

NOTAS SOBRE LOS RASGOS FORMALES DEL CUENTO MODERNISTA

El Modernismo, como hecho cultural y literario, es uno de los temas que todavía apasionan a la crítica y que originan complicadas polémicas de salón. Lo que aún no abunda en las monstruosas bibliografías modernistas es el comentario analítico de los textos que son en definitiva el legado principal de aquella modalidad artística. La utilidad de la investigación erudita e historiográfica en torno al modernismo no me parece discutible; lo que sí hay que lamentar es que la pesquisa se haya polarizado casi siempre hacia a la indagación de fuentes y datos extraliterarios¹. Debido a esa orientación investigadora se explica que el cuento —una realización fundamental de la prosa modernista— sólo se haya estudiado en términos muy generales. En diversas ocasiones se han señalado algunos rasgos específicos del cuento modernista, pero lo que no se ha intentado, que yo sepa, es una síntesis de las características y del esquema estructural que predominan en un gran número de relatos importantes². No pretendo con estos apuntes la distracción que ofrece un mero ejercicio formalista, sino más bien identificar, en líneas generales, una estructura narrativa que jugó un importantísimo papel

¹ Existe una valiosa colección de estudios, con copiosa bibliografía que merece ser consultada: *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Prólogo, edición y notas de Homero Castillo. Gredos, Madrid, 1968. 416 págs. También es muy útil el libro de Ivan A. Schulman, *Génesis del Modernismo*. Colegio de México, México, 1968, 221 págs.

² Es justo señalar dos estudios admirables, aunque ambos versan sobre el mismo escritor. Ante todo el estudio preliminar de Raimundo Lida a *Los cuentos completos de Rubén Darío*, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez (Fondo de Cultura. Méjico, 1950), y también el estudio del mismo profesor Mejía Sánchez que aparece en «Cuestiones rubendarianas», en *Revista de Occidente*, Madrid, 1970, págs. 161-265.

en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana. Para limitar todavía más la perspectiva de estas observaciones, comentaré principalmente textos que pertenecen a las dos promociones de escritores que crearon la narrativa modernista. Es decir, la que encabezan José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919) y Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927). Me atengo a unos pocos textos iniciales por razones muy concretas. Ante todo, porque, a mi entender, en ese primer *corpus* de libros cristalizó el diseño estructural del cuento modernista. Y también porque en esas primeras etapas es posible señalar, con las salvedades inevitables, una tipología general del cuento, en lo que se refiere a la elección de procedimientos narrativos, la temática y, lo que es aún más importante, a la actitud del narrador ante el lenguaje.

Rebasada la primera época modernista, las generaciones posteriores, la de Leopoldo Lugones (1878-1938), Enrique López Albuja (1872), Horacio Quiroga (1878-1937) y Rafael Arévalo Martínez (1884) ampliaron considerablemente el registro del cuento y, a partir de aquellos años, es cada vez más difícil identificar las direcciones múltiples que emprende el cuento hispanoamericano.

Al analizar la narrativa modernista, siempre conviene tener presente que la vocación fundamental de aquellos escritores fue, ante todo, la poesía. En la obra de Martí, por ejemplo, el cuento ocupa un sector muy limitado y hasta humilde. La mayoría de sus relatos (publicados en *La Edad de Oro*, 1889) son cuentos infantiles, apuntes o estampas narrativas que esbozan un material anecdótico muy escueto y en el que predomina la evocación intimista de recuerdos personales. Algunos de sus cuentos —sólo escribió seis— no son más que versiones libres de cuentos famosos. Tal es el caso de *Meñique* y *Los ruiñeños encantados*³. Sus relatos originales, sobre todo *La muñeca negra* y *Nené traviesa*, son de factura más compleja; no en lo que se refiere al diseño estructural, pero sí en el grado de penetración psicológica que se permite el narrador. En *La muñeca negra* —su narración más lograda— el foco del relato se localiza en la disyuntiva de una mente infantil que lucha contra diversas fijaciones emotivas que no puede comprender. Pero, con todo, el relato martiano no alcanza la solidaridad orgánica o la intensidad expresiva que sí lograron contemporáneos suyos. Los cuentos de Martí fallan en parte, debido a que la narración está construida sobre

³ Las versiones de *Meñique* y de *El camarón encantado* están tomadas del francés Lefevre de Laboulaye y *El ruiñeño encantado*, de Anderson.

una concepción moralizante de la anécdota y también porque narrar fue un quehacer pasajero en la obra de Martí.

