

Clara Luz Villar Anleu

Carné 7811551

LOS CUENTOS DE RICARDO ESTRADA A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Asesora: Licenciada Gladys Tobar Aguilar



Universidad de San Carlos de Guatemala

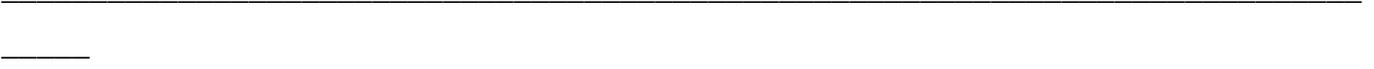
FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, mayo 2001

Este estudio fue presentado
por
la autora como trabajo de
tesis,
requisito previo a su
graduación
de Licenciada en Letras.

Guatemala, mayo de 2001.



INDICE

	CONTENIDO	PÁGINA
	ÍNDICE	3
	INTRODUCCIÓN	6
1	MARCO CONCEPTUAL	8
1.1.	ANTECEDENTES	9
1.2.	JUSTIFICACIÓN	11
1.3.	DETERMINACIÓN DEL TEMA	12
	Alcances y límites	12
2	MARCO METODOLÓGICO	13
2.1.	PLANTEAMIENTO DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN	14
2.2.	OBJETIVOS	14
2.3.	EL MÉTODO DE TRABAJO	15
3.	MARCO TEÓRICO	19
3.1.	LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN: ANTECEDENTES	20
3.1.1.	Definición	23
3.1.2.	El lector	23
3.1.3.	Los textos de ficción	25
3.1.4.	Características de la estética de la recepción	28
3.1.5.	El proceso de lectura	31
3.1.6.	El acto de leer	34
3.2.	EL CUENTO	38
3.2.1.	Definición	38
3.2.2.	El cuento en Hispanoamérica	40
3.2.3.	El cuento en Guatemala	47
3.2.4.	La recepción de la narrativa guatemalteca	51
3.2.5.	El monólogo interior y el manejo del tiempo	53
4	RICARDO ESTRADA: SEMBLANZA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN	58

5	ANÁLISIS SEGÚN LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN DE	
	LOS CUENTOS DE RICARDO ESTRADA	71
5.1.	UNOS CUENTOS Y CABEZA QUE NO SIENTO	72
5.1.1.	El gavilán y el quebrantahuesos	74
5.1.2.	Barriletes	83
5.1.3.	Cachobajo	92
5.1.4.	El remolino	103
5.1.5.	Cabeza que no siento	112
5.2.	OTRAS COSAS Y SANTOS MÁRTIRES	123
5.2.1.	De este lado y del otro	125
5.2.2.	El relumbrón	134
5.2.3.	El ascensor	141
5.2.4.	La trampa	146
5.2.5.	El búho	153
5.2.6.	Un hombre que pasa	158
5.2.7	Santos Mártires o los colgados del sábado	166
6	CONCLUSIONES	175
7	BIBLIOGRAFÍA	166
8	ANEXO	180
8.1.	Glosario	181



Foto
contraportada del libro Otras Cosas y Santos Mártires. Editorial Universitaria.

“El cuento y la novela — como acontece con toda creación artística — trascienden por lo que tengan de mensaje emocional y social para toda la humanidad, por lo que logren mostrar de vital y de estético representativo, en aporte a una universal evidencia del hombre.”

Ricardo Estrada

(21: 7)

INTRODUCCIÓN

El propósito de este estudio es obtener una visión integral, acerca de los cuentos de Ricardo Estrada y la recepción surgida en un momento histórico concreto.

Ricardo Estrada contribuyó con su producción a renovar la prosa narrativa, con el empleo de nuevas técnicas y el desarrollo de temas que nacidos de las culturas vernáculas, trascienden a una proyección universal.

Este autor se aleja del criollismo sin romper violentamente con sus raíces culturales. Dirige su visión hacia una creación innovadora, que reúne en mundos ficticios al universo globalizado en el que ciencia, técnica, magia y leyenda no se excluyen entre sí, sino se complementan en un todo humanizado.

En sus cuentos se aprecia una visión múltiple de la vida, que incluye el mundo interno de los personajes, el mundo pluricultural que palpita dentro de las fronteras patrias, el mundo mágico y la herencia ancestral, enfrentados a la realidad social que conlleva los avances técnicos y científicos.

Ricardo Estrada desarrolla y culmina con éxito, en cada uno de sus cuentos, un experimento narrativo. Es un autor de transición entre criollismo y vanguardismo dentro de la literatura guatemalteca. Tomados de fuentes locales, sus temas trascienden tiempo y espacio, en armoniosa conjugación de arte y perfeccionamiento.

En el análisis de la obra literaria es imprescindible contar con un método, un orden, un instrumento que nos permita conocerla en toda su dimensión, como un proceso de creatividad

humana dentro de un contexto social. De aquí que “la estética de la recepción” sea el método que nos conduzca en este estudio y nos dé los instrumentos para trabajar en el mismo. Su objetivo es revalidar la participación del lector y los factores de su entorno sociocultural que influyen y condicionan la recepción de la obra. Literaria.

Se seleccionó para esta investigación el método de **la estética de la recepción**, porque se ajusta a la finalidad de tomar en cuenta al lector, de quien depende en gran parte el éxito y la vida de una obra literaria. Es él quien finalmente sostiene la permanencia de una creación a lo largo de la historia. En el marco metodológico se expone precisamente, la metodología de investigación. La presentación se aleja un poco de un análisis crítico en el estricto sentido de la palabra, ya que es más descriptiva e informativa, debido a que se manejó una corriente de investigación diferente, que reconoce la importancia del lector en el análisis de la obra literaria.

La obra literaria alcanza una proyección social, por lo que se estudia dentro del marco de una estructura social. La acción social de la literatura involucra al lector, tomarlo en cuenta para el análisis literario, de acuerdo a nuevas tendencias conduce a la humanización de la crítica literaria. De aquí que el método de *la estética de la recepción*, nos acerca al conocimiento de la obra sin dislocar su constitución, en un acto comunicativo que pone al lector en contacto con el universo ficticio contenido en la narración

El trabajo consiste en investigar la recepción y efecto en críticos literarios guatemaltecos, en relación a los cuentos de Ricardo Estrada contenidos en los libros **Unos cuentos y cabeza que no siento** y **Otras cosas y Santos Mártires**. La apreciación de una obra es subjetiva, la opinión de los críticos aporta el fundamento científico requerido para darle objetividad, validez y confiabilidad a trabajos de este tipo.

Debido a que en Guatemala la crítica literaria es escasa, se consideró a Licenciados en Letras que han analizado la obra del autor, historiadores de literatura y escritores que han publicado estudios y análisis de la obra de Ricardo Estrada. La mínima cantidad de expertos con que cuenta la ciencia literaria en Guatemala, limita de alguna manera el campo de estudio, sin embargo los resultados son satisfactorios porque se profundizó en el aspecto cualitativo de la obra de Estrada.

Para establecer los aportes de la narrativa de Ricardo Estrada en el ámbito literario se incluye en el marco teórico, una descripción de la evolución de las corrientes literarias anteriores a él. De esta manera se posibilita confrontar el contraste innovador de sus cuentos.

A continuación tendremos un acercamiento a las consideraciones de los expertos, respecto a la narrativa de Estrada. De esta forma la tesis trata de destacar el aporte artístico del autor a la literatura Guatemalteca.

I. MARCO CONCEPTUAL

1.1. ANTECEDENTES

Hugo Cerezo Dardón, en 1976 publica **Ricardo Estrada In Memoriam**, como homenaje póstumo con motivo del fallecimiento del autor. En este documento hace un recorrido por la obra y devela aspectos en cuanto a fuentes, técnica y valor estético, nos muestra su apreciación así:

*La obra de Ricardo, ya didáctica o de los géneros teatral o narrativo, está
marcada,
en forma inconfundible, con la tradición guatemalteca de raíz indígena y por
elementos
extraídos, en un campo más amplio de la tradición popular. Es importante
advertir, sin
embargo de ello, que no la ahogó el localismo intrascendente; todo lo
contrario: con
plena conciencia pudo elevarla a categorías mayores y romper nuestras
fronteras hacia
panoramas espirituales más dilatados. (11: 64)*

En 1981, Gustavo Wyld Ferraté desarrolló la tesis: **Los Cuentos De Ricardo Estrada**, (en la Facultad de Humanidades de la Universidad Del Valle de Guatemala). En ella enfatiza la devoción del autor no sólo por las lecturas sino también por las culturas de Guatemala.

Wyld Ferraté reconoce en Estrada la presencia de un estilo original y diferente. Señala su vocación innovadora y el perfil propio hacia una orientación diferente en el cuento guatemalteco, para dar paso a las entonces nuevas tendencias que introdujeron savia fresca en nuestras letras:

*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. (37: 22)*

En 1982, se difunde **Estudios Y Comentarios**, de Margot Alzamora M., en sus páginas presenta un análisis crítico de los dos libros de cuentos de Estrada, donde se expresa así:

En ella (la obra de Estrada) he encontrado riqueza y abundante material literario para el presente trabajo; sin embargo, me conformo únicamente, por el momento, con señalar lo guatemalteco y lo universal en la obra, que contribuye, sin duda alguna, a la formación de una literatura guatemalteca que responde a los grandes movimientos. Es más, aporta valiosos elementos, especialmente a la técnica del relato. (5: 87)

En otra parte del mismo estudio expone:

Ricardo Estrada es el escritor que introduce a Guatemala las técnicas contemporáneas del relato. (5: 92)

Luis Antonio Díaz Vasconcelos, en 1982, edita una **Antología del Cuento Guatemalteco**, en la que al incluir al escritor Estrada, hace énfasis en su alta calidad literaria . Especialmente exalta la importancia de su producción infantil por su contenido y amenidad:

Su estilo es sencillo, sabroso y propio para que la gente menuda pueda asimilar el contenido filosófico de su producción. (14: 91)

En 1983, Francisco Albizúrez Palma, en el texto: **Grandes momentos de la Literatura Guatemalteca** dedica un segmento en el que señala los aspectos innovadores, la magnífica calidad literaria y el valor estético de los cuentos de Ricardo Estrada:

De Estrada cabe decir que, con el volumen Unos Cuentos y Cabeza Que No Siento (1965) consuma la fractura con el modelo narrativo tradicional, al construir cuentos cuya composición se fundamenta, de manera esencial y no accidental, en procedimientos como el monólogo interior, el perspectivismo, la no presentación de personajes, el rompimiento con el orden cronológico en la narración de los hechos. (1: 40 - 41)

La **Historia de la Literatura Guatemalteca**, de Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios Y Barrios, 1987, destaca la significación de su obra, en la apertura hacia novedades narrativas:

Estrada es uno de los cuentistas guatemaltecos más importantes en los últimos cincuenta años: 1) por el valor intrínseco de su obra; 2) por la índole innovadora de sus relatos, que lo sitúan como de los autores nacionales que incorporan nuestra cuentística a la evolución que la narrativa ha experimentado en el siglo XX. (2: 79)

Aída Elizabeth Toledo Arévalo, en su tesis: **Ricardo Estrada, innovador de la narrativa guatemalteca**, (noviembre, 1989), de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, destaca la introducción de nuevas técnicas del relato, sin embargo, reconoce la presencia del asunto guatemalteco como elemento característico del autor:

Estrada es uno de los primeros escritores que, en un afán de experimentar nuevas técnicas, ,proporciona a su cuentística un proceso gradual de cambio, rebasa la inicial literatura social y étnica y cae en el problema universal del hombre que se busca a sí mismo, sistema trabajado por la nueva narrativa hispanoamericana mencionada antes (34: 5)

Rafael Pineda Reyes, entre sus publicaciones literarias tiene el estudio: **El Remolino: Actante humanizado en el relato de Ricardo Estrada**, 1993, el cual concluye así:

*... es recomendable investigar, en primer lugar, la obra completa de **Unos cuentos y cabeza que no siento**. El objetivo de esa investigación sería conocer científicamente la obra en su totalidad. En segundo lugar, es recomendable investigar toda la producción literaria del autor. La finalidad es colocarlo, dentro de la literatura guatemalteca, en el lugar justo que le corresponde. (31: 105)*

En 1993, se imprime **Letras de Guatemala**, bajo el patrocinio de la *Fundación Paiz*, presentación de Lucrecia Méndez de Penedo. El volumen contiene una antología de los mejores autores de narrativa guatemalteca. **El Remolino (Unos cuentos y cabeza que no sienta)** forma parte de esta selección, y destaca la contribución del autor, Ricardo Estrada a las letras nacionales, según juicio que presenta de Guillermo Putzeyz Álvarez:

nuestro autor desaparecido significó un salto hacia adelante en momentos en que la creación literaria, en nuestro medio, languidecía en una crisis marcada por un reticente

criollismo a ultranza y por el estereotipo de la literatura de denuncia, presentados en forma y estilos de muy laxas consistencias (22 : 11)

1.2. JUSTIFICACION

Se eligió estudiar a Ricardo Estrada por ser un escritor guatemalteco que aportó a la literatura nacional valiosas creaciones, con un estilo auténtico y profundas raíces afincadas en el amor y conocimiento de su país. Los aspectos literarios, culturales y propedéuticos que justifican esta investigación son:

LITERARIOS: Porque es uno de los primeros escritores que en Guatemala utiliza nuevas técnicas (para el momento en que él desarrolló su creación) como: el monólogo interior, que es uno de los elementos mejor manejados, que caracterizan su estilo.

CULTURALES: Porque utiliza las nuevas técnicas para desarrollar un estilo, en el que prevalece su identidad cultural, expresada en los diferentes motivos con los que integra su producción y resalta lo propio de las distintas regiones de Guatemala.

PROPEDÉUTICOS: Porque su creación cuentística, constituye un laboratorio vivo, donde se demuestra un estilo nuevo, original y creativo, en el que se amalgama la identidad

cultural, la audacia innovadora, y la vocación didáctica, con lo cual hace un aporte significativo a la educación guatemalteca.

1. 3. DETERMINACIÓN DEL TEMA

DEFINICIÓN:

Establecer, de acuerdo con los criterios de la *estética de la recepción*, que efecto estético produjeron los cuentos de Ricardo Estrada, en la crítica literaria nacional.

ALCANCES Y LÍMITES:

La investigación abarcará dos libros de cuentos de Ricardo Estrada: **Unos cuentos y cabeza que no siento** (1965) y **Otras cosas y Santos Mártires** (1977), porque en ellos se consolida la aplicación de técnicas nuevas, como: el monólogo interior, el rompimiento del orden cronológico y la no presentación de personajes. Además, representan la transición entre criollismo y vanguardismo.

Se excluye, en este análisis, el resto de la obra literaria de Ricardo Estrada, por ser de índole diferente, pues pertenece a la llamada literatura infantil.

2. MARCO METODOLÓGICO

2.1. PLANTEAMIENTO DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN:

El tema, ya definido y delimitado en el marco conceptual, se formula, para efectos de investigación, de la siguiente manera:

Luego de publicados:

¿Qué recepción tuvieron, de parte de los críticos, como lectores especializados, los cuentos de Ricardo Estrada contenidos en los libros: **Unos cuentos y cabeza que no siento** y **Otras cosas y Santos Mártires**?

2.2. OBJETIVOS:

2.2.1. GENERAL:

Comprobar, mediante el enfoque de la *estética de la recepción*, que los cuentos de Ricardo Estrada, contenidos en los libros **Unos cuentos y cabeza que no siento** y **Otras cosas y Santos Mártires**, tuvieron una recepción favorable por lectores pertenecientes al sector de la crítica literaria nacional.

2.2.2. ESPECÍFICOS:

- Mostrar el tipo de recepción, por parte de los críticos literarios guatemaltecos, (Hugo Cerezo Dardón, Aída Elizabeth Toledo, Rafael Pineda Reyes, Lucrecia Méndez de Penedo, Margot Alzamora, Gustavo Wyld Ferraté, Francisco Albizúrez Palma, Catalina Barrios y Barrios), de lo cuentos de Ricardo Estrada contenidos en los libros **Unos Cuentos y Cabeza que no siento** y **Otras cosas y Santos Mártires**.
- Destacar las técnicas literarias innovadoras.

- Señalar el contenido cultural en su obra.
- Confirmar la originalidad de su narrativa.
- Coadyuvar al conocimiento y valoración de la creación literaria de Ricardo Estrada.

2. 3. EL MÉTODO DE TRABAJO

Con base en los lineamientos propuestos por *la estética de la recepción*, la metodología de investigación aplicada consta de varios aspectos y procedimientos definidos. El estudio se hace sobre el texto y el contexto.

En cuanto a contexto, se dedicó un segmento a exponer los antecedentes del cuento en Hispanoamérica , para entrar al campo de trabajo de Ricardo Estrada y explorar las similitudes y diferencias entre su producción y movimientos anteriores. Para ello se incluyó un panorama general de la evolución del cuento hispanoamericano hasta el siglo XX, a partir de la cual poder ubicar la obra de Estrada, dentro de un contexto histórico y literario. Al respecto se dedicó un espacio a la historia del cuento en Guatemala, lo cual permite establecer puntos de contacto entre nuestro país y el resto del continente.

El situar la obra del autor en un momento histórico permite enmarcarla en su tiempo y comprobar si es evidencia de una época. A Ricardo Estrada se le coloca en la “Generación del 40.” Sus dos libros de cuentos según Albizúres Palma *modifican substancialmente la trayectoria del cuento guatemalteco.* (1: 40).

En el estudio del texto nos ocupamos de recabar información acerca de la respuesta que la crítica nacional e internacional ha dado a la obra . Para el efecto, se contó con el aporte de documentos que testifican la opinión de teóricos calificados en la investigación literaria, que han dedicado trabajos de análisis, ensayos, tesis, antologías e historia literaria al escritor Ricardo Estrada.

En segundo término, se realizaron entrevistas a profesionales de literatura y estudiantes de la misma área científica. Entre los académicos entrevistados figuran: Licenciada Catalina Barrios y Barrios, (8/99), Licenciado Hugo Cerezo Dardón + (6/10/99), Licenciado Gustavo Adolfo Wyld Ferraté, (18/10/99), literatos asistentes al XVIII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LITERATURA MITO, NACIÓN E IDENTIDAD, GUATEMALA, DEL 9 AL 14 DE AGOSTO DE 1999 y en el VIII CONGRESO DE LITERATURA CENTROAMERICANA , ANTIGUA GUATEMALA, DEL 1 AL 4 DE MARZO DE 2000.

La información recabada se aplicó al procedimiento sugerido en **La estética de la recepción** (9), de Bürger, Peter, Gumbrecht y otros autores, que consiste en los siguientes pasos:

2.3.1..Explorar el HORIZONTE DE EXPECTATIVAS, es el primer paso para conocer una obra literaria. Consiste en: *“La suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas, que encuentra una obra en el momento de su aparición, y a merced de la cual es valorada.”* (9: 17). Los detalles textuales de los críticos, sirvieron de punto de partida en la ubicación de este horizonte y son el fundamento científico para el análisis subsiguiente.

2.3.2 Dilucidar la DISTANCIA ESTÉTICA, previo a comprobar el cumplimiento o defraudación del horizonte de expectativas, se establece una distancia entre las expectativas del lector y su realización, es a lo que Jauss llama *“distancia estética”* (9: 17).

2.3.3. Buscar al LECTOR IMPLÍCITO, se ubica dentro del texto, y dirige la narración en donde realiza la función de lector. Su posición intratextual encamina el descubrimiento del repertorio de patrones literarios familiares, de temas y alusiones a contextos históricos o sociales además de los recursos y técnicas empleadas en el proceso narrativo.

2.3.3.1. FORMA DE NARRAR: consiste en destacar las perspectivas elegidas por el autor, a las que se llega por medio de los diferentes tipos de narrador.

2.3.4. Averiguar el EFECTO ESTÉTICO, es decir, evaluar los efectos que la obra produjo en el lector y por qué se llegó a ellos.

2.3.5. Configurar el HORIZONTE DE VACÍO, que depende de los espacios indeterminados que deja el texto narrativo, y que son llenados por el lector con su fantasía e imaginación. Este no es un proceso arbitrario, sino que depende de ciertos límites impuestos por el texto que no pierde su identidad temática.

2.3.6. RECAPITULACIÓN: síntesis del proceso que se ha desarrollado por medio del análisis de la estética de la recepción, con el que se culmina cada investigación

Por medio de ese procedimiento se trató de reflejar la visión que de la narrativa de Ricardo Estrada se tiene en un contexto social e histórico determinado. Basado en un grupo concreto de lectores: algunos críticos literarios, porque es sabido que sus opiniones influyen notablemente sobre el resto de lectores. De todas maneras, un juicio crítico no es absoluto: siempre existe el riesgo del prejuicio, todo tipo de lector condiciona su perspectiva de acuerdo con su propia experiencia literaria y real. En la crítica, así como en la creación literaria interviene la imaginación.

Como en todo método, hay detractores que le atribuyen falta de credibilidad a la “*estética de la recepción*”, sin embargo, existe un buen número de teóricos altamente calificados que creen en sus posibilidades. Al afianzarse en las opiniones positivas, se trató de hacer este trabajo en forma integrada tomando al lector como centro de la investigación, ya que es él quien *determina decisivamente la vida de una obra, la incluye en la historicidad o la desprecia, la sublima o la olvida.* (32:265)

En la cuarta parte de este trabajo está la aplicación práctica del método a la creación de Estrada. Los resultados obtenidos fueron positivos. El propósito fue lograr una aproximación a ese proceso mediante el cual una obra cobra vida al entrar en contacto con el lector. La obra creada es un mensaje artístico para un destinatario social, cuya realidad reelabora en una realidad literaria que traslada al mundo ficticio, el bagaje de experiencias que ofrece el mundo real.

Se utiliza un vocabulario técnico específico, en este tipo de análisis, que consta de los siguientes términos:

- **Distancia estética:** Diferencia que se establece entre las expectativas del lector y su realización.
- **Efecto Estético:** examinar los efectos que produce la obra en el lector y a qué se debe.
- **Forma de narrar:** establecer la perspectiva, según el tipo de narrador.
- **Horizonte de expectativas:** *La suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas, que encuentra una obra en el momento de su aparición, y a merced de la cual es valorada.* (8: 17)
- **Horizonte de vacío:** se conforma a base de una serie de asociaciones que han sido estimuladas en el lector, por medio de los lugares vacíos en el texto, que el lector debe llenar al implicarse en la lectura.
- **Indeterminaciones o lugares vacíos:** Espacios que deja el autor estratégicamente, para incitar a la participación activa del lector, quien debe llenarlos en una lectura creativa.
- **Lector Implícito:** responde a *la función de lector inscrita en la novela* (8: 78). Está implicado automáticamente en la obra, participa en ella y la modifica según sus estrategias de lectura.
- **Recapitulación:** síntesis del proceso que se ha desarrollado por medio del análisis de la estética de la recepción, con el que se culmina cada investigación.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN: ANTECEDENTES

La **estética de la recepción** nace al campo de los estudios literarios en la universidad germana de Constanza, en el año 1967, al pronunciar Hans Robert Jauss el discurso inaugural: **La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria**, que representó una apertura en las teorías de estudio y análisis de obras literarias. La propuesta consistió en tomar en cuenta la participación del lector en la recepción de un texto, en cuanto a producción artística portadora de un mensaje estético.

Con anterioridad a Jauss, H. G. Gadamer, en 1961, sugiere los principios que originarían posteriormente esta teoría, en un estudio de hermenéutica filosófica desarrollado en su obra **Wahreit und methode**, (La verdad y el método), publicado el mismo año. Gadamer plantea en su estudio la relación entre texto y lector, como un diálogo en forma de círculo hermenéutico y llama a este coloquio de preguntas y respuestas **horizonte de preguntas**. Los eruditos que avalan esta teoría han encontrado que la posibilidad de preguntas que el lector llega a plantearle a un texto son muchísimas, van desde la expresión denotativa, al sentido connotativo, incluso las conexiones que pueden establecerse entre las respuestas.

Wolfgang Iser en la lección inaugural de Constanza, 1970, propone la **estructura apelativa de los textos**, *método que considera que los textos han sido concebidos por lo general a partir de un determinado y presuponible comportamiento de los receptores*. (8: 250)

De esta manera, la comunicación literaria amplía su campo de acción e inicia un marcado avance en su evolución. Deja atrás el análisis exclusivo del texto y se orienta al análisis del proceso de recepción en forma integral. Se logra así observar los cambios que se dan en la recepción en diversidad de lectores, surgidos a través del tiempo (históricos), como sociales y culturales.

Tomando en cuenta nuestro método de trabajo, vale la pena hacer un recordatorio acerca de su concepción primigenia, *la estética*.

ESTÉTICA: rama de la filosofía relacionada con la esencia y percepción de la belleza y verdad (12: 485).

La primera teoría sobre la estética fue concebida por Platón; quien consideraba la realidad formada de arquetipos que están más allá de la sensación humana, suponiendo la existencia de un mundo real y un mundo ideal. La estética ha evolucionado desde las teorías

“clásicas”, representadas por Platón y Aristóteles. Posteriormente, se adaptan conforme a la época, como las medievales, modernas, contemporáneas, dirigidas siempre al estudio de la belleza en todas sus manifestaciones artísticas.

En el tránsito del siglo XIX al XX hay cuatro filósofos que han ejercido influencias determinantes en nuestros días:

Henri Bergson (1859 -1941), (Francia). Se basa en la inteligencia y la intuición para crear un sistema de símbolos que describa una realidad verdadera o imaginaria. En 1927 obtiene el Premio Nobel de Literatura por su obra: **L’evolution Créatrice**, en donde están los fundamentos de su sistema.

Benedetto Croce (1866 -1952), (Italia). Defiende la intuición como medio de aprehensión y expresión de la belleza.

Jorge Ruiz de Santayana, (1863 - 1952), (estadounidense de origen español). Sostiene que el placer es una cualidad, y

John Dewey, (1859 - 1952), (estadounidense) Considera que la estética es una experiencia a la que se llega a través de otras experiencias.

La estética ha sido parte de la humanidad desde el surgimiento de las primeras civilizaciones, como factor inherente al pensamiento, en búsqueda de la belleza y la verdad, lo cual nos demuestra que ha sido preocupación constante de la sociedad a través de los tiempos.

A partir de los años sesenta cobra nuevo auge con la revaloración de la sociedad, y es entonces cuando se empieza a desarrollar mayor interés en la **estética de la recepción**.

El punto en que todos los filósofos y estudiosos coinciden, es en el hecho de que toda obra de arte es una forma de comunicación. De esta manera la obra literaria conlleva, en sí misma, un acto de comunicación. Independientemente de la voluntad del autor, el acto de comunicar se establece en el mismo momento en que éste da inicio a su acto creativo.

En la estética de la recepción se toma muy en cuenta el punto de vista del receptor y los factores de su entorno sociocultural que influyen y condicionan la recepción de la obra. Recibe los aportes de varias ciencias: literarias, lingüísticas, filosóficas, psicológicas e históricas, que sustentan la teoría y práctica del análisis literario.

La Hermenéutica es un punto de apoyo para la estética de la recepción, así como la Sociología , la Semiología y el Estructuralismo.

Por Hermenéutica conocemos a la disciplina que se encarga de la interpretación del significado de los textos, su origen se remonta a la cultura griega en la idea de *hermeneia*, que significa *interpretación*, en alusión a Hermes, *el mensajero*. Al principio el término *hermeneia* se refería tanto a las manifestaciones del lenguaje, como a la “*actividad dual de interiorizar y exteriorizar el sentido de los textos en un proceso de comprensión que oscila entre las esferas de lo comunitario y lo individual*”. (12: 485).

De esta manera, la identificación del lenguaje con la hermenéutica se da por el vínculo que permite la asimilación unificada de las realidades interiores y exteriores que van más allá del mundo inmediato.

Se ha discutido mucho acerca de la crítica literaria y la hermenéutica en el análisis de los textos. Los detractores, objetan que considere para la interpretación, a elementos ínter y extra textuales, que configuran todo un proceso de creatividad artística dentro de un contexto sociocultural. Vista así, la crítica se humaniza, y confiere caracteres sociales al texto.

Fundamental resulta la libertad de interpretación del lector ya que, si bien la obra es creada por un autor, es el lector quien le da vida al interpretar, por medio de la decodificación, el código con que el escritor ofrece un mundo elaborado por él a base de imágenes tomadas de la realidad y de la fantasía.

No obstante, el espacio abierto en el universo de lectura, el texto en sí mismo conserva cerrado su sistema semántico según el momento. La libertad de interpretación radica principalmente en la abstracción del lector, conservando la esencia del mensaje.

Al ser el texto portador de un mensaje, requiere, para su análisis, tomar en cuenta los elementos involucrados en él. El texto responde a una intención o deseo de comunicación, por lo tanto, la receptividad del lector, favorece los resultados en el estudio de las condiciones en que es recibida una producción literaria.. De aquí que el método de la “*estética de la recepción*”, nos acerca al conocimiento de la obra sin dislocar su constitución, como parte de expresión humana, en un proceso que cobra vida, desde el momento en que el lector hace suyo el mundo contenido en una narración.

3. 1. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

3.1.1. Definición:

Estética de la recepción es un conjunto de teorías y enfoques divergentes que tienen en común el ocuparse de la percepción y el efecto de la literatura. (9: 31)

Su objetivo primordial es averiguar bajo que condiciones es recibido un texto literario, ya que depende, en gran parte del lector, su éxito o rechazo. Es importante investigar de donde proviene la aceptación, inmortalización y vigencia del mismo. El autor, cuya producción ha sido bastante estudiada y analizada, dirige su creación a un personaje fuera del texto, - el lector -. Su participación, no puede pasar inadvertida según la iniciativa de muchos estudiosos como Louise Rosenbalt, Stanley Fish, David Breich y Norman Holland, quienes consideran que la obra literaria es lo que significa para el lector.

. Hans Robert Jauss, en 1967, plantea su oposición a las tendencias predominantes en ese momento en relación con la historia literaria. En su caso eran la formalista y estructuralista que se referían exclusivamente a la estructuración inmanente lingüística del texto, y consideraba lo esencial como organización de estructuras. Por otro lado está la estética marxista de la representación para quienes la lengua es un fenómeno social estrechamente vinculado con el trabajo y la actividad humana, por lo que el reflejo era lo que legitimaba el trabajo literario. Irrumpe Jauss con su propuesta de la estética de la recepción, y le concede un “*carácter abierto*”, *al horizonte de significación de la lectura. (9: 87)* Considera la participación activa del receptor como ineludible, al involucrarlo activamente en la orientación de un carácter abierto de la obra literaria

El acto de lenguaje es clave en la estética de la recepción, pues por su medio se establece la reciprocidad de acción comunicativa entre productor y receptor, partícipes ambos de un entorno social.

3.1.2. EI LECTOR.

Con este término se designa al sujeto o conjunto de sujetos que participan en el proceso de lectura de un texto literario.

El lector ha sido estudiado por muchas tendencias de críticos literarios: *en la tendencia semiótico- estructural, en un primer momento, por Barthes (el autor material distinto del narrador), Todorov (la imagen del narrador frente a la del autor) y Genette (la teoría de las voces y la focalización); en un segundo momento, Kristeva (la productividad textual), Lotman (la estructura del texto poético), Rifaterre (el archilector) y Hirsch con su obra Validity in interpretation. Eco se incluye en el tercer momento (el lector modelo), junto a María Corti (teoría del autor y lector implícitos), Seymour Chatman y Foucault (el autor como modo de ser de un discurso).*(32: 45)

Las corrientes tradicionalistas de críticos literarios niegan toda posibilidad de desenvolvimiento del lector en el análisis de los textos. Las nuevas propuestas surgidas en las postrimerías del siglo XX confieren un papel decisivo a la relación entre texto y lector.

