores dicha reconstrucción, en cursos monográficos sobre la obra de nuestro autor. Ello es un indicio de su riqueza polisémica.

Su dificultad estriba en que —entre los paréntesis que aparecen como continentes de la evocación— se alternan dos

"hablares": de él y de ella, víctimas de un accidente automovilístico. Este traslape desconcierta y el lector suele equivocarse sobre a quién de los dos adjudicar aquel "hablar".

Dos personas, un hombre y una mujer, sufren un accidente automovilístico por causa de un conejo que se atravesó en la carretera:

"¡Cuidado!", gritó, y al mismo tiempo chirriaron los frenos. El automóvil giró sobre el asfalto mojado, en el vértigo de un remolino. Apretó los dientes hasta dolerle fuertemente la mandíbula. ¡Maldito conejo!, alcanzó a oír." ("El ascensor", pp. 37-38)

La advertencia —como se antoja normal en accidentes de automóvil— la hace la acompañante; la maldición contra el conejo viene, en cambio, de quien conduce el auto. Éste se salva, pero la mujer que iba a su lado sufre un colapso y, cuando recobra la conciencia, aparece en una nueva realidad: el ascensor:

"El ascensor se detuvo de improviso; posiblemente en mitad del camino. Ella está sola, adentro del ascensor, a oscuras. Espera un momento. El ascensor permanece inmóvil. Entonces ella aprovecha para aflojar un tanto la tensión de su mandíbula; deja de apretar los dientes y, al parecer, musita una melodía." (Ibid., p. 37)

En la trasfusión de realidades, hay campo para las conjeturas del lector. O la explicación —si fuere necesaria— de pensar en un estado cataléptico, o el montaje —a manera

de mosaico— de vivencias de épocas y circunstancias diferentes para conformar una totalidad existencial previa a la muerte, que es la única certidumbre del relato. Aquí radica el arte creativo de Ricardo Estrada, en su función de hacer de lo literario una práctica creativa per se.

Cuando el personaje sale de la rigidez física que había adoptado al momento del accidente, se nos dice que

"El olor acre de algún desinfectante la hace estornudar; quiere llevarse la mano, tal vez un pañuelo, a la nariz. Piensa ir, quizá con la melodía aún en la garganta, hacia la puerta. Lo intenta, pero algo le impide moverse hacia ella. Está muy junto a una de las paredes del ascensor y ve brillar, débilmente primero y después casi deslumbrante, el botón del ascensor. El botón del ascensor es el ojo encandilado de un conejo. Hace un esfuerzo para alargar una mano hacia el botón; lo oprime, pero su dedo medio se hunde en el vacío del ojo encandilado del conejo."
(Ibid., p. 37)

Atentos a un montaje de épocas y circunstancias diferentes, que sugieren un traslape de realidades distintas (ascensor = ayer; caja mortuoria = hoy), diremos que el relato tiene validez de interpretación en la dualidad, simultaneidad y juntura (o "cosimiento") de las perspectivas ofrecidas por el narrador. El punto —obsesivo— de convergencia, donde se refunden estas realidades, es el ojo rojo del conejo, que a su vez se identifica —en circunstancia y tiempo distintos— con el botón del ascensor: es elemento válido —y asidero— para ambas direcciones. Es en esta forma como "el

olor acre de algún desinfectante" lo mismo hace pensar al lector en un ascensor que en una caja mortuoria, en vista de las substancias empleadas en embalsamientos. Sin embargo, la unilateralidad es "cojera" para la interpretación argumental. Tienen que aceptarse y "coserse" las distintas esferas de realidad ofrecidas por el narrador, para conformar la totalidad del relato: una sobre otra; ni más ni menos. Éste es el quid del relato. Aquí radica el arte de Estrada. Veamos otro ejemplo:

"...una por una contra la uña del dedo pulgar, las uñas de los demás dedos, y siente que están rotas, quebradas, y que de entre los intersticios saltan residuos de madera. Sí, había estado rasguñando, pero sólo con los dedos de la mano derecha. Con la otra mano oprime un bolso, y mediando entre el bolso y su pecho, tiene un ramo de rosas protegido con papel celofán." (Ibid., p. 41)

El lector comienza a comprender cada vez más: el bolso y las rosas son elementos vinculadores en el traslape de realidades. El bolso, del momento del accidente. Las rosas, sugestivas del pasado amoroso y prenuncio de lo mortal. En relación con los residuos de madera en las uñas del personaje —vistos en la superposición de realidades—, corresponden simultáneamente a remanentes de su rasguñar en la caja mortuoria o de la regla con la que la maestra lo castigaba en la escuela:

"(... La regla es de ébano, con filetes de metal.
(...) Vuelvo las palmas de mis manos hacia arriba y junto las yemas de mis dedos como si estuviera

mostrando un puñadito de algo. Los dedos, así apuñuscaditos, los ofrezco a la maestra. Entonces ella deja de sonreír.)" (Ibid., p. 38)

De pronto, un ademán resignado de la mujer ante la desconcertante situación, que se antoja a desenlace de la trama:

"Ella muestra sus manos hacia el trozo del poliedro de cristal, hacia el almendrón. Después las junta sobre su pecho, sobre las orquídeas.

(Ya no rasguñaré más.)" (Ibid., p. 43)

El trozo de poliedro de cristal se transubstancia con un almendrón en el pasado, a través del cual solía ver a la persona amada; a la vez, se refunde con la certidumbre de ser la mirilla de la caja mortuoria. Igual ocurre con las flores que su amado acostumbraba obsequiarle:

"(Lunes y viernes, rosas. Viernes y lunes, rosas. Pero son orquídeas las que tengo esta tarde entre las manos.)" (Ibid., p. 44);

antes eran rosas, pero ahora son orquídeas. Hábil superposición de tiempos, circunstancias y elementos, que permite la apertura a variadas conjeturas; de aquí, la complicada interpretación argumental, sobre todo para los lectores que quieren "ver" una sola cosa, un solo lado, una sola dimensión.

En relación con los "hablares", que mencionamos al

principio, también deben percibirse desde vivencias de tiempos y circunstancias distintos:

"(Vuelvo a verte a través del almendrón con que jugábamos. Un día apareció en el piso, caído de la lámpara mayor de la capilla. (...) Azorada, sentías un ligero erizamiento de la pelusilla de mis brazos. (...) Ahora yo iba a verlo, a él, pero el ascensor se ha detenido. Cuando él apareció con la misma melodía que tu sacabas sólo con un dedo en el piano, te olvidé, así de repente. (...) Sin darme cuenta, creo que he comido de las orquídeas que tengo entre las manos. Mírame las manos.)" (Ibid., pp. 42-43)

Lo que sucede es que el lector enfrenta dificultad para distinguir que hay dos "hablares" (de él y de ella) y distintas temporalidades cosidas en las evocaciones. Estas refundiciones en los paréntesis y la inclusión de monólogos intrincan la interpretación. Nos explicamos por qué Estrada, en esta ocasión, se aparta de su sistemática carencia de puntuación en los paréntesis evocativos: la imbricada superposición de tiempos, circunstancias, objetos, hablares, en busca de lo multidimensional, lo conducen al uso de la puntuación para evitar lo caótico.

El cuento es de corte kafkeano, con alguna atmósfera que recuerda el cuento "El marcador", de Robert Coover, cuya lectura entusiasmó a nuestro autor.

A pesar de la complejidad técnica y de los planos confusos del relato, los temas son fáciles de abordar. En el presente y en el pasado, fuera o dentro de la evocación —que

adquiere categoría temática por su intensificación-, y en cualquiera de los distintos planos de realidad, privan el encerramiento, la inmovilidad y reminiscencias del amor de la pareja.

"La trampa"

En este cuento, relativamente sencillo, intervienen dos esferas: real y onírica que, como en el anterior, tienden a consubstanciarse. En la esfera de la realidad, habla el narrador en tercera persona (narrador-testigo); en la onírica, habla el personaje en primera persona (narrador-protagonista).

Ocurre que un ratón es atrapado en una trampa, dentro de una habitación en la que un hombre trata de dormir. Tras mucho revolverse, el ratón logra escapar, dejando una de sus patitas traseras bajo el arco de metal de la trampa. El personaje ve fugzmente al ratón atrapado:

"Lo veo en su lucha rascando con sus tres patas libres. (...) Ahora sólo escucho sus chillidos. Sacudo la linterna. No funciona. No hay luz eléctrica en mi cuarto " ("La trampa", p 47)

En la oscuridad y en su letargo, se sienta a la orilla del catre y siente que

"El zapato se ha desprendido de mí con todo y mi pie." (Ibid., p. 48)

Es entonces cuando, en medio de su "sueño-modorra", imagina todo lo que puede estar ocurriendo con su "pie desprendido". A la vez, escucha el chillido del ratón en la trampa y trata de matar una mariposa que revolotea por la habitación:

"... allí está él mi pie aprisionado en el rincón del chillido chillando insistentemente...

... tomo una vieja revista la doblo intento matar la mariposa insomne..." (Ibid., pp. 51 y 52)

En el primer párrafo, hay una manifiesta correlatividad entre la situación del personaje y del ratón (pie-pata). Por otra parte, la somnolencia, el no poder conciliar el sueño está corporizado en la "mariposa insomne" del segundo fragmento: quiere matarla para lograr dormir. A este mundo de pesantez y vigilia, acuden algunos recuerdos:

"... mi entrecejo recuerda inciertas mujeres..." (Ibid., p. 52),

pero predominan en él las transformaciones, las conversiones, el atropellamiento de ideas, la traslación de funciones de un objeto a otro, en la insidia del no dormir:

"... me revuelvo entre una página bocarriba boca-abajo todo el mundo despierto conmigo todo el mundo dormido y amurallado y sólo yo despierto apago el libro doblo la luz la almohada se derrumba para arrodillar el sueño..." (Ibid., p. 53)

Este relatar atropellado y caótico del personaje se

había iniciado con signos gráficos de puntuación que desaparecen luego para reflejar el ingreso a un estadio de más agudo adormecimiento:

"Miro hacia todas partes. Busco algo y no busco nada en la incertidumbre de luz inexacta de luciérnagas perseguidas elevo la pierna derecha..." (Ibid., p. 48)

Todo lo que el personaje relata acerca de su experiencia onírica se da en la oscuridad. Al final, el narrador (que había dado inicio al relato en tercera persona) dice:

"El sol abre la ventana y entra; resbala por todas partes. Un hombre, sobre su catre, aún duerme con la cabeza y los brazos colgando a la orilla del catre. Sus pies desnudos asoman por debajo de la sábana. El sol, en un haz de puntitos cósmicos, llega a uno de los rincones del cuarto. Allí, al pie del bote de basura, está la trampa; debajo del arco metálico, engarrada, sólo está la patita del ratón." (Ibid., p. 54)

Sombra, oscuridad, para las cosas del sueño; luz, ahora, para la descripción de la realidad y para "aclarar" los hechos. El sol se ve personificado por el narrador. Deja que sea él —con movimientos humanos— quien abra la ventana, entre y llegue a uno de los rincones de la habitación, y deje ver con nitidez lo que ha ocurrido allí: el hombre tiene sus dos pies; la patita del ratón ha quedado atrapada en la trampa. Podría pensarse en un rompimiento del paralelismo, de la correlatividad de acciones y situaciones, al llegar a este punto. En cierta forma, lo es. Pensemos en la "trampa"

del ratón: metálica, tangible; para el hombre, la "trampa" es el sueño. El sueño comenzó a atraparlo por uno de sus pies, y terminó por atraparlo completo. El sueño hizo presa del hombre, y así lo vemos dormido cuando arriba la luz solar a transparentar la situación. Parece que estamos frente a un relato cercano al mundo de La metamorfosis de Franz Kafka.

En síntesis, tanto en la realidad como en la longitud onírica, han predominado los temas de la inmovilidad y apri-
sionamiento (falta de libertad), pues éstas son las sensaciones que invaden a los personajes, pero con la variante de que uno de los personajes, el ratón, obtiene su libertad al final del relato, a costa del sacrificio de una de sus extremidades.

"El búho"

Este cuento recuerda la novela de Ernesto Sábato, El túnel, y la situación del personaje Juan Pablo Castel que aparece en ella.

Trata de una escritora que evoca y relata —en primera persona— las terribles circunstancias que la condujeron al lugar donde está recluida: un manicomio. Desde este tenebroso sitio, habla de la muerte de su amada —se deja entrever su lesbianismo— y el petitorio de un abogado (el búho)

para que ésta fuera enterrada junto a un hombre a quien quiso mucho y que fue cliente del notario:

"Él acaba de fallecer en el extranjero... Fui su abogado. Aquí está el cable en que me notifican su muerte y la fecha en que traerán sus restos a esta ciudad para su inhumación... Si un gesto cristiano suyo permitiera que fueran sepultados en el mismo sarcófago donde descansan los restos de ella... Su carta es vehemente y conmovedora, hay pureza..." ("El búho", pp. 61-63)

Para evitar que los restos de su amada pasen a reposar junto al hombre que acaba de fallecer y que había entregado un sobre lacrado a su abogado, con el petitorio anterior, la escritora exhuma ilegalmente —falsificó los documentos de exhumación— aquellos despojos. Ante tal acción, se acusa de profanación a la escritora y va a parar al manicomio, desde donde recuerda su historia. Al final del cuento, se explican las circunstancias del caso por un recorte de periódico que ella entrega a un visitante anónimo del sanatorio.

Predominan en el relato la evocación, sobre todo de la llegada del abogado y de sus ojos que semejan los de un búho:

"Sus ojos, puros, tal vez capaces de ternura y de compasión, distantes de todo enigma y reticencia, vienen, por instantes, hacia mi huidiza mirada y de allí, van tranquilos, hacia los objetos de mi mesa de trabajo..." (Ibid., p. 58),

así como de los ratos felices pasados con la amada. Cuando

se llega a este punto, Estrada acude a su procedimiento preferido: paréntesis y escritura carente de puntuación, y -por supuesto- la elevación a lo lírico:

"(veo otra vez el súbito revuelo de gorriones porque ellos la presienten cuando irrumpe en el soleado patio del colegio y entonces el aroma fugaz de su sombra sin indicio alguno para otros ausentes frente a su imagen sin espacio se hace proximidad...)" (Ibid., pp. 58-59)

Se atisba lo afectivo pasional, con indicios de fugacidad. Sin embargo, la unidad indisoluble se advierte desde el epígrafe del relato:

"Nuestros cigarrillos siempre estaban juntos, en el mismo cenicero, transfundiendo sus caracolas y bucles llenos de deseos..." (Ibid., p. 57)

A más de la cohesión, del vínculo indisoluble entre las dos mujeres, que se sugiere en el epígrafe -inventado por el autor, porque carece de referencia bibliográfica-, hay, allí mismo, un clímax pasional; pero no se busca justificación para este vehemente ardor amoroso que transgrede leyes de convencionalismos sociales o religiosos.

"... llenos de deseos, sin arrepentimiento ni búsqueda de perdón, entrelazados, y en apacibles éxtasis..." (Ibid., p. 57)

Y así como el humo de estos cigarrillos, la muerte se llevó a la amada, pero la pasión amorosa es tan intensa, que saiva cualquier escollo:

"Un día pensé: si yo me hubiera dado muerte, mi amor por ella también hubiera muerto conmigo, porque ¿quién podría haberme asegurado que en otra dimensión, obscura, crepuscular o luminosa, en la muerte, yo la hubiera encontrado de nuevo?"
(Ibid., p. 67)

Imposibilidad de saber qué hay más allá de la vida; enigma permanente para el hombre. Quién sabe si la muerte es "sombria" o "luminosa". Ante tal disyuntiva, la escritora decide aferrarse a la existencia. Desde la vida, si tiene certeza de que "siente amor", que puede querer: siente que ama. Precisamente, por ignorar la naturaleza de la muerte, no puede permitir que los restos de su amada reposen junto con los de otra persona. Pasión es, pues, lo que viene perfilándose como tema, y en sus revestimientos más mundanos: atracción física, celos, lesbianismo, obsesiva posesividad. Pero queda flotando una pregunta: ¿es loca? Si la transgresión a las leyes del convencionalismo humano es suficiente para determinar la insania de una persona o su reclusión en un manicomio, es pregunta que cada lector debe resolver.