No sucede así con el mexicano Gutiérrez Nájera, que se sintió durante toda su vida fascinado por los misterios y posibilidades del cuento. Nájera comenzó, como era lo usual, publicando relatos sueltos para la prensa, que luego reunió en sus *Cuentos frágiles* (1883), libro que hoy se reconoce como verdadero hito del cuento hispanoamericano. En esa primera colección, sus facultades de narrador quedaron demostradas para siempre; sobre todo, en los cuentos *La mañana de San Juan* y *La novela del tranvía*. En el primero, Nájera trabaja la narración a niveles muy diversos que convergen en un foco de alta tensión. La tragedia de un niño que se ahoga se convierte gradualmente, debido a la manipulación del lenguaje, en un episodio de morboso lirismo. El tono del relato es de una intensa desolación melancólica que se expresa oblicuamente en frases como: «Y las estrellas no podían ayudarle.» El hechizo brutal de una muerte inútil es, en efecto, el elemento motor de este cuento que parece fluir desde una reprimida sensación de júbilo. En *La mañana de San Juan*, la escritura de Nájera, a veces, nos parece una multitud de sílabas luminosas. Es la escritura que pretende revelarse desde una perspectiva espacial como si nuestra función de lectores fuese contemplar la superficie del vocablo como tal. Siguiendo una pauta frecuente entre los modernistas, Nájera se desdobra en personaje para intervenir en sus relatos y proyectar sobre la trama preocupaciones suyas de matices muy variados.

La novela del tranvía interesa hoy por la estructura novedosa de la trama y la sutileza con que Nájera integra en un incidente furtivo y casi trivial el «pathos» y el humor de lo ridículo. Conseguido su primer libro, el duque Job —que fue uno de sus seudónimos— continuó refinando su obra narrativa. En la década comprendida entre 1884 y 1894 se publicaron en la prensa mexicana sus *Cuentos de domingo*, *Cuentos del jueves* y *Cuentos de la casa*, y en la *Revista Azul* —que él fundó con Carlos Díaz Dufoo— publicó, además, *Cuentos color de humo*. Póstumamente apareció una selección de sus mejores cuentos, entre los que destacan: *El vestido blanco*, *Juan el organista* y *El peso falso*⁴. Este último es, en mi opinión, su texto más logrado, a pesar de las libertades que se permite el narrador. En síntesis, se narran las aventuras de una moneda que se humaniza a medida que circula de

⁴ Para el estudio de los cuentos de Nájera debe usarse: *Cuentos completos y otras narraciones*. Prólogo, edición y notas de E. K. Mapes. Estudio preliminar de Francisco González Guerrero. Méjico, 1958.

mano en mano, pasando de la comicidad al infortunio hasta convertirse en un prisma que revela toda una concepción irónica de la vida. El cuento tiene raíces profundas en la tradición picaresca española, lo cual se advierte no sólo en el carácter sobrio y a veces desgarrado de los incidentes, sino también en los viajes que facilitan el punto de vista picaresco. La moneda es personaje y vínculo que articula con efectividad sorprendente situaciones distintas que de otra manera hubiesen dado un carácter excesivamente fragmentario a la narración. Esto no quiere decir que el relato no tenga lagunas que entorpecen la secuencia narrativa. Los comentarios del narrador, las exclamaciones retóricas y los paréntesis en que se intenta un diálogo entre narrador y lectores son frecuentes y debilitan los hilos centrales de la narración. Por ejemplo:

«Pero, ¡vean ustedes cómo los pobres somos buenos y cómo Dios nos ha adornado con la virtud de los perros: la fidelidad!»