Dada la importancia del lector, se ha tratado de establecer algunos grados para diferenciarlos, de donde obtenemos, por ejemplo, esta clasificación: lector real, el que lee el texto; lector virtual, supuesto por el escritor y el lector ideal que interpretaría correctamente el texto (según Gerald Prince). De esta cuenta, se colige que un texto puede ser interpretado con algunas diferencias ya que las mismas palabras o giros pueden ser descifrados de manera diferente por distintos individuos. Esto es en referencia a la actitud del escritor frente a los destinatarios y a la obra. Aquí surge la necesidad de considerar un horizonte de expectativas que dé, tanto a autor como a lector, un espacio abierto en el cual establecer la interrelación que obligatoriamente se da entre ambos.

H.G. Gadamer sostiene que, entre receptor y texto se establece un diálogo, al que llama *horizonte de preguntas*.

Hans Robert Jauss denomina al horizonte de preguntas de Gadamer, “horizonte de expectativas”, el cual define como *la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada*. (9: 17)

Por su misma naturaleza de expectativas, este horizonte es susceptible de ser cumplido o defraudado en el texto, de manera que, previa a su comprobación, se establece una distancia entre las expectativas del público y su realización, denominada por Jauss, “distancia estética”.

El horizonte de expectativas implica una experiencia literaria cuya fuente es la totalidad de lecturas realizadas, tanto por el lector como en relación a una época determinada. Dicha experiencia abarca ambos lados de la relación en el acto de lectura, a saber: el efecto condicionado por el texto y la recepción concretizada por el destinatario. De esta manera, Jauss propone no uno, sino dos horizontes de expectativas, el intraliterario determinado por el texto en sí mismo, al proporcionar ciertas orientaciones previas que facilitan la comprensión de la obra; y el extraliterario, que depende en gran medida de las expectativas del lector con el aporte de sus intereses, necesidades y experiencias de acuerdo a su entorno social. En la medida en que el receptor relacione su experiencia literaria y vivencial con el sentido de la obra, se produce la fusión de horizontes.

A los dos horizontes de expectativas corresponden dos tipos de lectores: implícito y explícito. El lector implícito responde a *la función de lector inscrita en la novela*, (9: 78), según W. Iser y que, al entenderlo como condición de posible efecto, orienta a la actualización del significado pero no la determina. Contrariamente, el explícito es el lector que se ubica en un contexto social y en un momento histórico. El lector implícito está implicado activamente en la obra, participa en ella y la modifica según sus estrategias de lectura, y es también de alguna manera modificado por ella; mientras que el explícito es menos predecible, puesto que corresponde a un mundo fuera del texto y está influido por factores más o menos restringidos dentro de un marco histórico y social.

El receptor, individual o colectivo tiene un horizonte de expectativas respecto a una obra. Durante el transcurso del tiempo este horizonte continúa por medio de una *hermenéutica de preguntas y respuestas*, (9: 88), a través de la cual se establece una relación sucesiva entre los receptores de diferentes épocas, dándole permanencia al diálogo de la recepción, *“que actualiza simultáneamente el potencial significativo de la obra.* (8: 88).

La recepción es un proceso dinámico del acto de lectura, pues favorece el desarrollo de un movimiento continuo en la hermenéutica del diálogo, de manera que da permanencia al texto a través de sucesivas generaciones de lectores. Por tal motivo, el receptor individual y colectivo, es elemento interactuante, insoslayable para el sentido de la obra literaria.

Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832), escribió en una carta:

hay tres tipos de lector: el que goza sin juzgar, el que juzga sin gozar y el que juzga mientras goza y goza mientras juzga. (Fotocopias sin referencia bibliográfica).

3.1. 3. LOS TEXTOS DE FICCIÓN:

Es preciso señalar que hay cierta diferencia en la recepción de textos de ficción, cuya característica primordial es que “*tiene carácter de asección inverificable*” (9: 102) . Por tal motivo, su contenido textual, a diferencia de los textos pragmáticos, no es reflejo de la realidad, aunque siempre guarde estrecha relación con ella, sino es, más bien, una creación poética, que toma algunos elementos de la realidad pero dentro de un mundo imaginario.

Al igual que en los textos pragmáticos, en los de ficción, la constitución de las “proposiciones y su perspectivización constituyen la operación elemental de la recepción” (9: 103). La diferencia está, en que en el texto de ficción, la proposición y su relación con los hechos, es más flexible, por lo que es menos directa la influencia hacia el receptor. En el discurso ficticio puede darse el tipo de recepción cuasipragmática, que se basa en la ilusión que despierta el texto, se desarrolla mas allá y se dirige nuevamente a él. Este es el grado elemental de la recepción de la ficción, que puede conducir al receptor a un grado de identificación con ese mundo imaginario, y alcanza en esta forma la capacidad de una experiencia estética.

En el texto de ficción, la recepción se refiere a una comunicación de una situación ficticia, por lo que los niveles de pertinencia se alteran de acuerdo con la ficcionalidad del texto y a la perspectiva del receptor, que aparece como una reversión de la relación entre tema y horizonte. De manera que significante y significado, parten de la base de signos para llegar al “círculo hermenéutico”, en el cual el significante se transforma en horizonte para el significado temático y los procesos de constitución. El texto de ficción requiere mayor atención y concentración por parte del receptor, ya que en su elaboración no se sujeta a formas

convencionales, por lo que ofrece la oportunidad de obtener una recepción variada, aunque sujeta siempre a la temática del texto, determinada por su nivel de significación. El texto de ficción puede compararse con un espacio textual, en el que cada momento y concepto guarda relación y pertinencia con todos los demás. Por eso el texto de ficción ofrece al receptor un universo inagotable, en consecuencia su comprensión no es definitiva, y depende de la capacidad de comprensión del receptor, quien a su vez debe delimitarlo dentro de un conjunto de relaciones de sentido. El límite de la ficción está determinado por el texto mismo, ya que todas las relaciones que posibilita son intensivas dentro de un esquema de pertinencia.

El texto de ficción supone una situación ficticia de comunicación, en la que se ha señalado el horizonte. Su relación con el tema está constituida previamente, llegando a constituirse, esta misma relación, en tema. El predominio de la forma es determinante en la recepción de los textos de ficción. A este respecto corresponde la autorreflexibilidad como característica de los textos de ficción, que consiste en tematizar, dentro del horizonte de contenido, sus estructuras formales. Sin embargo, autorreflexibilidad no implica independencia total del mundo real, ya que el horizonte de la ficción se apoya en el horizonte del mundo real y viceversa, creando ambos el escenario para la recepción. En tal caso, el lector no puede sustraerse totalmente de la realidad por la lectura de ficciones, ya que para su producción han hecho de la realidad la fuente textual, o sea que realidad y ficción se interrelacionan.

La ficción por sí sola no puede existir, tiene que tomar elementos del mundo real para constituir su contenido, lo mismo para el productor que para el receptor, quien necesita tener su propio campo de referencia (de su realidad), para establecer su campo de referencia ficcional. La ficción crea un mundo ficticio, transmitido por medio del lenguaje en un acto de comunicación, el receptor lo interpreta tomando como base su propia experiencia para trascender después a la experiencia intratextual, de acuerdo con su propio repertorio cultural, esto es lo que hace posible la recepción de los textos de ficción. De aquí nace una posibilidad específica de recepción en cada receptor y en cada época. *“El productor y el receptor de la ficción tienen en común en el horizonte de experiencia un estado común, que hace posible la práctica de una comunicación múltiple, semiótica y connotativa.”* . (9: 31)

Emisor y receptor tienen en común el partir de un horizonte de experiencia, lo que hace posible una comunicación connotativa. El horizonte de la propia experiencia en el lector, suele presentar cierta dificultad cuando se trata de diferentes épocas, poniendo en peligro la validez de la ficción. El lector posterior necesita para la lectura del texto, reconstruir repertorios anteriores y ubicarse en el momento histórico en que se produjo la ficción. Sin embargo, el transcurso del tiempo no es de ninguna manera elemento negativo en la recepción de textos ficticios, pues a su vez abre la posibilidad de interpretar con mayor lucidez la ficcionalidad del texto. Según Nietzsche, la trascendencia temporal del texto lo hace aún más valioso, así adquiere su inmortalidad.

La recepción de textos de ficción responde a un momento y movimiento cultural que determina en el lector su horizonte de expectativas, al que responde el horizonte de la ficción, bien sea cumpliéndolo o defraudándolo.

Al hablar de estos horizontes, establecemos la diferencia que se da fuera y dentro del texto. Se hace necesario señalar que entre mundo ficticio y mundo real hay una combinación de dimensiones que posibilitan una relación de pertinencia, y la existencia de un horizonte estético que depende de la unión entre la concepción de la realidad y la extrañeza de lo distinto. La ficción es en sí misma, un horizonte de ficción que conlleva la exigencia de recepción a sus lectores, ya que de ella depende su realización total como obra literaria.

La ficción como medio de comunicación social, al entender su relación no con un lector aislado, sino reconocida por grupos sociales, adquiere una función pragmática. La ficción como contenido de comunicación social contribuye, por medio de los esquemas de experiencia expresados, al desarrollo de una identidad social, además participa en la sensibilización de la capacidad lingüística y entrenamiento del juicio. De esta manera se duplica la capacidad de recepción, no solo respecto a la relación de autorreflexibilidad del texto sino de la vida misma.

El horizonte de cada ficción particular se multiplica en varias direcciones, ya que varía constantemente de acuerdo a nuevas y variadas perspectivas y evoluciona a través del tiempo, de suerte que el texto encuentra su recepción en diferentes épocas desde diferentes horizontes sin perder su peculiaridad y consistencia temática. El horizonte de ficción crece en forma expansiva, y su recepción ofrece al lector una multiplicidad incalculable de posibles horizontes.

La *estética de la recepción* se ha fundamentado con la teoría formal, que parte del concepto mismo de recepción considerada como un proceso que presenta multiplicidad de actividades, es decir que la recepción puede desarrollarse de diferentes maneras, por lo que, para asimilar el acto de recepción, hay que distinguir las diferentes actividades receptoras en una ordenación gradual. A las anteriores inquietudes responde la teoría formal de la recepción, que hace distinción entre *recepción como constitución* y *recepción como transformación de lo constituido*. (9: 90). La primera depende en gran parte de la teoría de los signos y de la metodología literaria, la transformación se basa en principios psicológicos, sociológicos e ideológicos.

Todo acto de comunicación está constituido por significantes y significados, por lo que el primer paso en la recepción consiste en decodificarlos dentro del contexto que forma la frase, y que a su vez, dentro de la organización contextual de significantes, que lleguen a un significado constituido como núcleo, dan origen a una proposición. *La proposición obtenida de la frase es el primer paso de la recepción*. (9: 92). Las proposiciones a su vez se organizan de simples a complejas, cuyo enlace implica una nueva recepción de la proposición en relación a horizonte y tema. El desarrollo del texto parte de una proposición que es su tema, de donde emana todo un sistema de frases y proposiciones estructuradas sintáctica y semánticamente, que constituye lo que Husserl llama *horizonte interior*, al que corresponde un horizonte exterior que se relaciona con los sucesos del entorno, que el tema deja fuera. La relación de tema y horizonte determina el esquema de pertinencia del texto, dándole carácter de constitución a la recepción. La dirección lingüística está presente, tanto como organización sintáctica (que fija distancias y pertinencias), como por posición semántica de proximidad y lejanía (según el punto de vista).

El tema central origina subtemas que se interrelacionan y crean cierta flexibilidad y crean cierta flexibilidad que permite el movimiento de horizonte y tema. Fijar el horizonte por medio del manejo lingüístico y proposicional debe complementarse con el acto de lenguaje. Se establecen así los tres niveles de pertinencia del texto: de constitución, de perspectivización y de modalización. El texto es un universo de discurso en el que el receptor se involucra, lo asimila y recrea por medio de la lectura, a través del acto de lenguaje, llegando así a alcanzar el nivel constitutivo de la recepción. El acto de lenguaje abre infinitud de posibilidades de recepción.

3.1.4. CARACTERÍSTICAS DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN:

La principal característica de la estética de la recepción consiste en :

un esfuerzo de construcción para comprender las condiciones de diferentes constituciones de sentido sobre un texto dado por lectores con diferentes disposiciones de recepción surgidas histórica y socialmente. (9: 147)

Ello no significa que el lector tenga preponderancia sobre el texto o el autor, sino de la correspondencia establecida entre ellos.

La recepción se ha enfocado de dos maneras: normativa y descriptiva. La normativa se orienta hacia una pedagogía de la literatura , bajo un concepto de texto especial para cada caso o enfoque. Su accionar depende de un modelo normativo. La recepción descriptiva va hacia un *“análisis comparativo de diversas constituciones de sentido en los textos como punto de referencia constante.”*(9: 150), que requiere la máxima facilidad y univocidad en la construcción del sentido del texto. Para el caso se toma en cuenta, ante todo, la acción productiva del autor y la acción dirigida a la comprensión del lector, donde se hace necesaria la investigación de la *“Interrelación causal funcional entre estructura social, acción social y actos comunicativos.”*(9: 152). El término causal se da en relación del plano superior al subordinado de los mencionados, mientras que funcional, a la relación entre la inferior y la superior. Para la sociología de la comunicación, estructura social y acción social son marcos constituyentes de sentido, mientras que la función de los actos comunicativos se estudian dentro de esos marcos.

Tanto la expresión como la percepción son actos comunicativos. Cada texto es un proyecto del autor realizado a partir de la hipótesis supuesta por él *“acerca de las disposiciones de recepción de sus lectores, (9: 155)*, por eso, el lector cuando lee un texto se basa en una segunda hipótesis acerca de las intenciones del autor. En la percepción de los textos hay dos tipos de comprensión: la del sentido objetivo, que se basa en la percepción según sus propios esquemas de experiencia y la comprensión del sentido subjetivo que considera al texto como actuación a partir del proyecto de un sujeto actuante. Los dos tipos de comprensión llegan a ser una acción dependiente del proyecto del autor, y a su vez constituyen una acción social.

La producción textual realizada por el autor y la comprensión textual encomendada al lector son las condiciones que la estética de la recepción considera básicas en la formación de sentido. Sin embargo, la comprensión del lector toma en cuenta además los fines y motivos del autor y de que manera se proyectan como acciones las consecuencias de la lectura. Desde el ángulo de la sociología de la comunicación, la “producción textual” se entiende como “acción social” ya que responde a un proyecto del autor dirigido a un lector en cuanto a individuo y en cuanto a ente social, el texto es un medio que establece diálogo entre autor y receptor, aunque ese diálogo sea de una naturaleza muy particular como la trataremos adelante, dándose dos tipos de actuación: la del autor y su proyecto y la del receptor y su comprensión.

Según Gumbrecht, para encontrar el sentido subjetivo de los textos hay que reconstruir los “motivos para” que dirigen la producción: *se divide el texto en segmentos mediante un proceso funcional estructural y partiendo de una primera hipótesis sobre el objetivo - proyecto del autor* .(9: 161)

Esta hipótesis parte de otra hipótesis del intérprete acerca de la visión del autor respecto a sus receptores. Estos pasos se consideran actos expresivos individuales que constituyen al texto en una actuación

Para comprender la acción social ejercida por la literatura hay que reconstruir los fines de los lectores a través del tiempo, según sus acciones comprensivas del sentido textual objetivo y subjetivo.

Esta consideración de la literatura como acción social, es una de las tantas implicaciones de la estética de la recepción, que ofrece la posibilidad de estudiar el efecto de los textos en el desenvolvimiento sociocultural, sin embargo sus métodos de análisis todavía no han alcanzado solvencia absoluta que garantice la respuesta a las interrogantes surgidas al respecto. Se ha obtenido del debate de esta teoría (o conjunto de teorías) , nuevos planteamientos: “interés por la reconstrucción de las condiciones que operan sobre la construcción del sentido”, “distinción entre historia de la recepción normativa y descriptiva.

La estética de la recepción se identifica directamente con una ciencia literaria comunicativo - sociológica, que propone *la producción textual y comprensión textual como formas de acción social*, (9: 174) con un campo de acción claramente delimitado, asegurando así el éxito de la investigación. Además, propone para la consecución de resultados concretos la realización de una escala de tareas en la investigación, estas son:

- *la determinación de las especiales características de las actuaciones de expresión y comprensión de la comunicación literaria,*
- *el esbozo de una historia del interés por la recepción literaria*
- *la gradual mejora y puesta a prueba de procedimientos teóricamente estudiados de la investigación empírica de la recepción y*
- *la diferenciación sistemática de los diversos tipos de documentos para la reconstrucción de procesos históricos de recepción según su relevancia y métodos para su valoración.* (9: 175)

Para algunos analistas como Adorno, la recepción es vista desde un ángulo filosófico - histórico, y le adjudican el grado de contemplación o inmersión solitaria en la obra. Por su parte, los vanguardistas ven en el arte la expresión de una fuerza revolucionaria que ponga en tela de discusión las formas de organización social. “*La reconstrucción de la relación entre experiencia social y producción de literatura, por un lado, y recepción de literatura por otro, abre un camino para la comprensión de la institución arte/literatura en una época dada*”.(9: 207).

Algunos estudiosos objetan este método, al que le señalan ciertas inconsistencias que resultan de la variedad y subjetividad de los receptores. Peter Burger propone como solución a esas dificultades, que el estudio por medio de la **estética de la recepción**, se haga dadas las “*condiciones de producción y recepción del arte en su cambio histórico.*” (9: 10) Por encima de esas dificultades, los teóricos de *la recepción* sostienen que la crítica nunca puede ser totalmente objetiva, ya que los factores ideológicos, emocionales, individuales y sociales siempre surgen en el momento de hacer apreciaciones de la obra literaria. Fuera de la controversia, la **estética de la recepción** es una propuesta que amplía el análisis literario en diversidad de dimensiones, de acuerdo al cambio de horizontes de expectativas en diferentes lectores, épocas y lugares.

Tanto la recepción como la producción sirven de medio de relación entre literatura y sociedad, por eso el papel principal de esta teoría radica en reflejar el cambio histórico de la función social del arte, y ubicar una obra en particular, en su momento y significación social.

3.1. 5. EL PROCESO DE LECTURA

Según la teoría fenomenológica, en el análisis de la obra literaria hay que tomar en cuenta además del texto, los actos que conlleva su lectura. Desde este criterio, la obra literaria es bipolar, con un polo artístico que es el texto con toda la impregnación creativa del autor y, otro estético que depende de la concretización realizada por el lector, la lectura llega a ser el factor por el cual el texto alcanza su realización en la categoría de obra literaria. La comunión entre texto y lector es virtual, ya que el texto proporciona esquemas definidos que guían al lector, pero, se establece entre ambos cierta dependencia, lo que le da una naturaleza dinámica y determina los efectos de la obra.

Varios autores coinciden en que el texto narrativo deja siempre espacios abiertos a la imaginación del lector, creando una atmósfera de interacción. Estos espacios que Wolfgang Iser llama espacios indeterminados, son llenados por el lector con su fantasía e imaginación en una actitud activa y creativa. Sin embargo, esos espacios no se llenan arbitrariamente ya que, hay ciertos límites que son impuestos por el texto mismo, quien conserva así su identidad temática. Para darle un respaldo objetivo al proceso mencionado se aconseja un análisis fenomenológico que propone como actividad inicial el examen del *“modo como las oraciones consecutivas actúan entre sí”* (9: 218)

El texto se desarrolla a partir del encadenamiento de oraciones con diferentes estructuras que se integran entre sí para informar acerca del texto por medio de afirmaciones, declaraciones y observaciones. Esta interrelación o encadenamiento da lugar a la formación de correlatos, que al establecer conexiones entre sí, dan significación al texto. De esta manera ofrecen diferentes perspectivas a la imaginación del lector, que mediante la conexión de correlatos obtiene el mundo ofrecido por el texto. Las oraciones individuales como parte de un sistema, además de informar acerca del contenido y crear una expectativa del mismo, así los correlatos oracionales ofrecen una serie de expectativas que no necesariamente se cumplen, sino más bien, se modifican.

La modificación de expectativas es cualidad de la obra literaria, debido a la multiplicidad de lectores, lo valioso está en que la modificación de expectativas permiten ser disfrutado por impredecible cantidad de lectores en lugares y épocas diferentes.

En la medida en que el lector avanza por los correlatos oracionales, hace uso de la retrospectión y la anticipación de los datos proporcionados por las oraciones dadas y las por venir, ubicándose en la dimensión virtual de la obra literaria, que según vemos, es el resultado de la confluencia entre texto e imaginación.

En el enlace de oraciones, algunas veces quedan huecos que cada lector llenará a su manera, según su imaginación y fantasía, convirtiendo la lectura en una experiencia dinámica. Al llegar a esta participación creativa, el lector se involucra directamente en la realidad del texto que es diferente a la suya, es decir que él aporta a la experiencia textual otra experiencia no real que lo sumerge en un mundo diferente que encuentra en la obra literaria.

En el acto de lectura hay que concretizar en forma coherente los elementos del texto para comprenderlo, en esta tarea nos ayudan la retrospectión y anticipación, más el agrupamiento que facilita la interacción de las partes escritas del texto y nos dirigen hacia la coherencia que el lector busca. Este proceso, al que Iser llama la Gestalt, requiere el aporte del lector que suma a los elementos dados por el texto, sus propias experiencias, conciencia y perspectiva; a las que el escritor enfrenta la ilusión ante las expectativas del lector, para llegar a la verdadera comprensión. Lo importante es equilibrar la ilusión y la naturaleza polisemántica del texto, ya que cada una es moderadora de la otra, la ilusión es incompleta y la naturaleza polisemántica del texto es relativa, así se establece cierto equilibrio en beneficio de un valor productivo.

La creación de la ilusión facilita obtener un significado coherente y configurativo que nos prepara hacia la nueva experiencia que nos dará el texto. Como las ilusiones son transitorias y cambian durante la lectura, el significado configurativo va acompañado de asociaciones extrañas. Esta mutabilidad entre ilusiones, asociaciones extrañas y límites dados por el texto, involucra al lector, quién experimenta así, el sentido estético de la obra literaria.

En todo ese proceso se da una interacción deductiva inductiva, en la que interviene, tanto lo formulado por el texto, como lo indeterminado. La combinación de estos factores nos da el significado configurativo.

Todo ese experimentar a que se somete el lector en una obra literaria, en el que juegan un papel decisivo una serie de procesos intelectivos, emotivos imaginativos, etc. en interdependencia con los datos que ofrece el texto y que delimitan hasta cierto punto las funciones del receptor, dan lugar a la recreación del texto, que de esta manera alcanza la categoría de obra literaria, porque *Sin un acto de recreación el objeto no es percibido como obra de arte.* (9: 234).

El acto de recreación es guiado por dos componentes estructurales dentro del texto; *primero: un repertorio de esquemas literarios conocidos y de temas literarios recurrentes, junto con alusiones a contextos sociales e históricos conocidos; segundo: diversas técnicas y estrategias utilizadas para situar lo conocido frente a lo desconocido* (9: 234). La recreación requiere de una participación dinámica, ya que los recursos literarios utilizados, muchas veces dificultan establecer una coherencia definitiva. Además debe superar continuamente el cambio de horizonte, cuya evocación se abandona en virtud de lo presente y entra en la experiencia del texto.

De acuerdo con lo explicado hay tres aspectos importantes que “forman la base de la relación entre lector y texto:

- a) el proceso de anticipación y retrospección,*
- b). el desarrollo del texto como acontecimiento vivo y*
- c). la impresión resultante de la conformación con la realidad (9: 237)*

Al establecer este lazo de unión entre autor y lector por medio del texto, se da vida a la obra literaria sin menoscabo de suprimir o transmitir la propia experiencia vital sino, en un mundo ficticio que ocupará nuestra mente y nuestros pensamientos durante la lectura. El texto es producido por el autor, pero cobra verdadera vida por medio del acto de lectura, pues a partir de esta actividad creativa de ser descifrado, decodificado, descubierto, absorbido y asimilado por el lector, es recreado cada vez en diferentes circunstancias y conserva así su vigencia y vitalidad.

3.1.6. EL ACTO DE LEER:

Es innegable la proyección del autor hacia sus receptores. Escribe para ser leído, por cualquier motivación íntima o externa, desde el momento en que da inicio a su creación literaria, va inherente el deseo de expresar por medio de la narración, un mundo imaginario que él ha inventado y ser partícipe de esa experiencia creativa a sus destinatarios. Como consecuencia, la actitud del lector frente a determinada obra literaria, es un indicador que nos dice mucho acerca de ella. Sin embargo, esta búsqueda tiene ciertas deficiencias metodológicas, más bien no hay un método concreto para realizarla y el proceso camina sobre bases empíricas, a pesar de eso nos da la posibilidad de ampliar el estudio sobre ciertas bases:

- *registrar con precisión el comportamiento del lector.*
- *averiguar como es modulado este comportamiento por preferencias basadas en disposiciones de tipo anímico, social o cultural,*
- *se da la posibilidad de una cierta perspectiva temporal, también como va cambiando el comportamiento del lector. (9: 248)*

Wolfgang Iser en su lección inaugural (Constanza 1970), propone: **La estructura apelativa de los textos**, método que considera que: *los textos han sido concebidos por lo general a partir de un determinado y presuponible comportamiento de los receptores (9: 250)*. Para este procedimiento, Iser propone al “lector implícito”(mencionado con anterioridad), cuya función consiste en descubrir tanto dentro del texto, como dentro de sí algunos elementos, tales como la subjetividad del texto o bien sus propias facultades de interpretación. El “lector real” descubre al implícito y lo acepta o rechaza, lo cual crea la tensión suficiente para asumirse en el desarrollo de la lectura. Hay factores individuales, sociales y psicológicos que dificultan saber a ciencia cierta la reacción total del receptor, pero lo que no se puede negar es lo valioso de su participación activa en la lectura, aquí cabe aclarar que su actitud no es la de un simple receptor, porque comparte y aporta experiencias con el texto conviene mejor llamarlo co-creador.

No por esas dificultades va a dejarse inadvertido el papel importante del lector que realiza un acto creador, en *interrelación simpática con el autor*. (9: 253). El último impulsa los procesos creativos del lector por medio de la lectura y de la reformulación del texto.

La ciencia literaria ha ampliado su campo de acción y abierto nuevos derroteros desde que se tomó en cuenta la importancia del lector. Han surgido nuevos elementos como “los lugares de indeterminación”, los diagnósticos del “proceso de lectura”, la “estructura apelativa de los textos” de Iser. Se objeta a la indeterminación el ser una modalidad adoptada a partir del prerromanticismo, en detrimento de las obras clásicas que eran mejor acabadas, claras y perfectas, con lo que alcanzaban la categoría estética de belleza. Hoy, por el contrario, se valora mucho al autor que deja tantos espacios a merced de la participación creativa del lector, estos señalamientos se deben de manera especial al crítico francés Sainte - Beuve. Han sugerido nuevas búsquedas y respuestas a tales inquietudes, para las que Iser propone *el descubrimiento del papel prescrito en el texto* (9: 257).

Trátase de demostrar que la lectura es un hecho de experiencia, basado en concreción y creatividad que aporta un desarrollo vívido a la obra literaria, tal postura sugiere para un mejor estudio la existencia de “diversas formas de leer,” que difieren según el género literario, la época y la disposición e intención individual. Hay que empezar por averiguar que posición ocupa el lector con relación al autor, que hasta aquí hemos ubicado como emisor y receptor. Sucede que el acto de lectura no es tan simple como el acto de comunicación, es decir que los roles de los participantes varían, por ejemplo: el autor aborda determinados temas expresados en el texto en forma definitiva, mientras que el lector recibe estos mensajes estructurados en el texto literario y los decodifica bajo un plan preconcebido. Sin embargo, por medio de las concreciones sucesivas (Ingarden), del relleno de las indeterminaciones (Iser), él aporta una particular percepción de la obra, lo que lo define como un co - creador, que combina la información recibida y sus propios impulsos en la integración de una obra literaria que alcanza, de esta forma su realización total. Se sustituye el término receptor por el de co - creador, con muchas más ventajas en el acto de creación poética, ya que es más fácil medir y describir la creatividad que la recepción.

Ahora bien, tomemos en cuenta que en narrativa es el narrador el punto de contacto entre autor y lector, ya que, a la vez que representa al autor, también lo hace con el lector,

quien asume el lugar del narrador y toma en un principio el punto de vista de él. Sin embargo, el punto de vista no es definitivo y el lector puede tomar diferentes perspectivas que dependen de varios motivos procedentes de su individualidad, su contexto social, su experiencia vital, y el propio texto. A veces las técnicas narrativas posibilitan estos cambios de puntos de vista, dándole oportunidad al lector de seleccionar el que mejor le convenga.

La identificación es otro fenómeno que afecta al lector, aunque específicamente corresponde al campo de la psicología, juega un papel determinante en la lectura, por lo que la ciencia literaria maneja a su vez este concepto. En lo que se refiere al lector, la identificación le da más libertad y es a su vez *uno de los factores más importantes que condicionan la lectura a nivel del sujeto lector.* (9: 269)

La necesidad de identificación es básica en el lector, además permite mantener el interés. El juicio crítico y la emotividad son intrínsecos a la identificación que dependen de una reacción consciente, o sea que inclina al lector a “*tomar partido*” (Brecht) o distanciarse.

No debe confundirse la identificación con “empatía”, aunque la última siempre se considera en relación con la primera. Brecht, a pesar de cuestionar la identificación, - que prefiere llamar “*tomar partido*”-, reconoce que el arte no puede alejarse de los sentimientos, por tal motivo la técnica de la empatía pone en juego la emotividad, mientras que el “*tomar partido*” se inclina más al lado de los intereses.

La identificación, el distanciamiento del lector y las estrategias del autor, han dado material de discusión a la recepción. La exigencia de culminar con una solución o desenlace es otra necesidad del lector que los autores han aceptado y cumplido principalmente en las novelas de misterio del siglo XVIII y en la realista del siglo XIX, con excepción de algunos autores como Laurence Sterne, quien “*trata de reducir al absurdo*” (9: 272), esta pretensión.

Esta necesidad del lector es mayor cuando el texto tiene ciertos vacíos de información no estratégicos, en los que su participación se dificulta porque no responden a una planificación previa, como los lugares indeterminados, sino que son rupturas abruptas que el autor no ha considerado y por lo mismo dificultan la concretización y comprensión del texto.

Pero esto ha sido estrategia de algunos autores que han jugado con estas tendencias. Sin embargo, en el siglo XX persiste la idea de respetar el derecho del lector a obtener una información completa.

Dentro del fenómeno de la identificación se ubica también el desenlace, ya que puede darse el caso de “no realización”. La organización temática da al lector una mayor o menor participación creadora, pero al final, el desenlace lo libera de esta tarea. Otro factor importante para el lector es la “necesidad de orientación o de encaminamiento, para lo que se requiere un margen de comprensión que posibilite el proceso de “creación dependiente”. Actualmente, el margen de comprensión es construido con facilidad por el lector, basado en muchos elementos a su alcance, como la similitud en diversas estructuras temáticas, el reconocimiento del género literario. El título del texto, que en la actualidad es puesto por el mismo autor, lo que no sucedía en tiempos antiguos, es ya una señalización que orienta al lector. El uso de epígrafes contribuye a establecer una adecuada relación con el texto. Las informaciones de contraportada han llegado a ser parte imprescindible en los libros, ya que a la vez que orienta acerca de la selección de la obra, encamina al lector en el sentido del texto, y asume así una relación verdadera con el contenido ficticio que él elige.