La obra de arte literaria condensa —y hasta concilia— ingredientes de lo más disímiles e inusitados, pero no por eso deja de formular preguntas que conducen a la obtención de grandes verdades. El problema de un solo personaje puede reflejar los múltiples e intrincados problemas que aquejan a toda una sociedad, en la que no todo es rectitud ni

"normalidad". Es así como narraciones como El túnel de Sabato o "El búho" de Estrada plantean dificultades que conciernen a toda una institución social, y el lector debe reflexionar sobre las proposiciones vertidas.

En resumen, en el cuento predominan los siguientes temas: pasión (en sus formas de atracción física y espiritual) y muerte (como elemento disociador, separativo).

"Un hombre que pasa"

Éste es un relato con reminiscencia bíblica. Corresponde argumentalmente a la pasión de Cristo: su paso con la cruz a cuestas por las calles de la ciudad, hasta llegar al monte donde es crucificado. Tiene, como fuente asuntual, no sólo lo bíblico, sino las representaciones de la Pasión que se llevan a cabo en algunos pueblos de Guatemala.

Obviamente, el paso del Cristo por las calles despierta la curiosidad de la gente, y éste es precisamente el tema del cuento.

Existe una curiosidad "universal" por presenciar lo que le ocurre al hombre de la cruz. Sin embargo, hay en el relato un mensaje de honda raigambre humana y —en cierta medida— social. Aunque Estrada no es dado a correr por las vías de una "literatura comprometida" —su afán de libertad artística se lo impide—, tiene sensibilidad social y su

expresión no se somete a la parrafada panfletaria o de consignas, sino busca los caminos de la sugestividad para ofrecer su mensaje. De esta cuenta, se evidencia en el relato una separación entre quienes salen a ver al hombre que pasa con la cruz y los que no, como si en éstos quisiera recalcarse un apego obsesivo a los bienes materiales:

"Uno de ellos dijo que fueran a ver a ese hombre de quien hablaba la gente, y lo dijo porque apenas se iniciaba en el oficio; pero otro, de uña dura y corva, señaló las monedas desparramadas sobre la mesa y las losas, y preguntó quién cuidaría de ello. La mirada de los prestamistas y cambistas corrió sobre los talegos de dinero, las pilas de monedas y los arcones de cedro donde se guardaban alhajas y escrituras de tierras. Y decidieron no ir." ("Un hombre que pasa", p. 72)

Esta clase de personas, con claras inclinaciones a las riquezas monetarias, rehuyen seguir a Cristo en su recorrido tortuoso, pero sirven a los propósitos literarios del narrador que los contrasta con la gente de campo, sencilla, que sí se interesa por lo que ocurre al hombre de la cruz:

"Y entró nueva gente a la ciudad: la que venía del campo..." (Ibid., p. 74)

O los minusválidos:

"Los ojos de los ciegos se toparon con la media tarde y con el empedrado de las calles y callejones donde el bordoneo de los cojos se les había adelantado para enterverarse con el rumor de la gente." (Ibid., p. 71)

Los que han llegado a ver el paso del hombre de la cruz,

con desprendimiento y sin regateos, son, pues, ciegos, lisiados, artesanos, campesinos y toda clase de gente humilde. Esto contrasta vigorosamente con otro sector social que se ha negado a acudir. Ajustado muy bien a la relación bíblica, el cuento se proyecta en actualidad a través de la crítica de ciertos estadios sociales.

En todo este enfrentamiento, pervive el tema de la curiosidad y, del contenido del relato, emana una verdad que hiere más por lo que representa que por lo que ella es en sí.

"Santos mártires o los colgados del sábado"

Es curioso que este cuento que cierra la segunda obra orgánica publicada por Estrada utilice procedimientos y temas semejantes al relato con el cual finaliza la primera: "Cabeza que no siento". No obstante, hay en "Santos mártires o los colgados del sábado" un desarrollo narrativo, en el sentido que muestra una transmutación de la realidad, provocada por el estado de embriaguez o delirio alcohólico de su personaje.

En el cuento que nos ocupa, aparece un personaje, un ebrio, que yace derrengado entre un montón de muñecos que se colocan en las calles desde el Viernes Santo, para ser quemados el Sábado de Gloria —de ahí el título—, y que representan a Judas Iscariote. Como es obvio, se trata de una costumbre muy arraigada en la gente de Guatemala.

Este personaje, en su delirio, hace una transmutación de realidades y cree que los muñecos son personas —cadáveres— que habrán de ser enterradas junto con él:

"Nos vamos a enterar en montón, amontonados y enmontados para que ninguno dé razón de nosotros, porque de enterrarnos tienen." ("Santos mártires o los colgados del sábado", p. 85)

Y todo se agrava cuando ve dos filas de mujeres enlutadas, en procesión, y la escucha decir su nombre (hasta llega a pensar que entre ellas viene su amada pronunciándolo):

"Tal vez viene ella entre todas las mujeres buscándome entre el montón, o entre los colgados... (...) Viene ella, toda-ojos-y-lágrimas, en esta noche de soledad, temblándole los labios y diciendo mi nombre..." (Ibid., pp. 86-89)

Esto ocurre porque las mujeres de la procesión van diciendo: "santos mártires", frase que es parte de una oración que se acostumbra rezar en Viernes Santo. El personaje es quien se llama Santos Mártires:

"... Santos Mártires, nombre inventado por su santa madre, quien apenas si sabía deletrear y que no alcanzó a leer completos los nombres de los santos del día en que nació este prójimo..." (Ibid., p. 101)

Este elemento es el que transmuta la realidad, pero contribuyen también la embriaguez y el estado de delirio en que se halla el personaje. Cree oír al viejo orador de su pueblo, encargado de decir los discursos en los entierros, y

"ve" llegar a mucha gente al cementerio, cuando sólo se trata de las personas que celebran el Sábado de Gloria. Así, tirado por el suelo; permanece hasta vísperas del Domingo de Resurrección. "Oye", entonces, al viejo orador que hace un recuento de la vida del "finado":

"Recuerdo a nuestro prójimo desde cuando apenas era un muchachito de unos doce años, (...) Recuerdo a nuestro difunto cuando ayudaba a decir la misa los domingos, crishpinudo, recién bañado en el río..." (Ibid., pp. 98-99)

De esta manera, con el monólogo del personaje y las palabras del orador, se van configurando sucesivamente los momentos más significados de su vida. Para el lector, la situación del personaje se antoja angustiosa, pues se percata de su imposibilidad de reconocer la realidad circundante.

Durante el dilatado monólogo del personaje, se incluyen otros "hablares", como el de un hombre sin pierna que intenta robarle el zapato, aprovechando su inmovilidad —¿o lo confunde con uno de los muñecos?—:

"'Zapato de mierda', le dijo a mi zapato y lo tiró lejos." (Ibid., p. 91)

La evocación también se presenta, pero referida más a episodios de su niñez:

"Yo estaba acolitando, porque también le hacía a eso con tal de verla a ella en misa..." (Ibid., p. 96)

Cuando aflora el desfogue poético, el narrador prescindir de la puntuación gráfica:

"...alzaba la mirada hacia la rajadura de la bóveda por donde entraba un rayo de sol y salía el arrullo de las palomas buchonas arremolinándose con las nubes untuosas y olorosas de armonio y las notas azulcenicientas del incienso..." (Ibid., pp. 96-97),

aunque puede ser también que el uso del polisíndeton la haga innecesaria. Sin embargo, es el único momento del relato donde se aprecia carencia de puntuación o, dicho de otra manera, de detenciones.

Dentro del monólogo, hay también una espera infructuosa:

"Estuve esperando a que él se muriera primero para casarme con ella, pero resulta que yo me estoy muriendo ahora.

(...)

... porque me he pasado la vida solo, esperándola, esperando a que él se muriera primero para casarme con ella, pero resulta que yo me estoy muriendo primero." (Ibid., pp. 85 y 91)

En esta reiterada manifestación de su estéril espera y su frustración amorosa, se vislumbra la soledad: "me he pasado la vida solo". Constantemente imagina que aparecerá la amada:

"Tal vez viene ella entre todas las mujeres buscándome..."

(...)

... y yo tratando de divisarla entre todas las mujeres..." (Ibid., pp. 86 y 95)

Y nótese la singularidad de la persona amada: es ella entre todas las mujeres.

El viejo orador, en su discurso, nos confirma la índole dipsómana del personaje:

"Que le gustaban las copas es bien cierto. (Ibid., p. 99)

También resaltan la soledad -como se había dicho- y la indigencia del protagonista:

"Y ahora aquí muriéndome, sin siquiera pero ni un alma cerca de mí, para darme una mano para bien morir. Ni un vaso de agua...

(...)

... en esta noche de mi soledad...

(...)

... era un muchachito de unos doce años, puro pollo quish de lo roto y los remiendos...

(...)

... no hay quién lllore por mí, ni ella siquiera..." (Ibid., pp. 85, 86, 99 y 100)

Sin embargo, hay una diferencia con "Cabeza que no

siento", en lo concerniente al tema de la miseria, pues allí las evocaciones de una niñez feliz servían para realzar, por contraste, la pobreza actual del personaje. En este cuento, no. Él ha vivido una vida miserable desde su niñez. Además, como ya se advirtió, se ha hecho una transmutación de la realidad, y no únicamente una contraposición de tiempos donde se presentan dos situaciones del personaje, como ocurre en "Cabeza que no siento". Esto comenta un avance de técnicas narrativas en Ricardo Estrada.

También se da el tema de la inmovilidad —bastante frecuente en Estrada—. El personaje permanece inmóvil durante todo el relato:

"Y yo va de querer mover los dedos para que se dé cuenta de que todavía estoy con suspiración..."
(Ibid., p.90)

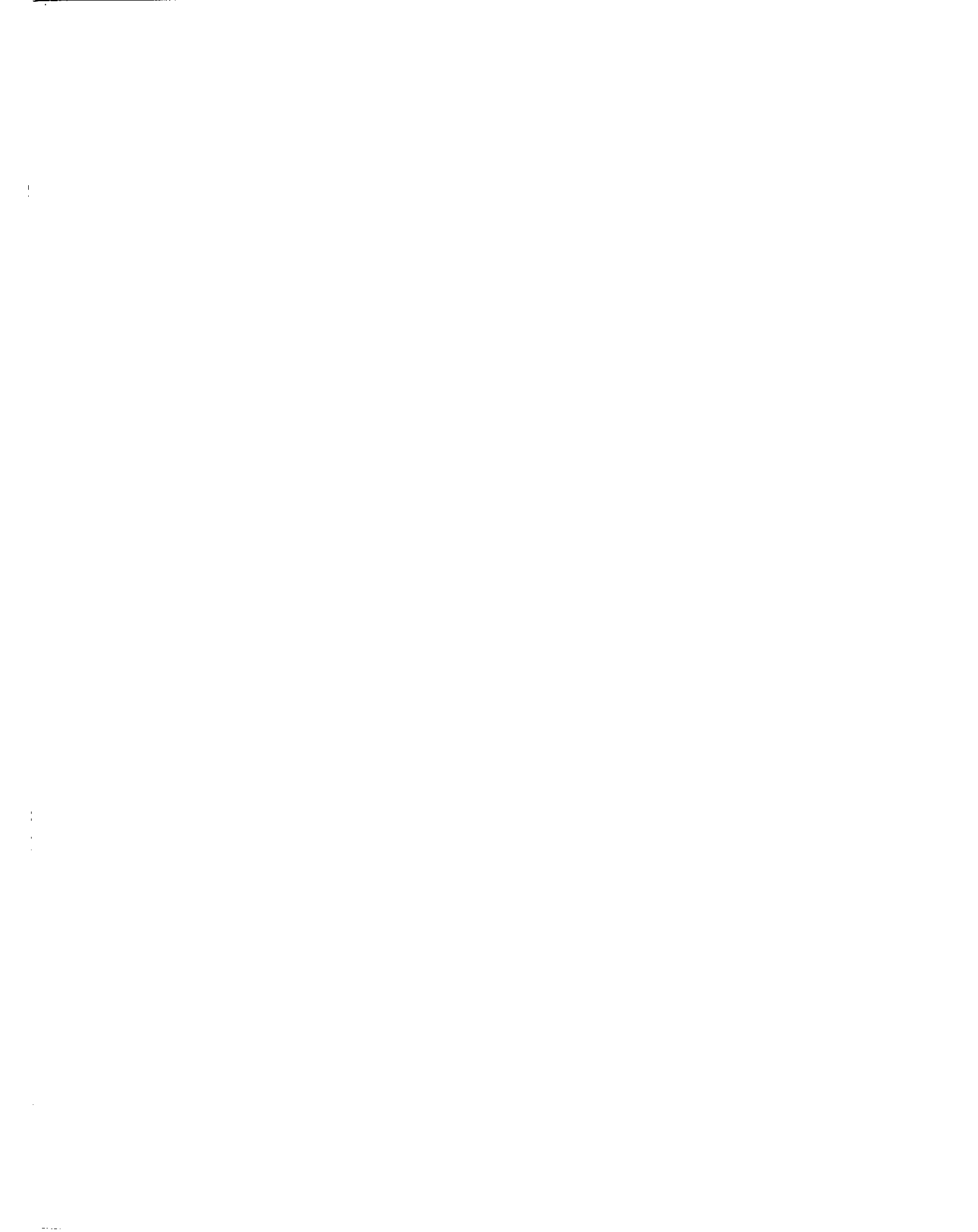
En este estado de inmovilidad permanece hasta el Domingo de Resurrección:

"Si serán los cohetes y las campanas del domingo de resurrección rajando y rojeando el cielo, y yo aquí, todavía tirado..." (Ibid., p. 102)

En resumen, el cuento presenta varios temas: inmovilidad (el más intenso), indigencia, soledad y amor frustrado (la espera infructuosa), vertidos en la transmutación de la realidad.

Concluimos, pues, nuestro capítulo referente a señales

temáticas. Sólo añadiremos que han sido tratados también algunos aspectos argumentales, ambientales y técnicos, con el fin de no romper la unicidad, fondo y forma y para dar mayor licitud a las relaciones entre los elementos del sistema narrativo. Además, se ha ofrecido un resumen de los temas al final de cada cuento enfrentado en el análisis.



V. PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS NARRATIVOS

En el capítulo anterior, apuntamos la integración unitaria de elementos temáticos y técnicos que conviven en estrecha interrelación en los cuentos de Estrada, lo cual les confiere categoría de conjuntos coherentes y armónicos. Fue así como dimos tratamiento —a riesgo de parecer reiterativos— al uso de yuxtaposiciones temporales y espaciales, al empleo del paréntesis, a la utilización de párrafos sin puntuación gráfica y a los traslapes y traslados de realidades. Además, en el capítulo referente a aspectos asuntuales, cuando tratamos el influjo de Flavio Herrera sobre Ricardo Estrada, indicamos el uso de oraciones sin verbo y la tendencia preciosista de su narrativa.^{/68/}

En razón de lo anterior, señalaremos las siguientes técnicas que no han sido destacadas: cosismo, anticlímax, finales inesperados o sorprendentes y paralelismo.

A. Cosismo

Definimos el término como la descripción detallada y minuciosa que se da dentro de una obra literaria.

^{/68/} Vid., pp. 61-71 de este estudio.

La descripción de la menudencia está muy arraigada en Estrada:

"Se le cayó el sombrero. El sombrero cayó boca-
rriba, enseñando la huella de mugre y sudor del
Bartolo. Unas fichas que le habían dado de vuel-
to se le cayeron también, y se fueron rodando al-
rededor de la escupida. Las fichas no alcanzaron
a dar ni una ni dos vueltas enteras sino que ca-
yeron dando la misma cara hacia el cielo raso de
las cagaditas de mosca.