Más adentrado en la trama, el narrador añade explicaciones redundantes y hasta se inmiscuye en el asunto, con lo cual sólo consigue empañar los valores principales de la narración:

«El de mi cuento, sin embargo, había empezado bien su vida. ¡Dios lo protegía por guapo, sí, por bueno, a pesar de que no creyera el escéptico mesero de *La Concordia* en tal bondad; por sencillo, por inocente, por honrado! A mi no me robó nada; al cantinero tampoco, y al caballero que le sacó de la cantina, en donde no estaba a gusto porque los pesos falsos son muy sobrios, le recompensó la buena obra, dándole una hermosa ilusión; la ilusión de que contaba con un peso todavía.»

Pero esos procedimientos, reprochables hoy, eran frecuentes y hasta sintomáticos entre casi todos los primeros cuentistas del Modernismo. El hábito, adquirido en la poesía, de convertir el narrador en vocero e interlocutor de todo cuanto le rodea, se mantuvo en la prosa. Es la personalidad del creador —específicamente, la del poeta— la que impone límites y hasta se convierte en referente de la experiencia imaginativa. En todo caso, éstas son algunas de las inevitables anomalías internas que produce la efusión lírica al integrarse en la estructura narrativa. Es justo señalar, sin embargo, que Nájera se destaca por sus cualidades genuinas de narrador; es, sin duda, el primer cuentista importante de la era modernista. A pesar de esos y otros defectos, sus cuentos

representan un gran avance para el arte narrativo hispanoamericano. Utilizó un lenguaje opulento, de gran vitalidad expresiva; lenguaje que era, en muchos sentidos, materia ideal para la hechura ceñida del cuento.

Comparada con los cuentos de Nájera, la obra narrativa de Darío podría parecernos desigual. Para Darío, sobre todo en su primera época, escribir, en verso o en prosa, conducía un mismo fin: la invención de un nuevo idioma poético. Fue tal su potencial imaginativo que sus cuentos y versos se convirtieron, en pocos años, en el gran foco luminoso de toda una época.

Como Nájera y tantos otros, Darío se inició en el mundo de las letras publicando cuentos y poemas para la prensa de Managua. El cuento surge muy temprano en su obra y lo sigue cultivando hasta el final. «La actividad de Darío narrador —según Raimundo Lida— se extiende, pues, desde antes de su primer libro de versos hasta después de último, y nace y crece tan unida a la obra del poeta como a la del periodista. Es natural que, a menudo, lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de un mínimo de acción es lo que puede movernos a incluir, entre sus cuentos, páginas como "Esta era una reina..." o "¡A poblá..." y desechar tantas otras que no se distinguen de ellas sino por la falta de ese elemento dinámico»⁵.

Darío se inicia como narrador hacia 1885 o 1886, con sus cuentos, *A las orillas del Rhin* y *Las albóndigas del coronel*. Son, aún, textos ingenuos y vacilantes. El primero es un cuento de trabazón débil y que está dispuesto siguiendo una división estrófica muy próxima a la de sus poemas de aquellos días. Ernesto Mejía Sánchez, en un estudio ejemplar que dedica a este cuento, señala cómo el «arcaísmo con disfraz de elegancia, sintaxis y vocabulario pomposos, revelan la inocencia literaria del autor»⁶. Por otra parte, *Las albóndigas del coronel* no es más que una imitación fallida y juvenil de las *Tradiciones* del peruano Ricardo Palma. Pero, aunque así fuere, varios detalles de aquellos primeros ensayos narrativos anuncian motivos retóricos y procedimientos estilísticos que Darío cultivaría en los cuentos que ya incubaba su fantasía. El uso de los valores cromáticos y de las tensiones elípticas figuran entre esos recursos que más tarde explotaría en otros relatos.

Sus dones de narrador se revelaron de manera espectacular con la publicación de *Azul* (1888). La aparición de aquellos textos deslumbran-

⁵ *Op. cit.*, pág. 201.