La estética de la recepción es un método de investigación literaria que ofrece una visión más amplia acerca del impacto estético intensivo, extensivo y expansivo de una obra literaria. Obtener con exactitud la reacción de los lectores es una tarea ardua y complicada. Sin embargo, constituye un valioso aporte tomar en cuenta al público y así obtener información de por qué de la aceptación o rechazo, de lo pasajero o inmortal de las obras literarias y de muchos autores.

Mérito del arte en general y de la literatura en particular es, además del placer estético, darle a los lectores elementos suficientes para involucrarse desde su propia individualidad en la realización de la obra. La verdadera comprensión se alcanza con la activa participación de lector o, como se denomina más adecuadamente, del co - creador de la obra literaria.

3. 2. EL CUENTO

3.2.1. DEFINICIÓN:

Narración breve, oral o escrita, de un suceso imaginario. Aparecen en él un reducido número de personajes que participan en una sola acción con un solo foco temático. Su finalidad es provocar en el lector una única respuesta emocional.(17: 98)

Anderson Imbert, en su *Teoría y Técnica del cuento*, presenta varias definiciones, de las que tomaremos algunas que observaremos a continuación:

Cuento es una idea presentada de tal manera por la acción e interacción de personajes que produce en el lector una respuesta emocional. (6: 40)

Cuento es una narración de acontecimientos (psíquicos y físicos) interrelacionados en un conflicto y su resolución;; conflicto y resolución que nos hacen meditar en un implícito mensaje sobre el modo de ser del hombre. (6: 40)

Un cuento es la breve y bien construida presentación de un incidente central y fresco en la vida de dos o tres personajes nítidamente perfilados: la acción, al llegar a su punto culminante, enriquece nuestro conocimiento de la condición humana.. (6: 40)

. Breve composición en prosa en la que un narrador vuelca sucesos imaginarios ocurridos a personajes imaginarios (si son reales, al pasar por la mente del narrador se han desrealizado) .(6: 40)

El cuento es una ficción en prosa, breve pero con un desarrollo tan formal que, desde el principio, consiste en satisfacer de alguna manera un urgente sentido de finalidad (6:40).

Enrique Anderson Imbert, propone otra definición:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción - cuyos agentes son hombres, animales humanizados cosas animadas - consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio .(6::40)

Otras definiciones de **cuento**, acreditan la aceptación y propagación de este género. En seguida, algunas de ellas que corroboran la importancia que ha prevalecido en estas pequeñas historias en diferentes épocas y puntos geográficos:

Cuento:

es cualquier narración corta construida con un mínimo de elementos. No se limita a la realidad, sino que puede ocurrir en el país de las hadas en el planeta Marte. El término inglés y norteamericano "SHORT STORY" y el alemán "NOVELLE" pueden ser usados tanto para el cuento como para la novela cortas.(33: 211)

Relato fabuloso, en prosa o verso, de aventuras serias o cómicas, interesantes y sobre todo maravillosas. Se distingue de la novela, que no admite lo maravilloso, y se acerca más a la vida real a la verdad histórica; tampoco debe confundirse con la fábula o con el apólogo.(13: 528).

Breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos. (16: 411)

3. 2. 2. EL CUENTO EN HISPANOAMÉRICA

En Hispanoamérica, el nacimiento del cuento se registra durante el auge del romanticismo, después de las guerras de independencia, en el siglo XIX. De entonces para acá, el cuento ha evolucionado en su paso por los movimientos literarios posteriores, hasta consolidarse como un género en toda su madurez. Haremos a continuación un recorrido por la evolución del cuento hispanoamericano.

En Europa, el **romanticismo** surgió como reacción contra el neoclasicismo y representa

una ruptura con las reglas y moldes establecidos. Su propuesta radica en la preeminencia de la sensibilidad sobre la razón y del genio sobre las reglas, toma en cuenta también la exaltación de lo humano y la expresión del yo.

El estilo romántico llegó a América procedente de Europa, encontrando terreno fértil en los espíritus rebeldes y exaltados de la juventud hispanoamericana, que vivía momentos de grandes ideales. El romanticismo cuajó en Hispanoamérica porque sus postulados: rebeldía, lucha contra la tiranía, exotismo geográfico, exotismo histórico y exotismo sentimental, responden a la actitud que prevalecía en la juventud intelectual que adoptó el estilo romántico y lo expresó a través de su literatura; al principio con poemas y teatro, para avanzar después hacia la novela y el surgimiento del cuento que se registra en este período. Representante de este movimiento es Esteban Echeverría, quien, incursionando ya en el naturalismo, es notorio su predominio romántico. Su cuento más representativo es "El Matadero", se incluyen también el mexicano Manuel Payno y el chileno Victorino Lastarria, entre otros.

Aspecto importante del romanticismo en Hispanoamérica es que ha permanecido en los autores a través del tiempo y los movimientos literarios posteriores, es decir que se ha evolucionado hacia otros estilos, pero siempre se conserva la vena romántica como característica idiosincrásica del artista de este continente.

Agotada la exaltación del romanticismo, aparece el **realismo** que pretende alejarse de lo exótico y busca el reflejo más aproximado a la realidad. El realismo es también de cuna europea, en donde surge a mediados del siglo XIX. Su máximo representante es el francés

Honorato de Balzac. Su temática se centra más en la vida cotidiana de la clase media y sus personajes reflejan algunos rasgos de carácter individual sin mayor complejidad.

En los escritores del nuevo continente, el realismo encontró su apogeo a principios del siglo XX, aunque a fines del siglo XIX hubo algunos atisbos con Alberto Blest Gana. Aquí, este movimiento toma elementos en su mayoría de la vida rural, algunas veces en oposición a lo urbano. Sin embargo, en Hispanoamérica, el realismo se interesa fundamentalmente en temas puramente americanos y representa a lo largo del tiempo la base de la verdadera literatura hispanoamericana. Cabe señalar que la influencia romántica no desaparece totalmente, así que se cae en el llamado “realismo romántico”. Representativos de este movimiento son Tomás Carrasquilla (colombiano), José López Portillo (mexicano) y Manuel González Zeledón (costarricense).

Desde que la literatura es literatura, se ha canalizado en ella uno de los más logrados medios de expresión humana. Tanto es así, que en la antigüedad, una de sus principales condiciones consistía en ser fiel reflejo de la realidad.

Los diferentes géneros y estilos literarios, han estado siempre directa o indirectamente supeditados al mundo real, a partir del cual se logra crear paralelos ficticios. La narrativa ha sido un excelente instrumento para tal fin. La identificación entre obra literaria y mundo real se logró plenamente con la novela realista, a mediados del siglo XIX.

A diferencia del romanticismo, el realismo rompe con la exaltación del yo y se interesa más por la sociedad y sus costumbres. Se pretendía entonces, que la narrativa fuera una representación fiel de la vida cotidiana.

Ya definido el realismo como corriente, surgieron otras derivaciones, como las mencionadas con anterioridad además de realismo psicológico, realismo socialista y realismo mágico.

Muchos críticos han considerado al **realismo mágico** como exclusivo de Hispanoamérica, sin embargo, el término nació en Alemania en 1925, en relación a la pintura posexpressionista europea. Fue *Franz Roh* quién acuñó el término.

En América fue usado por primera vez por Arturo Uslar Pietri en 1928, sin mayor repercusión. Adquirió su confirmación definitiva en Estados Unidos, en 1954, al emplearlo Angel Flores en una conferencia.

El realismo mágico, en esencia, tiene un carácter subjetivo, se refiere a una realidad creada por la cultura, según sus creencias, mitos, religiones y su fe. Es un conjunto de elementos que constituyen la vida espiritual de cada cultura o comunidad social y que está estrechamente relacionado con el inconsciente colectivo.

Las obras mágico realistas son pues, las que reflejan el mundo espiritual, o como señala Saúl Hurtado Heras:

es un tipo de literatura que expresa una concepción mágica de universo a través de mitos, costumbres, tradiciones, etc.. A fin de cuentas describe una forma transracional de comprender al universo . (24: 62)

En el mundo literario se considera que:

Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez fueron quienes lo pusieron en práctica realmente, según Jill Levine, citado por Hurtado Heras . (24: 54).

La categoría mágico realista de una obra, depende, además de los factores internos del texto, de otros externos como el horizonte cultural del lector, o de su realidad social. Si no hay correspondencia entre la realidad social del lector y la realidad del texto, puede incluirse tal obra en el realismo mágico.

Hay diferencia entre realismo mágico, realismo fantástico y lo real maravilloso.

En lo fantástico, suceden hechos inexplicables que causan vacilación al lector o a los personajes.. Es la narración de hechos extraordinarios que solo suceden una vez, lo fantástico es pasajero, la vacilación suele ser momentánea o, en caso de prolongarse, termina al concluir la lectura. Es decir, que el impacto en el lector es superficial y efímero.

Lo real maravilloso, como su nombre lo indica, se refiere precisamente a una “realidad maravillosa”, que puede encontrarse en la naturaleza, lo geográfico, lo histórico social, insertos dentro de una peculiaridad asombrosa, difícilmente, si no imposible de describir o explicar. Se ha atribuido lo real maravilloso con exclusividad al continente americano, sin embargo, aunque el término es de este cuño, una realidad maravillosa puede localizarse en muchos lugares y en cualquier parte, con la salvedad, y haciéndome eco de lo que afirman muchos escritores, de que en América todo es maravilloso.

Quedó explicado el realismo mágico con anterioridad, pero, para establecer la diferencia en relación a los otros dos términos tratados, confirmaremos que éste, se refiere a una concepción subjetiva de la realidad, determinada por cada cultura, de acuerdo a un mundo espiritual que le es propio.

Como una derivación del realismo, nace el **naturalismo** a fines del siglo XIX (1870). Se basa principalmente en métodos científicos como observación y análisis para reflejar en la obra literaria la realidad en forma objetiva. Su máximo exponente es el francés Emilio Zola (1840 - 1902). Las características del naturalismo son: el carácter documental, el determinismo y el cientificismo unidos a un lenguaje crudo y directo.

A partir de 1880, llegó el Naturalismo a Hispanoamérica, en donde fue aprovechado para dar a conocer la descomposición social y la realidad política. La temática estaba orientada a la degradación humana causada por la injusticia y desigualdad social. El estilo era más descriptivo y los personajes, en su mayoría, eran víctimas de diferentes circunstancias. Algunos representantes del cuento naturalista hispanoamericano son: Javier de Viana (uruguayo), y Baldomero Lillo (chileno).

En 1890, se consolida el **modernismo** como movimiento literario hispanoamericano. Es una reacción contra los movimientos anteriores y postula el arte por el arte. La sensibilidad artística es lo más importante expresada a través del preciosismo, amor a la elegancia, elaboración de las formas, nuevos metros y ritmos, exotismo y arte puro.

Es un distanciamiento con la realidad circundante y el autor se evade dentro de un mundo artístico que busca la belleza y la armonía. El cuento hispanoamericano alcanzó notable

desarrollo con el modernismo 'a través de sus mejores representantes Rubén Darío (nicaragüense), Manuel Gutiérrez Nájera (mexicano) , Rafael Arévalo Martínez (guatemalteco).

Momento particular en la cuentística hispanoamericana lo constituye **Horacio Quiroga**, (1878-1937). Escritor uruguayo, su obra representa el paso del modernismo al regionalismo. Iniciado en el modernismo, su contacto con la selva y la naturaleza despierta en él una inclinación temática diferente.

Después de experimentar en el decadentismo francés y el esteticismo modernista, Horacio Quiroga descubre una nueva temática en la realidad americana. Abre otro período en el cuento hispanoamericano que marca la transición entre modernismo y regionalismo. Su obra abarca poesía, novela y cuento, pero su consagración la obtuvo como cuentista, en donde exalta la realidad americana en todas sus dimensiones.

Horacio Quiroga abre las puertas al realismo americano, enfrentando al hombre con la naturaleza, sin los aspectos decorativos del regionalismo, en lo que se ha llamado "realismo trascendente".

Entre los aportes de Horacio Quiroga a la literatura hispanoamericana, podemos mencionar el **Decálogo del perfecto cuentista**, que resume los fundamentos de su visión literaria.

DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA:

- I. Cree en el maestro -Poe, Maupassant, Kipling, Chejov- como en Dios mismo.
- II. Cree que tu arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo,
hacerlo,
lo conseguirás, sin saberlo tú mismo.
- III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquier otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.
- IV. Ten fe ciega, no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas.
Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.
- V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien

- logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.
- VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “Desde el río, soplaba un viento frío”, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes.
- VII. No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuántas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo
- VIII. Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios.
- Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.
- IX. No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala y evócala luego. Si eres capaz de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.
- X. No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento.
- Horacio Quiroga. (35: 226)

Este decálogo sirvió por muchas décadas como poética de los escritores hispanoamericanos. Es recomendable tenerlo a la vista cuando se trata de realizar un estudio comparativo de obras literarias.

En las primeras décadas del siglo XX se desarrolla en Hispanoamérica la corriente **criollista** o regionalista. Su narrativa tiene un predominio de lo descriptivo sobre lo psicológico y se preocupa por reflejar la realidad social. Su temática principal es el hombre y su relación con la naturaleza. La preocupación por los inconvenientes sociales que afectan a las grandes mayorías encuentra en el cuento y la novela criollista un vehículo de expresión. Con gran manejo artístico se incluye el uso del dialecto y un lenguaje directo. El cuento se cultivó abundantemente dentro del criollismo, representado por Juan Bosch, (dominicano); Salvador Salazar Arrué, (Salarrué, salvadoreño) y Martín Luis Guzmán (mexicano).

En las proximidades de 1914, la primera guerra mundial estremece a la humanidad, dando como consecuencia una revaloración y reestructuración en todos los órdenes de la vida.

El arte, como expresión vital reacciona contra el orden social establecido. En literatura se producen cambios revolucionarios orientados hacia nuevos esquemas estéticos. Surgen un conjunto de escuelas que impulsan estos cambios, conocidas bajo el nombre de **vanguardismo**. Dentro de estas corrientes podemos citar el fauvismo, cubismo, futurismo, expresionismo, imaginismo, dadaísmo, surrealismo.

En Hispanoamérica el vanguardismo es acogido con entusiasmo y se desarrolla bajo la influencia principalmente de James Joyce y William Faulkner.

Los autores hispanoamericanos toman todos los elementos que ofrecen las nuevas tendencias y los mezclan con elementos nacionales. Podemos decir que este es el momento en que el cuento hispanoamericano alcanza su madurez. Juan Rulfo, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Jorge Luis Borges son los maestros del vanguardismo en América. Los cuentistas aprovechan al máximo las estrategias vanguardistas como la contraposición temporal, la simultaneidad de escenas, la libertad de los personajes, etc., aunque aplica las nuevas técnicas a temas nacionales, el estilo se universaliza y alcanza su máxima expresión.

IMPORTANCIA DEL CUENTO EN HISPANOAMÉRICA:

En Hispanoamérica, el cuento es un género literario que ha tenido gran aceptación y se ha desarrollado bastante en cuanto a producción. La mayoría de literatos han hecho valiosas contribuciones a la narrativa corta.

Se señala alguna tendencia ancestral, por la abundancia de relatos, leyendas y tradiciones tanto prehispánicas, como posteriores que inciden de alguna manera, con la inclinación hacia estos relatos breves. Tan es así, que se ha incorporado al cuento hispanoamericano muchos elementos tomados de esos relatos autóctonos. El cuento es muy importante en la literatura hispanoamericana, según se evidencia por la abundancia en que ha sido cultivado, ya sea por escritores famosos, como por otros menos conocidos. Su difusión ha llegado con facilidad a gran cantidad de público del continente americano, lo que demuestra una recepción favorable.

3. 2. 3. EL CUENTO EN GUATEMALA

En Guatemala, bajo la confluencia de la cultura española con las culturas propias de esta tierra, se ha recorrido algún camino por los campos literarios. Partimos de las primeras manifestaciones prehispánicas, (aunque algunas de ellas no sean precisamente obras literarias en el actual sentido de la palabra, como **el Popol Vuh, el Rabinal Achí y el Chilam Balam**, que constituyen el germen de la literatura guatemalteca que hoy conocemos.

En la época colonial no hay mayores expresiones literarias, a excepción de la creación poética *RUSTICATIO MEXICANA* de Rafael Landívar (1731 - 1793), en el siglo XVIII, escrita en el exilio y cuya calidad artística sigue vigente.

El cuento en sí, tiene su punto de partida en el siglo XIX, con José Batres Montúfar (1809 - 1844), a quien se considera fundador del cuento guatemalteco. Nuestra historia reconoce en sus *Tradiciones de Guatemala (Don Pablo, El Reloj y Las Falsas Apariencias)* los primeros cuentos guatemaltecos. En ellos la riqueza narrativa fluye a través del verso y la estrofa, provistos de gran armonía y flexibilidad son un reflejo irónico de las costumbres de la época. En una selección del cuento hispanoamericano del siglo XIX de Santiago Londoño Véliz, se toma a José Milla y Vidaurre (1822 - 1882), como máximo representante del relato breve en Guatemala, a través de sus **Cuadros de Costumbres**. En esa selección figura *El Zajorín* y se otorga a Milla el atributo de *el mejor prosista de Guatemala*. (29: 31 - 33).

Ambos autores representan este género en la primera y segunda mitad del siglo diecinueve, respectivamente.

En 1914, aparece la publicación de *El hombre que parecía un caballo* de Rafael Arévalo Martínez (1884 - 1975), y con él se inicia el verdadero cultivo del cuento en Guatemala. Autor modernista, Arévalo Martínez publica después, otros cuentos llamados Psicozoológicos, como *La Signatura de la Esfinge* (1933), y varios más con los que se consolida y expande la creación cuentística en Guatemala.

Contemporáneo de Arévalo Martínez es Carlos Wyld Ospina (1891-?), cuentista de merecido reconocimiento por el contenido de su prosa cargado de energía, de ideas y

reflexiones a las que no falta armonía poética y sabor vernáculo. En ellos narró situaciones de la vida rural y campesina, en su libro de cuentos *La Tierra de Las Nauyacas*.

Una época prometedora para el desarrollo del cuento guatemalteco se registra alrededor de 1930, abierta por Francisco Méndez (1907 - 1962), con narraciones de alta calidad, tanto en estilo como en técnica. Francisco Méndez cultiva un estilo criollista en el que combina la realidad con elementos autóctonos. La estructura narrativa es novedosa en su momento. Entre su producción mencionaremos "*Cuentos de Joyabaj*".

Carlos Samayoa Chinchilla (1898 - 1973), publica en 1934, su libro de cuentos "*Madre Milpa*", destacándose como autor criollista que expresa en forma sencillamente artística situaciones campestres, vernáculos o históricas. Su narración es armoniosa y perfeccionista.

Tanto Francisco Méndez como Mario Monteforte Toledo y Carlos Samayoa Chinchilla pertenecieron a una agrupación formada en 1930, que fue llamada "Los Tepeus", integrada además por Miguel Marsicovétere y Durán, Antonio Morales Nadler y Manuel Galich. Todos ellos, dentro de su inclinación literaria incursionaron en la creación cuentística.

Una abundante y auténtica cosecha de escritores se da dentro de nuestras fronteras a partir de 1940, cuyas creaciones crecen expansivamente en cantidad, calidad y estilo. Por tal razón quedan fuera de este estudio muchos de ellos; sin embargo, trataremos de señalar a los más representativos.

La corriente realista cobró mucho auge dentro del ámbito nacional, en producciones de los más notables escritores, entre ellos: "Mario Monteforte Toledo, (1911); Rosendo Santa Cruz, (1911 - 1945); José María López Valdizón, (1929 - 1975); Rafael Zea Ruano, (1920); Luis Alfredo Arango, (1935); Raúl Carrillo, (1930) y Alfonso Enrique Barrientos (1920)". (1:40)

De Virgilio Rodríguez Beteta se conoce la obra: *Los Dos Brujitos Mayas*.

Virgilio Rodríguez Macal (1916 - 1964), tomó de la fauna, flora y geografía guatemalteca elementos que configuró en una forma muy especial de cuentística. Ausente de rebuscamientos técnicos y conservando caracteres criollistas, contribuyó con obras de reconocido valor literario, que lo colocan en lugar trascendente de nuestras letras, tales obras

son: *La Mansión del Pájaro Serpiente* (1942), cuentos de animales; *Sangre y Clorofila* (1948), cuentos de vaquería; *Cuatro Cuentos Diferentes* (1960) y *El Mundo Del Misterio Verde* (1958).

Haremos una mención especial de Miguel Angel Asturias, (1899 - 1974), ya que su abundantísima producción abarca muchas etapas en el desarrollo de la literatura guatemalteca, debido a los diferentes años en que publicó. Citaremos aquí, además de la obra citada con anterioridad *week end en Guatemala* (1955), de orientación realista y *el espejo de lida sal* (1967), en las que el realismo mágico revestido de mito, leyenda y poesía, expresa el alma cultural de nuestro país. Al período de 1930 corresponde *leyendas de Guatemala*, (1930), que fueron publicados en Madrid.

Período decisivo para la cuentística guatemalteca ocurre a partir de 1965, con el autor Ricardo Estrada (1917 - 1976), que publica en ese año *unos cuentos y cabeza que no siento*. En él se adentra en la experimentación narrativa con el uso de algunas técnicas literarias innovadoras como: el monólogo interior, la alteración del orden cronológico, el perspectivismo y la irrupción intempestiva de personajes sin ser presentados por el narrador. A pesar de conservar algunos rasgos criollistas, este libro marca el rompimiento con los estilos tradicionales y la apertura hacia lo novedoso y universal. Un segundo libro es *otras cosas y santos mártires* (1977), con afán innovador continua entrelazando temas vernáculos con temas universales, que constituyen un estilo muy original. A Estrada se le ha ubicado en la generación del 40.

José María López Valdizón (1929 - desaparecido en 1975), es un autor conmovido por el dolor de la trágica vida nacional. Expuso en un estilo neorrealista con algunos pincelazos de realismo mágico, los inconvenientes sociales de Guatemala. A él se deben varios cuentos de gran calidad humana y sensibilidad social como: *sudor y protesta* (1953), *La Carta* (1958) y *La Vida Rota* (1960), con el último obtuvo el Premio de **Casa de las Américas**, en la Habana, Cuba; cuyo jurado estuvo integrado por Miguel Ángel Asturias, entre otros.

De esta generación es Augusto Monterroso (1922), gloria del cuento guatemalteco, quien publica en 1955 *Obras Completas y Otros Cuentos*, al que siguen *La Oveja Negra y Demás Fábulas* (1970), *Movimiento Perpetuo* (1972), *Antología Personal* (1975) y *Lo Demás Es Silencio* (1978) Producciones en las que maneja temas universales tratados con una prosa

irónica y profunda. Característica muy particular de Monterroso es la narrativa brevísima. En mayo de 2000, la fundación **Príncipe de Asturias, de Oviedo, España** le confirió el *Premio Príncipe de Asturias de las letras*. Actualmente, Augusto Monterroso reside en México y ha tenido acceso al reconocimiento internacional.

En 1977, Hugo Cerezo Dardón (1920), publica : *Cuentos, colección Ricardo Estrada*; en los que se ve el avance en la técnica narrativa experimental, aunada a un manejo idiomático que busca la corrección y la pulcritud. Con anterioridad había publicado ensayos, antologías poéticas, crítica literaria y redacción de textos escolares. Su trabajo fue prolífico en el campo pedagógico, literario e investigativo. Por las características de este estudio, nos limitamos a señalar la publicación de 1977.

Las promociones de escritores que han surgido alrededor de 1970, cultivan con mucha dedicación el cuento, en el que intentan romper todo nexo tradicional en forma y contenido. Su búsqueda sin embargo no los aleja del interés por la situación histórica. Vale mencionar a algunos, ya que no es posible a todos. Son ellos Luis de Lion, Leonel Méndez Dávila, Ofelia Castañeda, Héctor Eliú Cifuentes, quién además de poemas publicó cuentos criollistas de gran valor, en el libro titulado *Tojchiná* (1972).

Mario Alberto Carrera (1945), con un estilo variado, momentos vanguardista y momentos con inclinación periodística, maneja con habilidad las técnicas del monólogo interior y el flash back, su libro más conocido es *cuentos psicoeróticos*.

Dante Liano (1948), publicó en 1972 el volumen *Pueblo de Mujeres* y, en 1978, *Jornada y Otros Cuentos*, autor renovado refleja cierta influencia de Monterroso por la brevedad. Sin embargo, la experimentación narrativa es característica en su producción, incluyendo su preocupación por la situación social.

Arturo Arias (1950), dio a conocer un libro de cuentos: *En la Ciudad Y En La Montaña* (1975). En él utiliza técnicas nuevas y refleja su rechazo a los cánones literarios y sociales.

El cultivo del cuento ha proliferado en Guatemala. Además de abundante. La producción ha alcanzado alta calidad estética, razón por la cual resulta casi imposible mencionar a todos

los escritores, por lo que en este estudio quedaron fuera algunos de ellos, en lo que se refiere al origen y evolución del cuento en Guatemala.

3. 2. 4. LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA GUATEMALTECA

Los autores de narrativa en Guatemala, tanto de novela como cuento, han monopolizado, de cierta manera, su creación dentro del criollismo. Los motivos de la vida rural, la denuncia y crítica social, prevalecen inmanentes al producto narrativo. La búsqueda de un perfil propio, sin perder el arraigo a su contexto cultural, ha delimitado la temática al ámbito local. La necesidad de pertenencia es un factor determinante en las letras nacionales.

Dentro de la narrativa, el cuento ha sido prolífico en cuanto a producción, pero existe el tropiezo de las pocas oportunidades que tienen los autores para publicar (tomo el término publicar, porque si las obras no se publican, no se leen, por lo tanto no podría constatarse la recepción) sus trabajos. Esta dificultad se debe sobre todo a la situación económica y a la escasez de casas editoras. La editorial universitaria, de la Universidad De San Carlos de Guatemala, ha colaborado en la publicación de escritores nacionales.

El Ministerio de Educación, promovió en un pasado reciente las ediciones locales, en la imprenta José de Pineda Ibarra, servicio que fue clausurado, con lo que se cierra un acceso a la publicación y conocimiento de esos trabajos.

Al Ministerio de Cultura y Deportes, le corresponde la difusión de la literatura nacional, pero, debido a lo elevado de los costos, su cobertura es mínima, en relación con las necesidades de lectores y creadores. Las editoras comerciales, no están al alcance económico de la población, las únicas que algunas veces han apoyado la producción literaria, son la editorial Óscar de León Sucs. (anteriormente Óscar de León Palacios) y la editorial Piedra Santa.

En la actualidad, **Artemis Edinter y la Fundación Guatemalteca Para Las Letras**, asumen el compromiso de colaborar en la promoción de obras literarias de autores nacionales que habían dejado de editarse, además de incorporar a nuevos escritores, con el afán de rescatar y promover a los valores literarios de Guatemala.

La revolución guatemalteca de 1944, marcó un momento importante para los autores de nuestro país, ya que se dio impulso y apoyo para sus publicaciones en la editorial nacional José de Pineda Ibarra, período en que la literatura guatemalteca tomó impulso, creció y se expandió. La respuesta del público fue positiva, marcó un momento en que a los autores se les reconoció sus méritos creativos. Durante esta apertura, se empezó a abandonar el criollismo y se buscó una temática ya con tendencia a lo universal.

A partir de 1960, el ambiente político y la situación socio económica socavaron la creación y publicación de muchos autores, con el agravante de que en ese tiempo, ser escritor o intelectual prácticamente era un delito, por lo que muchos autores emigraron al exilio o dejaron sus obras inéditas.

Para hablar de recepción en Guatemala, necesariamente hemos de referirnos a un escaso número de lectores, ya que las condiciones económicas y socio políticas han limitado, a la mayoría de la población, el acceso a la educación y al crecimiento y desarrollo intelectual, en donde se incluye la formación literaria. Dentro del mínimo público con que cuentan los escritores hay otra limitante: la tradición extranjerista, que conduce al abandono total del interés por la literatura guatemalteca, es factor incidente en la recepción hacia autores locales. No se trata de chauvinismo, o, un aislamiento primitivo, ya que es una necesidad vital el nutrirnos con las obras de autores universales, como Sábato, Cela, Saramago, Rulfo, Joyce, etc.; pero es necesario darle espacio a la literatura guatemalteca, para crecer no sólo en el arte sino como país.

Actualmente, las empresas editoras publican muy poco a los autores guatemaltecos y con muy escasa o ninguna publicidad, además del alto costo de producción y de compra.

En términos, de visualizar la recepción a la literatura guatemalteca, sucede que en las personas de formación de nivel medio en muchos casos se dificulta la comprensión de las obras nacionales, porque posiblemente los lectores no tienen una amplia experiencia literaria. Sin embargo, para los profesionales con grados universitarios la comprensión no representa ninguna dificultad y es mejor asimilado el texto. Podemos afirmar en que la recepción en Guatemala se cumple en forma relativa al grado de formación profesional o académico de los receptores, sin embargo, dentro del escaso número de la población que tiene acceso a la lectura se da como primera prioridad a la literatura extranjera. La crítica literaria casi no existe, lo que incide en la desvalorización de las obras de los literatos guatemaltecos.

3. 2. 5. EL MONOLOGO INTERIOR Y EL MANEJO DEL TIEMPO

El *fluir de la conciencia* es una técnica narrativa que nació a partir de una nueva forma de comprender al ser humano. Tratando de penetrar en la intimidad individual o, como señala William James, *en las profundidades del yo*. (6: 209) Es un intento de aproximarse lo mejor posible a las estructuras del pensamiento y transmitirlo en su forma primigenia, por medio del monólogo interior.

Precisamente, fue William James quien utilizó por primera vez el término *corriente de conciencia o fluir de la conciencia*, en 1890 en el tratado **Principles of Psychology: “Stream of Consciosness”** (6:209).

La expresión fue aplicada posteriormente en literatura a ciertas técnicas narrativas que se basan en la imitación lo más exacto posible al pensamiento. Esta forma de expresión considera que en el pensamiento humano ocurren con simultaneidad un cúmulo de percepciones, abstracciones, procesos de razonamiento, recuerdos, anticipaciones, etc. los cuales se dan en desorden, a pesar de ello, se establece una relación lógica con el mundo exterior. Así, desde ese desordenado universo de pensamientos puede llegar a conocerse la interioridad del individuo, para construir la historia narrada en el texto.

Desde la comprensión subjetiva del protagonista, la narración se desarrolla por medio de un monólogo interior que penetra el subconsciente e inconsciente y aflora espontáneamente desde la interioridad individual. Esta técnica fue creada por el francés “Edouard Dujardin” (1861 - 1949), en la novela “Les Lauriers Son Coupés” publicada en 1887. “ (6: 209)

Una de sus características es la no intervención del narrador en la presentación de personajes, ni en la descripción de las escenas. En ella el protagonista desarrolla en la mente en un monólogo no pronunciado que es aceptado por el narrador, y lo transmite exactamente como es concebido.