Cuando le asomó el primer ronquido al Bartolo, la
pierna izquierda le colgó al borde de la banca.
Movi6 el dedo gordo que apenas rozaba el suelo.
Una mosca se le paró en la yema rajada y allí se
puso a frotarse las patitas delanteras." ("Barri-
letes", p. 27)

Es evidente cómo aflora el detalle, la cosa mínima. Es-
te procedimiento indicia el poder de observación del narrador.
El efecto que produce en el lector es el de una sensación de
lentitud, como de cámara lenta. La técnica incentiva las
sensopercepciones visuales. El recurso es muy gráfico y
evidencia lo que está ocurriendo en la obra; integra dentro
del ámbito pormenores que contribuyen a la conformación de
una realidad literaria total.

Uno de los mayores tropiezos para un narrador es el de
la imposibilidad de reunir dentro de su obra todos los ele-
mentos ambientales capaces de configurar —o dar la idea de—
una realidad total ante el lector. Habrá de conformarse con
la presentación de "ingredientes" dispersos, "jirones" que
reconstruyen fragmentariamente aquella realidad. Estrada

resuelve —en buena medida— la dificultad al echar mano del recurso de la descripción detallada, de las menudencias que acompañan a las acciones de los personajes.

En "Barriletes" existe un pasaje en que Bartolo Catz, el protagonista, aparece colocando flores en la tumba de sus hijos ahogados en el lago de Atitlán. El lector, en ese punto del relato, percibe y participa del dolor inmensurable que invade a Bartolo y se percata de la presencia de elementos ambientales —circunstanciales— que, aunque se antojen entor-
nantes o secundarios, están allí, completando la acción:

"Del montón de tierra que era la sepultura del Lencho al montón de tierra que era la sepultura del Santiago. (...) Ponía una ramita de ciprés aquí y una flor de muerto allá. Una flor de muerto aquí y una ramita de ciprés allá. En la tierra que mediaba entre un montón de tierra y el otro montón de tierra, se miraban las huellas de sus pies. La huella de un calcañar y de un dedo gordo. La huella de otro calcañar y de otro dedo gordo."
(Ibid., pp. 23-24)

El cosismo se ofrece como recurso integrador de piezas mínimas concomitantes de la acción y se ve reforzado por las reiteraciones. El dolor del personaje se percibe en sus acciones: ir y venir de una tumba a otra, ofrenda floral, pero es el detallismo el que refuerza las acciones, robustece la captación del dolor no manifestado abiertamente y configura los elementos ambientales incurrentes.

Desde un punto de vista estético, la técnica del cosismo

suaviza la rigidez provocada por la intensidad de la acción y coadyuva con la función anticlimática, que veremos más adelante.

En los ejemplos presentados anteriormente, el lector advierte con facilidad, tanto en la fonda como en el cementerio, el dolor que aflora del personaje, gracias a la descripción minuciosa que completa la presentación ambiental. En cierta forma, también actúa como distractor, pues lo lleva a la contemplación de los elementos entornantes.

En "El gavilán y el quebrantahuesos", el narrador exagera la minucia:

"(un mosco, de entre la nube de chan —un mosco de ojos colorados—...)" ("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 13),

pues llega al extremo de revelar qué color tienen los ojos del mosquito, como si pusiera una lupa para observarlos en dilatada dimensión.

En relación con la técnica de la cámara lenta, consideramos oportuno mostrar este párrafo:

"Como el cigarro es un solo temblor en los labios de don Adán, la Sabina que si más se chamusca los dedos con el fósforo. Entonces lo bota. El palito cae retorciéndose en la negrura y en el fuego lento de un gusanito. Se da una última encogida con la llamita que le sale en la punta. Se queda quieto, carbonizado y retorcido." ("Cachobajo", p. 43)

La lentitud es extrema dentro de este proceso: encender, caer, apagarse y retorcerse el fósforo. Las descripciones de la llama y del humo que acompañan el descenso del cerillo realzan la "pachorra" narrativa y confieren una visualización gráfica muy intensa.

Hay muchos ejemplos que notician esa "parsimonia" en la descripción, pero todas nuestras explicaciones se encaminarían a mostrar los mismos objetivos, funciones y resultados narrativos. En tal virtud, sólo ofreceremos uno más:

"El dedo pulgar y el meñique bien estirados, y los otros dedos tronchados sobre el cuenco de la mano. Sobre la frente y el entrecejo, ceñudo por el montón de surcos, se hace una cruz con la uña gruesa, de hombre de campo (Por... la señal... de la santa... cruz...); después, otra sobre la pelambre del bigote y el puñusco de barba (de... nuestros... enemigos...) y otra sobre el pecho (libranos... Señor... Dios... nuestro...). La señal de la cruz grande viene desde la frente ceñuda en su vozarrón lento (En el nombre del Padre...), baja con los cuatro dedos juntos y el pulgar formando guacalito hasta la hebilla del cincho (del Hijo); después, al costado izquierdo (del Espíritu), tocándose la solapa con cuidado porque en el ojal lleva una siempreviva de las que se cayeron de una corona, y, por último, al costado derecho (...Santo. Amén)." ("Santos mártires o los colgados del sábado", p. 93)

La lentitud, el detalle, el detenimiento sirven para visualizar lo que en la realidad se da mucho más aceleradamente: la acción de persignarse. Los signos gráficos de detención contribuyen al detallismo y a la flema del relato. Los puntos suspensivos dentro de los paréntesis —que también

visualizan porque enmarcan a manera de "ventanillas"— logran reproducir esas "intermitencias" que se dan oralmente en las palabras que acompañan a la acción de persignarse. El narrador consigue que los movimientos del personaje coincidan con el tiempo de duración de las fórmulas orales que acompañan la invocación religiosa. Además, hay "acotaciones" sobre el desplazamiento de dedos y manos, que realzan la lentitud de la acción.

En conclusión, el cosismo es procedimiento frecuente en los cuentos de Estrada y sirve para que el lector registre la pluralidad de sus ambientes, constituidos por variedad de cosas y aconteceres, vistos en "cámara lenta", en recurso gráfico-visual que busca conformar una realidad literaria integral en la presentación morosa de sus elementos.

B. Anticlímax

La expresión escrita carece de elementos paralingüísticos propios de las manifestaciones orales: timbre, línea de entonación, ademanes, gestos, silencios significativos, inmersión en el contexto comunicativo y contacto directo con él, posibilidad de explicar y de ampliar por la pregunta en el diálogo. En este sentido, el lenguaje escrito se ve "despersonalizado"; todo tiene que emerger del texto y entenderse por él. El referente, la realidad extralingüística acerca de la cual un emisor (narrador) envíe un mensaje a un receptor (lector) tiene que ser suscitada por éste,

pero habrá de ser en forma aproximada, nunca igual. Aun en el caso de que emisor y receptor se comuniquen oralmente dentro de un mismo contexto comunicativo, existe una captación distinta de éste, que se explica por la diferencia subjetiva de uno y otro. Si esto ocurre en la expresión oral, que es viva y dinámica, que permite el diálogo y la repregunta, mucho más difícil se torna la fidelidad de un mensaje en la expresión escrita, y más todavía en el caso de la obra literaria artística donde la ficción es un concurrente de capital importancia.

Cuando surgen "tensiones" dentro del proceso de comunicación oral humano, hay elementos contextuales —muchas veces de segunda importancia— que contribuyen a aliviarlas, a suavizarlas, a "distraer" la atención del emisor o del receptor hacia ellos. Ricardo Estrada usa elementos "suavizadores" de situaciones tensas, caldeadas, a los cuales llamamos anticlimáticos:

"La carne del gavilán está entre las uñas y el pico del quebrantahuesos.

La lagartija se esconde en una quemadura de rayo.
La iguana se deja caer de la rama del conacaste.
Poch, hace la iguana. El garrobo hace lo mismo:
se deja caer. Poch, hace el garrobo." ("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 13)

"El gavilán y el quebrantahuesos" —como dijimos antes— es un relato donde predominan la pasión y la violencia. En

el párrafo anterior, se observa precisamente una acción que ha desembocado en destrucción y saña, pero que se ve atenuada por la aparición de un pasaje donde dos animales ejecutan movimientos y producen ruidos que distraen momentáneamente la atención del lector en esa dirección. La excesiva dosis de violencia exigía un atemperante.

En "Barriletes", hay una afanosa busca de dos muchachos indígenas, que culmina con el encuentro de los cadáveres. Como consecuencia, el dolor de las madres de los niños:

"La nana de Lencho es un quejido. (...) La nana de Santiago es otro quejido. Como garras de hembra de gabilán le bajan los dedos desde la greña para apretujarse las manos empuñadas sobre la boca." ("Barriletes", p. 22)

Las acciones de las mujeres denotan dolor intenso. La nana de Santiago crispera los dedos sobre su boca, y aun el lector medianamente emotivo puede percibir este momento crítico del relato. Estrada coloca inmediatamente el anticlímax:

"Entre tanto, la espuma juega con las plumas verdes y azules del lago, porque ése es su oficio. Chas-chas. Chas-chas. Así hacen las olas empennachadas de espuma de la región verde y translúcida." (Ibid., p. 23)

Excelente paliativo para el lector sensible. Después de haber hecho suyo el dolor de los personajes, se le sumerge en las aguas "verdes y azules del lago"; percibe el

jugueteo de la espuma y el manso ruido de las olas en esa región transparente.

El recurso, como es natural, obliga a la antinomia. El contraste se vuelve obligatorio. Ascensos y descensos son necesarios. Hay que ir y venir de un extremo a otro. Mientras más eretismo haya en la acción, más levedad habrá en la disposición anticlimática.

Relatos violentos, como "Cachobajo" y "El relumbrón", se verán accedidos por este procedimiento, en virtud de su contenido argumental:

"-Échenie la otra descarga. Así salimos de una vez por todas- dijo el teniente de la escolta (...).

-Pungúnnn- resuena la segunda descarga.

Los chijuyes tuvieron que irse a revolotear más lejos entre los palos brotones (...). Un cra-cra rezagado de pericos asustadizos cruzó el llano." ("Cachobajo", pp. 64-65)

"Yo dejé mi machete en el suelo y me restregué las manos con tierra. (...).

Pasó una pareja de pericos haciendo cra-cra-cra. Se fueron a parar en la rama de un guayacán. Toc-toc-toc hacía un cheje en el tronco de un palo volador." ("El relumbrón", p. 24)

En el primer fragmento, se usa el anticlímax después de un fusilamiento. En el segundo, se usa antes de la muerte

violenta de un personaje, pero es porque persigue atenuar la tirantez provocada por una espera angustiosa: la del asesino que aguarda para matarlo.

Los contrastes son manifiestos en ambos casos y tienen como denominador común el uso de la misma ave como distractor. En los dos ejemplos aparece la onomatopeya, y aun en todos los que hemos presentado hasta el momento en esta parte del trabajo. Estrada refuerza el anticlímax con la reproducción de sonidos.

En "Cabeza que no siento" y en "Santos mártires o los colgados del sábado", por razón de que en el primero hay una oposición entre un pasado feliz y la indigencia actual del personaje, y en el segundo una transmutación de realidades bastante contradictorias, se da el anticlímax precisamente dentro de estas esferas divergentes:

"... cómo me acuerdo de cuando el padre Adalberto me jaló para acolitar cuando le llevé el pichelito con el agua y esta sed que no aguantó (...) echá más me decía el padre cuando yo le servía el vino y esta saliva tan espesa qué me estará pasando (...) y las fichas que se madrugaba Pancho cuando nos ayudaba a acolitar ah malaya una fichita de aquellas..." ("Cabeza que no siento", p. 92)

"Tendrán que recogernos y enterrarnos. (...) Ahora sí oigo que viene a rezarme las oraciones que se dicen por los difuntos. (...) Tal vez viene ella entre todas las mujeres buscándome entre el montón..." ("Santos mártires o los colgados de los sábados", p. 86)

Las antinomias de estados -indigencia frente a evocación de una niñez agradable- y la transmutación de realidades en el primero y segundo fragmentos, respectivamente, conllevan el anticlímax, pero no sólo como un remanso para la tensión evidenciada en el lector, sino más que nada para mitigar la aflicción de los personajes. En el primer caso, la resaca alcohólica del personaje se contrasta -pero se alivia- con la evocación del agua y del vino que usaba en la misa el padre Adalberto, por lo menos durante esta evocación porque es claro que, al volver a su realidad actual, servirá de acicate a su sed; también sucede igual con su pobreza actual y el recuerdo de las fichas que hurtaba Pancho. En el segundo ejemplo, la desesperante inmovilidad del personaje se atenúa por la esperanza de que venga su amada entre las mujeres de la procesión.

Las situaciones aflictivas, en ambos párrafos, demandan anticlímax, que sirven tanto al personaje como a su lector: a quien padece la situación y a quien "la observa".

De la misma manera, en "El búho" el personaje busca un paliativo para el acoso del abogado que llega a pedirle algo que le es mortificante, y lo encuentra por la vía de la evocación:

"'Créame, este es el momento más difícil de mi profesión...' (busco ese nombre el de él ajeno pero absolutamente ajeno y desconocido a mi vida y a la de ella entre sueños...)" ("El búho, p. 63)

El anticlímax funciona como tal porque el lector también ha presenciado y "sentido" este acoso, de manera que encuentra una confortación en la evocación del personaje, que desdibuja —con su aparecimiento— la figura del abogado.

En resumen, Estrada utiliza el anticlímax de dos maneras: con la intervención de elementos del contexto ambiental, que parecen ser intrascendentes pero que llenan una función paliativa en los momentos cimeros de la acción, y a través de una "fuga" facilitada por la evocación o por la suposición esperanzada de que se aproxima algo mejor.

C. Finales inesperados o sorprendentes

En la narrativa, se dan casos en que la acción argumental va creciendo en intensidad. Esto ocurre en forma tan gradual que el desenlace viene a ser una consecuencia natural del desarrollo del relato. Esto ocurre en algunos cuentos de Estrada: "El gavilán y el quebrantahuesos", "Cachobajo", "De este lado y del otro", "El relumbrón", "Un hombre que pasa" y "Santos mártires o los colgados del sábado". Sin embargo, hay otros relatos en que no pasa lo mismo, pues se acude a la presentación de finales inesperados, desusados, sorprendentes o al menos sorprendivos.

Ricardo Estrada cultiva ambas formas. Esto indica variedad en su manera narrativa y no reincidencia en una única modalidad de cierre.

Trataremos sobre los finales desacostumbrados en los siguientes cuentos:

"Barriletes"

"Entonces se llena de alegría el corazón del Bartolo. Ahora puede ver más allá de la oscuridad: por la crestería del cerro va el C'Ahuahal Queh, el Señor de los Venados. Va iluminado por el lucerío de los cuatrocientos muchachos que llaman Motz. Dos muchachitos cubiertos de plumas de quetzales y llenos de pedrería sobre el lomo del Señor de los Venados.

'Ahora, dice el gato de monte, juntemos los frijoles colorados del palo de pito, las flores de girasol, la candela, el resto de pom y los cigarros de tusa. No hay que dejar nada tirado.'

En cuanto sale el sol, un lagrimón del Bartolo Catz baja por la garganta del Chajal Civán, el guardabarranca." ("Barriletes", pp. 33-34)

Los desusado del final de este relato está en el arribo a una dimensión mágico-legendario-mítica, después de un gradual ascenso desde un plano de realidad a otro de suprarrealidad. Al llegar a dicha dimensión —que corresponde al final del cuento—, el lector asiste a una luminosa renovación del mito de Hunahpú e Ixbalanqué, quienes, según el Popol-Vuh, se convirtieron en el sol y la luna y ascendieron al cielo junto con los cuatrocientos muchachos, para formar la bóveda celeste.

En un derroche lírico, Estrada incluye en el trino

de un ave la expresión dolorosa de Bartolo Catz, iluminada por la luz de un sol que nace. En esta forma, logra refundir al final sensopercepciones visuales y auditivas dentro de una imagen poética.

"El remolino"

"El remolino de polvo asoma por la avenida de cipreses y manzanotes. El remolino de polvo, remolineando, detrás de ella, en vuelo de polen, briznas y semillas. En un esguince, el remolino pasa alborotándole el cabello y jugueteándole la falda.