⁶ *Op. cit.*, pág. 196.

tes fue un verdadero estallido imaginativo y, de hecho, un momento crucial paora la literatura hispanoamericana en general. Sus cuentos de *Azul* son, en varios órdenes, lo más importante del libro, porque, como ya señaló Enrique Anderson Inmert, «innovó más en los cuentos y prosas poemáticas que en los versos». Allí dio a conocer *El pájaro azul*, *El rey burgués*, *El rubí* y *El fardo*, relatos que ampliaron considerablemente el horizonte de la narrativa hispana y que, por muchos años, serían modelos para toda una legión de escritores. Los cuentos de *Azul*, elaborados con brillantez inigualada hasta entonces, contrarrestaron violentamente el desaliño y la pobreza del relato naturalista. Y esos mismos cuentos señalaban, desde sus simetrías y estructuras más ajustadas, los vicios y desatinos de la narración costumbrista ⁷.

A pesar de los hallazgos de Darío en la narrativa breve, sus cuentos suelen ser un género híbrido. Salvo unos pocos textos, casi todos sus relatos, contienen una especial imbricación de la secuencia narrativa y el lenguaje poético. Y no es que se trate de simple blandura estructural. Esa ambivalencia de escrituras es, en su caso todavía más que en el de Nájera, una consecuencia del desdoblamiento que percibimos en la persona de un narrador que se reserva los privilegios del discurso poético y que hasta se excluye de la trama para contemplarla desde fuera y meditar sobre las implicaciones estéticas o filosóficas del relato en cuestión. Con frecuencia, el protagonista es pues, el poeta, que cumple tanto la función narrativa que le corresponde, como la de elaborar un lenguaje con las simetrías y las correspondencias internas de la poesía. Este trozo de *El rey burgués* ilustra precisamente esa dualidad expresiva frecuente en los relatos de Darío:

«He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano... Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y que es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor.»

Esa organización poética del discurso narrativo a menudo se hace a expensas de la fábula. A los estribillos, los ritornelos y las rimas internas

⁷ Las simetrías y encuadramientos que utilizaba Darío eran recursos favoritos de narradores franceses que Darío admiraba, tales como Catulle Mendès y A. Daudet.

pueden atribuírseles funciones estructurales que refuerzan la configuración externa; la epidermis del relato. Pero, al mismo tiempo, esos recursos pueden ser un escollo en el desenvolvimiento narrativo que sostiene a la obra. Esas y otras dualidades, verificables a nivel de la estructura y el lenguaje, tienen, en mi opinión, su raíz en una visión antitética de la realidad. La imposibilidad de reconciliar el ideal estético que rige la creación con el mundo circundante se traduce, en el cuento modernista, en una visión conflictiva; visión que, a la postre, intenta equilibrarse en las armonías y pureza del arte. Tal actitud conduce, con frecuencia, a la evasión contemplativa que se deleita en las texturas y el semblante de lo bello y lo exótico. Al configurarse así el lenguaje, la narración adquiere un carácter estático, que percibimos, por ejemplo, en *El Rubí*, *La muerte de la emperatriz de la China* y otros relatos de aquel periodo. Así, a veces la escritura narrativa se fatiga con la sobrecarga de imágenes evocaciones gráficas y cromáticas que llegan a parecernos un interminable juego de artificios decorativos. Pero, en último análisis, la perspectiva antitética a que me he referido y que yace en tantas creaciones del Modernismo, viene a ser el núcleo de tensión que aglutina la materia del relato o el poema. Esa visión de valores contrapuestos es, además, frecuente si no congénita en un lenguaje de alta tensión expresiva como el que intentan los modernistas.