El psicoanálisis de Freud proporcionó elementos básicos para el fluir de la conciencia, al proponer la búsqueda de lo inconsciente y subconsciente para determinar la conformación de la conducta.

Estos planteamientos del psiquismo alcanzaron gran popularidad a principios de siglo y, comenzó a verse al humano desde una nueva perspectiva.

Esta consideración del aspecto psíquico, generó innovaciones en todas las formas de expresión humana. El arte, incluida la literatura, salió de los esquemas anteriores y se adentró en lo profundo del ser, de donde nacen nuevas propuestas.

En el campo de la literatura, el uso del monólogo interior dio la alternativa para que la narración tomara un cariz más humano y espontáneo. Esta técnica determina el rompimiento del orden cronológico, al seguir la línea imprecisa del pensamiento, con su consecuente alteración ilógica del sentido temporal.

Se reconoce a Edouard Dujardín como precursor de esta técnica, pero sus principales exponentes son :

- James Joyce (1882 - 1941), poeta y novelista irlandés. Autor de “*Ulises*” (1922), la obra mas representativa de la nueva narrativa, además de *Desterrados* y *El Artista Adolescente*.
- William Faulkner (1897 - 1962), novelista estadounidense. Premio Nobel de Literatura en 1954 , el Pulitzer en 1955 y otro Pulitzer póstumo en 1963; autor de *El Ruido y la Furia*, *Santuario*, *Absalón Absalón*.
- Virginia Woolf (1882 - 1941), novelista y ensayista inglesa, considerada como una de las mas brillantes figuras literarias de la época moderna.
- John dos Pasos (1896 - 1970), escritor norteamericano de origen portugués, autor de tres novelas: *Manhattan Transfer* (1925), su principal aporte en la nueva técnica; *World In A Glass* (1966) y *The Best Times* (1967), escribió también teatro y versos.
- Agustín Yáñez, (1904), novelista mexicano, a quién la crítica reconoce como el introductor de esta técnica en la novela hispanoamericana, en 1947.

El monólogo interior puede ser directo o indirecto. Es directo cuando imita exactamente el desorden del pensamiento, y es indirecto cuando el narrador orienta la organización de los contenidos.

El monólogo interior pretende acercarse más a la realidad humana , individual y social, tomando en cuenta los aspectos profundos de la emotividad y el psiquismo.

Inglaterra y Los Estados Unidos de Norteamérica, fueron los países que produjeron las primeras novelas utilizando esta técnica innovadora, a partir de 1922.

En Hispanoamérica, la nueva narrativa empieza a desarrollarse en 1947, con la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez.

El monólogo interior se caracteriza por el uso de la introspección, retrospección y prospección, expresados sin sujeción sintáctica. Con este estilo se pretende reflejar al ser humano en toda su pequeñez y magnitud, enfrentado a un entorno muchas veces adverso e incoherente, en el que cada día es un reto entre la vida afectiva y las necesidades materiales.

La nueva técnica narrativa basada en el monologar íntimo, conlleva un cambio en el manejo del tiempo.

El concepto de tiempo es abstracto y relativo, porque no cabe para él alguna definición exacta. Su naturaleza es de origen cultural, y se ha estudiado desde la civilización griega, con Platón y Aristóteles. Ellos estudiaron al ser humano y su relación con el tiempo, unos creían en la permanencia estática, otros aseveraban que fluye constantemente.

Sucesivamente se han planteado diferentes posturas en relación al tiempo. Kant propone una concepción de tiempo basada en la intuición, para el caso citaremos a Enrique Anderson Imbert:

Las percepciones se hallan supeditadas a dos formas de la intuición pura: el Espacio y el Tiempo. Si percibimos en el espacio y en el tiempo es porque ya disponemos de antemano de la visión del espacio y del tiempo. El espacio es la forma de intuición de los objetos externos que conceptuamos opuestos al "yo". El tiempo es la forma de la intuición de los hechos subjetivos, pero también de los objetivos. (6: 179)

En los siglos XVII, XVIII y XIX, los racionalistas, empiristas y mecanicistas respectivamente, trataron de explicar el tiempo como:

- una característica de los fenómenos,
- la experimentación de una sucesión de impresiones e ideas,
- excluyen el tiempo subjetivo individual.

La concepción del tiempo es pues imprecisa. Sin embargo, convencionalmente se han adoptado formas e instrumentos para organizarlo, por medio de calendarios, relojes, etc.

Esta ordenación está influida o determinada por fenómenos naturales como día y noche; las estaciones (primavera, verano, otoño e invierno); y la consiguiente adaptación de los seres vivos a tales fenómenos.

Por regla general, se concibe al tiempo en forma lineal, esto es en el plano exterior al ser humano. Cabe señalar, que el individuo es capaz de manejar en su mente diversos planos de tiempo, por medio de los recuerdos en la memoria, y de los proyectos en un pensamiento anticipado, todo desarrollado en un presente transitorio.

Estas condiciones en cuanto al tiempo se reflejan en la evolución de la literatura. En la narrativa tradicional el manejo del tiempo era lineal, (pasado, presente y futuro). Las innovaciones técnicas trajeron consigo un cambio que tomó en cuenta el tiempo interior del personaje.

Con el uso del monólogo interior, se da automáticamente un cambio en el manejo del tiempo, el cual es tratado desde los planos del pensamiento que interpone indiscriminadamente los espacios temporales.

Es necesario en este caso, conocer la relación que el autor establece entre narrador y tiempo. Enrique Anderson Imbert, adapta de G. Genette la clasificación según la relación entre narrador y tiempo:

- a) *Narración Ulterior.* Tiempos verbales del pasado indican que la narración es posterior a la acción. La distancia entre el presente del narrador y la acción pretérita no está necesariamente determinada por fechas.
- b) *Narración Anterior.* El futuro narrativo, precede al pasado histórico de la acción. Los tiempos verbales fingen profetizar acontecimientos venideros, que, sin embargo sucedieron en el pasado.
- c) *Narración Simultánea.* El presente de la narración es contemporáneo de la acción. El narrador, mantiene en presente toda la introspección, unificando el tiempo en un fenómeno de inmediatez.
- d) *Narración Intercalada* Se intercalan la acción y la narración, de manera que una reactúe sobre otra. Hay combinación de situaciones entre ambas.

Las novedades técnicas narrativas se complementan entre sí, como el monólogo interior y la alteración en el manejo del tiempo, éstas implican la utilización de algunos procedimientos en el desarrollo de la narración ficticia . Prospección y retrospección ayudan en esta tarea. La prospección se refiere a acontecimientos futuros, y puede lograrse por medio de premoniciones,

pensamientos anticipados, augurios, profecías o adivinaciones, los tres últimos caen en una tercera persona.

La retrospección es un regreso al pasado y puede darse de diferentes maneras, sean ellas:

recuerdos, sueños, delirio, evocaciones, alucinaciones, ensoñaciones, locura, o, en forma material como diarios, cartas, artículos periodísticos, etc.

Genette denomina “analepsis” a la retrospección y “prolepsis” a la prospección. (6: 201)

Los procedimientos que se han señalado, sirven tanto al manejo del tiempo como al monólogo interior, por lo que ambas técnicas forman parte de una nueva estrategia narrativa. A ellas se acomoda en consecuencia la presencia de los personajes. En las nuevas tendencias los personajes no son presentados ni descritos por el narrador, ellos se hacen presentes por medio de pensamientos y acciones, las que permiten al lector posesionarse de sus intimidades. Se dan a conocer durante la lectura y el lector coparticipa de sus conflictos o inquietudes, de su estado anímico o emocional, de todas las situaciones que le atañen, involucrándose con los protagonistas en el mundo ficticio que constituye el texto.

4. RICARDO ESTRADA

SEMBLANZA CRÍTICA Y RECEPCIÓN

Oriundo de la ciudad de Guatemala, Ricardo Estrada nació el 23 de septiembre de 1917.

En 1927, ingresó a la escuela nacional República de Chile, en donde realizó sus estudios de educación primaria, egresó en 1933. Inició el nivel medio o secundario en 1935, estudios que cursó en la Escuela Normal Central para Varones, en donde culminó en 1938.

Su formación universitaria la realizó en la Universidad de San Carlos de Guatemala, estudió en la Facultad de Ciencias Económicas y en la Facultad de Humanidades, obtuvo el grado académico de Licenciado en Letras.

Hombre de gran vocación por la docencia, dedicó muchas energías y tiempo a los servicios en pro de la formación de juventudes, de manera que desempeñó varios puestos relacionados al ramo educativo, tales fueron: Regente de la Escuela de Aplicación de la Escuela Normal Central Para Varones, Co - Subdirector del Colegio Americano de Guatemala, catedrático de Historia de la Educación, Organización Escolar, Didáctica General y Especial, Literatura Infantil, Literatura Española, Literatura y Artes en General de Guatemala y Civilización Hispanoamericana.

La Universidad de San Carlos también cosechó los beneficios de las enseñanzas que impartiera en sus aulas nuestro preclaro autor, en donde tuvo bajo su cargo las siguientes cátedras: Introducción a la Literatura Infantil, Lenguaje I y II, Literatura Nacional, Literatura Española Moderna, curso monográfico de Literatura Nacional, Literatura Hispanoamericana, curso especial de Siracusa y director titular del Seminario de Literatura Nacional. Obtuvo por oposición el cargo de Director del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades.

De su valor docente dejó muy valiosos recuerdos y un excelente trabajo, ya que sus exalumnos del colegio Americano de Guatemala reconocen la gran labor que desarrolló en el cultivo de hábitos de lectura y hablar correctamente el castellano. Opinión similar se encuentra en exalumnos sancarlistas, pues reconocen en él a un maestro nato, hombre de gran sensibilidad que contribuyó al desarrollo intelectual de excelentes profesionales.

En la Universidad del Valle de Guatemala, el Licenciado Ricardo Estrada fue además de catedrático de varias asignaturas, secretario y miembro del Consejo de dicha Universidad.

En el campo académico su actividad fue variada: Participó en el congreso de escritores latinoamericanos en 1967, Asesor del Ministerio de Educación en el Seminario de ODECA - ROCAP en El Salvador, en 1969; en la elaboración de pruebas de Lengua y Literatura en Guatemala y Costa Rica. Fue jefe de redacción de la revista Universidad de San Carlos durante trece años, miembro de la junta directiva de la Asociación del Teatro de Arte Universitario, presidente del Colegio de Humanistas y secretario del Consejo Superior Universitario Centroamericano. Además, participó como miembro activo del Colegio Profesional de Humanidades de Guatemala. En 1973, fue lector de la Lección Inaugural del Ciclo Académico de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. *Presentación del Poeta Francisco Méndez en la declaración de Emeretisimum.*

Dentro de su labor productiva y creativa colaboró con las revistas: Universidad de San Carlos, Humanidades, Paideia y Camino del Colegio Americano.

Ricardo Estrada empezó a desarrollar su potencial narrativo en literatura infantil: “ **TIO CONEJO Y TIO COYOTE** ” publicado en 1954, libro de lectura que luce gran proyección didáctica, fundamental para la creación y desarrollo del hábito de lectura en los niños. En este libro los personajes son animales y las acciones se desarrollan en un ámbito totalmente silvestre. La variedad de representantes del reino animal que Estrada trae a la páginas son simpáticos y graciosos, movidos con gran ternura dan una muestra de la vida sencilla apegada a la naturaleza, incluso es hace válido afirmar, que Ricardo Estrada fue un precursor de la literatura ecologista en nuestro país. Los intérpretes usan un nombre que rima con el genérico, de manera que reviste de musicalidad la prosa narrativa. Dejo la palabra a Díaz Vasconcelos:

Ricardo Estrada fue un hombre absorbido por la Pedagogía. Fue poeta, profesor, literato; activó en las lides pedagógicas de todos los niveles, murió gozando de los honores que a un literato en toda la línea le puedan corresponder.(14: 90).

En 1963, emerge en toda su plenitud la audacia del escritor que traería a Guatemala una nueva escuela en la narrativa, al obtener el “Premio Unico” **Francisco Méndez, rama cuento en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias Letras y Bellas Artes**, Guatemala, con: **UNOS CUENTOS Y CABEZA QUE NO SIENTO**. Se publicaron en 1965, por la imprenta universitaria de Guatemala. Sin perder sus raíces profundamente guatemaltecas, logra en su creación literaria una confluencia armoniosa entre las innovaciones técnicas, la identidad cultural y la proyección universal.

En 1977, sale a luz “**OTRAS COSAS Y SANTOS MARTIRES**” (editorial universitaria), en donde la idiosincrasia del campesino guatemalteco y los conflictos personales del individuo ciudadano configuran el elemento propio entre lo social y lo psicológico que caracterizan los cuentos de Estrada. Aquí se da el conflicto de desadaptación que afecta al individuo emigrante del medio rural al urbano, al ciudadano nato y la dualidad de valores en que se mueve el campesino en su entorno.

El reconocimiento a su obra se hace patente en los galardones a que se hizo acreedor, son ellos: segundo puesto en el Concurso de Teatro para Niños, (1947); primer puesto en el Concurso de Oratoria de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; tercer puesto en Teatro de Certamen Nacional; Premio Francisco Méndez, rama cuento en el Certamen Nacional Permanente, (1963). Otras distinciones que recibió fueron: diplomas de Reconocimiento como Jefe de Redacción de la Revista Universidad de San Carlos; de agradecimiento en el Instituto Guatemalteco Americano y de Mérito Cívico del Ministerio de Educación.

Su ciclo biológico terminó en 1976, pero él sigue vivo en su obra literaria, la que merece un lugar especial dentro de la literatura guatemalteca por sus aportes como innovador y por la pulcritud, espontaneidad y excelencia de su trabajo que marcó nuevos derroteros en la narrativa guatemalteca.

La producción de Ricardo Estrada fue variada, abarcó crítica, poesía y poesía infantil, teatro y teatro infantil, lecturas infantiles, cuento y trabajo docente. De sus trabajos publicados se conocen:

- **Tres Juguetes**, teatro para niños, 1950.
- **Tío Conejo y Tío Coyote**, libro de lectura, 1954.
- **Ratón Pérez**, teatro para párvulos niños y adolescentes, 1955.
- **Ella y Él**, teatro, 1956.
- **Poesía y Teatro Para Niños**, 1960.
- **Los Juanes de Don Rómulo Gallegos**, ensayo, 1960.
- **Flavio Herrera. Su novela**, Tesis de Graduación de Licenciatura En Letras, 1960.
- **Los Indicios de Pedro Páramo**, ensayo, 1965.
- **Unos Cuentos y Cabeza Que No Siento**, Libro de cuentos premiados en 1963, en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias Letras y Bellas Artes. Guatemala.
- **Estilo y Magia en Hombres De Maíz de Miguel Ángel Asturias**, ensayo, 1969.
- **Informe Preliminar Sobre El Habla Poética de Miguel Ángel Asturias En Hombres De Maíz**, ensayo, 1970.

- **Seres Torturados en Caos, Pedro Páramo y Sobre Héroes y Tumbas**, ensayo, 1973.
- **Sobre Héroes y Tumbas**, explicación y comentarios, 1973.
- **Conjeturas sobre lo poético**, ensayo, no fechado.
- **Otras Cosas y Santos Mártires**, libro de cuentos, 1977.

En **Antología del cuento guatemalteco**, de Luis Antonio Díaz Vasconcelos, enumera otros trabajos de Estrada:

“Encuentros y Desencuentros con Gustavo Adolfo Bécquer, El Romance, Pedrisco en una obra de Tirso de Molina.” (14:90)

Su labor crítica, según el licenciado Hugo Cerezo Dardón, en entrevista realizada personalmente el 6 de octubre de 1999, en su casa de Santa Inés, (Antigua Guatemala.

Sacatepéquez): *“fue excelente, se ve impulsada por la gran afición que tuvo por novelistas hispanoamericanos como Rulfo y Sábato.”* (Entrevista: 6/10/99).

El criollismo fue una corriente que arraigó profundamente en los literatos guatemaltecos, de tal suerte que cuando Ricardo Estrada publicó en 1963, **Unos cuentos y cabeza que no siento**, fue un momento decisivo. Se marca el inicio del rompimiento con lo criollista y se encuentran técnicas que indican un avance hacia las nuevas tendencias literarias. De estas innovaciones la más utilizada por el autor es el monólogo interior y la ruptura del orden temporal:

...el muy sordo con su ojo colorado del diablo y el otro pache chagüiteándole vinos y licores extranjeros y del país y el hombrecito aquel chaparrito unas veces con su hacha otras veces con una botella se volvía grande se volvía chiquito se volvía grande se volvía chiquito vieja miserable el poquitillo de atol que me dio por cinco centavos hasta la sal quería cobrarme y la miseria de chile y yo antes para que tanto chile en el patio de mi casa me acuerdo de aquel almacigo que me arruinó el temporal.(18: 85)

Al respecto, la licenciada Margot Alzamora M. escribió:

He asegurado que Ricardo Estrada es el escritor guatemalteco que ha introducido entre nosotros las técnicas del relato contemporáneo, porque es el cuentista que conoce y ha estudiado a los creadores de ese narrar, que traspasa la simple realidad y trata de describirla desde varios puntos de vista. El yo narrante se esconde y lo subjetivo es expresado por los personajes en el llamado monólogo interior. La narración cronológica es suplantada por los saltos en el tiempo, apareciendo la retrospectión y la evocación, lo que nos hace sentirnos en la intemporalidad. (5: 92)

La primera edición de este libro, incluido “El Remolino”, se realizó en la imprenta universitaria en mayo de 1965, con un tiraje de 3,000 ejemplares. La edición estuvo supervisada

por el autor y la publicación fue patrocinada por el Rector de la Universidad de San Carlos, Ingeniero Jorge Arias de Blois.

La crítica internacional, avala la creación del autor, según testimonio de Robert L. Coover, escritor norteamericano:

Pero tal vez el genio personal de Ricardo Estrada está mejor expresado en su sorprendente y original manera expresado en su sorprendente y original manera de ordenar las partes de sus cuentos. No es una mera fractura y revoltijo de tiempo cronológico, sino un lírico eslabonar de partes distantes, en tiempo y espacio, pero próximas o complementarias en acción y significado. (18: contraportada)

En 1977, se publicó por la editorial universitaria (USAC), la obra póstuma **Otras cosas y Santos Mártires**, en este ya definitivamente las nuevas técnicas han desplazado totalmente al criollismo y el estilo de Estrada se universaliza.

Ambas publicaciones se agotaron, lo que demuestra que la obra de Ricardo Estrada fue recibida con beneplácito por el público guatemalteco. En este libro vemos una temática que abandona el ámbito rural y toma temas urbanos. Manifiesta la preocupación por la soledad y los conflictos que afectan al individuo, en muchos casos procedente del campo, y su adaptación a la metrópoli le ocasiona desajustes de personalidad:

busco ese nombre de él ajeno pero absolutamente ajeno y desconocido a mi vida y a la de ella entre sueños ahora calamitosos donde quién sabe en que momento se entreveró busco viejas cartas fotografías posibles indicios nebu losas evocaciones recuento hechos donde podría estar él cerca de ella en cenicientos instantes en que la bruma me lo hizo imperceptible quizá cuando la súbita quietud (19:63)

En 1998, **Artemis Edinter y la Fundación Guatemalteca Para las Letras** realizan una segunda edición de **Otras Cosas y Santos Mártires**, con introducción de Wyld Ferraté que dice:

Pensamos que el valor de estos cuento reside en su pulcra y cuidadosa elaboración, en el uso de procedimientos técnicos variadísimos, provenientes de copiosas fuentes literarias, y en el infatigable propósito del autor de buscar y hallar formas y diseños literarios sugestivos, con genuino interés renovador. (I9: 4)

A raíz del fallecimiento del escritor, acaecido en 1976, el licenciado Hugo Cerezo Dardón le rindió homenaje por medio de la publicación de : **Ricardo Estrada In Memoriam**, trabajo en el que además de reconocer el valor de la obra literaria de Estrada, se evidencia la recepción que sus cuentos tuvieron en el lector guatemalteco, recepción que se dio en forma intensiva, extensiva y productiva.

En entrevista directa con el licenciado Hugo Cerezo Dardón, él expresa su opinión acerca del autor de la siguiente manera:

—Como crítico fue excelente, dentro de este campo tuvo gran afición por los novelistas hispanoamericanos... El segundo aspecto de su obras literaria está en la creación, él era un creador... tuvo dos libros fundamentales: “Unos Cuentos Y Cabeza Que No Siento” y “Otras Cosas y Santos Mártires”. Esas son sus dos obras literarias claves...

(Entrevista: 6/10/99)

La opinión de los críticos, constituye el respaldo académico que fundamenta la investigación literaria por medio de la *estética de la recepción*.

La respuesta receptiva a los cuentos de Ricardo Estrada, consta en la opinión vertida por la crítica nacional y contenida en los trabajos publicados al respecto, los cuales se expusieron en el segmento que corresponde a **Antecedentes bibliográficos**, sin embargo, conviene para fundamentar la recepción de sus cuentos, tomar en cuenta diferentes opiniones de los mismos críticos literarios.

1976, Hugo Cerezo Dardón rinde homenaje póstumo en **Ricardo Estrada (1917-1976) In Memoriam**, publicado por la Universidad del Valle de Guatemala, se expresa así:

En un análisis preliminar de la obra de Ricardo Estrada, partiré de los

afluentes entrañables que, según mi criterio, anegaron su obra, los cuales a la vez, habrán de amarrarse con sus indiscutibles predilecciones literarias. Ambos mundos, complementándose, configuran una dilatada experiencia, siempre renovada y en crecimiento, y como raíz esencial de toda obra, para desembocar en el misterio de la creación a través de la palabra sabiamente orquestada. (11: 64)

1979, **Breve Antología del cuento guatemalteco contemporáneo**, preparada por Francisco Albizúres Palma, Amílcar Echeverría, Dante Liano, Rita Navarro, Rafael Pineda Reyes, Fernando Torre. Una selección de los mejores cuentos guatemaltecos de las últimas décadas, entre ellos **El Remolino**. Presenta un comentario a favor de Estrada *Ricardo Estrada, por su parte, va mucho más allá que Méndez en la experimentación de nuevas técnicas, sin despegarse del todo del ámbito rural, pero con fuerte presencia de asuntos universales, despojados de la huella específicamente guatemalteca. (3: 9)*

1981, **Los Cuentos de Ricardo Estrada**. Gustavo Adolfo Wyld Ferraté, (Tesis de Graduación de Licenciatura en Letras, Universidad Del Valle): En ella realiza un análisis comparativo entre la obra de Estrada, y los autores , cuyas lecturas nutrieron su conciencia narrativa, en un perfil propio y una orientación diferente:

Ricardo Estrada ha mostrado poseer un buen criterio selectivo en lo que atañe al aprovechamiento de diversas fuentes, sin apegos unilaterales. 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.(35:46).

Según Wyld, Francisco Méndez, Flavio Herrera, Carlos Samayoa Chinchilla, Mario Moteforte Toledo, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Ernesto Sábató, fueron los maestros por excelencia, que coadyuvaron en la definición del estilo personal literario de Ricardo Estrada. Aunadas en el mismo plano, las fuentes que enriquecieron su caudal creativo: El **Popol Vuh**, las culturas vernáculas y los conflictos íntimos de seres anónimos. En otras líneas agrega:

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.(37: 47)

Con justo reconocimiento a la originalidad de Estrada, Wyld destaca la diferencia en un influjo formativo que se dirige a la actividad creativa, sin menoscabo del potencial personal del autor:

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 se tratara conscientemente de evitar influjos.

(37: 48)

Aparte de los influjos literarios, se encuentra en la producción de Estrada una fuerte presencia de lo mítico y lo cultural. El **Popol Vuh**, es fuente de donde Estrada toma elementos básicos para su narrativa, dice Wyld:

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. (37: 31)

Entrevistado el licenciado Wyld Ferraté afirma:

*Ricardo Estrada aportó a la narrativa guatemalteca un manejo de técnicas diferentes que eran producto de sus lecturas, sobre todo de autores que usaban el *fluir de la conciencia*, el *monólogo interior* y estimuló como innovado para buscar nuevos derroteros para los escritores. Hay etapas en sus escritos, una etapa con predominio regionalista y otra bajo las influencias de Rulfo y Sábato. Cada uno de sus cuentos tiene su valor, su trabajo. (entrevista: 18/10/99)*

En este sentido, Wyld encuentra cierto paralelismo con Asturias, pero vale señalar, que el Popol Vuh, es un sustento cultural que nutre a autores nacionales como la fuente primigenia de nuestras letras.

En cuanto a semejanzas y diferencias entre la obra de Estrada y otros autores Wyld prosigue:

Hay un influjo en algunos de sus cuentos sin ser semejantes: Rulfo, Sábato, Asturias, Toledo. El es muy singular, su obra es de gran calidad, mucho trabajo, gran meditación. — Según Wyld —, en el momento en que sale la obra no se aprecia, se descubrió después, ciertas condiciones literarias que no existían. Representa ahora un modelo, un paradigma, en cuanto a las innovaciones que tiene, u valor literario de mucha hondura.—

(entrevista: 18/10/99)

1982. **Estudios y Comentarios**, Margot Alzamora M., en ella subraya la abundancia de material

para el trabajo literario, sin embargo expone:

me conformo únicamente, por el momento,, con señalar lo guatemalteco y lo universal en la obra, que contribuye, sin duda alguna a la formación de una literatura guatemalteca que responde a los grandes movimientos.

Es más, aporta valiosos elementos, especialmente a la técnica del relato.(5: 87)

1982. **Antología Del Cuento Guatemalteco**, Luis Antonio Díaz Vasconcelos, publica un cuento infantil de

Estrada: **El Sapito Luminoso** y comenta favorablemente su inclinación literaria.

Reproduce en su comentario una apreciación de Amílcar Echeverría:

el cuentista y poeta Ricardo Estrada se dedicó a construir literatura infantil, en cuyas veredas, caminos y vecindades fue siempre cariñoso para con el niño.(14: 90)

1983.**Grandes Momentos De La literatura Guatemalteca**, índice biobibliográfico de la literatura guatemalteca, Francisco Albizúrez Palma. Hace un estudio sintético,

cronológicamente organizado de autores nacionales. Su exposición acerca de Estrada se basa en:

De Estrada cabe decir que, con el volumen Unos cuentos y cabeza que no siento (1965), consume la fractura con el modelo narrativo tradicional, al construir cuentos cuya composición se fundamenta, de manera esencial y no accidental en procedimientos como el monólogo interior, el perspectivismo, la no presentación de personajes, el rompimiento del orden cronológico.(1:41)

Continúa: *Otras cosas y Santos Mártires (1977) inicia un abandono de lo vernáculo y continua la experimentación en la estructura narrativa (1: 41).*

1987. **Historia de la Literatura Guatemalteca, Tomo III**, Francisco Albizúrez Palma y Catalina

Barrios y Barrios. Evidencian la receptividad a la obra de Ricardo Estrada, con una enumeración de los rasgos característicos del primer volumen de cuentos, en ella leemos:

En suma, Estrada es uno de lo cuentistas guatemaltecos mas importantes en los últimos cincuenta años: 1) por el valor intrínseco de su obra, 2) por la índole innovadora de sus relatos que lo sitúan como de los autores nacionales que incorporan a nuestra cuentística a la evolución que la narrativa ha experimentado en el siglo XX (2: 72).

Resaltan tres aspectos dominantes en su obra:

la experimentación con el tiempo, al violar la convención del orden cronológico, y con el espacio, al saltar sin transiciones de uno a otro ámbito. ...la presencia dominante de lo guatemalteco como asunto de las narraciones.... ...la excesiva preocupación por la pulcritud y la perfección formal.(2: 78).

La misma sección registra estas palabras de Sergio Ramírez: “*Estrada, con su primer libro, descubre en su país un ámbito inusitado, inmerso en la evocación, la nostalgia y la mención mágica de las cosas:*” (2:78)

1989. Una segunda tesis es de la licenciada Aída Elizabeth Toledo Arévalo: **Ricardo Estrada, Innovador de la Narrativa guatemalteca**, Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Destaca en ella la introducción de nuevas técnicas narrativas, sin embargo reconoce la presencia del asunto guatemalteco como elemento característico del autor:

Estrada aprende a aprovechar el sustento mítico, o a hacer cuentos para sus relatos de los mitos indígenas y ladinos. (34: 4)

1993. **El Remolino: Actante Humanizado En El Relato De Ricardo Estrada**, de Rafael Pineda Reyes, estudio realizado según los Modelos de Greimas y de Genette, respecto a las funciones del narrador. En alcances y limitaciones del problema aduce:

El estudio global de la producción literaria de Ricardo Estrada se considera interesante (al menos, la investigación de sus aspectos más sobresalientes). Una tarea de esa naturaleza, además, sería deseable; pero resulta solamente ideal. (31:4)

En 1993, la *Fundación Paíz* difunde: **Letras de Guatemala**, selección de textos de Lucrecia Menéndez de Penedo. El volumen exalta a los mejores escritores de narrativa nacional. **El Remolino (Unos cuentos y cabeza que no siento)** forma parte de esta selección, y destaca la contribución del autor, Ricardo Estrada a las letras nacionales, según juicio que presenta de Guillermo Putzeyz Álvarez:

nuestro autor desaparecido significó un salto hacia adelante en momentos en que la creación literaria, en nuestro medio, languidecía en una crisis marcada por un reticente criollismo a ultranza y por el estereotipo de la literatura de denuncia, presentados en forma y estilos de muy laxas consistencias” (22 : 11)

1999, está por publicarse un trabajo sobre Ricardo Estrada, elaborado por Hugo Cerezo Dardón y Gustavo Wyld Ferraté, lo que significa un factor de actualización de la creación de dicho autor.

De manera que la obra de Ricardo Estrada, en el ámbito guatemalteco ha tenido una recepción positiva, a pesar de la falta de difusión, ha permanecido; ante todo, en aquellos lectores que cuentan con experiencia literaria y estudios sistemáticos literarios universitarios, ya que es un autor que se incluye en los actuales programas de estudios.

En entrevistas realizadas a estudiantes del departamento de letras de la Facultad de Humanidades, USAC, constaté que el autor no es del todo conocido en este sector. El porcentaje que conoce su obra se refiere a “El Remolino” y **Unos Cuentos y Cabeza Que No Siento**, y coinciden en afirmar y confirmar la innovación en la técnica narrativa, como característica primordial, en combinación con el manejo de una temática nacional dentro de un contexto narrativo que busca el universalismo, lo que se comprueba con los datos que aparecen en el anexo de este trabajo.

Varias antologías incluyen cuentos de Ricardo Estrada, en su mayoría de **El Remolino**, en las que persiste la coincidencia de reconocer en él al innovador que introdujo en la narrativa guatemalteca, en forma definitiva, el uso de nuevas técnicas como: el monólogo interior, la alteración del tiempo, la irrupción intempestiva de personajes y el perspectivismo. No es solo empírica intuición esta aseveración, ya que en repetidas ocasiones ha sido confirmada.

La valiosa contribución de Estrada a través de su actividad literaria fue reconocida con diversos galardones y certámenes, como se dijo con anterioridad.

Al adentrarme en la indagación acerca del conocimiento que actualmente se tiene de Ricardo Estrada, se comprobó que, sus cuentos han sido leídos por un 24 % de estudiantes del departamento de letras de la Facultad de Humanidades, USAC, quienes coinciden en reconocer la introducción de novedades narrativas en sus escritos. Ellos resaltaron la calidad

creativa del autor y señalaron la necesidad de darle más impulso a la publicación y divulgación de su obra.