-(... mis dedos caminando se hundían entre tu pelo... el viento que jugaba con tu falda)" ("El remolino", p. 83)

Al final de este cuento, la mujer busca la tumba del ser querido, pero se encuentra con el nicho vacío. No puede saber ahora en dónde está enterrada esta persona. Esto no tenía nada de extraordinario si no se presentara ese remolino que juega sensualmente con su cabello y su falda, y que constituye un elemento asociativo y lírico entre la vida y la muerte. El remolino es, además, portador de palabras de la evocación que hiciera el amante antes de morir.

El final resulta inusitado por la función simbiótica del remolino, que une vida con muerte a través de la permanencia del amor.

"Cabeza que no siento"

"Grabadas en talla dulce las sombras de Remigio y Policarpo. En el huecograbado del portón, la figura derrengada de Victoriano Margarito Mazariegos Sigüenza.

-Toyo... Toyano... Victoriano. Mirá, aquí está tu trago. Aquí está tu guarito. Abrí la boca. Abrí la boca. Gusanito, aquí está tu alimentación. Tragá. Tragá. ¡Ah, no te nos vayás a morir...!"
("Cabeza que no siento", p. 105)

El final de este cuento sorprende por el cambio exabrupto del procedimiento lingüístico que se había venido empleando durante todo su desarrollo: falta de puntuación gráfica, en suerte de monólogo interior. El resto del relato había permanecido en el plano evocativo, integrado por soliloquios, diálogos ocasionales, descripción de los alrededores, contrastes entre su miseria actual y su niñez dichosa.

Ahora, estamos ante una realidad contundente: la agonía del personaje por su necesidad de alcohol, la intervención de los amigos, Remigio y Policarpo, que tratan de aliviar su delirio. Asombra también el cambio lingüístico en la presentación de párrafos con signos de puntuación y el paso del plano evocativo al real, es decir, de la realidad interna del personaje a la realidad exterior.

El cambio en la técnica narrativa, al final, remite al lector a un "ambiente" muy distinto de aquel con que ya se

había familiarizado; lo lleva de la evocación y el soliloquio hasta una realidad definitiva.

"El ascensor"

Pensamos que era oportuno incluir este cuento entre los de finales desusados. Todo él, en su comienzo, desarrollo y final, muestra una técnica bastante peculiar. Sorprende por su procedimiento narrativo, por los cauces connotativos, por su traslape dimensional, por la polisemia, por el grado de dificultad interpretativa y por la variedad de conjeturas que de ella se derivan.

El final del relato es tan desacostumbrado como su desarrollo, porque tiene que responder consecuentemente a todo su contenido:

"Ella muestra sus manos hacia el trozo de poliedro de cristal, hacia el almendrón. Después, la junta sobre su pecho, sobre las órquideas.

(Ya no rasguñaré más.)

La melodía apenas titila, irisada, en su garganta. El olor acre del desinfectante reptá por las paredes del ascensor." ("El ascensor", p. 43)

La supersposición de realidades, tiempos y circunstancias diferentes, permite apreciar —conjuntamente— un almendrón, a través del cual se atisbaba al ser amado, y un poliedro de cristal, que puede identificarse con la ventanilla

de un cajón mortuario. De acuerdo con esta interpretación, el final trasciende sobrecogedor en sus clasificaciones: el ascensor es ahora un féretro. Más impactante, incluso, la resignación del personaje ante esta situación: "Ya no rasguñaré más".

En el último párrafo hay un contraste entre el trémulo apagarse de la melodía y lo "brusco" de la revelación. Sólo queda el olor a desinfectante "reptando" por las paredes del "ascensor", con una marcada presencia ósmica de la muerte.

"La Trampa"

"El sol abre la ventana y entra; resbala por todas partes. Un hombre sobre su catre, aún duerme con la cabeza y los brazos casi colgando de la orilla del catre. Sus pies desnudos asoman por debajo de la sábana. El sol, en un haz de puntitos cósmicos, llega a uno de los rincones del cuarto. Allí, al pie del bote de la basura, está la trampa; debajo del arco metálico, engarrugada, sólo está la patita del ratón." ("La trampa", p. 54)

El final de este relato muestra la llegada del amanecer que, en haz tempranero, disuelve la nebulosa de una noche aflictiva y torturante, donde un estado de vigilia insidiosa había hecho presa del personaje.

El relato que venía desarrollando este ámbito es ahora —al cierre del cuento— el que desvela la verdadera situación

del personaje, amaneciendo de la confusa pesadilla pasada. El plano de la realidad emerge de la dimensión onírica, de semi-inconsciencia, para clarificar que la "trampa" que atrapó al personaje es la del sueño.

"El búho"

Uno de los finales más importantes de los relatos de Estrada está en este cuento. Un recorte de periódico:

"Escritura acusada de profanación"

Con las reservas del caso, se procede a averiguar los motivos que conocida escritora tuviera para la falsificación de los documentos que autorizaban la exhumación, en el cementerio de 'Los Alamos', de los restos de una señorita fallecida hace dieciséis años. El hecho de la exhumación se realizó, y el destino de los restos se desconoce hasta ahora. Los familiares de la señorita fallecida, cuya identificación omitimos por razones obvias, aseguran que no existe ninguna clase de vínculo o de conocimiento, ni familiar ni amistoso, con la escritora. Al momento se desconoce si la responsable del hecho está detenida. Las autoridades están preocupadas por desentrañar este misterioso caso." ("El búho", pp. 67-68)

El cierre del relato acentúa las circunstancias en que se llegó a esta terrible situación. El lector, gracias a este "recorte de periódico", termina por atar todos los cabos sueltos del relato al revelársele los pormenores del caso. Al llegar a este momento narrativo, se da cuenta de que la historia fue contada por un personaje desgarrado y conflictivo, entre "jirones" y nebulosas de su mente enferma.

El lector sólo conocía una parte de la historia, en que hay sugerencias de lesbianismo y de alguna tortuosa obsesión que aquejaban a la escritora. El final, en el recorte de periódico, desvela la naturaleza enfermiza del personaje.

Coincidentemente con el cuento anterior, la realidad —que en este caso se identifica con la presentación de los sucesos en el recorte de periódico— se cierne sobre un mundo de tiniebla y de recuerdos que agobia al personaje, juzgado como incapacitado mental. No existe apelación para este juicio social. No ha podido conciliarse el sentimiento colectivo con el individual, y de este contrapunto proviene, y por él se explica, la reclusión de la escritora en el manicomio. Tal parece que Estrada —como ocurre al final de este cuento y en otros que hemos tratado— propiciara el derrumbamiento de mundos o situaciones imaginados, oníricos o de intimidad pasional, haciéndolos fracturarse en realidades contrastantes.

Para terminar, resumimos que Estrada utiliza finales desusados en cuatro sentidos:

1. para elevar el relato a categoría mágico-legendario-rituales: "Barriletes";
2. como simbiosis o sincretismo de elementos disímiles o antagónicos, como la vida y la muerte en "El remolino";

3. como consecuencia de un desarrollo también inusitado: "El ascensor",
4. y como realidad que saca a luz situaciones surgidas en el sueño, en la imaginación o en los oscuros rincones de la intimidad demencial de sus personajes: "Cabeza que no siento", "La trampa" y "El búho".

D. Paralelismo

Utilizamos el término en su más sencilla denotación: lo correspondiente, lo semejante; es decir, personajes, acciones, diálogos, "cosas" que equidistan pero que se corresponden. Para mostrar el procedimiento seguido por nuestro autor, escogimos tres cuentos que, a nuestro juicio, muestran abundantemente dicho recurso: "El gavilán y el quebrantahuesos", "Cachobajo" y "La trampa".

"El gavilán y el quebrantahuesos"

El paralelismo en este relato se establece entre los personajes y las acciones que éstos realizan: el apareamiento del gavilán con la hembra del quebrantahuesos y la relación adúltera de dos personajes; las lesiones y mutilaciones que ocasiona el quebrantahuesos al gavilán y la castración del adúltero a manos del marido agraviado:

"Esa fue su perdición. Se le cambió la naturaleza de su corazón. Pensó en la hembra del quebrantahuesos.

(...)

Ésa no era la hembra del gavilán. El gavilán se cegó. Se le había cambiado la naturaleza de su corazón." ("El gavilán y el quebrantahuesos" pp. 8 y 13)

Hasta aquí las acciones de los animales; éstas amarrarán con las de los humanos:

"Arrecho te has portado. En lo que yo m'estaba rompiendo el espínazo y las manos en la montaña, vos disfrutando de mi mujer." (Ibid., p. 11)

Ambas acciones son correlativas. Existe la transgresión a las leyes naturales y a los códigos sociales. Luego viene la acción violenta:

"Ahora su carne parece carne de zapote. La carne del gavilán está entre las uñas y el pico del quebrantahuesos." (Ibid., p. 13)

"-Ayayayayyyyyyy... iiiiii..."

-No jodás hombre, ni que yo juera mal capador." (Ibid., p. 12)

Los hechos presentados correlativamente fueron resultado del ámbito sensual que las propicia.

"Cachobajo"

El paralelismo en este relato se centra en la semejanza entre un hombre, Caín, y un toro, Cachobajo:

"El hilo espumoso baja por la nuez macisa y corretea por entre la negrura del torso de don Caín. (...) El ojo izquierdo, de cachobajo, no se desprende de las manos de don Poloncho...

(...)

Seco, pero membrudo el cachobajo. De los que llaman barcinos —pringas blancas, negras y rojas. El cacho izquierdo, desde había tiempo, cuando cimarrón en las montañas de Honduras, se le había ido enroscando hacia abajo, cubriéndole el ojo izquierdo en la interrogación de una celada. De ahí el mirar torvo, oscuro, acariciante, para la arremetida bajo la sombra del pestañón cerdoso.

(...)

La frente de don Caín empieza a cundirse, bajo los regadíos de sudor, de una palidez fría, lenta, que le afila la nariz. La mirada de cachobajo entrece-rrada. En el pestañón del ojo izquierdo se le detiene una gota de sudor." ("Cachobajo", pp. 47, 59 y 61)

La correspondencia de los rasgos físicos es manifiesta: la mirada incisiva, acechante, el pestañón; pero, sobre todo, la naturaleza cimarrona de ambos, la actitud vigilante, escudriñadora, de quienes están listos para la embestida, el ataque sorpresivo.

"La trampa"

En este relato el paralelismo se establece en virtud de una semejanza situacional de aprisionamiento, de inmovilidad, que padecen un hombre —que cree haber perdido un pie— y un ratón atrapado en una trampa metálica:

"Una de las patas traseras había sido atrapada, atrapada bajo el arco metálico.

(...)

El zapato se ha desprendido de mí con todo y mi pie." ("La trampa", pp. 47 y 48)

Y alrededor de esta situación gira todo el cuento, en medio de una atmósfera tortuosa, mortificante. El hombre pasa buena parte de la noche tratando de escapar de la vigilia, del insomnio; el ratón, chillando por libertarse de la trampa.

En cierta medida, al final, se rompe la correspondencia porque el hombre cae "prisionero" del sueño y no logra resolver su conflicto: discernir si es verdad o no que perdió el pie; en cambio el ratón logra escapar, y sólo su patita queda en la trampa.

A manera de conclusión y para cerrar este capítulo sobre procedimientos y técnicas narrativas, señalaremos algo que es crucial en la narrativa de Ricardo Estrada: su barroquismo.

Intencionalmente no colocamos el barroquismo entre estos procedimientos y técnicas de su narrativa porque más bien incumbe al estilo y es una consecuencia de la utilización de varios recursos.

Si tomamos en cuenta dos aspectos ya señalados en este estudio: diversidad de lecturas realizadas e influjos recibidos por Estrada, así como el uso heterogéneo o indistinto de procedimientos y técnicas, aparece como un ingrediente del proceso creativo.

Estrada es narrador hábil que en sus cuentos hace coincidir y confluír, en coherencia y armonía, diversos influjos provenientes de sus múltiples lecturas o extraídos de las tradiciones, mitos, leyendas y costumbres de nuestro país (ya inmersos en los libros indígenas o sustanciados de lo bíblico) con diversas técnicas del relato.

Esta incorporación de elementos, procedimientos y técnicas, empleados con heterogeneidad, incluso dentro de un mismo relato, es lo que caracteriza su narrativa como barroca, y da a Estrada una singularidad dentro del contexto de la narrativa guatemalteca. Más allá del mestizaje connatural del relato en Guatemala, dadas las vertientes culturales que lo influyen, el estilo de los cuentos de Ricardo Estrada va muy por encima del de otros autores nacionales, gracias a su sello barroco.

VI. RECURSOS POÉTICOS Y AUDITIVOS

Ricardo Estrada muestra particular cuidado e interés por el empleo de recursos poéticos, como símil, metáfora, imagen poética, personificación, y por el uso de medios auditivos, como la onomatopeya y la aliteración, que revisten su narrativa con el ropaje de la expresividad, inspiración y vivacidad. La abundancia de sensopercepciones en sus cuentos dan a sus ámbitos un toque sensual que anima la emotividad de las narraciones.

Para la observación de los tres primeros procedimientos —símil, metáfora e imagen poética— seguimos la concepción que el mismo narrador tenía sobre ellos. Esto nos parece más lícito por tratarse del análisis de su propia obra.

A. Símil

De acuerdo con Estrada, en el símil hay una asociación de ideas, por semejanza o relaciones entrevistadas por analogía. Para establecer dicha semejanza, se acude a los nexos comparativos: "como", "tal", "igual a", "parecido a", etcétera. La diferencia señalaba nuestro autor —en el aula— entre la comparación y el símil estaba en que sólo éste ingresa en el terreno poético, gracias a un movimiento o

acción de carácter lírico. En la comparación, en cambio, veía "estatismo".

Para el maestro, esto era una comparación: "Tus ojos son como una noche oscura". Existe la sensopercepción visual, pero la expresión es estacionaria, detenida, inválida. Esto era para él un símil: /69/

"... el cielo le enseñaba las estrellas como un lobo los dientes."

Aquí ya hay "movimiento": enseñar los dientes. Además, en uno de los lados de la analogía que se establece en el símil, puede notarse la presencia de una personificación: "lobo". Este hecho, según Estrada, era frecuente en el símil.

Mostraremos ahora la práctica del símil en sus cuentos:

"Las parcialidades de las luciérnagas van a ser cientos de cientos en la noche. Como los luceros."
("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 14)

El símil anterior corresponde a su primer cuento publicado. La actividad está virtualmente en el verbo, en la frase verbal: "van a ser", y el recurso va acompañado de sensopercepciones visuales: "luciérnagas" por "cientos".

/69/ Miguel Ángel Asturias, El señor presidente (5a. edición, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1966), p. 101.

En "Barriletes" encontramos:

"... los barriletes parecían dos cabezas rojas de calpules contoneándose en el viento, sobre las serpientes de las colas." ("Barriletes", p. 18)

Y otro, muy parecido, que lo refuerza:

"... los barriletes se fueron bailando con sus colas como serpientes más allá de las tierras de don Felícito, completamente solos." (Ibid., p. 31)

Al final del primer párrafo, ya un entrecruce metafórico: "las serpientes de las colas" —ya explicaremos oportunamente el concepto de Estrada sobre la metáfora—. La actividad o "movimiento" inherente al símil la encontramos —en ambos ejemplos— en los gerundios "contoneándose" y "bailando", respectivamente.

Otro momento analógico en "Barriletes":

"Como garras de hembra de gavián le bajan los dedos desde la greña para apretujarse las manos empuñadas sobre la boca." (Ibid., p. 22)

Este símil se aplica a la madre de uno de los niños ahogados en el lago de Atitlán y subraya el dolor de ella ante el trágico suceso. El movimiento va desde el "bajar" y "apretujar" hasta el "empuñar". Toda la acción la ejecutan los dedos del personaje.