Pero no todos los cuentos de Darío adolecen de la exquisitez verbal que nos deslumbra en los relatos que he mencionado. *El fardo* —en mi opinión la mejor realización narrativa de Darío— da a conocer otra veta del genio creador del poeta. En *El fardo* no se impone el mundo de carmín y alabastros, sino que, por el contrario, Darío prefiere un lenguaje que está muy cerca de la crudeza y objetividad de los naturalistas. El cuento —aparte de sus méritos particulares— es un texto de suma importancia histórica en cuanto que revela una de las primeras convergencias de las dos corrientes artísticas que predominaban en la narrativa hispanoamericana de fin de siglo: el ideal modernista y el naturalismo criollista. *El fardo* describe, específicamente, la vida difícil de unos pescadores humildes que luchan desesperadamente por sobrevivir en un ambiente fatalista que casi de una vez aplasta el físico y las aspiraciones más modestas de aquellos hombres. La narración se inicia con el esbozo magistral de un ambiente en que contrastan metáforas sugestivas y la pesadumbre de un muelle que rondan pescadores empobrecidos. Es un ámbito repleto de augurios y de ecos que suscitan en la mente del lector la tensión imaginativa frecuente en los cuentos más logrados de Daudet, Kipling y Poe:

«Allá lejos, en la línea, como trazada con un lápiz azul, que separa las aguas y los cielos, se iba hundiendo el sol, con sus polvos de oro y sus torbellinos de chispas purpuradas, como un gran disco de hierro candente. Ya el muelle fiscal iba quedando en quietud; los guardas pasaban de un punto a otro, las gorras metidas hasta las cejas, dando aquí y allá sus vistazos. Inmóvil el enorme brazo de los pescantes, los jornaleros se encaminaban a las casas. El agua murmuraba debajo del mueble, y el húmedo viento salado, que sopla del mar afuera a la hora en que la noche sube, mantenía las lanchas cercanas en un continuo cabeceo.»

El relato fluye hacia su lógica conclusión con la naturalidad que imparte un narrador que se siente identificado con cada uno de los incidentes que componen la narración. El procedimiento narrativo es admirable, no sólo por las economías del lenguaje, sino también por el cuidado con que se integran todos los elementos que entran en juego. Es, además, sorprendente que una narración que combina trozos de matizaciones estilísticas muy delicadas y descripciones sórdidas de timbre naturalista pueda mantener el grado de unidad tonal que contiene *El fardo*. Es necesario presenciar los contrastes que ofrece el texto:

«Volvían a la costa con buenas esperanzas de vender lo hallado, entre la brisa fría y las opacidades de la niebla, cantando en baja voz alguna triste canción y enhiesto el remo triunfante que chorreaba espuma.»

Y en la misma página:

«El tío Lucas (protagonista del cuento) era casado, tenía muchos hijos. Su mujer llevaba la maldición del vientre de las pobres: la fecundidad. Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan, mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos y para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey.»

Las correspondencias internas del lenguaje que trabaja Darío en este cuento se descubren a nivel de la sintaxis. Son trozos, casi siempre, endurecidos por la elipsis y por matizaciones calificativas que adoptan

un orden muy similar. El cuento termina en un párrafo que, en tono y sintaxis, se articula con los primeros renglones: «... en una brisa glacial, que venía de mar afuera, pellizcaba tenazmente las narices y las orejas». Ese recurso estilístico cuenta porque actúa oblicuamente en el relato como un marco que ciñe la narración a un espacio bastante bien definido.

Darío aprendió en su propio taller a manejar los mecanismos sutiles del cuento. Su registro como narrador es considerablemente más amplio de lo que pudiera creerse. Pero, aún así, narrar no fue nunca su vocación principal. Es necesario, sin embargo, conocer sus cuentos porque éstos abarcan un sector de indiscutible importancia en la obra total de Darío⁸. Y hay que recordar también que el enorme prestigio de su talento brindó al cuento un nivel de dignidad artística que no pocos le habrían negado.