En entrevistas directas realizadas a algunos profesionales que son alumnos de la Maestría en Letras, del departamento de Postgrado de la Facultad de Humanidades, USAC, encontré que el 9 % conoce la obra de Estrada, cuyas opiniones confirman y repiten las apreciaciones expresadas con anterioridad. Su mayor admiración se dirige a la apertura hacia nuevos modelos narrativos, y su inclinación recayó en los cuentos **El Remolino, Barriletes, Unos Cuentos y Cabeza que no Siento y Otras Cosas y Santos Mártires.**

La licenciada Catalina Barrios y Barrios, escritora, crítica e historiadora literaria opina que, Ricardo Estrada tuvo entre muchos logros, una destacada producción literaria. Afirma la licenciada Barrios la tendencia del escritor hacia la búsqueda de nuevas formas en la prosa. Esta búsqueda fructificó en una apertura hacia nuevas corrientes que liberaron a los autores guatemaltecos de los esquemas tradicionales.

He ahí la recepción de los cuentos de Ricardo Estrada en el ámbito nacional, la cual ha motivado a estudiosos y amantes de las letras a conocerla. Al adentrarse en los mundos creados por él el lector participa de la vida nativa, con presencia de lo mítico, lo humano y todo ese sabor vernáculo que trasciende de nuestra patria a lo universal, por medio de una narrativa original e innovadora. Al decir de Albizúrez Palma y Catalina Barrios:

Lo cierto es que los cuentos de Estrada cobran cada día mas vigencia y provocan la admiración y el interés de muchos lectores, por su factura impecable y su riqueza de contenidos.(2: 77)

Tantas opiniones coincidentes, vertidas en relación a la producción literaria de Ricardo Estrada, constituyen una muestra palpable de la receptividad con que fue acogida por el lector nacional. Podemos constatar que su obra ha jugado un papel valioso en el campo literario, en vista de que ha motivado a estudios posteriores. De ella se han derivado nuevos trabajos de crítica, ensayo y antologías que nutren la literatura guatemalteca.

Los estudios publicados acerca de la obra de Estrada, la opinión de críticos y la publicación de sus cuentos en antologías, demuestran la recepción positiva que encontró en el auditorio nacional.

Lamentablemente, la vida de Estrada se truncó cuando aún tenía mucho que ofrecernos en cuanto a producción literaria. A pesar de ello, entre toda su valiosa creación, sus dos obras mejor reconocidas: **Unos cuentos y cabeza que no siento** y **Otras cosas y Santos Mártires**, figuran en punta de lanza en cuanto a novedades narrativas y originalidad temática. La obra de Estrada continúa despertando interés en el lector, tanto desde el campo de la investigación, de la crítica literaria y para recreación y placer estético. El desarrollo de este trabajo permite afirmar que, dentro de un público con experiencia literaria, aun con todos los inconvenientes que se dan en Guatemala, respecto a publicación y publicidad, Ricardo Estrada prevalece hasta el momento como uno de nuestros grandes cuentistas. Su obra ha mantenido niveles de recepción, apreciados en los diversos estudios que de ella se han realizado

**5. ANALISIS SEGÚN LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN DE LOS CUENTOS DE RICARDO
ESTRADA**

5. 1. UNOS CUENTOS Y CABEZA QUE NO SIENTO. 1963. 1965.

PRESENTACIÓN:

Este es un libro que consta de cinco cuentos:

5.1.1. *El Gavilán y el Quebrantahuesos.*

5.1.2. *Barriletes.*

5.1.3. *Cachobajo.*

5.1.4. *El Remolino.*

5.1.5. *Cabeza que no siento.*

El nombre del libro toma en cuenta a los primeros cuatro como: “*Unos Cuentos*” y, hace énfasis en el último: “*Cabeza Que No Siento*”. Este título, es la presentación de un volumen que reúne los rasgos precisos y profundos de la pluriculturalidad guatemalteca, en un estilo innovador y original.

A excepción de “El Remolino”, (que no figuró), los otros cuatro cuentos fueron acreedores al **Premio Único “FRANCISCO MÉNDEZ”, rama cuento, en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias Letras Y Bellas Artes, Guatemala 1963.**

Según algunos críticos guatemaltecos, esta producción conserva todavía mucha influencia criollista. En palabras del Licenciado Hugo Cerezo Dardón:

*Ricardo Estrada marcó una transición en sus cuentos
con algunas reminiscencias criollistas, pero con su originalidad..*

(Entrevista: 6/10/99).

Situado en la producción guatemalteca de transición, “**UNOS CUENTOS Y CABEZA QUE NO SIENTO**”, es una expresión de las peculiaridades de las diferentes culturas que conviven en Guatemala. El ambiente mítico del altiplano occidental, en **Barriletes**, es una creación que combina abundancia de elementos mágico realistas que coinciden con los pueblos indígenas. **Cachobajo**, es la representación fiel de la vida en las áridas tierras del oriente guatemalteco, marcado por la venganza y el determinismo.

El lenguaje, abundante en regionalismos empleados en forma espontánea, combinado con monólogo interior y enriquecido poéticamente con metáforas, logra una prosa narrativa con un estilo propio.

Es preciso señalar que, Ricardo Estrada, Partió del criollismo, pero con la visión orientada hacia las nuevas técnicas narrativas de su momento, por eso, en **Unos Cuentos Y Cabeza Que No Siento**, se marcan varias tendencias, perfilándose un escritor auténtico, original e innovador.

A decir de la licenciada Margot Alzamora:

La novedad en nuestra literatura radica esencialmente en las técnicas del relato. Estrada ha sabido servirse de ellas, aplicando en cada uno de sus cuentos la técnica que mejor encaja con el tema, ámbito, personajes, siendo
Unos Cuentos y Cabeza Que No Siento el primer exponente guatemalteco del movimiento literario universal. (5: 93)

Es evidente la búsqueda, que responde a la inquietud de un autor que conoce los múltiples caminos que la literatura ofrece a quien sabe encontrarlos.

Estrada combinó varias técnicas y estilos para definir su producción con un estilo propio, con trabajo y perfección. **Unos Cuentos Y Cabeza Que No Siento**, es el producto de una mente creativa, un afán innovador, una gran admiración y conocimiento de las culturas coetáneas, un espíritu audaz y perfeccionista, mas una clara conciencia de lo que es el que hacer literario.

Margot Alzamora, en **ESTUDIOS Y COMENTARIOS** introduce la sección dedicada a **Unos cuentos y Cabeza que no siento** así:

En ella he encontrado riqueza y abundante material literario para el presente trabajo; sin embargo, me conformo únicamente, por el momento, con señalar lo guatemalteco y lo universal en la obra, que contribuye, sin duda alguna,

a la formación de una literatura guatemalteca que responde a los grandes movimientos. Es más, aporta valiosos elementos, especialmente a la técnica del relato. (5: 87)

5.1.1. EL GAVILÁN Y EL QUEBRANTAHUESOS.

5.1.1.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS.

Alzamora:

*En el **Gavilán y el quebrantahuesos** oímos la opinión del quiebrapalitos, de las hormigas, del hormigón, de los zompopos, del mosco, del mapache, ante un objeto real que el lector no llega a captar sino hasta el final del cuento; pero que va intuyendo con cada intervención de los animales. (5: 93)*

En el momento de su publicación, la crítica y el lector guatemalteco, orientaron su interés hacia lo novedoso que ofrecía el volumen en el que aparece **“El gavilán y el quebrantahuesos”**.

De Margot Alzamora:

*La realidad vista desde diversos ángulos que contribuyen a que el lector se haga su realidad. En **El gavilán y el quebrantahuesos** oímos la opinión del quiebrapalitos, de las hormigas, del hormigón, de los zompopos, del mosco, del mapache, ante un objeto real que el lector no llega a captar sino hasta el final del cuento . (5: 93)*

Se buscaba algo diferente, pero que conservara el sabor vernáculo que nos identifica como guatemaltecos.

La contraportada del libro, respecto a este cuento dice:

***El Gavilán Y El Quebrantahuesos**, ofrece un violento y primitivo paralelismo, síntesis de lo pasional en el ámbito del trópico .*

(18: Contraportada)

Ricardo Estrada, motivado por las necesidades literarias del momento, orientó su obra hacia una apertura que diera cabida a las innovaciones técnicas aplicadas a la inagotable fuente temática de su herencia cultural, enmarcada en el ámbito cálido y húmedo del sur tropical, se desarrolla una de tantas historias, donde la exaltación de las pasiones llega a consecuencias fatales.

Wyld Ferraté escribe:

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- palitos, 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. (37: 88 - 89)

El Gavilán y El Quebrantahuesos, se desarrolla en un ambiente tropical, en el que las pasiones humanas son exaltadas por la influencia del clima y la exuberancia del medio. El hombre contamina la naturaleza y altera el curso de la vida normal, al irrumpir en el ámbito silvestre y darle rienda suelta a sus pasiones. Partiendo del tema de la infidelidad, las acciones llegan a la violenta castración de un campesino, a manos de un marido celoso. El testículo mutilado, altera la naturaleza de los animales, al transmitirles los instintos adúlteros del hombre. El gavilán sucumbe bajo las garras del quebrantahuesos, al alterarse la naturaleza de ambos, por la ingestión del miembro humano.

A pesar de que algunos críticos consideran a **El Gavilán Y El Quebrantahuesos**, bajo el influjo criollista, se evidencia a partir de este cuento la orientación hacia nuevas tendencias, por el uso de algunos recursos como la no presentación de personajes, la combinación de diálogo con monólogo interior indirecto, por medio de la retrospectión y la alternabilidad en el manejo del tiempo:

Ño Nemesio le enseñó a mi abuelo según contaban mi abuelo le enseñó a mi tata mi tata nos enseñó a nosotros así nos ganamos la vida mucho tiempo como para que yo no sepa el oficio el coche se tumba así nos decía mi tata ora se le amarran bien las patas pero bien amarradas porque si no se zafa a uno también se.. (18: 11 - 12).

5.1.1.2. DISTANCIA ESTÉTICA.

El Gavilán y el Quebrantahuesos , modificó el horizonte como la actitud receptiva. El cuento provoca que las expectativas se promuevan en forma integral, sin perder de vista el sentido humano y la función social de la literatura. Para algunos críticos, **El Gavilán y el Quebrantahuesos** conserva alguna reminiscencia criollista. Sin embargo, el cuento fue incluido en la premiación aludida en oportunidades anteriores.

Es importante señalar que ha merecido el reconocimiento a su gran calidad creativa, a su elaboración futurista y visionaria y por la combinación de motivos culturales con una temática de tendencia universalista y un afán innovador en cuanto técnica narrativa. Wyld:

El ámbito bochornoso, inflamado, ha servido para encuadrar y dar magnitud a una acción violenta ,en que “la semilla del hombre” cumple su influjo omnubilante. La señal temática puede resumirse en sexo y violencia concomitantes bajo un signo de pasión. (37: 91)

Afirmaciones de expertos en la ciencia literaria, destacan la calidad de cada uno de los cuentos, expresándose como sigue:

Lo nativo asoma en personajes, ámbitos y habla. No cabe, sin embargo, adjudicar por esto a la obra una índole “Criollista” strictu sensu, pues el tratamiento de lo nativo ocurre de manera diversa de la practicada por aquel tipo de narración. Más bien diríamos que lo local se inserta en una perspectiva universal, derivada tanto de temas tratados como de las técnicas narrativas empleadas. (2:78).

5.1.1.3. LECTOR IMPLÍCITO:

La lectura del cuento plantea un hecho siempre actual, que se da en la realidad, como es la infidelidad y la venganza. El lector implícito se encuentra en el vocabulario, el ámbito, los personajes, las acciones y el escenario.

Las acciones se desarrollan en algún lugar de la región suroccidental de Guatemala, aunque el autor no alude a la región, el lector nacional se ubica en las proximidades de alguna

aldea o caserío se Suchitepéquez o Retalhuleu, sin embargo; esta situación puede darse en cualquier lugar de Hispanoamérica.

Alzamora:

En cuanto al habla, tanto del autor, como de los personajes, percibimos la expresión nacional guatemalteca, en la descripción y en el relato, los giros idiomáticos y los vocablos usados tienen un sabor criollo.

(5: 90)

El vocabulario corresponde al del campesino pobre de la zona geográfica señalada. El protagonista es el agraviado por el adulterio. El cuento está dominado por una pasión que es la venganza. La narración sin embargo, está llena de luz, de sol tropical, por lo que los efectos sensoriales son más visuales y están presentes en todo el cuento. Las sensaciones táctiles, también forman parte de la proyección narrativa:

El sol viene sacando fuego de su pedernal.

(18: 8)

Ellos habían visto desde lejos, las hileras de hormigas, de hormigones y de zompopos y la nube de moscos — niebla de chan de la montaña.

(18: 8)

Esa noche, la luz de las hembras fue amarilla y fuerte como el cielo del quiebrapalito .

(18: 11).

La estructura del cuento está dividida en tres partes:

- a.) Como parte introductoria aparece la presentación del ámbito, estructurada según las acciones de los animales.
- b.) La parte media y conflicto, está muy bien definida en la participación del protagonista, y los otros dos personajes. Es decir, por las acciones realizadas por los personajes humanizados.
- c.) La tercera parte, vuelve a los animales, cuyas acciones finales adquieren un carácter de epílogo.

Si bien, la narración no sigue una progresión lineal, los planos temporales se superponen sin perder de vista el hilo narrativo. El cuento tiene un desarrollo circular en el manejo del tiempo. En la introducción se sugiere el final, y el epílogo corresponde con el principio.

La estructura narrativa se establece por medio de la relación entre las acciones de los animales y del protagonista:

- 1º. El campesino engañado, castra al amante de la esposa.
- 2º. Los insectos indagan acerca del testículo mutilado.
- 3º. El gavián y el quebrantahuesos, guiados por los insectos, descubren el miembro humano y se lo comen.
- 4º. Al ingerir la carne del hombre, los dos rapaces sufren alteración en su naturaleza.
- 5º. El gavián busca a la hembra del quebrantahuesos.
- 6º. El quebrantahuesos mata al gavián.

El lector ordena las acciones, pues en el texto fluctúan en una alteración temporal que superpone los espacios, sin perder el orden sucesivo de la historia.

El tema central, la infidelidad, desarrolla la secuencia en el correlato narrativo, principalmente en la parte en que interviene el protagonista.

Por la forma en que se expresan los motivos y la relación que se establece con el tema, podemos decir que la infidelidad no se refiere solo al aspecto conyugal, sino que se proyecta a todo lo que el humano toca o altera, por ambición material y codicia.

El cuento mantiene su unidad estructural por medio de las acciones de los animales, del diálogo y del monólogo interior que desarrolla el protagonista.

Para el lector implícito, la perspectiva de la narración va de la realidad literaria a la realidad sociocultural de los personajes; de la realidad social del lector a la realidad maravillosa de la naturaleza y, a la narración realista. La realidad de los personajes se configura ante el lector, al descubrir parte del pasado y del presente que originaron el conflicto.

Los procedimientos empleados, evidencian una gran orientación vanguardista, reforzada por los elementos que caracterizan al surrealismo, como:

- **SÍMIL:** Este recurso establece una comparación, con el fin de realzar una imagen u objeto. En el surrealismo se usa, tratando de romper el límite entre lo real y lo irreal:

*Esa noche, la luz de las hembras fue amarilla
amarilla y fuerte como el cielo del quiebrapalito .*

(18: 11)

- REPETICIÓN;_Es un elemento sonoro, se usa para dar ritmo y musicalidad a la narración. Estrada la utiliza con mucho acierto artístico y logra el fin de imprimir musicalidad a su obra:

*Desde el cedro. Desde el conacaste ya seco. Desde
el ceibón que tiene cinco años de estar muerto .*

(18: 7)

- ESCRITURA AUTOMÁTICA:_Es una técnica que se propone escribir de manera idéntica a la psique humana. Puede aplicarse de varias maneras, como: *el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, el soliloquio, la retrospectión ,escenas retrospectivas y el montaje.* (32: 165).

*le había cambiado la naturaleza de su corazón
. Ahora su carne parece carne de zapote. Esa no
era la hembra del gavilán. El gavilán se cegó. Se
La carne del gavilán está entre las uñas y el pico
del quebrantahuesos.*

(18: 13)

- METÁFORAS:_Consiste en atribuirle cualidades que no le son propias a las cosas. Estrada, desborda de metáforas su creación, sin recargarla, sino en pos de un efecto pictórico y poético, por demás muy bien logrado.

*Los quiebrapalitos son un montón de chiribiscos.
Los chiribiscos son un montón de quiebrapalitos
El gavilán es un remolino de plumas .*

(18: 13)

El cuento no pierde unidad, desarrollado alrededor de la castración de un campesino y la muerte del gavilán, se ejemplifica como las bajas pasiones y la inconsecuencia humanas, destruyen el medio natural. Además, atentan contra la vida silvestre y contra su propia existencia.

El hombre aquí, es visto como un destructor.

FORMA DE NARRAR:

Narrador omnisciente

Escenas simultáneas

Soliloquio

Monólogo interior

El narrador omnisciente, da cuenta de todos los hechos y situaciones de los personajes. Desde esa perspectiva, el lector está al tanto de todos los detalles que se desarrollan simultáneamente en diferentes lugares y que coinciden dentro de la historia.

El soliloquio y el monólogo interior permiten conocer a los personajes y ubicarlos en su circunstancia. Ante todo, se conoce en primera persona al protagonista, — el vengador de la afrenta —,

él mismo es quien, por los medios mencionados, muestra a los otros dos personajes:

*...si le entra la gusanera se jode más que yo quiero
que viva y que aprienda a ver si ora sigue persiguiendo
a la mujer ajena si es hombre se mata no me importa
perder la escopeta*

(18: 12)

Por medio de las escenas simultáneas, son relatadas las acciones de los personajes y de los animales. En este aspecto se nota una orientación cubista, ya que al mismo tiempo se ofrece al espectador varios planos que corresponden a diferentes situaciones de la misma historia. Por este medio se logra apreciar dentro del mismo escenario, el desarrollo total de la

historia, en fragmentos superpuestos que, sin embargo, no pierden la secuencia lógica de la narración.

5. 1.1.3. EFECTO ESTÉTICO: El efecto estético consiste en averiguar que efecto produjo la obra en el lector, de manera que el efecto de este cuento es favorable

Se ha destacado el valor creativo y la habilidad para tratar una temática que busca lo universal en combinación con elementos regionales, como el vocabulario del protagonista, dentro de un ámbito natural descrito con gran riqueza poética.

La crítica es positiva para **El gavián y el quebrantahuesos**, Gustavo Wyld, en su tesis hace un análisis comparativo, respecto a cierto influjo de Flavio Herrera:

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. En este narrador la naturaleza no es tan ígnea, tan convulsa, sino que la utiliza como marco para encuadrar acciones violentas de los personajes —decapitación, castración —, (37: 63 - 64).

Valor Literario: La contraportada del libro dice al respecto:

“El gavián y El Quebrantahuesos”, el primero de esos cuentos, ofrece un violento y primitivo paralelismo, síntesis de lo pasional en el ámbito del trópico.
(18: contraportada)

5. 1.1.4. HORIZONTE DE VACÍO:

Un horizonte de vacío lo encontramos en la alternancia del tiempo. La estrategia narrativa del cuento presenta primero, las acciones de los animales, — consecuencia de la irrupción humana en su hábitat —, posteriormente se desarrollan las acciones del protagonista.

Con utilización de soliloquio, combinado con monólogo interior, se descubre la historia y el tema, creándose aquí otro espacio indeterminado, que requiere de la co - participación del lector para su complementación.

La participación de los personajes suma otro espacio vacío, su irrupción directa en la evolución del conflicto, requiere ser completado en el acto de leer. Ellos no son presentados por el narrador, son conocidos por sus acciones. El marido celoso, al realizar su venganza trae a escena, por medio de la retrospectiva, la infidelidad de la mujer y las memorias de su infancia, cuando aprendió el oficio de capador:

*ya lo tenía vigiado ya todo se lo tengo listo su cuchillo bien afilado navaja
de barbero su aguja capotera su pita bien encerada bastante sal por la
gusanera allá en mi tierra buen jabón de coche cera colmenera
para la pita... (18: 12)*

Hay también indeterminación en el universo cultural, mismo que se infiere por el vocabulario de los personajes, asociado con el trópico sureño de Guatemala:

*No jodás hombre, ni que yo juera mal capador. Así, de este porte estaría
yo cuando mi tata me enseñó el oficio. No tendría ninguna gracia que te
jueras a morir. Y si te me atravesás en el camino otra vez, entonces te vaa
quitar el otro huevo. (18: 12).*

Retomemos de Alzamora:

*En el diálogo de los personajes advertimos los vocablos y expresiones que
son verdaderos regionalismos guatemaltecos, sin embargo, el autor no abusa
de ellos, aunque si imprime un sello guatemalteco en el habla. (5: 91)*

El escenario geográfico plantea otro espacio indeterminado, que debe llenarse siguiendo las acciones de los animales, complementadas con el tipo de vegetación, la calidez del clima y la fauna particular. Reuniendo estos elementos dentro del mismo conjunto enunciativo, se llega a la ubicación del lugar geográfico:

Las hormigas, los moscos, los hormigones y los zompopos, entre el zacatonal y la hojarasca, sienten la humedad del sexo. (18: 7).

El tema central del cuento, la infidelidad, desarrolla la secuencia en el correlato narrativo. Principalmente en la parte en la que interviene el protagonista. Pero, las acciones de los animales, también son elementos constitutivos del relato.

De Margot Alzamora:

El autor no nos describe el objeto real, sino da los puntos de vista de varios personajes que forman un mundo muy especial, tomados de la fauna guatemalteca. Así mismo vincula la lucha a muerte entre las aves reinas de los aires: el gavilán con el quebrantahuesos, con el nudo — si así podemos llamarlo — del cuento, como una consecuencia sangrienta de un hecho brutal. Todo ello en forma sugerente y sobrecogedora.(5: 94)

5. 1.1.5. RECAPITULACIÓN: Ricardo Estrada detalla el ámbito silvestre en la región tropical de Guatemala, con énfasis en la fertilidad de esa zona, (en la fauna y flora). En oposición a la prodigalidad de la naturaleza, aparece el hombre contaminándola y destruyéndola, al dejarse llevar por las bajas pasiones y los intereses materiales.

El autor, al hacer una exaltación poética al ambiente natural, enfrenta al hombre consigo mismo, al presentarlo como un agresor que no mide las consecuencias para destruir su propio entorno. Al atentar contra su medio, el hombre conduce paulatinamente al exterminio de las especies animales y vegetales . Así mismo, como poseedora de pasiones negativas como la infidelidad y la venganza, la raza humana es capaz de llegar a extremos en los que pierde su condición moral y espiritual. Estas actitudes conducen a una autodestrucción y, consecuentemente arrastra consigo la pérdida de valores humanos y bienes culturales. Este cuento, a pesar de un ligero tinte criollista, reúne muchos rasgos innovadores, y en él se perfila un autor con tendencias vanguardistas, dentro de un estilo auténtico y con un sello muy personal.

5. 1.2. BARRILETES.

5.1..2.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: _

Ricardo Estrada dedicó mucho de su labor creativa a la literatura infantil. Cuando fueron premiados y conocidos los nuevos cuentos, el interés que despertaron fue la innovación en el estilo narrativo y en la temática.

La producción literaria en Guatemala se había estacionado indefinidamente en el criollismo, obstaculizando el avance hacia creaciones distintas, que rompieran con lo tradicional.

Se hacía necesario caminar hacia adelante , y abrir la compuerta a las nuevas corrientes que fertilizaran el campo de las letras guatemaltecas. Sin embargo, la necesidad de pertenencia siempre buscaba un vínculo de identificación con la tierra, con las raíces. Es así como barriletes entra en ese horizonte de expectativas, teniendo como escenario los pintorescos municipios que circunvalan el lago de Atitlán, inmerso en las culturas indígenas del altiplano y con una temática menos local.

Dos niños indígenas, que volaban barriletes, se despeñan y caen al lago, en donde se ahogan. Después de angustiosa búsqueda, en la que participan muchas personas de las diferentes localidades, encuentran los cadáveres. Después de sepultarlos, el principal del pueblo tiene visiones, que le revelan la razón y el motivo por el cual los niños murieron.

Wyld:

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 dos 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. (37: 31)

Las expectativas respecto a **Barriletes**, se dirigen ante todo a la técnica narrativa y al manejo del tiempo.

Alzamora:

*Ricardo Estrada es el escritor que introduce en Guatemala las técnicas contemporáneas del relato. Abandona acertadamente el diálogo tradicional de narrar objetivamente en **Barriletes**, lo cual coincide con el espíritu y expresión popolvuhianos. (5: 92)*

La estrategia narrativa involucra muchos elementos, como el mito, la leyenda, la religión, el pensamiento mágico, el monólogo interior, narrador omnisciente, que configuran un todo armonioso en una conjugación de estilos, con predominio del realismo mágico:

(Entonces fue cuando los patojos se fueron a volar barriletes. Ya lleva la señal de desaparición y despedida. Y todo porque el Señor del lago, Gucumatz, el de las plumas verdes y azules, los había llamado para que fueran a jugar un ratito con un pedazo de jade que tenía allá abajo.) (18: 32).

Al provocar nuevas expectativas, el lector descubre otros horizontes en los que la dimensión de la realidad, se confunde con lo maravilloso, lo fantástico y lo mágico. Todas las realidades se conjugan, en una vertiente profusa de prosa narrativa, que reúne dentro de un mundo ficticio un caudal inmenso de poesía y color.

5.1..2..2. DISTANCIA ESTÉTICA:_ La recepción de este cuento, tuvo una modificación progresiva en cuanto al horizonte de expectativas.

Las expectativas del lector se ampliaron al encontrar en el texto, un mundo que incluye el mito, la leyenda, la magia, las costumbres, el paisaje natural, la religión, el colorido del ámbito rural, la espiritualidad y toda la expresión cultural propia de los pobladores de la orilla del lago de Atitlán.

Así como muchos hilos de colores, entretejidos dan forma definida a las figuras de un güipil, de igual manera, Ricardo Estrada tomó todos los elementos culturales para conseguir en un estilo nuevo, un cuento en el que se asocia el arte con la tradición cultural, sin llegar a un excesivo regionalismo.

Las expectativas del lector fueron rebasadas, a pesar de que no renuncia a las fuentes autóctonas, sino mas bien, hizo acopio de ellas en la reivindicación de un guatemaltequismo que adquiere vigencia por el tratamiento innovador en el estilo de narrar.

La raigambre guatemalteca señalada, no es en sí misma la riqueza del cuento. El tomar de una realidad social que no le es propia, sino como espectador, toda esa multitud de vivencias, sumada a la evocación exacta de los lugares, de la fauna y flora, a seres mitológicos, como el C'ĀHĀHUAL QUEH y a la actitud del indígena ante la muerte. Su valor artístico radica en transmitir un todo, desde la visión panorámica de un cuento. En torno al tema de la muerte de los niños, se desarrollan varias facetas en una disposición cubista. En ellas cada escena resalta por sí sola, sin perder la unidad narrativa. La superposición de planos rescata motivos de carácter histórico y social.

Barriletes actualiza al Popol Vuh, señala la discriminación racial a la vez que exalta valores étnicos y culturales. Pone en juego variedad de técnicas, que implican un distanciamiento con lo escrito hasta entonces dentro de nuestras fronteras:

A saber cuanto tiempo se estuvo el Bartolo Catz en el camposanto de los naturales (de aquel lado está el camposanto de los ladinos y de este lado el camposanto de los naturales). A saber qué pasaba por el corazón del Bartolo ni que cosas tenía en su pensamiento. (18: 24)

5.1.2.3. LECTOR IMPLÍCITO:

El lector implícito discurre en tema, habla, recursos poéticos y narrativos. Alzamora:

*Para concluir sobre el ámbito dialectal diré que el autor deliberadamente sigue toda la expresión, temas, estilo, etc. del Popol Vuh, en **Barriletes**, por ejemplo, como un culto a nuestra máxima y más antigua expresión literaria. (5: 90)*

En este cuento encontramos una lectura que se desarrolla al rededor de una circunstancia trágica, de las que algunas veces conmocionan a las pequeñas comunidades rurales.

El ámbito donde se desarrollan las acciones, sugiere a algún municipio de los que circunvalan e lago de Atitlán. El autor ubica directamente a estos pueblos cuando hace mención de la proveniencia de quienes se solidarizaron en la búsqueda de los niños:

...Indiada de todas partes, con indios de todas partes. A saber quién les avisó. A saber cómo los supieron. Lo cierto es que vienen por las cresterías del lago. Indiada de todas partes: indios de Santa Clara La Laguna, de San Pedro La Laguna, de Santiago Atitlán, de Santa cruz La Laguna, de San Lucas Tolimán, de San Juan La Laguna, de San Antonio Palopó, de Panajachel, de Santa Catarina Palopó, de San Marcos La Laguna. (18: 15 y 16)

El protagonista es el pueblo indígena, representado en los niños, los buscadores, las familias, los hombres, las mujeres y Bartolo Catz. Predomina un sentimiento de nostalgia, tristeza y de impotencia. Los efectos visuales y auditivos predominan, ya que todos los elementos que forman el ámbito, son presentados según su color, forma, tamaño y textura. Se intercalan pasajes en claroscuro, alternándolos con otros de mucho colorido:

La neblina, poco a poco, va tendiéndose sobre los poblados para confundirse con el humo que sube de los ranchos. El sol — un sol rojiamarillento — desaparece mucho más allá de los cerros. (18: 15).

El efecto sonoro se expresa en el rítmico chocar de los remos en el agua, en el ruido de los tumbos, en el murmullo de los indios, en el ruido de las hojas:

Chas - chas. Chas - chas. Los cayucos sobre el tumberío, entre el viento que no es suave ni fuerte. Así, mediano. Chaj- chaj, la lengua de la indiada en un murmullo. La indiada va con el corazón agarrado, en un jadeo que sale silbando. (18: 16)

Para plasmar en la escritura la idea exacta del entorno, Estrada se vale de luz, sombras, siluetas, penumbra, colores, brillo, combinados con el efecto rítmico conseguido con un lenguaje musical y poético.

Estas condiciones visuales y auditivas, se logran por medio de varios recursos.

- **METÁFORA:** Con ella la narración adquiere musicalidad y poesía. El autor logra recrear el ámbito en todas sus dimensiones y hacernos partícipes, poniendo en juego nuestras sensopercepciones:

El canto del Chajal Civán era un chorrillo de obsidiana verde corriéndole por la garganta. (18: 23)

- **REPETICIÓN:** Mantiene el ritmo y la sonoridad en la prosa narrativa. Se logra por medio de ella transmitir la verdadera emoción que embarga a los personajes:

Del montón de tierra que era la sepultura del Lencho al montón de tierra que era la sepultura del Santiago. Del montón de tierra que era la sepultura del Santiago al montón de tierra que era la sepultura del Lencho. Ponía una ramita de ciprés aquí, y una flor de muerto allá. Una flor de muerto aquí, y una ramita de ciprés allá. (18: 24)

- **SÍMIL:** Destaca los motivos y el tema central de este cuento trágico. De tinte surrealista, esta imagen es aplicada para trascender de la realidad social del lector, a la realidad literaria y a la realidad circunstancial de los personajes:

Panzoncitos. Como tamborcitos las barrigas. Los ojones abiertos. Enneblinados y enrojecidos. (18:21)

- **ESCRITURA AUTOMÁTICA:** Es una de las más notables características en la producción de Ricardo Estrada. De orientación surrealista, en este cuento se utiliza bajo la forma de monólogo interior indirecto, visiones oníricas, alucinaciones, retrospección, apariciones mágicas y ensueños míticos con mezcla de profecía.