En "El remolino" podemos apreciar éste:

"-(... siempre quise oírte recogida en el cuenco de mi oreja como campana dorada y sonando...)"
 ("El remolino", p. 79)

Y es de los pocos recursos analógicos empleados por Estrada en dicho relato. Existen comparaciones pero, a excepción de éste, no vimos símil. Esto se debe a que se usa más el recurso de la personificación, pues así lo demandan el contenido y los temas del relato. Igual ocurre en "Cabeza que no siento", donde, por las mismas razones no se da el símil, sino los medios auditivos. Tampoco pudimos verlo en "De este lado y del otro". En "El relumbrón":

"Entre el cafetal empezaban a crecer otra vez los bejucos. Como culebras verdes empezaban a retorcerse al pie de los cafetales." ("El relumbrón", p. 29)

Aquí se observan bien las dos condiciones: movimiento ("crecer", "retorcerse") y la personificación que suele acompañar al símil, según Estrada ("bejucos" = "culebras verdes"). La analogía se completa en dos oraciones.

En "El ascensor" y en "La trampa" no se aprecia el procedimiento del símil. Sin embargo, en "El búho" sí se da el recurso, tal vez porque el personaje, en su delirio y obsesiones (está en un manicomio), trata de comparar distintos niveles de realidad para distinguirlos, o bien diferentes momentos de su vida:

"(... una hoja de álamo extraviada en juego gris-verdoso y plata se desprende y queda ondeando en

el aire casi suspensa como una idea para posarse sobre su cabello..." ("El búho", p. 59)

Se observa un desarrollo y una depuración del recurso en el paréntesis, lo que nos afirma más en nuestra idea sobre su uso como morada lírica. En él, el narrador decanta y refina la expresión poética. Otro ejemplo en el mismo relato:

"... mi propio y total derrumbamiento o quizás, como en un naufragio, el embate último de una ola para alejarme de la balsa, despiadadamente, en la que yo habría cifrado el enigma de mi salvación."
(Ibid., p. 60).

Se aprecia un repujado lírico muy delicado en el símil. Las comparaciones son angustiosas. Hay desesperanza en las figuras: "naufragio", "ola", "balsa", "enigma de mi salvación". El símil rescata la obsesión latente en su alma atormentada y en su mente eclipsada. Hay otro que reafirma esa desazón, esa angustia, ese delirio del personaje:

"Yo creo que fue mi sollozo el que desvaneció su imagen esfuminada, ahora y siempre esfumada como su nombre desdibujado en la niebla de condición alucinada." (Ibid., p. 64)

Se insiste en lo impreciso, en lo borroso de una apariencia, de algún semblante que fue imprescindible: "imagen esfuminada", "esfuminada", "desdibujado". "niebla", "alucinado". Han quedado algunos recuerdos en su mente, pero trémulos, desvanecientes, volátiles.

En "Un hombre que pasa", hay una que otra comparación,

pero no símiles. En "Santos mártires o los colgados del sábado", existe una preponderancia de recursos fónicos por razones de contenido: procesiones, rezos, pasos, oraciones fúnebres, campanadas: Sin embargo, existe una graciosa y pintoresca analogía, con una voz muy guatemalteca:

"... puro pollo quish de lo roto y los remiendos..." ("Santos mártires o los colgados del sábado", p. 99)

Aquí emerge lo popular en los cuentos de Ricardo Estrada. Con soltura y donaire nos quiere significar que el personaje, en su aire maltrecho y astroso, tiene el cabello desordenado, hacia arriba, ya que el vocablo se aplica a los pollos de plumas alborotadas y alzadas.

En este mismo relato, encontramos tres símiles incluidos dentro de una misma oración:

"... La vida pasa, como el aire que mueve aquellos eucaliptos que están en la ladera, entre el cementerio y la vega del río; el dolor y la muerte pasan, como aquel otro entierro que va camino de la alameda de cipresalitos, buscando su última morada, y pasa el amor, así como el vuelo de esa nube de tordos que ustedes ven que ahorita pasa volando camino de la llanada en esta mañana luminosa de domingo de resurrección." (Ibid., pp. 95.96)

Las semejanzas, los símiles, muestran la poca permanencia, la fugacidad, lo efímero de las cosas que se antojan como trascendentes: "vida", "muerte", "amor".

La fugacidad de los elementos referidos en el párrafo anterior encuentra refuerzo y vitalidad en los verbos de movimiento: "pasan", "va", "buscando", "pasa volando", así como en los sustantivos que apuntan a lo volátil, a lo etéreo: "aire", "vuelo", "nube". Todo esto contrasta con la inmovilidad del personaje que yace derrengado entre una multitud de muñecos despanzurrados, y contribuye a realzarla.

B. Metáfora

Estrada le concedía a este recurso poético los siguientes atributos: se basa en la semejanza de sentido, pero acude a la identificación directa de una cosa con otra, con supresión de los nexos comparativos. Puede presentarse con verbo, sin verbo (en aposiciones o explicativos) o como modificador directo de un sustantivo (complemento). Así son metáforas: "Tus ojos son una noche oscura en el centro del universo", "Tus ojos, noche oscura en el centro del universo", "Tus ojos de noche oscura en el centro del universo".

Frente a la imagen poética, la metáfora requiere la mención del objeto con el cual se establece la semejanza de sentido.

Sobre la base de esta concepción de la metáfora, comenzaremos a mostrarla en los cuentos de Estrada:

"Los quiebrapalitos son un montón de chiribiscos.

(...)

El gavilán en un remolino de plumas." ("El gavilán y el quiebrantahuesos", p. 13)

Estas metáforas empleadas en "El gavilán y el quebrantahuesos" sirven para definir criaturas enervadas, de índole violenta. Desde el punto de vista gramatical, constituyen predicativos (función simultánea de adjetivo y de adverbio). No tienen en consecuencia, mayor "despliegue" poético. Igual ocurre con éstas de "Barriletes": /70/

"Las colas de los barriletes eran dos serpientes bailando allá arriba." ("Barriletes", p. 18)

El canto del Chajal Civán era un chorrito de obsidiana verde corriéndole por la garganta." (Ibid., p. 23)

Sigue el uso del verbo definitorio ser y la función predicativa. No obstante, en el segundo ejemplo hay una actividad poética más intensa, conseguida a través de la inclusión de sensopercepciones visuales y auditivas más cinceladas: "chorrito de obsidiana verde", "corriéndole por la garganta".

En "Cachobajo" hay predominio del medio metafórico:

"El aire cansino es una bocanada de fuego calentando los alambres de las palizadas sin brotes.

/70/ El primer fragmento con que se ejemplifica se aplicó anteriormente en función de símil.

(...)

Cornamentas blancas en paréntesis inmenso de llano muerto.

(...)

El sombrero de un vaquero es sólo una sombra remolineando en la soledad del mediodía." ("Cachobajo", pp. 35, 36 y 38)

Hay un denominador común para los tres ejemplos: calor y soledad (parajes yermos). La segunda metáfora se da en oración no verbal y como complemento gramatical. Las otras dos se ajustan dentro de oraciones con verbo (ser), en función predicativa.

La metáfora en aposiciones podemos apreciarla en estos párrafos:

"(... y el pañuelo sube y sube mirada triste de paloma llanera...)" (Ibid., p. 39)

Aquí, además de la aposición, vemos la inclusión de la metáfora en el paréntesis (morada lírica) y notamos pulimento del recurso. La aposición no se marca con el signo gráfico de la coma porque el fragmento es parte de una serie sin puntuación donde se trata de representar el fluir psíquico del personaje don Adán.

"La niña Chagua (...). Enagua vieja, de percal. Fustanuda. Diente de oro, cruz de oro sobre el güegüecho, colgando de un listón de terciopelo.

(...)

La vieja se le queda viendo a Enoc.

Cimarrón. Diecisiete años. Seco, alto, blanco, Descalzo. Pantalón de dril, barato, arremangado en el tobillo, y camiseta de partida. El ojo negro, suave, acariciante y sombreado por un pestañón sedoso." (Ibid., pp. 48 y 66)

Estas dos metáforas, construidas con aposiciones, sirven para dar la semblanza de dos personajes.^{/71/} El empleo de la aposición entre comas (,) se ve superado por el de punto seguido (.), con lo que se alcanza "ver" los elementos que se dan dentro de los explicativos con más detenimiento, como si fueran "postales" y no en forma global.

Para finalizar con "Cachobajo", mostraremos esta última:

"El ojo negro, de cachobajo, entre el pestañón fullerero." (Ibid., p. 52),

que se da en función gramatical de complemento.

Aunque en el cuento "El remolino" hay hegemonía de la táctica de personificación (humanación o prosopopeya), el grado de elevación poética, la jerarquía lírica y la frecuencia técnica del paréntesis (donde hace su santuario la poesía) hacen que las metáforas vayan muy bruñidas:

/71/ El procedimiento es bastante similar al de Flavio Herrera: empleo de oraciones sin verbo, preciosismo.

"-(Veo dos libélulas de aretes entre la caída de tu cabello...)"

(...)

"(... mi oído era una puerta melancólica entreabierto cuando te alejabas)"

(...)

"(... el arrullo piedra de río limpio tabaco de tu cabello...)"

(...)

"(... el arco del río de niños y niñas y nubes y canciones...)" ("El remolino", pp. 78. 79. 80, 81)

Refinamiento poético, este que anida en el paréntesis. La metáfora se presenta, salvo en el segundo párrafo, bajo el auspicio del complemento gramatical y rodeada -inmersa en- sensopercepciones correspondientes a los sentidos de la vista, del oído y del olfato.

En "Cabeza que no siento" imperan los subterfugios auditivos y sólo encontramos esta metáfora:

"... agua escondida de los ojos de la Cunda..." ("Cabeza que no siento", p. 104),

que se da también dentro del complemento, modificador de sustantivo.

En "De este lado y del otro" sí hay un uso pródigo de la metáfora, no obstante lo breve del relato:

"El aleteo del gavilán ya casi no era aleteo sino temblor gris-blanco emplumado." ("De este lado y del otro", p. 12)

Preciosa identificación donde la duda, la cautela, la aproximación ("ya casi no era") se hermana con el "aleteo" y el "temblor". Toda la metáfora "titila" con una finura exquisita, dentro de un virtualismo que quiere llegar a ser color indeciso y plumaje.

"... el pollerío de luceros parpadeando y piando entre que pasa y no pasa..." (Ibid., p. 15)

Sigue lo tremulante, el temblor, el "parpadeo", la indecisión; poesía que vibra entre dos extremos y que, en consecuencia, se ajusta a la intención temática: mostrar las ventajas y desventajas de dos puntos polarizados ("este lado y el otro").

"Las hembritas soñando con el muñeco de olote a memeches, en los rebozos jaspeados con el jaderío de los montes y de los pájaros." (Ibid., p. 15)

La metáfora se hace presente en complemento gramatical y es portadora de todo el colorido y algarabía de la naturaleza indígena transcrita en su vestuario. Además, se exhibe el símbolo de subsistencia y origen del indio: el maíz ("olote").

"... el hombre de naturaleza de pájaro-verde-atolondrado..." (Ibid., p. 16)

Sigue el uso del complemento gramatical para la metáfora y la naturaleza en verdor de pájaros. /72/

En "El relumbrón" no encontramos metáforas; en él se trabaja más la analogía, el símil y lo auditivo.

En "El ascensor" hallamos una sola metáfora, encerrada dentro del paréntesis evocativo:

"(... Entonces mostrabas el misterio de tus axilas ...)" ("El ascensor", p. 42)

Este relato del ejemplo anterior, junto con "La trampa", es el más menguado en recursos poéticos y auditivos. Lo que predomina en "El ascensor" es su intrincada técnica. Nótese, si no, el escaso brillo y despliegue de dicho párrafo.

Al igual que en "El remolino", en "El búho" la metáfora cobra alas dentro del paréntesis:

"(... regresaba a mi despoblada región absolutamente sola y silenciada con sus señales de quietud enredadera en el muro del aire ..."

... desdibujando túneles de borradores de cuentos hilos de inexpresables metáforas...)" ("El búho", p. 63)

/72/ El color verde es inherente a la naturaleza de nuestro país. Miguel Ángel Asturias, por ejemplo, se obsede con él y hace gala de esta coloración en muchas de sus obras.

Parece que Estrada prefiere el uso de la metáfora en complemento modificador de sustantivo: "muro del aire", "túneles de borradores de cuentos" (esta última con complemento de complemento). Además se ve que está consciente como narrador, de que él y su personaje (una escritora) vienen "hilando" metáforas, lo reafirma su concepto sobre ellas.

También usa la metáfora con verbo, pero con menos frecuencia:

"Qué devastación produjo, en un momento, aquel airecillo sobre el velo de ceniza que fue su rostro." (Ibid., p. 64)

Todo indica que en este cuento se busca una consolidación de la expresión poética con la condición enajenada y obsesa del personaje encerrado en un manicomio, que se desgarrar ante lo impreciso, lo "retorcido" y obscuro de sus nociones: "quieta enredadera", "muro del aire", "desdibujando", "túneles", de los párrafos entre paréntesis, y "devastación", "velo de ceniza que fue su rostro", de este último.

De la misma manera que ocurrió con el símil, hay en este cuento un uso metafórico perfectamente adecuado a la expresión de un personaje aguijoneado por los recuerdos de insistencia perturbadora y obnubilante.

En "Un hombre que pasa", existe una increíble "limpieza"

narrativa. La característica, la tendencia, el objetivo de este relato es el contar mismo. La narración translúcida, clara, obliga a que los recursos poéticos se acomoden a la nitidez del relato. La historia, pues, no demandó el uso metafórico, de buena cuenta que el narrador echó mano de otras prácticas más ceñidas al "objeto literario".

Lo que llamó nuestra atención en este cuento fue la aparición de una sinécdoque, medio poético rara vez utilizado por Estrada, y que consignamos a continuación:

"Y el reguero de murmullos se detiene al empezar la cuesta..." ("Un hombre que pasa", p. 79)

Se ha tomado la parte por el todo: "reguero de murmullos" por 'multitud de personas'.

Aunque en "Santos mártires o los colgados del sábado" —como precisamos en el tratamiento del símil— se emplean preponderantemente tácticas fónicas, aparecen algunas metáforas:

"... diciendo mi nombre entre las luciérnagas del candelero..."

(...)

... sus ojos color de pensamiento de algún pájaro.

(...)

... a lo largo de la calle larga larga, por donde va desapareciendo el rosario de luciérnagas, las dos hileras de mujeres con su candelero y sus sombras amontonadas..." ("Santos mártires o los colgados del sábado", pp. 86-89)

Se combina el uso de la metáfora en complemento gramatical con el de las aposiciones, y prevalece en todas la tendencia al colorido, a las sensopercepciones visuales luminosas y al juego de luz y sombra, como en la última.

C. Imagen poética

Para Estrada, este recursos era el de más alta jerarquía lírica porque, a su juicio, se basaba en la sugestión: se ofrece, se consigna un "objeto", la "cosa", pero sin mencionarlo con explicitud, como ocurre en el hai-kai, de manera poética de la lengua japonesa. /73/

Con pie en esta definición, señalaremos el uso de la imagen en los cuentos de Ricardo Estrada y trataremos de apuntar qué interpretación puede dársele a la "sugestión" que priva en cada una:

"El sol viene sacando fuego de su pedernal.

(...)

/73/ Vid. Guillermo Putzeys Alvarez. El hai-kai de Flavio Herrera (vo. núm. 55, Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1967), pp. 17-46.

El cielo del quiebrapalito es amarillo, es verde, es rojinegro." ("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 7)

Estas dos imágenes poéticas corresponden al relato "El gavilán y el quebrantahuesos". La primera marca el comienzo de su colección de cuentos primigenia (la historia se inicia con dicha oración, que es una imagen): luminoso recurso donde se sugiere el arribo del amanecer, de un sol que, por abrasador, anuncia una naturaleza convulsa, en combustión de cosas y seres animados. La segunda imagen lleva implícita la intensidad de la brama, la fuerza instintiva, sexual, de estos seres que en gran número habitan en ese ámbito de tropical bochorno. La sensualidad del lugar se acentúa por la abigarrada combinación de colores fuertes.

En "Barriletes" aparecen estas imágenes:

"Tal vez los indios sienten una punzada de peder-
nal en el corazón.

(...)

En la playa, el griterío de las mujeres y el lagrimón de la indiada que se había pasado la noche en vela, esperando.

(...)