En la obra de otros escritores modernistas, el discurso narrativo tiene tanta importancia como la obra poética. Esa aseveración es siempre verificable en el caso de Amado Nervo y Manuel Díaz Rodríguez. Nervo fue un escritor fecundo. Su obra de más de veinte volúmenes abarca casi todos los géneros literarios⁹. Los relatos iniciales —totalmente vinculados a la opulencia sensual del primer modernismo— se publicaron en periódicos mexicanos de provincias y, todavía hoy, algunos de esos relatos continúan dispersos. Escribió abundantemente desde las grandes capitales del mundo hispano y, en contraste con otros modernistas, Nervo cultivó el cuento a lo largo de toda su vida. Además de cultivarlo con esmero, también intentó explicar la génesis y hechura de sus propios cuentos. En su libro *Almas que pasan* (1906) confesaba:

«Es cierto que para escribir un cuento suele no necesitarse la imaginación; se ve correr la vida, se sorprende una escena, un rasgo, se toman de aquí y ahí los elementos reales y palpitantes que ofrecen los seres y las cosas que pasan, y se tiene lo esencial. Lo demás es cosa de poquísimo asunto: coordinar aquellos datos y ensamblar con ellos una historia; algo que no es cierto actualmente, pero que es posible y ha existido sin duda. Hacer

⁸ Al referirse a las relaciones del verso y la prosa, Lida apunta lo siguiente: «No es sólo, pues, que el estudio de sus cuentos ilumine al mismo tiempo, desde fuera, aspectos parciales de la creación poética de Rubén, sino que la poesía misma penetra de continuo en estas páginas de prosa.» *Op. cit.*, pág. 201.

⁹ Para una lectura más extensa y en edición cuidada, véase la de Luis Leal, *Amado Nervo, sus mejores cuentos*. Boston, 1951. Es muy valioso el estudio de Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*. Eudeba, Buenos Aires, 1968.

que cada uno de los personajes viva, respire, ande, que la sangre corra por sus venas, que, por último, haga exclamar a todos los que lo vean en las páginas del libro, "¡pero si yo conozco a esa gente!"»

A pesar de sus afirmaciones categóricas, una lectura detenida de sus cuentos desmiente gran parte de esa estética realista que defendía entonces y que sólo practicó en relatos como *Una esperanza*, que figura entre sus cuentos más conocidos. Lo que en realidad predomina en sus relatos es el vuelo y la fertilidad de su imaginación, que, a veces, se desborda para caer de lleno en la fantasía pura. Fantasía que, en parte, arranca de sus preocupaciones transcendentalistas que oscilaban entre la magia y la fe más ortodoxa. Fue hombre de temperamento hipersensible; vivió asediado por una morbosidad sensual que, en sus cuentos, se traduce en una inquietante tensión nerviosa que es parte de su estilo. La trayectoria literaria de Nervo, como la de Horacio Quiroga, parece estar estrechamente vinculada a los vaivenes de una vida angustiada. Como escritor, y en eso también es afín a Quiroga, quiso obsesivamente reducir sus cuentos y poemas a la sustancia más pura y sencilla. Algunos de sus textos dan la impresión de ser un tejido fugaz. Refiriéndose a *Un sueño* —uno de los mejores cuentos de Nervo—, Alfonso Reyes comentaba: «Todo el enredo se entreteje en el estambre de luz que se cuele, al salir el sol, por las junturas de la ventana.» Pero es justo señalar que si sus relatos *El ángel caído*, *Ellos*, *Cien años de sueño* son admirables despliegues de imaginación y maestría, otros, sin embargo, son meros apuntes narrativos en los que sólo se destaca una leve intención satírica o humorística. Tal es el caso de *El horóscopo* que, inexplicablemente, figura en varias antologías muy difundidas.

Los cuentos de Nervo, vistos desde una perspectiva formalista, abarcan casi todas las posibilidades que el género había logrado en Hispanoamérica. Su punto débil fue, quizá, la dramatización sentimental exagerada que, como en el caso de *Una esperanza*, choca violentamente con la frialdad, concisión y efectividad general del desenlace. En conjunto la temática y el desarrollo formal de sus cuentos ilumina con excepcional claridad la evolución de la narrativa modernista hacia otros tipos de ficción.