(El Señor de los Venados estaba entre la neblina verde. Hermoso el Señor de los Venados. La hermosura del C'Ahahual Queh es la señal de su

existencia — aun que también dicen que él mismo es señal de desaparición y despedida). (18: 28)

En un entorno social predominantemente indígena, dentro de un medio totalmente rural, el vocabulario enmarcado dentro del estilo del habla local; sin embargo, no utiliza palabras en ningún idioma indígena, aunque si se hace alusión a ellos. La pronunciación no es deformada en una falsa imitación del lenguaje autóctono. Aún así, el vocabulario conserva tanta autenticidad, tal cual si el lector, verdaderamente escuchara hablar a los personajes.

FORMA DE NARRAR:

- Narrador omnisciente
- Escritura automática
- Superposición de escenas

La omnisciencia del narrador, transporta al lector al lugar de los hechos, haciéndole partícipe de un escenario natural de singular belleza. Bastante expresionismo recae en esta exaltación al ámbito.

La escritura automática también se refiere además del ámbito natural, al social y al cultural. Este efecto se logra por medio de visiones, delirio, retrospección y visiones oníricas. Por las alucinaciones de Bartolo Catz, traspasamos el umbral hacia lo mágico, y entramos a conocer ese universo espiritual en el que todo tiene respuesta, y cada cosa o suceso tiene una razón de ser. Para Margot Alzamora:

En Barriletes, la técnica es muy especial, ya que Ricardo Estrada sigue en todo momento al Popol Vuh, aunque siempre introduce el monólogo interior de Bartolo Catz, con una mente normal de un “principal” indígena; luego con un pensamiento, en el cual domina lo mágico y lo brumoso del hombre embriagado. (5: 96)

La superposición de escenas, globaliza diferentes planos espacio - temporales, dentro de la misma estructura narrativa, y conocer el desarrollo de las acciones en sus dimensiones

de pasado, presente y futuro. Las acciones relatadas en forma fraccionada, conservan el hilo narrativo.

En este cuento hay combinación de varias corrientes: expresionismo, surrealismo, cubismo, criollismo, realismo maravilloso y realismo mágico, con los que Estrada logró retratar con fidelidad a las culturas indígenas.

El cuento está estructurado narrativamente sobre dos puntos fundamentales: uno, que comprende el fatal accidente en el que se ahogan los niños, incluye la descripción del entorno natural y cultural. Esta circunstancia conlleva el clímax de la narración, y su duración es de dos días. La segunda parte se desarrolla en torno a la borrachera de Bartolo Catz, el principal. Por los primeros efectos de la ingestión de licor, en la mente del personaje se formula el entorno social (la enumeración de personas, enumeración de la fonda, etc.). Las alucinaciones o visiones de Bartolo conducen al lector a un mundo mágico, poblado de seres mitológicos o legendarios.

El escenario también se torna mágico, y en el se transfunden la realidad circunstancial del indígena, la realidad maravillosa de la naturaleza y la realidad mágica de las culturas étnicas, con la realidad literaria y la realidad social.

5.1.2.4. EFECTO ESTÉTICO:

Este cuento ha encontrado una respuesta positiva en los lectores, en cuanto al efecto estético.

Alzamora:

*El lago de Atitlán, en **Barriletes**, es otro elemento que cobra sus víctimas, Lencho y Santiago, inducidos por el Señor de los Venados. Todo el pueblo vive la tragedia de la pérdida y busca de los niños indios, que salieron a volar barriletes y no regresaron . Al fin son encontrados sus cadáveres. El elemento mágico está aunado con ciertos animales, simbólicos en sus creencias. (5: 88)*

Uno de los aspectos que motivó mas al lector, fue la actualización de un mundo mágico, perdido en el trajinar diario del guatemalteco, pero vivo en la circunstancia del indígena. La

unión del mundo mágico, más la presencia de seres míticos como el C'ahahual Queh, en un escenario que combina las tierras fértiles del altiplano con lugares legendarios, producen una obra fantástica, mágica y maravillosa, en la que realidad y fantasía se combinan en una prosa poética convertida en cuento:

(Un coyote llevó la noticia a todos los ajitz de todos los pueblos de la orilla del lago. Por eso cuando la indiada buscaba a los muchachitos su mirada era de puro coyote.)Siete viajes para arriba y siete viajes para abajo la tal piedra grande.(En el fondo de los ojos del C'Ahahual Queh, el Señor de los Venados, estaba el destino delos patojos . (18: 31)

El manejo lingüístico, es elaborado y perfeccionista. Se alude a idiomas mayenses, con tal habilidad, que sin usar un solo término, el lector escucha hablar a los indígenas en su lengua materna. La aplicación de imágenes como metáfora, símil, repetición y regionalismos en un fluir incontenible de poesía, hacen de Barriletes un cuento que contiene un universo de creatividad artística.

Chaj - chaj, la lengua de la indiada en un murmullo. La indiada va con el corazón agarrado, en un jadeo que sale silbando. Desde la frente les resbala el sudor buscando caminitos y los surcos de puro talpetate. (18: 16)

VALOR LITERARIO:

Margot Alzamora:

Ricardo Estrada es el escritor que introduce en Guatemala las técnicas contemporánea del relato. Abandona acertadamente el diálogo tradicional de narrar objetivamente en Barriletes, lo cual coincide con el espíritu y expresión popolvuhianos .(5: 92)

En Barriletes, la técnica es muy especial, ya que Ricardo Estrada sigue en todo momento al Popol Vuh, aunque siempre introduce el monólogo interior de Bartolo Catz, con una mente normal de un "principal" indígena; luego con un pensamiento, en el cual domina lo mágico y lo brumoso del hombre embriagado." (5: 96)

5.1.2.5. HORIZONTE DE VACÍO:

Tratándose de un cuento que combina el mundo real con el mundo mágico, surge el vacío que el lector debe llenar, cuando trate de hacer una distinción entre ambas realidades.

Primordialmente, se forma el horizonte de vacío, en torno a la desaparición de los niños. Las acciones como la búsqueda, el monólogo indirecto del narrador que evidencia la angustia de los personajes, la yuxtaposición de escenas, son los procedimientos por medio de los cuales se conocen las acciones que, en un inicio sugieren el fin trágico, antes de que los cuerpos sean localizados. El empleo de esos medios, crea indeterminaciones que involucran al lector en el desarrollo narrativo:

*Tal vez los indios sienten una punzada de pedernal en el corazón.
Verdaderamente afligidos reman y reman, y miran para todos lados,
buscando. (18: 17)*

El ritual funerario de los indígenas, es una situación a la que el lector llega por asociación, después de conocer los diferentes planos en los que se describen las sepulturas. La colocación de flores, la separación y regreso de los acompañantes, dentro de un marco ceremonial, donde destaca una forma de expresión cultural, idiosincrásica de los poblados de orillas del lago.

Animales sagrados y naguales que se mueven dentro de la historia, en un clima de magia y leyenda, conducen a más espacios indeterminados. Ellos, con su presencia delimitan el destino de los personajes, dando lugar a una indeterminación, porque el texto insinúa el significado de la presencia de tales seres, pero no establece en forma precisa su participación:

*Los ojos del C'Ahahual Queh vieron los ojos de los muchachitos.
En un solo instante el señor de los Venados miró para otro y se
fue. A saber en que momento desapareció. Fue en un solo momento.*

*En un momento en que vino un ventarrón fuerte que no movió
los pinares ni los cipresales, ni las palabras, ni la hojarasca.
Entonces fue cuando los patojos se fueron a volar los barriletes. Ya
llevaban la señal de desaparición y despedida. Y todo porque el Señor
del lago, Gucumatz, el de las plumas verdes y azules, los había llama
para que fueran a jugar un ratito con un pedazo de jade que tenía
allá abajo. (18: 32)*

Entre la historia de los niños y las acciones de Bartolo Catz, hay otra indeterminación que llama a establecer la relación narrativa entre los actuantes. Bartolo viene de la realidad literaria, de regreso del funeral, transporta al lector a un mundo mezcla de realidad y leyenda. Con presencias míticas y deidades del **Popol Vuh**, en lugares mágicos. El lector llena espacios, al diferenciar las acciones que corresponden a las diferentes dimensiones de la realidad. Esta distinción comprende a los personajes, los escenarios, el vocabulario y la secuencia narrativa:

*Por la crestería del cerro va el C'ahahual Queh, el Señor de los Venados.
Va iluminado por el lucerío de los cuatrocientos muchachos que llaman
Motz. Dos muchachitos cubiertos de plumas 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 (18: 34)*

5.1.2.6. RECAPITULACIÓN:

Desarrollado al rededor de una circunstancia trágica, de esas que suceden esporádicamente y, por lo mismo conmocionan a las pequeñas comunidades rurales, Barriletes supone la temática de la actitud indígena frente a la muerte.

Con una población mayoritariamente aborígen, persiste sin embargo, la discriminación y la convivencia de culturas paralelas, con prevalencia de la exclusión como rasgo característico de la minoría ladina.

El cuento es enmarcado dentro de un modelo narrativo que se desprende de lo tradicional. Un narrador describe el entorno natural con lenguaje poético, abundante en metáforas.

El uso de regionalismos se combina con la retrospección, el delirio y visiones oníricas en un estilo nuevo y personal.

La intervención de elementos míticos en la configuración de un todo integrado por la superposición de planos, como el reflejo de la realidad mágica del indígena, la exaltación del ambiente natural, la descripción de flora y fauna, la combinación del mundo material con el mundo espiritual y sus manifestaciones culturales, le dan a **BARRILETES** un carácter mágico realista.

5.1.3. CACHOBAJO

5.1.3.1.. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Alzamora:

*El hombre de oriente define con un nombre, **Cachobajo**, al animal que tiene cierta característica física, que se hace extensiva a los hombres que tienen alguna semejanza con "el pestañón cerdoso", "la mirada torva oscura, el ojo negro de cahobajo". (5: 89)*

El nombre de **Cachobajo**, sugiere un horizonte de expectativas con vistas a un predominio de lo regional. El lector vislumbra un cuento con asuntos de vaquería, propio de las regiones ganaderas. La contraportada del libro prescribe:

un asunto bíblico en la dimensión de soledad de los llanos .

(18: contraportada)

Esa presentación amplía las expectativas hacia una temática mas universalista. Se prevé entonces, una narración que reúna, de acuerdo con estilo del autor, elementos auténticamente representativos de las culturas de los llanos de la Fragua, proyectados desde la dimensión del antiguo testamento y planteados en una propuesta narrativa innovadora.

Surgen nuevas expectativas, en pos de una elaboración técnica cuidadosa y perfeccionista, que conserve sin embargo, un profundo sentimiento de pertenencia e identificación con la tierra, con el pueblo, con las culturas que conforman la diversidad idiosincrática de Guatemala.

El horizonte de expectativas sufre modificaciones al paso de la lectura. Estos cambios implican una nueva visualización, en la que el entorno local, amplía su campo de acción en el que se desarrolla una temática universalista. Los personajes, que identifican las características tipo del campesino oriental, proyectan sus actitudes fuera del ámbito local, al verse afectados por conductas que se registran en todos los tiempos, todos los lugares y todos los estratos sociales.

El motivo bíblico elaborado narrativamente con técnicas nuevas y desde un ámbito local, contribuyen al cambio de expectativas en forma progresivamente positiva.

Wyld apunta:

La reminiscencia bíblica es indudable. Los nombres de los personajes apenas pueden disimularla: Adán, Evangelina, Abelino, Caincito y Enoc. (37: 25),

Iniciando una lectura que se ofrece a primera vista criollista, esta trasciende fronteras y épocas, además realiza un proceso de sincretismo en **Cachobajo** con una temática universal: la rivalidad entre hermanos:

Fueron dos descargas. Yo regresé carrediendo a ver qué pasaba Salí de la hondonada. El caballo iba de estampida. Don Abelino había caído bocabajo. Todavía vi cuando quiso darse vuelta, y entonces, don Caín Cardoza, que saltó del cerco, le dio un balazo en la cara (18: 55)

5. 1..3.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

La respuesta a este cuento ha sido positiva. Aunque, algunos críticos persisten en jalonearlo hacia del criollismo. En el lector medio, el horizonte de expectativas se amplía, a medida que los llanos de La Fragua, sirven de escenario a un motivo bíblico.

La transferencia de la historia de Caín y Abel a un ámbito regional, da pie a que el horizonte sea modificado progresivamente. El lector se mueve del oriente guatemalteco, a las tierras de Palestina, de los primeros agricultores , según las Sagradas Escrituras hebreas, a los campesinos de Zacapa. Por medio de un proceso deductivo.

Aunada al tema, la estrategia narrativa fortalece en el cuento una actitud innovadora, que se hace evidente en el monólogo interior, manejado por medio de las divagaciones de Adán Cardoza. Este mismo fluir de la conciencia, une los espacios temporales, intercalando los planos de la historia para enlazar el pasado con el presente:

Si será la Evangelina la que viene cortando pájaros y jocotes marañones viene cantando entre tunales con su cántaro rojo también cortó unas flores de guayacán para hacerse una falda lila con ganitas de llorar quise agarrar

una nube ni lágrimas me salieron y el pañuelo sube y sube ... (18: 39)

Si bien, las primeras expectativas parecieron defraudarse, durante la transformación de horizonte, el efecto estético de este cuento fue positivo, ya que la crítica es hasta cierto punto neutral, por ser una narración menos criticada que otras.

5.1.2.3. LECTOR IMPLÍCITO:

La rivalidad entre hermanos, constituye el tema en torno al cual, se desarrolla la estrategia narrativa, que combina varios elementos de tendencia vanguardista. Hay además otro núcleo temático que cobra importancia en el transcurso del relato, se trata de la lucha por la tenencia de la tierra. Caín se indignó al enterarse de que las mejores propiedades fueron heredadas a Abel y lo asesinó; lo que pone de manifiesto que la posesión de la tierra desencadenó la tragedia en que ambos mueren.

Alzamora:

Caín Cardoza Granda va siendo pintado en diferentes aspectos: en primer lugar, el autor escoge el nombre de Caín y lo asocia al de su hermano Abelino y al de su padre Adán en los primeros capítulos, cuando por la mente enajenada de don Adán pasan episodios de la vida de sus hijos en la época de la infancia. (5: 94)

Se aborda la importancia de la tierra y lo que representa para la gente campesina contar con una parcela donde vivir y obtener los frutos de su cosecha.

Simbólicamente, hay una alusión a uno de los puntos que originaron el conflicto armado interno, que tuvo entre sus principales causas la mala distribución de la tierra y de la riqueza.

Los grandes latifundios están en manos de una minoría, lo que conduce a tierras ociosas y desperdiciadas; mientras que el grueso de la población no cuenta con el mínimo espacio para sobrevivir, solucionar sus necesidades básicas y resolver sus problemas más apremiantes.

A este mal se suman la explotación, la exclusión y la discriminación, que condujeron a la lucha de clases. **Cachobajo** plantea el panorama desde adentro; desde una pequeña aldea, en donde poseer un pedacito de tierra es fundamental para sobrevivir. Así comenzó la guerra, porque en cada aldeíta hay tanta gente que no tiene donde sembrar un grano de maíz.

Las técnicas se desarrollan por medio de facetas que presentan la historia en forma precisa y dinámica. El habla adquiere autenticidad en el entorno lingüístico, por los giros y el manejo sintáctico, con que están estructurados los enunciados. Con pocos regionalismos,

evoca el vocabulario característico del oriente guatemalteco. A ello se agrega la descripción de objetos, plantas, animales y lugares con que se confirma la acentuación cultural, que identifica a una comunidad determinada:

*–¿ Verdá que ya no me conoce? ¿Verdá que ya no se acuerda de mí?
– Que le traigo una razón dela vuelta del camino, de allá, de cerca de la
hondonada donde está el paloejote. ?Me oye? (18: 37)*

Margot Alzamora:

El excesivo calor se hace presente en las diferentes circunstancias del relato. Así, mientras Caín Cardoza hace de las suyas, obligando a don Poloncho a comprarle quince novillos, propiedad de su padre, la presencia de “la refrigeradora blanca deslumbrante” y de las cervezas bien frías, recubiertas de niebla” nos da la sensopercepción de una necesidad de beber algo muy fresco, por la angustia que da la sed, provocada por la temperatura muy alta. (5: 88)

La abundancia de adjetivos y metáforas, propician un lenguaje poético, proyectado en la descripción del ámbito y los personajes, y en todo el proceso narratorio:

En la cabeza de don Adán se transfunde la niebla de los años con la reverberación de los llanos. ¡Qué llanos! Eso es un decir. (18: 37)

El uso de verbos y diálogos, dinamizan el relato, es la condensación de la vida de un pequeño poblado, — tal vez un caserío —, dentro del hábil manejo de las palabras que pueden contener un mundo:

–Bueno, muchá. Agarren para la hondonada. Para allá, por la vuelta del camino donde está el paloejote. Que nadie toque el cadáver. Oritita va el señor juez a levantarlo... Sólo va a instruir las primeras diligencias. Que se queden unos tres para recibir la orden de captura... (18: 55)

Las divagaciones de Adán Cardoza, por medio del fluir de la conciencia, unen los espacios temporales, intercalando los planos de la historia para enlazar el presente con el pasado.

La introspección de los actantes, mientras sostienen conversaciones, combinan el diálogo con el monólogo interior. Tal manejo simultáneo en la comunicación, permite conocer los propósitos íntimos de los personajes, y la parte oculta de la personalidad de algunos de ellos. De esta manera, se logra una penetración psicológica individual, que permite determinar el tipo de personalidad y su relación con el entorno:

Alzamora:

Como señalo anteriormente don Poloncho con sus monólogos no ayuda a conocer la personalidad de Caín Cardoza. El propio Caín disimula el desagrado que le causan las noticias que le da la niña Chagua, pero el autor nos las revela en los paréntesis intercalados en la conversación, sugiriendo ya la intención de matar al hermano al enterarse que éste era el heredero de “El Paraíso”, que pertenecería a Caín, como herencia su madre. (5: 96)

–Sabroso. (“El Paraíso” la gran puta esta vieja con su lengua ya debe mas muertes que el negro Ventura y no pues que caí de baboso cuando lo de don Bernal Puente que porque me dijo que me andaba buscando con qué intenciones) Sabroso. Un poquito acidito si está — (18: 52)

FORMA DE NARRAR:

- Narrador testigo
- Escritura automática
- Diálogo

NARRADOR TESTIGO: Una interrogación introduce al lector en el mundo del relato, a la vez que lo pone frente a los personajes y las acciones.

A partir de la pregunta: *¿Don Adán Cardoza?*— (Op. Cit.) , el lector entra al escenario de los llanos, con una descripción expresiva y detallista, del personaje y el mundo que él representa:

*— ¿Don Adán Cardoza? — pregunta la voz que viene
de cualquier rumbo de los potreros.*

...

*El viejo tiene la vista perdida sobre la Sierra de las Minas. 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. Enne-
blinados y parpadeantes los ojos del viejo sobre la relampagueadera y el
nuba-
rrón que no pasa de allí, que no llega a los llanos calcinados donde se
siente el tufo de la tierra quemada.(18: 35)*

Continúa la narración con el desarrollo de las acciones, conocidas por conducto del diálogo, que constituye la técnica básica en la historia. La mayor parte de las incidencias del relato, se dan por el diálogo, el que además evidencia la falta de evolución de los personajes.

El escenario corresponde a una región poco desarrollada, cuyos habitantes viven como en el pasado. Un pasado que persiste en la recurrencia del pasaje bíblico de la muerte de Abel a manos de Caín.

*–Lo que no me pasa es que don Caín haya matado en esa forma a don
Abelino. Yo lo vi bien. Allá, al pie del paloejote quedó tumbado el pobre
don Abelino. Al pie del paloejote que está en el recodito del camino... Allí
nomás del cercado que divide “Los Tomatales” del potrero de don Salustio. (*
18: 56)

ESCRITURA AUTOMÁTICA: Se usa bajo la forma de monólogo interior indirecto y directo, divagaciones, introspecciones y retrospección. El monólogo indirecto describe el ámbito, el ambiente y los personajes. La espontaneidad que adquiere por el manejo que se le da, permite conferirle un carácter de veracidad a los hechos, y traslada su mente a aquellos

lugares olvidados del desarrollo y abandonados por los implementos mas elementales de la civilización :

No voy a creer que la Lupe ande enredada en esta marranada quién le avisó a la escolta quién le avisó como para ponerme a averiguar a estas horas la Lupe ni pensarlo tan buena y resobona ahora empieza otra vez ese ronroneo vieja infame ella ha de haber sido con su diente de oro con sus aritos de oro con su cruz de oro qué bien me caería un fresco de tamarindo por qué no me remata estos desgraciados no hay salida... (18: 61)

El monólogo interior directo, cubre los episodios que dan coherencia a la narración. Conecta las acciones y a los personajes en el instante justo, trayendo a la memoria de ellos los momentos necesarios para enlazar las situaciones que en conjunto complementan la ficción.

Su uso está perfectamente elaborado y aprovechado en el momento y lugar oportuno:

...la Lupe en la madrugada para despertarme para que me vaya otra vez a los cerros a esconderme para volver mañana cuando el pueblo esté en vuelto en la oscurana ya es hora de ir a verla ya va cayendo la noche este lucero que se me prendió en el ojo me irá enseñando el camino ahora me salen otra vez que con que tan bueno que es Abelino que Abelino por aquí que Abelino por allá yo quería también un caballo tordillo.. (18: 62)

De igual manera, la introspección alude al pensamiento íntimo y oculto de los personajes. Desenmascara ante el lector las intenciones buenas y malas, y la manipulación de algunos actuantes respecto a otros:

–Pues vaya noticias las que me da, ña Chagua. Pero, volviendo al tamarindo, viera que sí se lo acepto. Del tamarindal de la Lupe, ¿ no? (“El Paraíso” la gran puta “Cachobajo” lo que me de dejó difunta madre mi puro trabajo) (18: 51)

La divagaciones son otra forma de escritura automática que integran el todo narrativo. Su función en este caso consiste, en dar a conocer sucesos del pasado, conservados en los recuerdos de algún personaje:

–vaya que al fin encontraste a los muchachitos dónde andaban verdad que estaban tirándole a los pericos con sus hondas de pita pero no hay que descuidar a Abelino mirá que Caincito le dio una pedrada en la espalda y Caincito estuvo comiendo tunas coloradas y le manchó la camiseta al otro muchachito mirá como trae la espalda manchada ce colorado) (18: 39)

La crítica reitera como aporte valioso de Ricardo Estrada a la narrativa la innovación técnica. Si embargo, hay muchas cosas igual de importantes en su creación, como la combinación de los planos de la realidad con la penetración psicológica de los personajes.

Lo expresivo en las descripciones del ámbito y los rasgos culturales de la región. Cachobajo resume la idiosincrasia de los campesinos de los llanos de la Fragua. Sujetos a las inclemencias climáticas y dependientes de los fenómenos naturales como la lluvia o la sequía, encasillan su vida dentro de un determinismo casi trágico. Son lugares que permanecen estancados en el tiempo, a los que no ha accedido la civilización.

5. 1.3.4. EFECTO ESTÉTICO:

Cachobajo, produjo buen efecto estético. Se estima que, en la tendencia innovadora de Estrada, este cuento reúne elementos que lo condicionan en una etapa que tiende a abandonar el estilo tradicional, pero conserva aun elementos costumbristas. Sin embargo los críticos coinciden al afirmar que el trabajo narrativo de **Cachobajo**, incluye nuevas técnicas que, combinadas con el tema, los motivos, las acciones y un diálogo dinámico, tratados con anterioridad, constituye un estilo nuevo que aleja de la tradicional narrativa anterior. Alzamora:

El llamado monólogo interior lo maneja magistralmente el autor en esta obra. En sus primeros cuentos nos va preparando el camino, a fin de que nos familiaricemos con esta nueva técnica en nuestros cuentistas: (5:

96)

VALOR LITERARIO

Alzamora:

*El drama de la sequía de las regiones orientales de Guatemala
quema*

*la sensibilidad del lector, que, como las hormigas sobre los pedregales
ansía los aguaceros que no llegan. Y teniendo ese trasfondo reseco, como
la envidia y el odio por el hermano, se desarrolla la fábula de **Cachobajo**. (5: 88)*

Cachobajo, es la visión que penetra en la psicología de los personajes sencillos, de áreas rurales en el oriente del país, víctimas de los mismos conflictos que afectan a individuos de todo el mundo y de diferentes épocas. Por eso, el tema es un factor que universaliza la producción del autor, proyectando un ámbito criollo a esferas mas amplias de la creación literaria. La rivalidad entre hermanos, llevada hasta las últimas consecuencias por el afán de posesión de tierras, traído como un motivo recurrente, desde los tiempos bíblicos a la actualidad, pasando por la narrativa de Juan Rulfo, hace de esta producción, un cuento de reflexión y contenido humano.

El valor literario, está señalado por la habilidad de la prosa narrativa, que combina poesía, tema y estilo en un cuento que se desprende del costumbrismo y marca tendencias hacia nuevas formas, como ya se dijo, rindiéndole un tributo a la narrativa de Juan Rulfo.

5.1.3.5. HORIZONTE DE VACÍO:

El horizonte de vacío en **Cachobajo**, depende en gran parte de la estrategia narrativa. La lectura principia con el planteamiento de una interrogación, para llegar al personaje Adán Cardoza. Esta especie de lapsus, origina una indeterminación en la que el lector deberá participar en el establecimiento de enlaces y relaciones entre la pregunta inicial y el posterior desarrollo de la historia.

La respuesta correspondiente realiza una minuciosa y poética descripción del personaje y del escenario en el cual se desarrollarán posteriormente las acciones. Al entrar a escena Adán Cardoza se generan una serie de indeterminaciones sucesivas, que exigen del lector una actividad de lectura creativa y participativa. Después de conocer a Adán Cardoza y su entorno,

debe llenarse el espacio del pasado, de su vida en familia, de la relación que durante la infancia tuvieron Caín y Abelino, sus hijos. Cabe el análisis psicológico, que origina la rivalidad entre hermanos, y la inconformidad y rebeldía de Caín que lo lleva a agredir, con mucha frecuencia, al hermano para finalmente ocasionarle la muerte:

—¡Evangelina...! ¡Evangelinaaaa! — llama con su voz desdentada el viejo don Adán. ¿No oís que está llorando el muchachito? Andá a ver que pasó. Alguna travesura le ha de haber hecho Caincito. Se lastimó la espalda el pobre Abelino. Corré mujer. Mandá a alguno de los muchachos corriendo. Que vengan luego a darme razón de lo que pasó. .
(18: 38)

Margot Alzamora:

*Así tenemos a don Adán, en **Cachobajo**, viviendo en un pasado que el lector tiene que descubrir y que es un recurso de técnica, para no presentar el caso en forma clara, porque sencillamente el encanto se desvanecería y tendríamos una información ramplona. Todo el primer capítulo está envuelto en un velo de misterio, que no se logra descorrer sino en los trazos siguientes del cuento, precisamente por las evocaciones del personaje y por las retrospecciones, pues cuando alguien le busca y al parecer le informa de la muerte de Abelino, el tiempo se detiene y don Adán oye lo que años atrás vinieron a decirle. (5: 98)*

Hay que llenar el espacio del personaje de Evangelina , el lector debe formarse la idea de cómo era, su relación con Adán Cardoza, por medio de las retrospecciones del personaje y el deambular de su mente en otros tiempos. Las mismas acciones sugieren indeterminaciones, propiciadas por el manejo del tiempo que salta de presente a pasado, creando espacios que el lector llena y ordena cronológicamente, como en un rompecabezas:

Cuando las rajaduras de los ojos de don Adán empiezan a entreabriese, la conciencia herrumbrosa vaga junto con la mirada para quedarse prendida en el nopalito que crece en el patio con dos tunas coloradas — ¡Evangelina! ¡Evangelinaaaa! ¡Ya hace rato que te estoy llamando! Andá a ver a los muchachitos. Averiguá por

qué se pelearon... (Baboso que soy cuánto hace que la Evangelina...) (18: 39-40)

Además, el nombre de ella también tiene resonancia bíblica, Evangelina es una directa alusión a *Evangelios*; los evangelios del Nuevo Testamento son la fuente que dio nombre a la madre de Abel y Caín Cardoza.

Se establece otro vacío en relación al escenario, ubicado en un ámbito caluroso y reseco, que se hace evidente tras señales dadas en el relato:

Margot Alzamora:

El excesivo calor se hace presente en las diferentes circunstancias del relato. Así, mientras Caín Cardoza hace de las suyas, obligando a don Poloncho a comprarle quince novillos, propiedad de su padre, la presencia de “la refrigeradora blanca deslumbrante” y de las cervezas bien frías, recubiertas de niebla” nos da la sensopercepción de una necesidad de beber algo muy fresco, por la angustia que da la sed, provocada por la temperatura muy alta. (5: 81.)

5.3.6. RECAPITULACIÓN:

Tomando un asunto religioso: el asesinato de Abel a manos de Caín. **Cachobajo** sintetiza el extremo de las bajas pasiones humanas. En el árido escenario de los llanos (de La Fragua), los personajes son marcados por un determinismo fatal que los hace víctimas de sí mismos y de su circunstancia, en un entorno desértico y hostil.

Con hábil manejo en la estructura narrativa, el autor hace gala de una profunda penetración en las culturas guatemaltecas y en los personajes tipo. Sí hay alguna reminiscencia criollista que señalan los críticos, por el ámbito local y los personajes. Sin embargo, más que criollista **Cachobajo** es un cuento de transición, pues en él se desenvuelve un relato que toma una temática universal, — la rivalidad entre hermanos —, y la desarrolla desde la dimensión de

un contenido bíblico, con lo cual adquiere universalidad y trascendencia social, psicológica y antropológica.

Además, el uso combinado de nuevas técnicas, como el monólogo interior, ruptura en el orden cronológico, perspectivismo y yuxtaposición de escenas, lo alejan de una categoría puramente costumbrista, — no significa que el estilo aludido carezca de méritos —, lo inclinan más dentro de la nueva narrativa.

5.1.4. EL REMOLINO.

5. 1.4.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

Este cuento se publicó después de que los cuatro que completan el volumen, fueran ganadores en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias Letras y Bellas Artes, Guatemala 1963 . Las expectativas venían de la experiencia de lo conocido, por lo que el horizonte iba mas allá de un cuento criollista, mas allá de asuntos costumbristas y, en pos de una creación literaria representativa de las nuevas tendencias.

Rafael Pineda Reyes, en el inicio de un estudio específico de este cuento escribe:

*En el año 1965, en Guatemala, aparecieron Unos Cuentos y Cabeza que no Siento, de Ricardo Estrada. Entre esos cuentos, se incluía “**El Remolino**” La obra motivó el interés por pertenecer a un escritor conocido en el ámbito literario. (31: 1)*

La década de los sesentas, (dentro del período 1900), fue en el campo de las artes, de cambios y revoluciones. A Guatemala, estas novedades llegaron tardíamente, por eso, los escritos de Estrada fueron novedosos, porque se acercaban a las nuevas tendencias .