... ya Chumil del amanecer está a punto de asomarse al borde de la jícara pintada de donde salen los chiltotes.

(...)

En cuanto sale el sol, un lagrimón del Bartolo Catz baja por la garganta del Chajal Cíván el guardabarranca." ("Barriletes", pp. 17, 22, 33 y 34)

Las dos primeras, insinúan el dolor de los naturales por la muerte de dos de los suyos, pena que se ve agudizada, realzada por la presencia de elementos lacerantes: "punzada de pedernal" (y dada sobre un órgano que simboliza el continente de los sentimientos: "corazón"), y por otros factores que sirven para expresar la tristeza del hombre: "griterío de las mujeres", "lagrimón de la indiada".

La tercera imagen sugiere el inminente asomarse de la estrella de la mañana tras el sol: "la jícara pintada". Hay un predominio en ella de las sensopercepciones visuales.

En la última, se consigue fusionar lo visual con lo auditivo, en excelente esbozo del dolor del personaje expresado por -y en- el trino del ave de las barrancas.

En "Cachobajo" encontramos las siguientes imágenes:

"Cuando las rajaduras de los ojos de don Adán empiezan a entreabrirse, la conciencia herrumbrosa vaga junto con la mirada para quedarse prendida en el nopalito que crece en el patio con dos tunas coloradas.

(...)

El silbo de los pájaros se recoge a mediodía en los regadíos, en el fondo de las quebradas o en

la carne de los mangos y zapotes porque de allí sacan su canto las chorchas y los cenizontles upayeros." ("Cachobajo", pp. 39, 58)

En el primer fragmento, la imagen implica el comienzo de la evocación del viejo personaje don Adán, anunciada por el deambular de una "conciencia herrumbrosa" y por esa vaga mirada que se "cuelga" de los objetos que rodean al anciano y que lo incentivan a recordar hechos lejanos.

En el segundo, se insinúa la plenitud del ámbito: el canto de los pájaros se extiende a todas partes; se refugia en los objetos de naturaleza y emerge desde ellos: "se recoge"(...) en el fondo de las quebradas o en la carne de los mangos y zapotes porque de allí sacan su canto las chorchas y los cenizontles upayeros".

Una de las imágenes mejor logradas está en "El remolino":

"El olor del pan recién salido del horno dora el canto de los gallos." ("El remolino", p. 71)

En ella se sugiere el amanecer. Hay varios elementos que coadyuvan a esbozarlo: "pan", "recién salido del horno", "dora", "canto de los gallos", y que son inherentes a aquél. El "dorar" no apunta únicamente al pan, sino al color del sol, y el canto de los gallos es un factor que, por razones obvias, se relaciona inmediatamente con la madrugada. Sin embargo, lo que más "hiere" la sensibilidad del lector y lo

conduce a la captación de la amanecida es lo olfativo. No hay nada que subraye tanto la alborada como el olor tonificante del pan recién horneado.

En este mismo cuento, encontramos:

"Los dedos no le alcanzan para los rosarios de tiempo. Se persigna desde su frente llena de arrugas." (Ibid., p. 82)

La temporalidad prolongada, el dilatado transcurrir de los años: "rosarios de tiempo" y dedos que no se bastan para contarlos, unidos a la configuración de un rostro avejentado: "frente llena de arrugas", están vívidamente representados por estas dos oraciones. Tal parece que cada cuenta de ese "rosario" temporal equivaliera a un año, sin olvidar la pluralización: "rosarios".

En "Cabeza que no siento" —como ya advertimos cuando se señaló símil y metáfora—, predominan los recursos auditivos. No encontramos imágenes poéticas.

En "De este lado y del otro", hallamos ésta:

"Andan con el pensamiento escondido en las cerbatanas oscuras de sus armas." ("De este lado y del otro", p. 16),

que alude al encubrimiento de las malas intenciones, al velado propósito de matar: "pensamiento escondido" dentro de las armas.

En "El relumbrón" aparecen estas imágenes:

"La cabeza cayó de un relumbrón

(...)

Cuando vi la quirina en el horcón, me corrió un río caliente por las canillas.

(...)

Los pájaros estaban en su cantadera, pero a la hora del relumbrón todos se fueron." ("El relumbrón", pp. 21, 22 y 25)

Puede apreciarse que no se trata de imágenes muy terminadas, muy cribadas.

En el caso de la primera: "la cabeza cayó de un relumbrón", el narrador agrega inmediatamente esta oración: "De un solo relumbrón del machete". A nuestro entender, este agregado revela con claridad lo que pudo ofrecerse sugerido (el golpe del arma y el arma misma). Creemos que resta la función poética de la imagen contenida en la primera oración. Sin embargo, en la tercera, se revitaliza el desempeño del recurso al referirse al momento de la muerte, al instante del golpe definitivo: "la hora del relumbrón".

La segunda de las imágenes presentadas está apuntando, pero con demasiada llaneza, a la incontinencia fisiológica provocada por miedo.

"El ascensor", pese su escasez de medios poéticos, se cierra con una imagen poco retocada:

"La melodía apenas titila, irisada, en su garganta." ("El ascensor", p. 43)

Se alude en ella a la voz trémula (moribunda) del personaje presa de una terrible situación. Es el acento estremecido, tembloroso, de quien está asombrado (y "resignado", porque ha expresado antes: "Ya no rasguñaré más") ante una circunstancia definitivamente desconcertante: su propio entierro.

En "La trampa" se da esta imagen, incluida dentro de un dilatado párrafo carente de puntuación:

"... mis zapatos uno de ellos el derecho, lleva el peso de todas las calles y avenidas corroídas por rótulos y mujeres iluminadas por la voz de vendedores de periódicos mancos cojos música de acordeón con anteojos oscuros música de violineta mujeres malas..." ("La trampa", p. 51)

La imagen apunta a un largo deambular por callejas abigarradas y miserables, donde conviven la indigencia y el metreticio. De una indumentaria del vestir ("zapato derecho"), arranca toda la sugerencia de aquel largo transitar: "lleva el peso de todas las calles y avenidas".

"El búho", pese la prevalencia de símiles y metáforas, se inicia con una imagen anchurosa:

"Nuestros cigarrillos siempre estaban juntos, en el mismo cenicero, transfundiendo sus caracolas y bucles llenos de deseos, sin arrepentimiento ni búsqueda de perdón, entrelazados y en apacibles éxtasis, arrancando de encendidos principios sin importar que la ceniza fuera convirtiéndose en pasado propicio para el suelo o para el viento, y sin importar, tampoco, el llegar a establecer si el cigarrillo de ella había sido encendido en la extraña visión de un resplandor." ("El búho, p. 57)

Esta amplia y alambicada imagen compendia todo el contenido argumental y temático del relato. Se sugiere en ella una unión indisoluble, vertida a través de estas expresiones: "siempre estaban juntos", "transfundiendo sus caracolas y bucles", "entrelazados"; un arrobamiento pasional: "encendidos principios", "bucles llenos de deseos", "apacibles éxtasis", así como la evocación de aquellos momentos de intimidad y de unión. La imagen, pues, sintetiza el relato en todos sus aspectos y direcciones. En otras palabras, hace una introducción poetizada a éste.

En "Un hombre que pasa" —cuento de pulida y transparente narración—, hay también una imagen muy bien acabada y apropiada para la nitidez de la historia:

"Otro del grupo, de colmillo mellado por la prueba de las monedas, entreabrió la puerta que habían cerrado y se asomó." ("Un hombre que pasa", p. 72)

Se apunta indudablemente a la avaricia del prestamista (o cambista) y al recelo ante un hecho que podría disociar su mundillo de apego material. Estos dos aspectos estan

sugeridos respectivamente por: "de colmillo mellado por la prueba de las monedas" y "entreabrió la puerta que habían cerrado".

"Santos mártires o colgados del sábado" contiene varias imágenes no obstante su proliferación de tácticas auditivas. Veamos:

"El luzazo le alumbró el arco picudo de las cejas, encendió el puro y tiró un palito encendido, de llama azulenca y amarilla entre el montón de bultos.

(...)

... vestido negro, camisa blanca, sin corbata y una luciérnaga-cobre cerrándole el cuello.

(...)

De bandada en bandada revuelan y se asientan en el llano; se turnan una sobre otra las bandadas en un aleteo de trapos azulinegros.

(...)

Un tordo azulinegro, mediobailándole, esponjado, se levanta sosteniendo el vuelo sobre ella. 'Están jugando al espíritu santo', le digo, cuando niños.

(...)

... veo bajo la mantilla blanca el suspenso del sube y baja de dos pájaros de quince años, tibios, en un sinaliento en el segundo de la comunión."
("Santos y mártires o colgados del sábado", pp. 91, 96, 97)

La primera imagen es bastante simple: "un palito encendido" que indica un fósforo, pero lo importante es la "actividad" visual que despliega este objeto. Tiene una función "iluminativa". Ese "palito encendido" hace posible percibir los pormenores ambientales; "ver" al personaje que lo ha encendido y los bultos en el suelo. Además promueve e incentiva las sensopercepciones de carácter visual. Hay que hacer notar también que la imagen contiene una metáfora: "el arco picudo de las cejas", lo que implica un entrecruzamiento de recursos.

La segunda imagen representa el brillo de un botón de cobre. Apunta también hacia la sensación de colorido y deja una insinuación de prosopopeya o humanación, de lo que hablaremos más adelante.

La tercera alude al movimiento y colorido de las alas de los pájaros: "un aleteo de trapos azulinegros". /74/

La cuarta imagen encierra un rasgo de ironía y humor. Se refiere al ritual previo al apareamiento de las aves, pero la expresión que contiene la actividad de la imagen poética es: "'Están jugando al espíritu santo'" —así sin mayúscula, para no agravar la "irreverencia"—, que sugiere el acoplamiento.

/74/ N. b. el empleo por demás frecuente de las palabras compuestas. En este caso la composición sirve para hacer más patente la confusión de colores de las alas de los pájaros.

La última es la más repujada de todas y lleva una carga de intenso sensualismo. En ella se alude a los senos de la niña comulgante a cuya vista se despiertan los deseos del acólito adolescente en medio de un animadísimo revuelo de sentidos: "bajo la mantilla blanca el suspenso del sube y baja de dos pájaros de quince años, tibios". Las sensopercepciones aguijonean la vista ("veo") y el tacto ("tibios").

D. Personificación

Entendemos por personificación el recurso poético que consiste en atribuir propiedades humanas, 'animalísticas' o "sensibles" a cosas que no lo son. Se denomina también humanación o prosopopeya. Este es un recurso bastante utilizado por Ricardo Estrada, sobre todo en su cuento "El remolino".

En "El gavilán y el quebrantahuesos", vemos esta humanación:

"Antes de ponerse, el sol bebe un poco de sangre de gavilán." ("El gavilán y el quebrantahuesos"), p. 14)

con la que se eleva a categoría de personaje "actuante" al sol, elemento que, por sus efectos ígneos, ha determinado metamorfosis en la naturaleza de algunos personajes y los ha conducido a la agresión y a la violencia.

En "Barriletes" aparecen estas personificaciones:

Quando Chumil de la tarde párpadea porque se viene la noche, los indios preparan sus ocotes.

(...)

De repente llega un mapache preguntando por Bartolo Catz...

(...)

Un coyote llevó la noticia a todos los ajitz...

(...)

... por la crestería del cerro va el C'Ahahual Queh, el Señor de los Venados." ("Barrilletes", pp. 17, 30, 31 y 33-34)

La primera personificación se ajusta con puntualidad a las demandas del recurso: "el parpadeo" se identifica con el titilar de la estrella vespertina antes del anochecer y durante la noche.

En las tres últimas, aunque se observa el procedimiento de dar categoría humana a seres animales, existe un trasfondo indígena que guarda relación estrecha con la creencia en nahuales y con personajes rescatados de las aguas seculares de sus textos ("coyote", "venado"), a los que se les asigna categoría mágica, legendaria o mítica.

En "Cachobajo":

"La voz, sesgona y nudosa, ronronea por la hirsutez de una docena de pelos que le crecen a don Adán en el trago de la oreja.

(...)

(... ya va cayendo la noche este lucero que se me prendió en el ojo me irá enseñando el camino...)"
 ("Cachobajo", pp. 37, 62)

En la primera prosopopeya, la voz que se menciona se siente "vitalizada" por el movimiento de vuelo del "ronrón".

En la segunda, entre paréntesis, el lucero es capaz de mostrar, de señalar un derrotero al hombre.

"El remolino" -como se ha venido indicando- es el cuento que más personificaciones muestra, en respuesta a su contenido y su conformación.

El remolino desempeña una actividad casi humana: se yergue, se eleva, se traslada, "salta", "toca", "juguetea", lleva y transmite la palabra apasionada que se pronunció en el pasado, como puede apreciarse en los siguientes fragmentos:

"El viento arrastrándose.

(...)

... y de allí se levanta el remolino de polvo.
 Se eleva.

(...)

El remolino sortea los árboles y pasa saltando un montón de coronas y flores secas.

(...)

El remolino de polvo asoma por la avenida de cipreses y manzanotes. El remolino de polvo, remoliendo, detrás de ella, en vuelo de polen, briznas y semillas. En un esguince, el remolino pasa alborotándole el cabello y jugueteándole la falda.

-(... mis dedos caminando se hundían entre tu pelo... el viento que jugaba con tu falda)" ("El remolino", pp. 69, 70 y 83)

El remolino no sólo actúa como ser vivo y sensitivo, sino que se encarga de unificar lo antagónico (vida con muerte) por medio del amor, pues es el portador de la palabra apasionada emitida en el pasado. Se constituye en ente capaz de sincretizar lo antagónico.

Algunas otras humanaciones en "El remolino":

"El anís, el azúcar y el ajonjolí van entre la neblina y se topan con el lechero.

(...)

Las tres últimas Avemarías aún revuelan por los altares y se esconden en una hornacina desocupada.

(...)

El humo de la viruta de cedro busca el olor del pan que pasó por la calle.

(...)

-(... mis ojos miraban tu lunar azul en la garganta en lo que la tarde picoteaba naranjas...)

(...)

-(... el viento hacía rezar a los árboles en un parque que poblabla tu risa oía el viento que jugaba con tu falda ahora oigo caer la niebla que traerá tu distancia...)

(...)

-(Siento tu olor membrillomanzanarrosa rosa y almohada madrugando junto a los pinos...)" (I pp. 72, 75, 78-79, 80)

Abundancia, ésta, de personificaciones en función unitaria e integradora con el contenido y la estructura del relato: especies que "van" y "se topan" con las personas ("el lechero"); oraciones que "revuelan" y "se esconden" en los vacíos nichos eclesiásticos; humo que "busca", olor que "pasa"; atardecer que "picotea naranjas"; viento que "hacía rezar" a los árboles y que "jugaba" con las cosas; risa que "puebla" un parque; olor que "madruga".

Se ha llegado, sin duda, a una ubérrima utilización de la prosopopeya. Para terminar, resaltamos el empleo refinado de los paréntesis, para reafirmar al máximo que es allí donde se repuja, y cincela mejor la substancia poética.

En "Cabeza que no siento" no se emplea la personificación, ya que la organización del relato pide más la tácticas fónicas.

En "De este lado y del otro" —cuento donde, por cierto, se reúnen indistintamente toda clase de procedimientos poéticos, sin predominio de uno u otro—, observamos la siguiente humación, quizás un tanto deslucida por el uso cotidiano:

Los cántaros, los batidores y las ollas quemándose el culito, arrejuntados junto al fuego. Los cántaros y los batidores con el borbollón de café con rapadura a ras del pescuezo." ("De este lado y del otro", p. 15).

En "El relumbrón" hay una personificación muy vistosa y depurada:

"Dicen que las arduillas saben persignarse y que juntan las manitas para rezar." ("El relumbrón", pp. 29-30)

Parece que el narrador atribuyera a otros la observación anterior. No sólo da cualidades estrictamente humanas ("rezar") a la ardilla, sino que involucra a otros para sugerir un carácter de dichos populares.