Esa trayectoria formal, de hecho mucho más extensa que la de Darío o la de Nájera, también se observa en los cuentos del narrador venezolano Manuel Díaz Rodríguez, que recorrió igualmente la gama que va desde el modernismo puro hasta la ficción desgarrada y soez

del realismo criollista ¹⁰. Nervo y Díaz Rodríguez representan, en efecto, el entronque modernista con la narrativa fantástica de penetración psicológica y la del criollismo rural que se mantuvo en boga hasta el primer lustro de los años cuarenta. Esas nuevas etapas del cuento hispanoamericano fueron, en gran medida, una violenta reacción contra el idealismo perfumado del primer modernismo. Pero no es menos cierto que casi todas las grandes figuras que surgían: Leopoldo Lugones, Quiroga, Rafael Arévalo Martínez y Ricardo Güiraldes (1886-1927) se iniciaron como narradores a la sombra del ideal modernista que por aquellos días aún se mantenía como centro de gravedad literaria.

Esta breve contemplación analítica de textos y datos revela con suficiente claridad que en el modernismo cristalizó una concepción *sui generis* del cuento literario. Se produjo una estructura narrativa con rasgos muy particulares, que de hecho imitaron incontables escritores de lengua española.

El cuento, a partir de Nájera y Darío, no sólo refina su organización interna, sino que también se enriquece notablemente a nivel del lenguaje. Específicamente, en lo que se refiere al control de los valores tonales de la escritura, así como en la elaboración de narraciones que informan, a un mismo tiempo, a través del concepto y desde los más variados estímulos sensoriales. Así, el cuento modernista —especialmente el de la primera época— adopta una pauta discursiva que informa a menudo desde el símbolo, la metáfora, el símil y otros recursos habituales de la escritura en verso. No sorprenderá, pues, que el ámbito usual de la narración se convierta en una textura de imágenes y que los personajes sean, repetidamente, proyecciones muy diversas del yo narrador.

En el cuento modernista de raíz lírica, el volumen anecdótico es, por lo general, muy reducido. En parte, esa escasez se debe a que la narración pretende comunicar, como el poema, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión detallada de incidentes encadenados. A causa de ese carácter vitalista, la estructura, en muchos casos, se fragmenta, debido a los vacíos que se producen en el flujo y reflujo de la personalidad creadora. Concretamente, el cuento lírico de los primeros modernistas carece de las áreas de fricción que asociamos con la ficción del realismo histórico. El relato lírico se aparta, por lo general, del enfrentamiento del yo creador con su contexto his-

¹⁰ El estudio más útil sobre este autor se debe al profesor Lowell Dunhan: *Manuel Díaz Rodríguez*. México, 1959.

tórico-social. Y de hecho, el referente inmediato suele ser más bien la vida anímica y no el mundo circundante, siempre sujeto a razonamientos que a la postre sublima la efusión lírica. Si en el cuento modernista se cuestiona la conducta humana es a nivel de conceptos absolutos. O sea, a nivel de creencias, de valores morales y de actitudes extremas ante la vida o la muerte. Entiendo que es así porque la ficción lírica borra la distancia que media entre el yo narrador y el mundo físico en que se ubica. La experiencia humana, como tal, tiende a verse, entonces, como un acto de imaginación creadora que trasciende los límites de tiempo y espacio que habitualmente utiliza la narrativa. Esa tendencia, en manos de los narradores posmodernistas, se transformará luego en una yuxtaposición escrupulosamente manipulada de coordenadas temporales.

Con la perspectiva de los años y de una historiografía literaria más precisa, el cuento modernista se revela como un estadio de indiscutible importancia en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana. No sólo por lo que hay en esos textos de creación original, sino también por el impulso de renovación formal que conllevan los mejores cuentos de Nájera, Darío y Nervo, entre otros. Y, en otro orden de cosas, una de las realizaciones más importantes del modernismo, entre varias, es que demostró al escritor americano que la materia prima de la creación literaria se encuentra en la experiencia imaginativa y no en la documentación más o menos exacta del mundo o de los hechos históricos.

ENRIQUE PUPO-WALKER
Vanderbilt University