Así fue como el horizonte de expectativas para **El Remolino**, fluctúa entre el apego al calor vernáculo la experimentación en las nuevas técnicas y la ruptura con lo tradicional.

En una Breve Antología del Cuento Guatemalteco Contemporáneo, se proyecta hacia este cuento un horizonte planteado así:

Ricardo Estrada, por su parte, va mucho mas allá que Méndez en la experimentación de nuevas técnicas, sin despegarse del todo del ámbito rural, pero con fuerte presencia de asuntos universales, despojados de la huella específicamente guatemalteca. (18: 9)

En el horizonte de expectativas, se advierte la presencia de rasgos Rulfianos. Wyld compara **El Remolino** con **Pedro Páramo**, en cuanto a argumento y procedimiento y destaca el epígrafe, tomado por Estrada de un párrafo de Rulfo.

*Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros
como si mordieran oprimiendo mis labios... (18: 69)*

Los rasgos de Rulfo en Estrada llevan la clara intención, de tributar su admiración al escritor mexicano. Para ello, partió de sus asuntos y los magnificó por medio de su creación auténticamente personal. Estrada Transforma las ideas de Rulfo, dándoles nueva vida en distintas historias.

En Guatemala existe poca crítica, por lo que las opiniones son coincidentes en torno a los autores. La misma se centró en el estancamiento que tuvo la producción literaria en el estilo criollista. Los escritos se encerraban dentro de este marco, y no se veía algo diferente.

Mereció una valoración positiva la producción de Ricardo Estrada, especialmente a partir de **El Remolino**, en el que la temática definitivamente se orienta a lo universal y, el uso de técnicas nuevas se hace evidente y mas definido.

Nos encontramos ante un horizonte que amplía las expectativas del lector, que busca en los autores locales, una experiencia nueva, que rompa con los marcos establecidos y experimente en las nuevas corrientes. Según Aída Elizabeth Toledo:

*Este relato se diferencia de los otros precisamente en la técnica del
fluir de conciencia. Ya anoté que es muy poético, mucho más sumer-
gido en la conciencia del personaje y, en este sentido, Estrada vuelve
a acertar en la caracterización, ya que el personaje es un agonizante
y su fluir se hace menos trivial, alcanza altos niveles poéticos, no lo-
grados en los otros cuentos, (34: 36)*

Para Margot Alzamora, Estrada ha realizado sucesivamente en sus cuentos, una preparación al lector, hacia la introducción de las técnicas que hasta el momento se usaban muy poco:

*Poco a poco el lector ha aprendido y gustado de esta nueva técnica;
y en **El Remolino** el monólogo interior constituye no solo una contri-
bución al desarrollo del relato, sino lo medular de él. (5: 97)*

Ricardo Estrada llena ese vacío que se encontraba en las letras guatemaltecas conservadoras de la tradición, que por esos años se encontraban encajonadas frente a lo local. En **El Remolino**, la crítica señala novedades de estilo que le valen al autor el reconocimiento a su aporte, como partícipe en la innovación de la narrativa guatemalteca.

5. 1.4.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

El horizonte de expectativas si se cumple en **El Remolino**. La ruptura con el cuento tradicional, e incluso la diferencia más definida en cuanto a tema y recursos técnicos del mismo autor, establecen una distancia estética, en relación al uso estilístico del momento.

Sin embargo, el sabor guatemalteco persiste como característica del autor, como parte del ámbito, el lenguaje y la cotidianidad. A pesar de la tónica local, el estilo avanza y marca una apertura en cuanto a innovaciones técnicas, que para la crítica, resulta en un cumplimiento de las expectativas. La distancia estética, en cuanto a cumplimiento de expectativas, es satisfactoria entre lector y cuento. La distancia, en relación a la prosa tradicional, marca una ruptura por las novedades citadas abundantemente en este trabajo.

*Estrada ya no utiliza en este cuento — que caracterizaba a los otros—
el elemento mítico, pero sí el elemento mágico vinculado con antiguas
ideas religiosas porque plantea la transferencia espiritual a cosas o
seres, como especie de reencarnación. (34: 37)*

5. 1.4.3. LECTOR IMPLÍCITO:

A pesar de su temática de muerte y soledad, **El Remolino**, es un cuento que pone en juego la complejidad sensorial que revela al lector implícito, y se proyecta a la realidad social.

El lector se encuentra frente a un paralelo muerte - vida, en que las cosas simples y cotidianas adquieren la dimensión y grandeza de cada momento vivido, frente a un agonizar repleto de nostálgicas evocaciones.

La técnica narrativa involucra al lector en el relato, lo enfrenta a la agonía de la muerte, a la vez que lo pone en contacto con la vida misma. Es una forma de recrear la historia en la mente del lector, que se ve envuelto en el delirio del personaje, confundido entre los niveles de la realidad y la alucinación, sin poder separarlos.

Abriendo las puertas del cementerio, se entra a un mundo que guarda tras sus muros, una expresión cultural de la idiosincrasia guatemalteca. Es el reverso de la moneda social, donde la lobretez da cabida a cierto colorido que rompe la austeridad del lugar, en una pintoresca alegoría, que trata de hacer perdurable el recuerdo de los difuntos. Traspuesto el umbral del camposanto, el narrador hace un recorrido de la muerte a la vida. En un torbellino de metáforas, estructuradas en monólogo interior, el lector percibe los efectos olfativos, ópticos, auditivos, gustativos y táctiles. Sin perder la racionalidad, hace combinaciones entre delirio, pesadilla, ensueños y agonía en un escenario de realidades entrecruzadas.

- METÁFORA: Con ella, adquiere la categoría de poética la prosa narrativa de Estrada. Es con una sucesión metafórica, con que se perciben perfumes y colores de variadas flores y árboles, el olor del pan caliente o el eco sonoro del repique de campanas, frente al lúgubre crujido del ataúd:

El llantén, la ortiga y la flor de muerto acurrucados al pie de los mausoleos, en las hendiduras de las tumbas y en los rincones de muros envejecidos de líquenes y musgos . (18: 69)

El remolino de polvo, en espiral de trompo, por la avenida de cipreses. (18: 70)

El olor del pan recién salido del horno dora el canto de los gallos . (18: 70)

- ONOMATOPEYA: Al repetir el sonido de las campanas, se crea el efecto sonoro, y, de paso, se enumeran los templos del centro histórico de la ciudad:

-Tan - talán-tan. Tan-talán-tan. Tan-talán-tan (18: 71).

La musicalidad continúa como elemento constante, tanto del relato, como parte de la vida cotidiana de la ciudad de Guatemala, la cual se hace sensible como fondo a las actividades rutinarias y, a las acciones en el cuento, así se escucha el ruido de la leche y el sonido de la campanilla de las cabritas lecheras:

-Tuluc-tuluc - pasa haciendo la leche en los tarros a lomos de mula .(18: 71)

“-Tilín-tilín-tilín- la campanita del rebaño de cabras. (18: 71)

- **REPETICIÓN:** Es un aditamento más para el efecto sonoro. Con la repetición la prosa adquiere ritmo y musicalidad y, al mismo tiempo se logra unidad en el hilo narrativo. Estrada la utiliza en la descripción de ambientes, para destacar y darle énfasis al cuadro, al unir color y música por medio de la palabra:

*Cabecean el clavel, el áster y los crisantemos en floreros de cemento,
en floreros de azulejos, en botes haciendo de floreros. (18: 69)*

- **ESCRITURA AUTOMÁTICA:** La escritura automática es un rasgo muy destacado en **EI Remolino**. La técnica narrativa de este cuento, se desarrolla mayoritariamente, a base del fluir de la conciencia, expresados a través del narrador y del delirio agónico de un moribundo. La historia del personaje y su entorno sociocultural son contenidos totalmente en el fluir psíquico, plasmado en un breve relato:

*-(Siento la llovizna ya está lloviznando lloviznaba sobre los árboles
sobre tu cabeza y la mía el agua resbalaba por mis ramas y tenías el
cabello lleno de estrellas donde bebían gorriones admirados entonces
era mayo y tus ojos eran dos cenizos tibios encendidos en la tarde
la llovizna bajaba por el recodo (18: 78).*

FORMA DE NARRAR:

- Narrador omnisciente
- Narrador protagonista

- Diálogo
- Escritura automática.

El narrador omnisciente, presente en todos los planos del cuento, transmite al lector los escenarios, las escenas y el estado psicofísico del personaje. Se reconoce énfasis en el aspecto descriptivo del narrador, envuelto en un halo de poesía que enaltece su calidad artística:

*Altas las galerías de nichos. Lápidas de mármol renegrido. Rótulos
en cuadrados de lata. Unos hombres blanquean los paredones (18: 69)*

NARRADOR PROTAGONISTA: El moribundo, narra su pasado, por medio de la retrospectiva. La extrema unción, que santifica cada uno de sus sentidos, trae a su memoria el recuerdo del amor en su juventud. Rafael Pineda opina que:

*El sujeto narrador homodiegético constituye al protagonista de sus
propias experiencias. A través de la evocación, contempla una realidad
fragmentada recuerda a la amada a través de cada una de las partes
de su cuerpo. (31: 10)*

DIÁLOGO: La utilización del diálogo es poca, pero determinante, por su medio se consiguen los enlaces en el correlato. A su vez, el diálogo es una expresión dinámica que altera la monotonía. Divulga ante el

lector el entorno sociocultural; la intervención del diálogo en el remolino, se compara a la función del pícolo en una orquesta sinfónica:

— *Mi pan me lo dio sin ganancia.*
— *Que anoche entró en agonía.*
— *Figúrese, por Dios.*
— *Allí va la pobre. (18: 76)*

ESCRITURA AUTOMÁTICA:

Su uso predomina en la estrategia narrativa de **El Remolino**. Se encuentra en forma de monólogo interior directo e indirecto y retrospectiva, desarrolladas por medio de los desvaríos de un moribundo.

Como se ha señalado con anterioridad, el fluir de la conciencia en este cuento es la base de la narración. Dentro de esta comunicación interna psíquica, se desenvuelve la expresión cultural de determinada comunidad social. El autor, hace que el delirio del personaje alcance más que su propia interioridad. Desde lo más profundo del yo, se logra un recorrido que traspone el mundo interno hacia el externo, en un recorrido histórico, social y cultural que presenta en planos paralelos, el mundo interno del agonizante y el exterior que constituye su entorno:

–(Otra vez estos chuchos) Nabos, remolachas, coliflores. El Sastre ya le puso fuego a la plancha de hierro frente a su puerta. Chisporrotea el carbón. Una palanganada de agua, ,plateando, salta la acera desde otra puerta. (18: 75)

5.1.4.4. EFECTO ESTÉTICO:

Wyld:

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), 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. (37: 98)

Este cuento es uno de los más leídos y gustados por el lector. Las entrevistas que realicé para este trabajo, arrojan un 24% de respuestas favorables a **El Remolino**, en estudiantes universitarios.

Además, ha sido publicado en algunas antologías como: “Breve Antología del Cuento Guatemalteco” , de la editorial universitaria, Colección de Textos, Vol. 3, USAC, 1979.

El efecto estético es positivo, ya que la crítica al respecto es, en su totalidad favorable, según Hugo Cerezo Dardón:

Ricardo recordaba, con función, el barrio de su niñez: llanadas para el juego y las aventuras hiperbólicas; barrio donde convivían sin alardes y con buenos sentimientos, el sastre y el pana “niña” de la tiendecita y la costurera; el zapatero remendón y el hojalatero... Barrio con su cantina de nombre rimbombante, cuyas puertas de vaivén sólo podían transponer los muy hombres. Barrio de consejas de intriguillas, de cuentos espeluznantes narrados por algún viejo a la vera de una grada, bajo la luz mortecina. Barrio de calles empedradas, los vendedores, cuya figura se sabían de memoria los vecinos. (11: 66)

La cita anterior, además de ser una evidencia del efecto estético producido por este cuento, señala directamente las fuentes que nutrieron la imaginación creativa del autor.

El acopio de vivencias que años después, Ricardo Estrada transformaría en cuentos de excelente calidad temática y artística, en los que pervive el ambiente familiar en armoniosa convivencia con la comunidad barrial. El autor, al orientar su creación hacia la innovación técnica, no renuncia a las fuentes coetáneas, que constituyen la base fundamental de su obra.

5. 1.4.6. VALOR LITERARIO:

Hugo Cerezo Dardón escribió:

***El Remolino**, circundado de ambiente de cementerio y de sencillez urbana, configura al agónico frente al ejercicio amoroso de sus cinco sentidos. Narración sin nombres. Narración ajustada a muchos seres que se asen a la última tabla antes del naufragio definitivo. Dolor, además, de la mujer sencilla que cumple, casi semiborrosa, con los deberes elementales hacia el amado. (11: 68 - 69)*

Margot Alzamora:

*En **El Remolino**, todas las evocaciones en el monólogo interior del hombre agonizante hay una fuerte carga poética, en la cual radica la belleza del cuento. En ese sentido, creo que no en balde cita el autor a Juan Rulfo. (5: 101)*

Aída Elizabeth Toledo afirma:

*En **El Remolino** los narradores son trabajados por el autor con una mayor coherencia respecto de lo narrado. El relato también está fragmentado pero los narradores están mejor diseñados. . (34: 36)*

El Remolino, a pesar de su temática de muerte, es un cuento que pone en juego el complejo sensorial del lector. Es un paralelo muerte - vida, en que las cosas simples y cotidianas adquieren la dimensión y grandeza de cada momento vivido, frente a un agonizar repleto de nostálgicas evocaciones.

5.1.4.5. HORIZONTE DE VACÍO:

El enfrentamiento muerte - vida, da lugar a una indeterminación que estimula la lectura

participativa, para llenar los espacios que surgen, en relación a la historia del personaje y de los estados naturales del ser humano.

El lector ha de vincular los espacios entre el protagonista presentados con el monólogo interior. Otro vacío corresponde a la vida sentimental del moribundo, que es evocada nostálgicamente entre el delirio y la extrema unción que recibe. Con los eslabones melancólicos del fluir de la conciencia, el lector llena los espacios y obtiene en detalle la relación sentimental del personaje con la mujer que amó:

*–(Oigo tu voz tu palabra tu aliento y tu quejido en una cascada
arrullo oía por mi corazón tus pasos que te acercaban al repique
de las campanas en domingo el viento hacía rezar a los árboles
en un parque que poblaba tu risa oía el viento que jugaba con tu*

falda ahora oigo caer la niebla que traerá tu distancia (18: 79)

El diálogo lleva a otras tantas indeterminaciones que sugieren el escenario de una tienda, en la que se conocen los pormenores de la situación del moribundo:

- *Que bebía mucho, dicen.*
- *Que fue congestión.*
- *No, que fue derrame.*
- *Dios se apiade de él. (18: 76)*

La escritura automática, genera indeterminaciones en relación al ámbito. Los antiguos barrios de la ciudad de Guatemala, aparecen ante el lector envueltos en un vaivén de espacios vacíos y sugerencias enunciativas que, implican la co - creación en la complementación del plano espacio temporal:

—(Ya están repicando que venía después de la primera misa me dijo pero mejor voy ahora otra vez no vaya a ser que se le haya olvidado) Más allá, las campanas de San José, las de la Merced, las de Capuchinas, las de las Beatas, las del Calvario. Olor de pan francés. Olor de pan desabrido. Olor de pan de manteca. (18: 71)

Escenario, diálogos, monólogos, yuxtaposición de planos y manejo temporal, en combinación conjunta ofrecen sucesivamente eslabones de indeterminación que forman parte de la técnica narrativa y confluyen en la constitución de un todo ficticio, en el que la actividad creativa del autor se complementa con el acto de lectura.

5.1.4.7. RECAPITULACIÓN

Se desarrollan las acciones en una combinación de monólogo interior indirecto y directo, desarrollados por medio de delirios y evocaciones que involucran toda la expresión cultural de una época y de una pluralidad social.

La estrategia narrativa, totalmente innovadora, integra rasgos cubistas como la superposición de planos narrativos, espacio y tiempo.

Con gran riqueza poética; un manejo técnico hábil, firme e innovador; un lenguaje fluido; más una temática que conjuga valores culturales, sociales, humanos y creencias religiosas, hacen de **El Remolino**, un cuento de avanzada y de originalidad que cambia los esquemas tradicionales.

5.1.5. CABEZA QUE NO SIENTO. 1963.

5.1.5.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

Escribe Hugo Cerezo Dardón:

*Me es propicia la hora del dolor para rever los horizontes en la
amplitud de la añoranza (11: 63)*

Se encuentra un horizonte de expectativas que vislumbra una aurora literaria, con la introducción a las letras guatemaltecas de verdaderos cambios en la técnica narrativa.

El nombre de por sí sugerente, aparece al lector como la penetración a un mundo confuso, incoherente y paradójico, visto a través del delirio de un alcohólico. La orientación de contraportada anuncia:

***cabeza que no siento**”, finalmente, trasfunde realidad y clima
alucinado con las vivencias y evocaciones de un alcohólico casi
delirante . (18: contraportada)*

Intuye un medio para compartir las interioridades subconscientes de un personaje inmerso en un entorno con rasgos culturales definidos, dentro de una realidad social con características propias, que se tornan absurdas, si se focalizan desde la perspectiva del personaje:

cabeza que no siento sol que sólo a mi me cae y ese tal por cual

ya no da fiado y el gato negro de anoche sobre mis pies acaso quería bajar y la araña maúlla que maúlla y el río crecido qué laguna más linda con su agua tan limpia y yo sudando sudando muriéndome de la sed que los negocios andan mal que no trabajo (18: 85)

Margot Alzamora:

CABEZA QUE NO SIENTO es un larguísimo monólogo interior. *El lector ya entrenado —dijéramos— se deleita en ese ir y venir de ideas, sentimientos y pensamientos. Si hacemos el esfuerzo de observar nuestros propios pensamientos, nos sorprenderíamos de la fidelidad con que este relato ha sorprendido esta realidad. (5: 97)*

El horizonte de expectativas se proyecta hacia una línea difusa, que provoca alguna vacilación en el lector, ante lo incierto de perseguir en el cuento, una combinación que reúna en lo ficticio un universo de experiencias vivenciales vistas desde lo más profundo de un yo. Unido a un experimento narrativo con base firme en el conocimiento de las nuevas técnicas de ese momento literario. El horizonte de expectativas , vacila entre la temática y la técnica. Por un lado, se ofrece un tema universalista, — la soledad —, el abandono, la agonía. Por otro se siente la frescura de una forma de narrar que se sale de los esquemas tradicionales para utilizar nuevas técnicas que permiten nueva orientación en el estilo literario.

Ante esas premisas, llegamos a la conclusión de que **Cabeza que no siento**, despertó grandes expectativas, proyectadas hacia la totalidad del relato, mismas que se amplían al introducirse al mundo ficticio del cuento. A la vez, se generan nuevos horizontes delineados por el cuento en sí mismo, que se constituye en la silueta sugestiva de un universo individual contenido dentro del universo social. El horizonte de expectativas es modificado positiva y continuamente, nos encontramos , ante un horizonte dinámico para un campo de lectura activo.

5.1.5..2. DISTANCIA ESTÉTICA:

Este cuento marca el momento decisivo en la narrativa del autor. A partir de **Cabeza que no Siento**, la orientación en el estilo germina definitivamente hacia nuevas técnicas, que

significaron tanto para Ricardo Estrada como para la narrativa guatemalteca, la apertura hacia una renovación integral en la creación literaria.

En **Cabeza Que No Siento**, Ricardo Estrada se aleja de la tradición literaria criollista, y las expectativas se orientan hacia nuevas modalidades de tema, técnica y estilo.

La crítica es positiva, las expectativas se satisfacen, Aída Toledo afirma:

En el último cuento del primer libro se produce un cambio en el punto de vista, por primera vez introduce, desde el inicio, un narrador protagonista que dirigirá la narración hasta el final. El autor experimenta aquí una técnica que mejorará en el segundo libro. El personaje se sume en su conciencia. (34: 37)

La mayoría de opiniones convergen en señalar como motivos permanentes la muerte y la soledad en los escritos de Estrada, algunos agregan el mito. Lo valioso de su producción radica en el hecho de que, al rededor de estos motivos, elabora cuentos de gran calidad y valor literario y artístico.

La pluralidad cultural guatemalteca, existe en los relatos del autor con palpación vital, a la par de la experimentación técnica y el carácter innovador de su producción. Esto le ha valido el reconocimiento de la crítica nacional, y la vigencia que conservan sus cuentos. Hugo Cerezo Dardón escribe:

Estos breves comentarios pretendieron delinear cierta característica dominante en la narrativa de Ricardo Estrada: su interés en un hecho sobresaliente — el mito, la muerte, la destrucción — que alcanza indudable trascendencia. Extraído de elementos y espíritus nativos, perfila conflictos de naturaleza humana. (11: 69)

5. 1.5..3. LECTOR IMPLÍCITO:

El narrador dentro del cuento, experimenta en su papel protagónico las dolencias, desventuras y delirios del personaje, y con un lenguaje cargado de emotividad y sentimiento implica al lector en el relato.

El tema central es la degradación de un individuo, ocasionada por el alcoholismo, girando a su alrededor la soledad y la muerte.

Se trata de un personaje casi anónimo, aunque en el transcurso del escrito se conozca su nombre, él es su propia historia, conocida por las evocaciones en sus delirios agónicos.

El narrador protagonista aproxima al lector a la conmovedora escena de soledad y abandono en que se debate entre la vida y la muerte.

*cabeza que no siento sol que solo a mi me cae y ese tal por cual que
ya no da fiado y el gato negro de anoche sobre mis pies acaso se
quería bajar y la araña maúlla que maúlla y el río... (18: 85)*

El lector oye y piensa el delirio del personaje, desde la realidad literaria que mantiene mucha aproximación con la realidad social.

Se registra en el texto variedad de tropos que dan vitalidad a la estructura narrativa. Las figuras literaria elevan a una dimensión superior artísticamente la historia, y el relato en su conjunto. Su función trasciende el hecho narrativo y se proyecta en comunicar una sustancial percepción del mundo, con intervención de todos los sentidos. Hay una exaltación al ambiente natural y a las escenas pintorescas de la vida cotidiana en la convivencia del vecindario, con sus personajes típicos.

El ensamble de estas imágenes, le da preponderancia a los efectos visuales, auditivos, gustativos, olfativos y táctiles, subrayando una especial sensibilidad para percibir y comunicar una sensitiva aprehensión del mundo y de la vida.

Señalaré ejemplos de las imágenes en este cuento, ya que en otra parte de este trabajo han sido expuestas en forma detallada:

■ METÁFORAS:

*voy volando en el nombre de un pájaro
retozando en la arena tibia de las nubes*

agua escondida en los ojos de la Cunda

(18: 103 y 104)

■ REPETICIÓN:

*camarón sin tu río cangrejo sin tu lago saliva sin tu guaro chile
verde chiltepe chile de huerta chile chamborote chile guaque
chile zambo chile seco” (18: 96)*

■ SÍMIL:

*se me están poniendo moradas las uñas de los pies puras uñas de cucurucho (18:
100)*

Estrada incorpora a la prosa elementos de expresión popular, con los que imprime calor humano y cultiva el sentimiento de pertenencia, dentro de un estilo universal. Citaré ejemplos de esos elementos:

■ COPLAS:

*a ésta me llevo
por linda y hermosa
que parece una rosa
acabada de nacer
(18: 90)*

■ REFRANES:

*no es laguna para mantener lagartos
de chaleco y sin un meco
(18: 85 y 86)*

■ ESTRIBILLOS POPULARES:

*tin - tilín
ya voy llegando
dame mi nalga y te doy tu guacal
(18: 98)*

■ FRAGMENTOS DE CANCIONES:

sólo cenizas hallarás

de todo lo que fue mi amor

(18: 95)

FORMA DE NARRAR:

- Narrador protagonista
- Monólogo interior
- Un pequeñísimo diálogo final

Narrador protagonista: incluye el monólogo interior a un narrador protagonista que, en medio del delirio relata su vida y describe el entorno. Este personaje, sin embargo es por sí mismo insignificante, ante su historia. El protagonista verdadero, es el beodo consuetudinario, caído en la degradación, que deambula por las calles, olvidado y discriminado de sus otrora amistades y parientes:

En su cuentos, así como en su obra teatral, no creó “tipos” o personajes protagónicos. Todo lo contrario: son seres innominados, corrientes, de la vida diaria. Los conflictos se resuelven en hombres sencillos, sin grandes alardes, ajenos a pretensiones de una psicología desorbitada; sin tramas abstrusas, y aunque use el monólogo interior, no se pierde el ovillo de la intimidad desquiciada. (11: 67)

Monólogo interior: Victoriano Margarito Mazariegos Sigüenza, recorre su vida en un fluir de conciencia ensamblado en el procedimiento del delirio retrospectivo, causado por la resaca de la embriaguez.

En el monólogo fluyen los recuerdos de la infancia, la descripción nostálgica de la casa familiar y su entorno. La metáfora no escapa de participar dentro de esta desordenada elucubración íntima.

*a los rábanos les duele la cabeza cuando don Chando Aguirre
el cantinero les hace su cruz...*

(18: 86)

Estrofas de canciones populares, que acuden a la mente del personaje, pasan a integrar eslabones en el encadenamiento de los espacios temporales y escénicos. A su vez, imprimen cierta característica romántica, vena intrínseca a la literatura hispanoamericana que permanece en Estrada:

*de qué me sirve saber que me quieres
si vives tan lejos ausente de mí
(18: 97)*

Se notan dos partes en el proceso narrativo: una es un monólogo interior indirecto, en el que la conciencia fluye en mezcla de recuerdos, lamentaciones y ensueños aparentemente incoherentes, pero, al alcanzar el nivel del pensamiento, el lector le da la coherencia. Esta se sitúa en la crisis que experimenta el engomado en sus últimos momentos.

La otra parte, contiene los recuerdos de infancia y adolescencia. El fluir retrospectivo recorre los momentos de la niñez, poblada de paisaje, flores, mariposas, luciérnagas, aves y animales silvestres y de árboles frutales. Encierra el mundo de colores, olores y sabores del que salió el personaje, antes de caer al vertiginoso caos del alcoholismo patológico.

DIÁLOGO: a manera de epílogo, aparece un pequeño diálogo que plantea la duda acerca del destino final del personaje. Es un final abierto, que deja la sugerencia respecto a la sobrevivencia de Victoriano, o del auxilio que pudo recibir a última hora. El diálogo está ordenado sistemáticamente, con signos de puntuación.:

*–Toyo... Toyano... Victoriano. Mirá, aquí está tu trago. Aquí está
tu guarito. Aquí está tu guarito. Abrí la boca. Abrí la boca. Gu-
sanito, aquí está tu alimentación. Tragá. Tragá. ¡Ah, no te nos vayas
a morir...! (18: 105)*

5.1.5.4. EFECTO ESTÉTICO:

Este cuento es el que mejores logros ha obtenido, en cuánto a efecto estético. Todos los comentarios y críticas son positivos. Tal aceptación es favorecida por el cambio definitivo en la estrategia narrativa, ya que aquí el autor hace gala de su gran habilidad para desarrollar la totalidad del relato por medio del monólogo interior.

El licenciado Hugo Cerezo Dardón dice:

*Ya cuando él llega a **Cabeza Que No Siento** y a los Santos Mártires, entonces empieza a ser más universal, deja lo local para ser más universal. (Entrevista: 6/10/99)*

Agrega Cerezo Dardón, en su homenaje póstumo que:

***Cabeza Que No Siento**, uno de los cuentos más singulares de Ricardo, narra el delirio del engomado, que va diciendo sus aparentes incoherencias en la medida que recorre los túneles de su vida. Solo al final sabemos su nombre sin importancia y aplicable a cualquier delirante alcohólico. (11: 68)*

Aída Elizabeth Toledo hace la observación:

El autor experimenta aquí una técnica que mejorará en el segundo libro. El personaje se sume en su conciencia, Estrada hace uso del monólogo muy largo, muy incoherente, que de acuerdo al diseño o caracterización del personaje concuerda perfectamente, ya que éste es un alcohólico que sufre delirium. (34: 37)

5. 1.5.5. HORIZONTE DE VACÍO

Las expectativas del lector, surgen a partir del discurso narrativo. No se marca aquí una diferenciación entre narrador y personajes. El monólogo interior introduce enunciados que sugieren perspectivas de la historia, y plantean una variedad de elementos dentro de la realidad literaria.

El narrador protagonista se adjudica el inicio del relato, contado en forma de una experiencia personal. El monólogo del personaje reúne en la narración de su degradación junto a la descripción de él, y de su ambiente. El lenguaje, por medio del fluir de la conciencia, crea un mundo ficticio que se percibe en torno a las sugerencias de las palabras.:

Se hacen cajas de muerto a la medida Tamales los sábados Se alquila una pieza Se sirven tees, cafes chocolates aunque fuera otra taza de atol blanco con bastantes frijoles con bastante chile Cohetería el Globo Cantina Los Pájaros de la Noche chucho andá a güeler a tu madre (18: 93)

El narrador protagonista, comunica su estado físico y emocional, pero no se asume como narrador sino como personaje. El monólogo de Victoriano Mazariegos Sigüenza, es en sí mismo el cuento; es su historia, el relato de los hechos y las acciones en el transcurso del tiempo.

No hay narrador en el sentido estricto, su lugar es ocupado por un enunciante que habla de sí mismo y de su entorno. Comunica las acciones vividas por él y; en las que participa. El protagonista se delinea por medio del lenguaje, y así surgen otros personajes de rasgos definidos, con participación indirecta en la historia:

y las campanas de la iglesia abriéndome los oídos rompiéndome la cabeza ay viene don Prudencio con el doctor Mejías y el Comandante de armas con sus bigotes y su barriga la vocecita del Comandante jódalos teñente marquen el paso variación derecha variación izquierda y la carota del doctor Mejías ay viene Toyano cayéndose dicen sí cayéndome pero del hambre que ustedes me han arrejuntado” (18: 93)

El estilo lingüístico con que se desarrolla el relato, conlleva la carga emotiva que despierta el inicio del cuento. Se establece una actitud diferente de lectura, influida por el sufrimiento, el dolor, la angustia, la soledad y el abandono del personaje, y permanece en todo el relato:

tetunte en la cabeza agua de cal en el galillo en este portón me quedo vamos a ver si aguanto vamos a ver si aguanto pies de adobe del Pantaleón ay viene con su partida de chuchos y sus botes qué suerte para

abundarle la comida chucho chucho seguí tu camino (18: 97)

Junto a la narración de los hechos, cobra interés la descripción de ambientes por medio de palabras agrupadas sin ordenación sintáctica. Ambientes que corresponden a diferentes épocas y lugares, con un significado particularmente valioso para el personaje. Hay pasajes en los que el ambiente destaca sobre el personaje y su circunstancia.:

*en las araucarias vienen a cantar los cenizontles no va a estar tan
íngrimo y solo por el mes de mayo y viera a las seis de la tarde la
sanatera y los clarineros y en la amanecida el arrullo de las tórtolas (18: 101)*

Las escenas se recorren en el monólogo interior que produce el efecto de un corredor de escenarios, que se transitan en la lectura y en la que cada uno, representa un lugar, una época, una expresión cultural y un cuadro folklórico:

*manojos de ajos estoraque cacao puñitos de piloyes de todos como
la oración del Justo Juez lléveme a San Judas Tadeyo mire este San
Antoño viera como es de milagroso que si más me caigo pero fue la
pepita de mango madre un fresco de súchiles del fuerte yo no sé como
aguantan con esos canastotes ya van dando las qué (18: 96)*

Las acciones aparecen detrás del monólogo del protagonista, y abarcar a fugaces personajes secundarios:

*yo nunca he tenido papeles acabo de ver pasar a Pedro García
Rendueles a Venancio Lorenzo García Bracamonte a Pancho el Cojo
ah puchis con ojos celestes y pelo canche Pancho ya no cojea que
si quiero escribirle a alguno (18: 102)*

La libertad del fluir de la conciencia permite introducirse al mundo interior del personaje. El emisor, traslada vivencias al lector y éste, transita en el mundo ficticio y participa de los hechos, asimilando la experiencia del personaje:

*sólo eso me faltaba mire pues yo no le he hecho mal a nadie pero
aquí vas a estar mejor hombre aquí vas a estar contento venite venite
entre la teja y la viga de mi casa las telas de araña y este ronquido
que me está agarrando y este friyito (18: 98)*

El personaje, por medio de la prospección relata y representa su propia historia, en torno a ella, enlaza algunos rasgos de otras historias, con elementos culturales, religiosos, mágicos, creencias y costumbres. El autor, globaliza en el cuento la expresión cultural de un mundo que admira y reconoce.