En "El ascensor" y en "La trampa" no se utiliza la vía de la proposopeya. /75/

En "Un hombre que pasa", observamos dos veces el procedimiento:

/75/ En este relato hay, sin embargo, un indicio de personificación en la vinculación paralelística entre el hombre y el ratón, protagonista y deuteragonista del cuento.

Los monedas rodaron desconcertadas para caer sobre las losas, sin retintín de oro.

(...)

Contaron que habían visto una parvada de tórtolas sobre un campo recién labrado y que de pronto un ventarrón en forma de ave de rapiña había arrebatado la parvada cuando el cielo empezó a cubrirse de grana." ("Un hombre que pasa", pp. 72 y 74)

En este relato, la nitidez narrativa "frena" los desbordes poéticos; de ahí que el recurso prosopopéyico se advierta "tenue" en el primer párrafo (el "desconcierto" de las monedas). En el segundo, hay una metamorfosis manifiesta: conversión del viento en ave de rapiña.

En "Santos mártires o los colgados del sábado", encontramos:

"... cuando se iban del camino las neblinas para que no se tropezara el día, y tres y media de vuelta, ya de tarde, cuando venían de regreso las neblinas y la noche poniendo talanqueras de miedo." ("Santos mártires o los colgados del sábado", p. 94).

"Neblinas, "día" y "noche" se integran a un vaivén de intensa actividad; ascienden a categoría de entes sensitivos, capaces de "ir", "venir", "tropezar" o bien colocar obstáculos.

E. Onomatopeya y aliteración

Hemos decidido analizar simultáneamente ambos recursos,

de carácter auditivo, tomando en cuenta que están hermanados dentro de una misma categoría (lo fonético y lo fonológico) y porque, con base en un criterio poético, los guía un mismo propósito: lograr fines expresivos específicos que "sensibilicen" al lector (eufonía).

En "El gavilán y el quebrantahuesos" se encuentran una aliteración y una onomatopeya. La primera es connatural al grito de dolor:

"-Ayayayayayyyyyy... iiiiii..." ("El gavilán y el quebrantahuesos", p. 12)

El sufrimiento del personaje, que ha sufrido una mutilación, se evidencia al lector a través de la extensión y repetición del sonido vocálico colocado al final.

La onomatopeya:

"La iguana se deja caer de la rama del conacaste. Poch, hace la iguana. El garrobo hace lo mismo: se deja caer. Poch, hace el garrobo." (Ibid., p. 13)

La intervención onomatopéyica se entrelaza con otra: el anticlímax,^{/76/} y juntas consiguen distraer la atención del lector y mitigar la tirantez de un momento crítico.

En "Barriletes" aparecen estas dos:

/76/ Vid., pp. 146-152 de este estudio.

"Chas-chas. Chas-chas. Los cayucos entre el tumberío, entre el viento que no es suave ni fuerte. Así mediano. Chaj-chaj, la lengua de la indiada en un murmullo.

(...)

La lengua afligida de los zutuhiles y la lengua afligida de los cakchiqueles se entrevera con el chas-chas del golpe de los remos en el agua." ("Barriletes", pp. 16 y 17)

En el primer texto, se persigue imitar dos cosas: el ruido de los remos contra el agua y el rumoreo de la lengua de los indios. El narrador, con el fin de transcribir mejor el golpeteo de los remos contra el agua del lago, ajusta la acción dentro de un ámbito propicio: "entre el viento que no es suave ni fuerte. Así mediano". Las oraciones son sin verbo, de tal modo que la acción (en lo verbal) no pueda distraer la atención puesta en lo sonoro.

En el segundo fragmento, el narrador entremezcla los dos sonidos: los remos en el agua y el cuchicheo de los indígenas; en esta forma, trasfunda dos acciones que antes se habían visto por separado.

Las aliteraciones también se hacen presentes:

"Un ronrón verde ronroneaba entre las flores amarillas de flor de muerto (...) El ronrón, siempre ronroneando, voló...

(...)

Una cascabel de pura culebra cascabel le chinchinea en las orejas al Bartolo. Y va de chingar el tal chinchín de la culebra." (Ibid., pp. 24-25, 29)

En la primera aliteración, la función fonosimbólica es la representación del ruido producido por el "ronrón" al volar. La palabra misma ("ronrón") deriva de una onomatopeya, es decir, su gene es fonético. No obstante, el narrador intenta intensificarlo y, consecuentemente, patentizarlo mejor, por repetición del sonido r vibrátil: "ronrón verde ronroneaba". "ronrón, siempre ronroneando".

Cosa semejante ocurre con el segundo párrafo, donde la l lateral y la s alveolar ("cascabel de pura culebra cascabel"), repetidas, dan la impresión del movimiento y del silbo del ofidio entre la hojarasca. Además, el ruido de sonaja ("chinchín") de la serpiente cascabel se ve trasladado por la reiteración de la ch prepalatal africada: "va de chingar el tal chinchín", sin desestimar la expresión "va de" que consigna la frecuencia con que se produce el sonido.

En "Cachobajo", apenas si se observa esta onomatopeya:

"-Pungúnnn- resuena la segunda descarga." ("Cachobajo", p. 65),

que no necesita más comentario que hacer notar la repetición de la n nasal al final de la palabra, como para indicar la resonancia del disparo.

En "El remolino" se dan varias onomatopeyas y aliteraciones:

"Un pajarito de copete picotea...

(...)

-Tan-talán-tan. Tan-talán-tan. Tan-talán-tan.

(...)

-Tuluc-tuluc- pasa haciendo la leche en tarros a lomo de mula.

(...)

-Tilín-tilín-tilín- la campanita del rebaño de cabras." ("El remolino", pp. 69. 71)

En el primer ejemplo, con la reincidencia de la p bilabial oclusiva, unida a la k (c en sonido velar oclusivo), se logra imitar el picoteo del ave.

En los otros fragmentos, se persigue remediar respectivamente: campanadas de tres iglesias,^{/77/} la sacudida de la leche dentro de los recipientes y la campanilla -lo dice el

/77/ Así lo advierte el narrador en párrafo precedente. Cfr. Ricardo Estrada, Unos cuentos y cabeza que no siento, "El remolino" (1a. ed., Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, 1965), p. 71.

narrador— del rebaño de cabras. Pero hay algo bastante peculiar: todos estos párrafos se inician con guión largo de diálogo, como si se pretendiera dar categoría de personajes "hablantes" a los objetos mencionados. Esto empalma muy bien con las demandas estructurales y temáticas de "El remolino", donde hay una marcada tendencia a la personificación, como fue señalado anteriormente.

Y esta otra:

"—Gor... gor... gor... gor... gor... gor... grrr...
grr... gr... sssss... gr... gor... ggggg..."
(Ibid., p. 77)

Esta onomatopeya reproduce la aflictiva respiración del moribundo, los ruidos producidos por su aparato respiratorio congestionado por una larga postración.

En la evocación del moribundo, vertida en los paréntesis y llena de sensopercepciones de todo tipo, también se observa el uso de aliteraciones:

"—(Siento la llovizna ya está llovizando lloviz-
naba...)

(...)

—(Siento tu olor membrillomanzanarrosa rosa y al-
mohada...) (Ibid., pp. 78 y 80)

En la primera, se repite la misma palabra como sustantivo, como adverbio y como verbo, y la intención se encamina a

suscitar la sensación de que está lloviznando --como es claro--, a través del menudeo fónico.

En la segunda, la frecuencia es la s aveolar y de la r vibrátil parece "extender" el olor agradable de flores y frutos aromáticos: "membrillo", "manzana", "manzanarrosa" y "rosa". Además, hay una palabra compuesta: "membrillo-manzanarrosa" que pretende aglutinar todos los efluvios. Tal parece que el sonido, como sensación auditiva, coadyuvara a la proliferación de lo olfativo.

"Cabeza que no siento" es un relato que se favorece con la presencia de los recursos de orden auditivo. Esto se debe a sus condiciones de contenido argumental: un hombre, agobiado por la ansiedad alcohólica, que deambula por las calles, "sensible" a registrar sensorialmente lo que ocurre en ellas. Sumemos a esto la hipersensibilidad auditiva en ese estado, cuya vista se presume errática.

Algunas muestras:

"... capirucho trompo salta y brinca la piedra...

(...)

... chile verde chiltepe chile de huerta chile
chamborote chile guaqué chile zambo chile seco...

(...)

... sólo chorchas chichirigüinches y guardabarrancas
acarreando plumas aflautadas chachas codornices

y espumuyes para qué tanto chipe calandria chilto-
te..." ("Cabeza que no siento", pp. 91, 96 y 104)

El oído es un sentido que, en este caso, aumenta la penuria del personaje por causa de su ansiedad alcohólica; incluso en la evocación que éste hace de su niñez (incluida en el soliloquio), los recuerdos de algún sonido se convierten en aguijada mortificante. El narrador, entonces, alcanza uno de sus objetivos: sugerir al lector la sensación vejatoria, tortuosa, que flagela a su personaje, a través de las reiteraciones excesivas de sonidos "lacerantes".

En el primer ejemplo, la constancia del sonido p oclusivo y r vibrátil transmiten los trastumbos del objeto ("trompo"), que notician la condición delirante, casi alucinada, del bebedor.

En los otros dos párrafos, la repetición de la ch prepalatal africada remite al lector la condición fastidiosa y torturante del borrachín y sus punzantes sensaciones.

"De este lado y del otro" se inicia con una táctica auditiva:

"Sobre verdiazuliguana, en una hilera de frijol colorado, en una hilera de frijol negro del enredador entre la milpa, entreverado con la hilera de frijol colorado, del enredador entre la milpa." ("De este lado y del otro", p. 11).

Dieciséis veces aparece el sonido l lateral alveolar,

respaldado por la triple repetición de la f fricativa ("frijol"), como si se pretendiera dar la impresión de "entrelazamiento" de objetos ("entreverado") dispares, desemejantes. El comienzo de este cuento se apega muy bien a su conformación de sistema narrativo organizado, ya que indicia la dificultad de unir cosas contrarias, controversiales: ladino-indígena (de ahí su título: "De este lado y del otro").

Otros ejemplos:

"... el tata y la nana están ombligo con ombligo, están su sudor con su sudor, su pujido con su pujido, en el ir y venir de todos los tiempos, en el oficio de la semilla de sus antepasados.

(...)

... briosos brillantes rabadilla verde-tortuga-azuliguana...

(...)

... color cacao jícaras calientes..." (Ibid., pp. 16 y 17)

En el primer párrafo, más que sonidos, hay redundancia de palabras, con el objeto de representar la reiteración de hechos (tradición) que alimenta la permanencia de la raza indígena a través del rito de la fecundación: "en el oficio de la semilla de sus antepasados".

En el segundo, la enfatización de la b bilabial oclusiva

y la r vibrátil concede "fuerza" expresiva que se identifica con lo vigoroso de la raza indígena.

En el tercero, la insistencia en las velares tiene una función de engarzar lo auditivo con lo gustativo; por ejemplo, el chasquido de la lengua ante la proximidad del líquido exquisito.

En "El relumbrón" hallamos:

"... una culebra salió culebrando...

(...)

Un chiquirín va de repetir chiquirín-chiquirín entre el zumbido de las chicharras.

(...)

Pasó una pareja de pericos haciendo cra-cra-cra.
(...) Toc-toc-toc hacía un cheje en el tronco de un palo volador.

(...)

También oí que una culebras cascabeles sonaban sus chinchines entre un hojarascal." ("El relumbrón", pp. 23, 24 y 28)

El cuento exige uso de aliteraciones y onomatopeyas por las condiciones ambientales que presenta: naturaleza tropical, con todas sus implicaciones auditivas. Se intenta, pues, la imitación de los ruidos que producen sus criaturas.

Quisiéramos anotar la función anticlimática del tercer párrafo: ⁷⁸

Tanto al comienzo como al final del cuento, se reproduce el canto de un pájaro:

"¡Juaaannn! ¡J u a a nnn! ¡Juaannn cagóonnn'...'" (Ibid., p. 33)

Lo auditivo se entrelaza con el tópico literario de las aves agoreras, que anuncian el advenimiento de sucesos adversos.

En el "El ascensor" y en "El búho", no hay onomatopeyas ni aliteraciones.

"La trampa" se inicia con una onomatopeya muy simple:

"De repente, se oyó un 'clac' metálico... ("La Trampa", p. 47)

que, por obvia, no amerita explicación. La verdad es que es un relato carente de recursos auditivos.

Igual ocurre con "Un hombre que pasa", en el que se da una sola onomatopeya, igual de simple que la anterior:

"... el toc-toc del bordón sobre las piedras." ("Un hombre que pasa", p. 74),

y que sólo imita el ruido de un bastón.

/78/ Vid., p. 149 de este estudio.

"Santos mártires o los colgados del sábado" es el cuento de Estrada que posee más recursos auditivos, porque su organización narrativa así lo requiere: una fiesta tradicional religiosa, con sus procesiones, rezos, oraciones fúnebres, campanadas, estallidos de coheterillos, etcétera.

Veamos algunos ejemplos:

"Nos van a enterrar en montón, amontonados y enmontados..."

(...)

Ahí vienen. Enluntadas. De luto y untadas de luna.

(...)

Vienen arrastrando los pies sobre el pedregal de la calle empedrada y desempedrada, entre el ten-terelén-ten del tambor quejándose.

(...)

Toc-toc... toc-toc. Es el hombre sin pierna y su toc-toc..." ("Santos y mártires o los colgados del sábado, pp. 85, 86 y 90)

La fiesta religiosa está calcada en la abundancia de elementos sonoros. Es el denominador común de todos los textos citados anteriormente.

En relación con el primer fragmento, el uso de la m bilabial oclusiva va dirigido a dar la impresión de hacinamiento: "montón", "amontonados", "enmontados".

En el segundo, el empleo de la l lateral alveolar y la t dental oclusiva intenta la reproducción del paso de la procesión religiosa, pero lo visual es muy intenso y, de este entrelazamiento audiovisual, sonidos l y t y el colorido: "luna", "luto", emergen con precisión los fines lírico-expresivos del desfile iluminado por la luna.

El tercer fragmento, con el uso de la p bilabial oclusiva, la d dental oclusiva y la r vibrátil, imita el ruido de los pasos sobre las piedras. La onomatopeya: "ten-terelénten" del tambor contribuye a la consecución del efecto.

Debemos agregar que estos párrafos se repiten en el transcurso del relato, con algunas variantes mínimas, lo cual apun- tala la acción sonora.

Otros ejemplos:

"... en la mañana llena del canta y canta de los cenizontes llamando al agua y del toc-toc de los pájaros carpinteros picoteando los árboles.

(...)

De cal y canto los días sábados, encalados los hom- bres..." (Ibid., pp. 92 y 99)

En el primer párrafo, se vuelve a utilizar el recurso de la p bilabial oclusiva y la k (c en sonido velar oclusivo), con el propósito de reproducir el picoteo de los pájaros en medio del bullicio de la mañana.

En el segundo, se usa la k (c en sonido velar oclusivo) y la l alveolar lateral, para transmitir cierta sensación de "untura" del objeto "cal":

Los párrafos que se colocan a continuación —uno casi al final del relato y otro al término de éste— anuncian claramente el "estallido" de la fiesta religiosa en toda plenitud:

"Tachín-tachín-tachín. Ta-tachín- Tachín-tachín-tachín. Allí afuera del cementerio, la banda del pueblo y los cohetes pen-penppen... pen-pen-pen, y las campanas talán-talán-talán-tan talán-talán-talán-tán

(...)

Si serán los cohetes y las campanas del domingo de resurrección rajando y rojeando el cielo..."
(Ibid., pp. 99-100 y 102)

Estruendo, voladura, reventón, reventón que llena todo el ámbito y que contrasta (realzándolos) con la inmovilidad y deslomo del personaje que yace derrengado. En el párrafo final, se usa la r vibrátil y la j faucal o laríngea para indicar la plenitud de sonidos que invade el ámbito

Todo el relato se apoyó fundamentalmente en tácticas auditivas y concluye ahora —habilidad de Estrada— con esta explosión de sonidos.

Al observar este cuento —y los anteriores de Estrada— nos percatamos de la indisolubilidad que existe entre fondo y

forma. Todo se ha ajustado debidamente en lo que concierne a organización y coherencia narrativas.

Para cerrar este capítulo, anotaremos las siguientes conclusiones:

- Los recursos poéticos: símil, metáfora, imagen poética y personificación se refinan y depuran en los paréntesis evocativos, lo que encaja perfectamente con la técnica del paréntesis como albergue poético, lo cual explica el uso del subrayado -bastardillas- dentro de éstos.
- La metáfora se da más como complemento modificador de sustantivo.
- La personificación, humanación o prosopopeya es utilizada de acuerdo con los requerimientos temáticos y estructurales del relato. Lo mismo ocurre con los medios auditivos: onomatopeya y aliteración.
- El uso abundante de recursos poético-auditivos concede categoría de "objeto poético" a la mayoría de los relatos de Ricardo Estrada. Los relatos que menos usan estos recursos son "El ascensor" y "La trampa", porque dichos cuentos se centralizan en la complejidad técnica. El uso de estos medios poéticos empalma con la índole preciosista de los cuentos de Estrada.

- Lo auditivo, cuando indice en la observación minuciosa, engarza con el cosismo latente en la narrativa de Estrada.
- Todos los recursos poético-auditivos empleados por el narrador en sus centros logran una armónica integración de su sistema narrativo.



VII. UBICACIÓN DE LA OBRA DE RICARDO ESTRADA EN LA
NARRATIVA GUATEMALTECA

Antes de asignar algún lugar a la obra de Estrada en la narrativa de nuestro país, consideremos algunos factores:

1. Para la creación no prefiere la novela ni la poesía, aunque publicó poemas en alguna época de su vida.
2. Los géneros preferidos son cuento y teatro para niños.
3. Como investigador y estudioso de las letras escribe ensayos y obras de crítica literaria, de estimable valor.
4. Como creador, su preferencia fue el cuento.
5. Su quehacer cotidiano se centraliza en la docencia: el aula es también "taller" donde se inspiran y moldean muchos de sus trabajos académicos y donde descubre y remozca procedimientos y técnicas que habrán de ser empleados en su creación.

Estrada es un escritor que, en una época, tuvo como preferencia a los novelistas de la tierra: Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Mariano Azuela, Agustín Yáñez —y otros—; permanentemente fue devoto de la creación guatemalteca,

especialmente la de generaciones de escritores, que literariamente le son apenas anteriores o contemporáneos, en la cual encontramos a Flavio Herrera, Carlos Wyld Ospina, Miguel Ángel Asturias. Mario Monteforte Toledo, Virgilio Rodríguez Macal, Carlos Samayoa Chinchilla, Rafael Arévalo Martínez, Francisco Méndez, David Vela, César Brañas, José Hernández Cobos, escritores que a veces representan distintas corrientes, escuelas o tendencias literarias o, en ocasiones, varias.

La herencia local en Estrada es indudable, así como el influjo que recibe de algunos de los escritores señalados. Su obra tiene sabor criollo, pero hay propensión a avanzar en busca de una manera propia, donde el aspecto regionalista-costumbrista va atenuándose para dar paso a una postura más "universalizada".

Dentro del contexto de autores nacionales, Estrada es coétaneo y testigo del desarrollo de otras generaciones de escritores contemporáneos suyos o posteriores, como: Hugo Cerezo Dardón, Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera, José Mata Gavidia, José María López Valdizón, Carlos Illescas, Otto Raúl González, Manuel Galich, Augusto Monterroso, Manuel José Arce, Julio Fausto Aguilera, Raúl Leiva, Luis Alfredo Arango y otros más.

Pese a esa dualidad generacional, Estrada no es de los

que se sienten "tironeados" por una u otra generación. Busca sus propios derroteros. Mantiene una preocupación por el cuidado y pulimento de la expresión literaria artística. Escudriña pacientemente pero con inquieta curiosidad, maneras que le permitan asentar —y no definitivamente— su propio modo narrativo. Sus lecturas van allende lo nacional. Autores extranjeros de relieve, sobre todo hispanoamericanos, son preferidos por él, con la intención de aprovechar maneras, procedimientos y técnicas, para ensayarlas y usarlas en su obra. Entre ellos: Rulfo, Sábato, Cortázar, García Márquez, Carpentier, Rosario Castellanos, Fernando Benítez, Miguel Otero Silva, Martín Luis Guzmán, Mejía Vallejo, Jorge Luis Borges, Faulkner, Steinbeck, Kafka, Coover, Mann, los más gustados por él.

Habíamos señalado que su quehacer diario se centralizaba en la docencia y que el aula era el "taller" del cual surgían incentivos y motivaciones para su creación literaria y para sus ensayos. Los libros, sus lecturas, son, pues, fuente primordial. Advertimos esto porque el maestro Estrada ejercía una labor un tanto solitaria frente a muchos de sus contemporáneos dedicados al buen oficio de las letras. Al igual que César Brañas, no gustaba de participar en reuniones de literatos. Sumemos a esto que su círculo de amistades verdaderas era bastante reducido. Lo que queremos deducir es que su bivalencia generacional no representaba para él mayor

tropiezo, ya que no se involucra en las polémicas o "modas" de sus contemporáneos.

Estrada es, entonces, el escritor que se sumerge principalmente en los libros. Las lecturas son su manantial primigenio. Allí encuentra material sugerente para su obra.

Anotemos algo más: en Estrada está muy arraigado lo popular, las tradiciones, las manifestaciones de fervor religioso, el folklor. Los textos indígenas le son de insustituible valía. Es un autor de raigambre. Comprende el mestizaje de nuestro pueblo, del suyo. Lo popular tiene sitio especial en sus cuentos —salvo raras excepciones—, que se antojan muy guatemaltecos.

Todo lo anterior nos lleva a una consecuencia de vital importancia: la captación y plasmación de elementos tan dispares con los que construye sus relatos. así como el uso de procedimientos, maneras y técnicas variadísimas, provenientes de distintas y copiosas fuentes, que es lo que, en la elaboración rigurosa, conlleva al barroquismo.

Si fuera lícito acuñar un término que comprendiera y designara cabalmente la postura del maestro, no dudaríamos en denominarla como de neo-barroquismo, en razón del empleo actualizado de múltiples y variados elementos dentro de su obra, sin que por ello se desajuste o disocie la unidad de su sistema narrativo.

No se puede colocar a Estrada como criollista ni como heredero de esta escuela dentro del contexto nacional; tampoco se aviene a la línea de los escritores guatemaltecos de hogaño. La pregunta que se impone es ¿qué lugar ocupa dentro de la narrativa guatemalteca?

Creemos que, dentro de un proceso que empieza o que no ha concluido, es factible que los cuentos de Estrada representen un hito de modernidad y un avance indudable en el enriquecimiento de las perspectivas de nuestro relato. El tiempo y nuestra historia literaria venidera habrán de darle el justo asentamiento en el ámbito de las letras nacionales.

Lo cierto es que los cuentos de Ricardo Estrada cobran cada día más y más vigencia y provocan la admiración y el interés en muchos lectores, por su factura impecable y su riqueza de contenidos.



VIII. CONCLUSIONES

A manera de síntesis, pero con la intención de que constituyan una apertura para posteriores enfoques más ampliados, condensamos las conclusiones de este trabajo en los siguientes puntos:

1. Los relatos, asuntualmente, se alimentan de aspectos legendarios o míticos provenientes de los textos indígenas, de las tradiciones, ritos y costumbres del pueblo guatemalteco, tanto indígena como mestizo, y del contenido, maneras, procedimientos o técnicas de autores tanto nacionales como extranjeros.
2. Estrada aprovecha el sustento bíblico y lo remoja, actualiza y relata con un sesgo distinto y personal.
3. Los temas principales de sus cuentos son: la muerte, el amor, la pasión, la soledad, la identidad, la curiosidad.
4. Las técnicas y procedimientos que utiliza se ajustan con precisión a las exigencias creativas: unidad de fondo y forma.
5. Los procedimientos y técnicas narrativos empleados en

los cuentos son: paréntesis (como morada lírica y de la evocación), yuxtaposiciones espaciales y temporales, párrafos sin puntuación gráfica, oraciones no verbales (sobre todo en descripciones ambientales y de personajes y con miras a lo poético), traslados y traslapes de realidades (para la perspectiva multidimensional), preciosismo, cosismo, anticlímax, finales inesperados o sorprendentes y paralelismo.

6. El cosismo es extremo en los relatos y otorga a la acción una lentitud extraordinaria, como de filme en "cámara lenta".
7. Hay un acusado barroquismo en los cuentos de Estrada, que resulta de su escrupulosidad creativa, su rigurosidad y del uso de diversas fuentes, técnicas y procedimientos literarios.
8. El barroquismo de Estrada, pese a la incurrencia de variados elementos, no disocia la unidad de su sistema narrativo, que presenta una factura impecable, y lo sitúa en modernidad dentro de la cuentística guatemalteca.
9. Los recursos poéticos se refinan y depuran en los paréntesis evocativos. Su uso engarza con la índole preciosista de los relatos.
10. La personificación y las tácticas auditivas responden a las demandas estructurales y temáticas.

11. No obstante la incurrancia de múltiples y variados componentes en los relatos, se integran armónicamente como sistema narrativo.

Y para terminar con este recorrido por los cuentos de Ricardo Estrada, diré que han sido la admiración y el afecto por el maestro, por el hombre de letras y por su obra mis más certeros guías.



IX. BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Ll., E. Estudios de gramática funcional del español. 1972 ñol. 2a. ed. Madrid, Editorial Gredos, S.A. 259 pp.
- _____ ; Gramática estructural. 2a. ed. Madrid, Editorial Gredos, S.A. 1972b 131 pp.
- Asturias, M.A. El señor presidente. 5a. ed. Buenos Aires, 1966 Editorial Losada, S.A. 274 pp.
- _____ ; Leyendas de Guatemala. 2a. ed. Buenos Aires, 1967 Editorial Losada, S.A. 171 pp.
- _____ ; Hombres de maíz. 9a. ed. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A. 1975 279 pp.
- Cerezo, H. Ricardo Estrada (1917-1976) in memoriam. Guatemala, 1976 Universidad del Valle. 21 pp.
- Coloquio con Miguel Ángel Asturias. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968 Editorial Universitaria. 37 pp.
- Correa, E. y L. Carreter. Cómo se comenta un texto literario. 1966 Madrid, Ediciones Anaya, S.A. 199 pp.
- Estrada h., R. Flavio Herrera, su novela. Guatemala, 1960 Biblioteca de Estudios Literarios de la Universidad de San Carlos. 153 pp.
- _____ ; "Los Juanes de don Rómulo Gallegos". Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. (52): 1960b 87-102.
- _____ ; La creación literaria y el objeto poético (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 1963 2 pp.
- _____ ; "Los indicios de 'Pedro Páramo'". Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. (65): 1965 67-85.
- _____ ; Unos cuentos y cabeza que no siento. Guatemala, 1965b Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos. 105 pp.

- 1967 ; Algunas sugerencias para la lectura y comentario de textos literarios (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 1 p.
- 1969 ; Guía para la lectura del "Popol-Vuh" (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 1 p.
- 1969b ; Índice de novelistas latinoamericanos contemporáneos (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 7 pp.
- 1969c ; Estilo y magia del "Popol-Vuh" en "Hombres de maíz" de Miguel Ángel Asturias. 2a. ed. Guatemala, Imprenta Universitaria de la Universidad de San Carlos. 21 pp.
- 1970 ; "Informe preliminar sobre el habla poética de Miguel Ángel Asturias en 'Hombres de maíz'". Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 6 (14): 1-8.
- 1970b ; El desencuentro de Gustavo Adolfo Bécquer (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 5 pp.
- 1972 ; Conjeturas sobre lo poético (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 5 pp.
- 1972b ; Los pájaros y dos rumbos poéticos. Daphne du Maurier y Gabriel García Márquez (a mimeógrafo) 11 pp.
- 1972c ; Poeta: mensajero ciego de lo arcano (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 5 pp.
- 1973 ; Discusión sobre las escuelas literarias (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad de San Carlos. 1 p.
- 1973b ; Textos y notas sobre el "Popol-Vuh" (a mimeógrafo). Guatemala, Universidad del Valle. 8 pp.
- 1974 ; Seres torturados en "Caos", "Pedro Páramo" y "Sobre héroes y tumbas" (a mimeógrafo) 26 pp.
- 1977 ; Otras cosas y santos mártires. Guatemala, Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos. 103 pp.
- Fuentes, C. La nueva novela Hispanoamericana. 4a. ed. México, Editorial Joaquín Mortiz, S.A. 99 pp.

- Fuentes y G., F.A. de. Recordación florida. Guatemala, Tipografía Nacional, Biblioteca "Goathemala" de la Sociedad de Geografía e Historia, vol. VI, tomo 1. 1932 426 pp.
- Gili G., S. Elementos de fonética general. 5a. ed. Madrid, 1971 Editorial Gredos, S.A. 198 pp.
- Herrera, F. Caos. Guatemala, Editorial Universitaria de la 1949 Universidad de San Carlos 189 pp.
- _____ ; El tigre. Guatemala, Editorial "José de Pineda 1964 Ibarra" del Ministerio de Educación Pública. 156 pp.
- Kayser, W. Interpretación y análisis de la obra literaria. 1970 4a. ed. Madrid, Editorial Gredos, S.A. 594 pp.
- Lapesa, R. Introducción a los estudios literarios. 2a. ed. 1968 Madrid, Ediciones Anaya. 207 pp.
- Malmberg, B. La lengua y el hombre. Madrid, Ediciones Ist- 1966 mo. 244 pp.
- Méndez, de P., E. "Breve biografía del licenciado Ricardo Es- 1976 trada Coloma". Revista literaria Sexto Círculo (Guatemala); 1 (I): 24-26.
- Méndez, F. y R. Carrillo Meza. Cuentos. Guatemala, Direc- 1957 ción General de Bellas Artes. 179 pp.
- Menton, S. Historia crítica de la novela guatemalteca. Gua- 1960 temala, Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos. 335 pp.
- _____ ; El cuento hispanoamericano. 2a. ed. México, 1966 Fondo de Cultura Económica. 2 v. 331 pp.
- Moliner, M. Diccionario de uso del español. Madrid, Editio- 1977 rial Gredos, S.A. 2 v. 1446 y 1589 pp.
- Monteforte T., M. Anaité. Guatemala, Editorial El Libro de 1948 Guatemala. 323 pp.
- _____ ; Entre la piedra y la cruz. Guatemala Editorial 1948b El Libro de Guatemala. 302 pp.
- _____ ; La cueva sin quietud. Guatemala, Editorial del 1949 Ministerio de Educación Pública. 269 pp.
- _____ ; Donde acaban los caminos. Guatemala, Tipografía 1953 Nacional. 313 pp.

- Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché. Traducción
1953 y notas de Adrián Recinos. 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica. 287 pp.
- Putzeys, G. El hai-kai de Flavio Herrera. Guatemala, Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos. 1967 397 pp.
- Rodríguez M., V. Guayacán. Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública. 1962 560 pp.
- _____ ; La mansión del pájaro serpiente. 3a. ed. Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública. 1965 237 pp.
- _____ ; El mundo del misterio verde. 3a. ed. Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública. 1965b 243 pp.
- Rulfo, J. El llano en llamas. 9a. ed. México, Fondo de Cultura Económica. 1969 144 pp.
- _____ ; Pedro Páramo. 10a. ed. México, Fondo de Cultura Económica. 1969b 129 pp.
- Sábato, E. Sobre héroes y tumbas. 2a. ed. Barcelona, Editorial Planeta. 1969 499 pp.
- _____ ; El túnel. 12a. ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1972 151 pp.
- Sagrada Biblia. Revista Católica de El Paso, Texas. 8a. ed. 1954 EE.UU., Editorial "Revista Católica". 315 pp.
- Samayoa Ch., C. Madre milpa. Cuentos y leyendas de Guatemala. Guatemala, Editorial Universitaria. 1965 410 pp.
- Wellek, R. y A. Warren. Teoría literaria. 4a. ed. Madrid, 1974 Editorial Gredos, S.A. 431 pp.