*me pusieron un camisón blanco blanco entre el zacatal y los mozotes
y los girasoles secos y como me vieron llegar descalzo me pusieron unas
sandalias como las de San Antonio el ruido que hacen los terrones y la
tierra y las piedras menos mal que no llovió todavía (18: 101)*

El cuento genera contrastes: el engomado moribundo, señala la oposición muerte - vida, de donde derivan otras tantas oposiciones como la degradación actual del personaje, frente a la relativa estabilidad de su niñez:

*hasta la sal quería cobrarme y la miseria de chile y yo antes para
qué tanto chile en el patio de mi casa y me acuerdo de aquel almácigo
que me arruinó el temporal y el chilar de chiles camaguas y colorados (18: 85)*

El estilo narrativo, hace de este cuento la revelación de un mundo interno, proyectado por el fluir de la conciencia. A su vez, enfoca el mundo externo desde la perspectiva de la degradación del personaje, que conserva en la memoria, la historia de tiempos mejores y vislumbra en su trágico fin, un mundo mágico que lo liberará de los padecimientos del alcoholismo:

*dicen que aquí está mi madre ya me mandó razón con un muchachito
vestido de indito sampedrano y con alitas de papel de china aquí ninguno
agarra mal camino bóvedas de pura hoja de pacaya fina celeste rosada (18: 103)*

5.1.5.6. RECAPITULACIÓN

Cabeza que no Siento, es el cuento mejor recibido por la crítica y el lector. Las opiniones son favorables y no se encuentran comentarios negativos. Lo que más ha trascendido de este cuento, es el estilo narrativo, desarrollado a base de monólogo interior, lo cual representa un gran paso para las letras guatemaltecas.

Traigo la opinión del licenciado Cerezo Dardón, al respecto:

*“...el engomado” de **Cabeza que no Siento** y la angustia de Santos Mártires. Son de esencia propia, además, porque están contruidos con madera de resina guatemalteca; tienen su pom, sus pájaros y flores nativas, pero, a la vez, rompen el localismo mutilado, para volar, en cambio, hacia otros territorios espirituales. Literatura, sin duda, de más allá. No recuerdo quien dijo que la Dulcinea fue primero del Toboso, antes de ser universal. (11: 74)*

Cerraremos el volumen de **Unos cuentos y cabeza que no siento** con una aseveración de Margot Alzamora:

*... en torno a la obra **UNOS CUENTOS Y CABEZA QUE NO SIENTO**, diré que Hallé ciertas constantes que dan a la obra unidad y caracterizan al autor en su estilo. Constantes en los temas, como la muerte, el amor, la venganza, el odio; en las técnicas; en el ámbito guatemalteco; en el uso de ciertas expresiones, como diminutivos, aumentativos, que por otra parte, son muy guatemaltecos. (5:100)*

ANÁLISIS SEGÚN LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN DE:

5. 2.OTRAS COSAS Y SANTOS MÁRTIRES

1977

PRESENTACIÓN:

Otras Cosas y Santos Mártires, es el último libro publicado hasta hoy de Ricardo Estrada. Consta de siete cuentos:

5.2.1 **De este lado y del otro**

5.2.2. **El relumbrón**

5.2.3 **El ascensor**

5.2.4. **La trampa**

5.2.5. **El búho**

5.2.6. **Un hombre que pasa**

5.2.7 **Santos Mártires o los colgados del sábado.**

Se ha insistido en aducir que en este volumen, el autor superó su calidad estilística y creativa. Tal aseveración es adecuada, pero es justo reconocer que si bien, con estos cuentos Estrada rebasó las expectativas, sus trabajos anteriores no desmerecen en cuanto a calidad y valor estético.

Su estilo ya se había consolidado, **Otras cosas y santos mártires**, es el fruto de una gran creatividad enriquecida y abonada con la experiencia y madurez, de quien ha bregado en diversos sectores del campo de las letras.

Para la crítica, este libro supone el abandono total del criollismo, y la expansión hacia lo universal y la innovación técnica. Me atrevo a señalar, empero, que a Estrada parece no haberle preocupado utilizar un estilo de “moda”, su motivación es profunda, y va más allá del momento y de la época.

Su motivación parte, de un don innato para exteriorizar en forma literaria, una sensitiva percepción del mundo con sus seres y sus cosas. Es un culto a la belleza y a la vida, a la creación y la naturaleza, a lo humano y a lo que el humano ha hecho divino.

Es el poema narrativo a la vida cotidiana con sus miserias y grandezas, con sus tristezas y alegrías, con su dicha y su dolor. Esa inclinación innata, pulimentada con estudio y dedicación, conformó en él un estilo original y propio, con tendencias siempre hacia adelante.

Según información en la contraportada del libro, estos cuentos que resumen un universo de vivencias:

fueron escritos entre 1965 a 1969, y su autor quiso que fueran publicados en 1970, con motivo del 25 aniversario de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, a la cual dedicó su devoción docente y su rigor creativo. Diversos factores fueron posponiendo esta publicación que, desafortunadamente, ya no pudo ver la luz en vida del autor. Ahora sirven de homenaje a su memoria, a la vez que permiten dar a conocer mejor la singular calidad de la obra de uno de los más destacados autores en las letras guatemaltecas”.(19: contraportada)

5.2.1.DE ESTE LADO Y DEL OTRO

5.2.1.1.HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

*Ya el propio título nos motiva e interesa por los múltiples sentimientos a que puede apuntar: el vocablo nuclear lado es sumamente connotativo, y nos incita a adentrarnos en la lectura para averiguar a qué lado o al lado de qué objeto, situación o punto de vista se refiere el contenido. Al traspasar el umbral de la realidad poética del relato, nos parece que hemos dejado atrás un mundo y hemos penetrado en otro; pero no como extraños o turistas sino como si nos fuéramos integrando poco a poco por medio de las palabras sutilmente hilvanadas, con una lógica distinta, con un punto de vista diferente, con una filosofía y valores casi opuestos a los que teníamos antes de quedar inmersos en **De este lado y del otro**. (5: 104)*

El entusiasmo despertado por los dos últimos cuentos del libro anterior, que anuncian una renovación de técnica y estilo, provoca un horizonte de expectativas favorable para esta publicación.

Girando en torno al tema de “conflicto étnico”, **De este lado y del otro**, ofrece antecedentes de la confrontación en que se desangraría posteriormente la sociedad guatemalteca. Visto desde la perspectiva de la discriminación racista, conserva cierto apego rural.

En opinión de Wyld:

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 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. (37: 110)

El horizonte se amplía, modificadas las primeras expectativas, éstas crecen a medida que el relato propone otra forma de narrar:

La forma en que el narrador omnisciente dirige el relato empieza a sorprender en este primer cuento porque desde la primera página, Estrada ya no le permite al narrador en tercera persona que siga describiendo; sin concesiones tipográficas usa un narrador en primera persona que continúa la descripción y relata los hechos” (34: 38)

Guatemala es un país donde la temática y los motivos son infinitos, por lo que al escritor oriundo de estos lares, le es difícil sustraerse al ámbito nacional.

En **De este lado y del otro**, ante la crítica, convergen dos elementos positivos en la creación de expectativas: la renovación en el manejo del narrador, y la temática étnica vista desde la confrontación:

Este grupo se caracteriza por desarrollar las acciones en un ámbito rural, los personajes son indígenas y ladinos; hay un fuerte énfasis del autor por perfilar su idiosincrasia (la del indígena) y caracterizar los personajes e comunidad indígena, para luego relacionarlos con los ladinos, sus enemigos. (34: 13)

Las expectativas se cumplen, en cuanto a temática, el indígena deja de ser un elemento decorativo, para convertirse en protagonista, y pone en evidencia la desigualdad social. Sin ser un cuento comprometido, **De este lado y del otro**, denuncia la situación desventajosa del indígena y el campesino, en una organización dominada por ladinos.

El personaje víctima, un indígena aladinado, representa a los campesinos reclutados para el servicio militar, que ya no regresan a sus raíces y al trabajo de la tierra, sino que, renuncian a sus costumbres ancestrales y se quedan del lado de los ladinos.

Además, aprenden a matar a sus propios hermanos de raza, en una pérdida completa de identidad y de valores culturales.

El lector, reconoce el estilo de Estrada por el vocabulario y los procedimientos narrativos, sin detrimento de las expectativas, que se modifican en dirección positiva, hacia horizontes más amplios y renovados:

—Del otro lado —prosiguió el que dicen que adivina, y siempre con la vara alta, en alto, señalando hacia el otro lado—, del otro lado, en la noche, la

noche espantadiza en la pezuña del venado y el río amontonando espuma de huesos y calaveras. Enflautados en la negrura de la noche, los hombres –ensombrados– devoradores–de–hombres andan silbando solo para adentro, sin siquiera poder espantarse el miedo con la ilusión de un cigarro de tuza (sic) en el pollerío de luceros. (18:16)

5.2.1.2 . DISTANCIA ESTÉTICA:

La opinión de la crítica es positiva. Señalado como cuento de “carácter rural”, no defrauda el horizonte de expectativas, pues no hay comentarios negativos. Al contrario, se ha señalado el avance en cuanto a técnica narrativa.

El lector medio, que busca lectura recreativa, sin preocuparse por un estricto análisis estilístico, ve cumplidas sus expectativas, ya que el cuento es fácilmente comprensible y de una riqueza poética extraordinaria. Además de abordar temas que atañen al lector nacional, que encuentra en **De este lado y del otro**, la expresión de una realidad palpable y evadida por los coetáneos.

La distancia estética que se establece entre este cuento y los del libro anterior, es relativa. Por un lado, hay diferencia en cuanto al manejo del narrador. Por otro, persisten elementos que son característicos del autor:

en el creador hay siempre signos permanentes: brotan a cada paso en la gestación de las obras. Así como en la narrativa y en teatro mayor de Ricardo, los elementos populares, indígenas y míticos tienen una cabal presencia, de igual manera son el semillero fresco de su literatura infantil. (11 : 72)

5.2.1.3. .LECTOR IMPLÍCITO:

La crítica afirma que **De este lado y del otro**, se agrupa dentro de la temática del conflicto étnico. Su génesis se registra en la aculturación del indígena, y en el desfase que sufre al abandonar su útero social, y asimilarse a otra cultura que lo rechaza, pero lo utiliza:

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. (19: 12)

Ricardo Estrada nos va adentrando en ese mundo por medio de imágenes muy propias de su estilo, pero que responden al ambiente que está pintando. El autor aprehende en ese su estilo el pensamiento idiomático de los indígenas, así: esa lógica - ilógica al comentar, describir o narrar por boca de los personajes o ese monólogo interior indirecto en el trozo final; o ese explicarse la situación que a los extraños nos parece ingenuo o supersticioso (5: 105)

El escenario corresponde a un ámbito rural exuberante, anterior a la contaminación y deforestación actual. Es una idealización de la vegetación virgen:

En el caminito, paso de codornices, donde hay pericón y anís de monte, tal vez para que no se hediera luego, allí lo dejaron. (19: 12)

Las acciones se desarrollan en un ambiente rodeado de un halo mítico, que pasa a ser un segundo núcleo, en torno al cual se genera la presencia del espiritual indígena:

Y no dijeron más porque el hombre que sirve para pasar la palabra, para hacer el ruego para que nos oiga Dios, fue cerrando los ojos en el sueño del chipilín, en la hondonada del cocimiento de la flor de pito. (19: 16)

Se encuentra por un lado la confrontación étnica, y por otro, el universo mágico en el que el indígena busca respuestas a sus enigmas e interrogantes, y resuelve su circunstancia.

Antes era bailar con cuerpo de venado; pero se había vuelto bailar 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, (19: 12)

El narrador testigo, - el que adivina - , describe con exuberancia poética, los contextos de las culturas antagonicas. El ámbito indígena predomina con toda su espiritualidad y colorido, abundante en herencia mitológica, poseedor de tradiciones que marcan los ciclos naturales.

El medio ladino aparece como la negación de la pureza. Es el contaminador y destructor que altera el mundo natural y, provoca en enfrentamiento entre seres humanos:

Andan poniéndose trampas como si unos y otros fueran coyotes, gatos de monte, como si fueran tigres. Del otro lado antes, era jaderío de árboles para cazar tepezcuintles. Ahora es joderío de gente armada. (19: 16)

En el discurso narrativo, se nota la presencia de muchas imágenes literarias que configuran una manera definida en el estilo. Concentra una serie de elementos sensoriales, con destacada presencia de efectos sonoros, visuales y olfativos. Entre ellos:

- **METÁFORA:** Destaca efectos visuales y sonoros, dando musicalidad, luz y color al contenido:

El comal, de espaldas, siente el chisporroteo de los chiribiscos colorados negreándole el sueño. (19: 15)

- **SÍMIL:** Imprime tonalidades luminosas y coloridas, con las que la prosa adquiere plasticidad poética, y destaca la belleza del cielo campesino, que cobija poblados pintorescos:

Ciénaga de luciérnagas parece el pueblo . (19: 15)

- **METONIMIA:** consiste en nombrar una cosa con nombre distinto. Para el caso, existen ciertos regionalismos que usan espontáneamente esta imagen, para referirse generalmente, a animales o plantas con características semejantes a otros. Estrada trae al cuento esta figura, que de uso popular pasa a recurso poético en su prosa, logrando el efecto del lenguaje popular, paralelamente a creencias y otros elementos de tradición local. Las estaciones climáticas, como parte de la vida rural, encuentra

señales en sucesos cíclicos de animales y plantas que el autor comunica, fundiéndolo en el arte del discurso narrativo:

*las nubes de azacuanes que viajan de noche y sólo se ven por
los chillidos de chuchitos de agua porque ya mero llueve . (19: 15)*

- REPETICIÓN: elemento sonoro, con que Estrada musicaliza la narración. Con la repetición, la prosa adquiere un ritmo muy particular, ya que semeja la melancólica monotonía del son de marimba, y ecos de tun y tambores:

ombligo con ombligo, están su sudor con su sudor, su pujido con su pujido, (19: 16)

El habla regional, expresada como una exaltación cultural, proporciona resonancia musical, a la vez que identifica los contextos rurales de poblados indígenas.

FORMA DE NARRAR:

- *Narrador testigo*
- *Narrador omnisciente*
- *Monólogo interior.*

Narrador omnisciente: En la introducción, un narrador en tercera persona describe el escenario, y narra las acciones de un personaje que, adelante, asumirá el mismo lugar. Esta descripción enfatiza el entorno natural, anterior a la contaminación:

*Estuvo rastreando de rato en rato a su alrededor; después iba y
venía de un lado y del otro lado; (19: 11)*

Narrador testigo: Seguida a la descripción introductoria, cambia a narrador en primera persona, que da cuenta de las acciones. El testigo, informa cómo fue encontrada la víctima, y relata su historia. Constituida así, la segunda parte del cuento, encierra el desenlace y el pasado del personaje:

*–Nos lo vinieron a dejar envuelto en una sábana colorada. Lo
dejaron en un caminito paso de codornices, como a legua y media
del mojón del pueblo. Todavía tibio. (19: 112)*

El narrador testigo, prosigue el relato al referirse a los dos grupos étnicos en solapado conflicto, y describe desde la perspectiva del dominado, los entornos naturales y socioculturales de cada uno. En esta subjetividad para ver ambos mundos, el contexto indígena aparece en armoniosa policromía de elementos naturales y culturales. El lado ladino, es visto con dureza, y se le atribuye la culpabilidad en la destrucción del medio silvestre, y del enfrentamiento que se desencadenó posteriormente dentro de las fronteras patrias.

Monólogo interior: A manera de epílogo, se cierra la historia con un monólogo interior, que conlleva una penetración a la dimensión mágica del indígena, en combinación con una exaltación poética a la abundancia de recursos naturales que enriquecieron hace algún tiempo, la vida campestre.

Traspasado el umbral del mundo objetivo, bajo el efecto de conjuros, se penetra al mundo onírico “del que adivina”, llevando al lector a sus corrientes internas. El fluir de la conciencia, que emerge de la espiritualidad mágica, profetiza en forma de sentencia, el enfrentamiento armado que habría de cobrar tantas víctimas, y la destrucción de los pilares culturales de las diferentes etnias:

*Mutuamente se devorarán víboras y jaguares...
Extendida estará la piel de la serpiente venenosa,
extendida estará la piel del jaguar.. (19: 18).*

5.2.1..4 .EFECTO ESTÉTICO:

De este lado y del otro produce un efecto positivo. Considerado de motivación rural, y con temática de conflicto étnico, la respuesta positiva del lector se debe a determinados factores, como:

- el manejo del narrador:

La forma en que el narrador omnisciente dirige el relato empieza a sorprender en este primer cuento porque desde la primera página.

Estrada ya no le permite al narrador en tercera persona que siga

describiendo; (34: 38)

- el motivo sociológico:

aquí el motivo de la muerte es usado como elemento que confirma la existencia - sociológica - de dos grupos étnicos en confrontación. (34: 39)

- La habilidad para escenificar en este cuento la realidad social que vive el país y que persiste en agitación sorda, bajo una convivencia excluyente y absurda. Con una dosis de realismo mágico, que igual se difumina dentro de un accionar determinista e impotente, cuyo único escape es la conservación de su espiritualidad:

Ni el hombre de naturaleza de pájaro - verde - atolondrado, ni el muchacho que había hecho el hallazgo, ni los otros indios dijeron más . (19: 16)

- La naturaleza tiene presencia preponderante, en alusión a la abundancia de recursos que poblaron las diferentes zonas del territorio nacional, actualmente extintos:

cerca del borbollón del río bisabuelo de juilines camarones y tortugas tejedores de música en los caracoles encaramados en el viento sembradores ahuyentadores de sequías brujeadores del pleito y del pedernal (19: 17)

En el desarrollo narrativo se unifica una expresión lírica, que eleva las cosas simples y cotidianas a una categoría superior. El manejo lingüístico se evidencia en el uso de las palabras que se proyectan hacia una alta concepción artística, utilizando para ello, variedad de imágenes literarias, regionalismos y elaboraciones verbales.

El efecto estético logrado, genera una visión muy profunda y humana del mundo, de la vida y en especial de una sociedad en confrontación.

VALOR LITERARIO:

... lo más subyugante de este primer cuento de Otras cosas y Santos Mártires está precisamente en esa ágil adopción del pensamiento

idiomático de los de este lado y que el autor hace de él el estilo del relato. Estrada logró empaparse del mundo indígena, hacerlo suyo y plasmarlo en su creación por medio de la estructura, del diseño, de los monólogos interiores, del discurso sabio y sentencioso de uno de los personajes: del que dicen que adivina (5: 105).

5.2.1.5. .HORIZONTE DE VACÍO:

La forma de narrar, que incluye el manejo del tiempo, genera horizontes de vacío que van desde la diferente perspectiva para ver la confrontación étnica, hasta la variedad de los espacios temporales.

La alteración cronológica se observa, al denunciar el desenlace en el párrafo introductorio, es decir antes del desarrollo de las acciones:

De lejos y de bulto, parecía que estuviera durmiendo, que fue lo que pensé yo. (19: 11)

En este caso, la transposición del tiempo actúa en función del efecto narrativo. No es una ruptura sino que, como las acciones son narradas, tienen correspondencia con el tiempo de la narración. El lector encuentra la conclusión, antes de conocer las acciones que la originaron, he allí el juego temporal que dinamiza el relato.

La conducción del narrador, crea indeterminaciones. La apertura corresponde a un narrador omnisciente que, utilizando escritura automática, pasa rápidamente a la descripción con orden sintáctico. Le sucede una transición inusitada al narrador en primera persona, que da paso a un narrador testigo:

Estaba ensabanado, pero debajo de la sábana, un ojo opaco, entreabierto, y el otro, cuando lo destapé, vaciado en un hoyo negro. (19: 11)

De igual manera, el título en sí mismo, es la proyección a una indeterminación que contiene a las demás. **De este lado y del otro**, suscita la inducción del lector, en cuanto a ubicarse en ambos lados de un contexto social, y establecer perspectivas en las dos direcciones. Corresponde a dos grupos étnicos, organizados bajo el mismo sistema político, pero con marcadas diferencias culturales.

Estrada señala la discriminación racial, en una víctima que llega a simbolizar la injusticia, la impunidad, la discriminación y la desigualdad social de Guatemala, desembocados en el torbellino del enfrentamiento interno. Hay una penetración popular, que va desde lo entrañable de la naturaleza, como el conocimiento y descripción de las propiedades curativas, alucinógenas y alimenticias de las plantas, hasta la profundidad de las culturas locales, retratadas en colectivo por medio de los personajes de la historia.

*Hombres de vara alta de coyoles en miel de talnete briosos brillantes
rabadilla verde - tortuga - azuliguana varones comedores de chile co-
lorado de los bravos y de la flor de choreque en los párpados de sus
mujeres color cacao jícaras calientes bailadores emplumados de verde
y rojo con serpientes mansas vidriadas en los pescuezos músicos y cesteros
comedores de flor de izote para la pureza del corazón (19: 17)*

RECAPITULACIÓN

Con este cuento, en que Ricardo Estrada combina con un tema étnico, elementos locales, mágicos y mitológicos, se define sobre todo en una dirección de realismo social. Sin mencionar el nombre del país, se refleja uno de los grandes inconvenientes sociales de Guatemala, en que la víctima es el motivo para representar un problema colectivo. Los personajes son anónimos, porque lo importante son las acciones como consecuencia del ambiente conflictivo que las origina. Además, el valor del patrimonio natural que se pierde constantemente, por las mismas causas destructivas que devastan todo a su paso.

5.2.2. EL RELUMBRÓN

5.2.2.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

A partir del nombre, **El Relumbrón**, propone un horizonte de expectativas cercano, conocido, local.

Reducido al espacio que abarca el reflejo de un machetazo, en **El Relumbrón** se presiente un mundo ficticio muy próximo al mundo real. Pero, tras esa aparente cercanía la lectura conduce hacia un cambio de expectativas que toma en cuenta la calidad narrativa, y el enfoque del tema de la venganza.

Los elementos mencionados, promueven la modificación de expectativas y se definen nuevos horizontes, en una línea ambiciosa que abarca forma y fondo en la narración.

En cuánto a la forma, parte de un narrador extradiegético, que en el transcurso pasa a ser intradiegético, al referirse retrospectivamente a su propia historia, y volver al final al narrador inicial.

Aquí entra también el manejo del tiempo, en el cual se intercalan futuro, presente y pasado, en correspondencia con el desenlace y conflicto. El desenlace es conocido desde el principio, falta saber las causas que llevan al fatídico final:

La cabeza cayó de un relumbrón. De un solo relumbrón del machete.

No fue de dos ni de tres relumbrones. Fue solamente de uno. (19: 18)

Prosigue con la narración que relaciona futuro con presente y pasado, al obtener del personaje la causa que originó la venganza. Al mismo tiempo, relata las acciones que corresponden al momento de la narración, cuyo desenlace ha sido anticipado prospectivamente.

Los procedimientos de prospección y retrospección, intercalados en el presente narrativo, por medio del protagonista, organizan el tiempo.

Tomando como base el tema de la venganza, en torno a ella se dilucidan caracteres psicológicos, a nivel individual, que pueden darse en cualquier ámbito, pero que en este caso,

afectan a un campesino. Salen a luz desequilibrios de personalidad, acentuados por un criterio estrecho, sometido rígidamente a supersticiones y creencias.

Nuevas expectativas sustituyen la defraudación inicial, por la perspectiva que toma otro enfoque, en relación a las crisis psicológicas, que también pueden afectar a sujetos del ámbito rural.

El entorno local, sirve de escenario para proyectar un tema común a distintas esferas sociales y geográficas.

El horizonte de expectativas experimenta modificaciones, que van del sencillo campesino, sin mayores complicaciones, al homicida brutal que actúa con premeditación, impulsado por un desbalance y dualidad de valores.

5.2.2.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

Estrada había definido su estilo narrativo, las expectativas iban rumbo a una continuidad de tema, motivos y forma:

Los cuatro cuentos mantienen mucha semejanza, se puede apreciar al hombre indígena en sus diferentes facetas relacionado de una misma forma, es a los ojos de Estrada un personaje llano . (34: 15)

Basadas en una mayoritaria presencia de lo rural, las expectativas, sin embargo, persiguen los nuevos ingredientes en la experimentación narrativa, que cuajan en un modo diferente de entrar al mundo de la ficción. En tal caso, no hubo defraudación, porque la renovación en el estilo narrativo es constante en la producción de Estrada. La crítica afirma cómo, sobre los mismos temas, se descubren elementos diferentes que significan una nueva propuesta para el cuento guatemalteco. Dice Aída Toledo:

En “E Relumbrón” y “El gavilán y el quebrantahuesos” aparece otra faceta del hombre indígena que Estrada perfila como un patrón de conducta ante la infidelidad; en cada caso caracteriza al hombre indígena de la misma forma y no a la mujer que no es culpada ni castigada en los casos de infidelidad. (34: 14)

Entre el horizonte de expectativas y el cuento, no existe distancia estética porque no hay defraudación de expectativas. Entre **El Relumbrón** y los demás cuentos del grupo “étnico - rural”: El gavilán y el quebrantahuesos, De este lado y del otro y Barriletes, hay acercamiento en cuanto a ámbito, por lo demás cada uno tiene definida su identidad temática.

5.2.2.3. LECTOR IMPLÍCITO:

El lector implícito se encuentra en el vocabulario, en donde se ve un acercamiento al habla popular, por los giros que adquieren los enunciados.

Es un lenguaje con ubicación local, que no usa muchos regionalismos, salvo en el nombre de plantas y animales, pero el estilo narrativo del autor, produce el efecto de escuchar auténticamente el habla regional.:

Yo lo atalayé entre los cafetales, entre los cacaotales que están detrás del palo de mango, por donde el río hace un recodito donde la gente llega a bañarse. Aquí está el mangal y allí pasa el río. (12: 22)

En el discurso del narrador, también se implica al lector, porque las acciones son conocidas por el relato del protagonista. No se dan independientes, sino dentro de la narración que él hace:

Desde donde yo estaba podía ver bien toda la sombra del mangal y el tronco del mangal. Una bandada de pijuyes revoloteó cerca del novillo. (19: 23)

Los tropos aplicados al discurso narrativo, subrayan la tendencia rural de la expresión, algunos de ellos, se constituyen en matiz característico de Ricardo Estrada, tales como:

- **REPETICIÓN:** elemento constante en la producción del autor, enfatiza el carácter rural y refuerza la intensidad e intencionalidad de las acciones, y la influencia del ámbito en el carácter de los personajes:

Así cantó el pájaro. Verdaderamente hay un pájaro que canta así.

*El canto del pájaro se fue apagando y apagando en la montaña.
Si hubiera habido un barranco, el canto del pájaro se hubiera
desbarrancado. (19: 18)*

- **ONOMATOPEYA:** El canto del pájaro agorero, con su aviso premonitorio, entre los sonidos del bosque, es reproducido con la prolongación repetitiva de las últimas sílabas del nombre de Juan. También, recuerda el eco fúnebre de los dobles de las campanas:

*1 Juaaannn! Juaaannn!... Juaann cagóonnn! Juaann cagóonnn!
¡ Juaann cagóo! Juaann cagóoo...! (19: 18)*

- **SÍMIL:** Conjuga efectos rítmicos y pictóricos, realza las características de plantas y animales, en general destaca la belleza del ámbito trópico - rural. A su vez, confiere al ambiente un aire carácter violento y salvaje:

*Entre el cafetal empezaban a crecer otra vez los bejucos. Como
culebras verdes empezaban a retorcerse al pie de los cafetales. (19: 29)*

Entre los motivos del cuento, está la relación entre mito y realidad, que forma parte importante del correlato narrativo. Su presencia se advierte en la totalidad del relato, creando una experiencia diferente entre lector y protagonista. Éste, perdido en su propio mundo, se aferra a sus mitos, en busca de caminos que lo conduzcan a satisfacer sus ansiedades y frustraciones. Se da, en tal caso, una penetración psicológica en el personaje, al desnudar los motivos ocultos en el subconsciente que lo conducen a distorsionar la realidad y llevar a cabo una venganza mortal:

*Llegué, y allí estaba la quirina en la puerta de mi rancho. En uno de
los horcones me la habían puesto. Cuando vi la quirina en el horcón
me corrió un río caliente por las canillas. (19: 22)*

FORMA DE NARRAR:

- Narrador omnisciente
- Narrador protagonista

El cuento es relatado por dos narradores que intercalan funciones. Al principio, es un narrador omnisciente quien conoce el lugar y las acciones, y cuenta al lector las cosas que tiene a la vista. Adelante, el protagonista toma a su cargo la descripción del ámbito y narración de las acciones. Ambos narradores, hacen gala de un lenguaje local cargado de imágenes poéticas que eleva la prosa a un nivel de consagración artística.

5. 2..2.4. EFECTO ESTÉTICO:

Los juicios críticos respecto a la obra de Estrada, se han dado en conjunto. Los análisis de cada cuento en particular, se han realizado en las tesis que he señalado en este trabajo, y sus conclusiones son positivas para **El Relumbrón**.

Hay muchos elementos que destacan la calidad de la prosa narrativa, entre los que es importante mencionar:

El universo mágico en el que se desenvuelve la vida en los ámbitos campesinos, y aún urbanos, está representado, desde el inicio del cuento, en un personaje, que viene a ser la expresión de un mundo paralelo que sujeta la vida supersticiosa de los individuos:

*Que para allá se fue dicen, y dicen que se volvió cantil de agua y que
mordió a mi muchacha en una chiche. (19: 28)*

Partiendo de una realidad mágica, se desarrolla el universo ficticio del relumbrón. El motivo que originó la desazón y consecuente venganza del personaje, es el anuncio recibido simbólicamente, por la colocación de una calavera humana en la entrada de su vivienda:

*Te pusieron una quirina allí, en la puerta de tu rancho, me dijeron.
(19: 22)*

En **El Relumbrón**, coexisten el realismo mágico, con lo real maravilloso; la realidad social y la realidad literaria. Por eso, este cuento es abundante en posibilidades interpretativas. En él se reúne la tragedia del campesino pobre, que vive en el abandono, olvidado de salud, educación y servicios mínimos, con la influencia del medio tropical que hace de sus habitantes seres pasionales. Por lo que su vida entera es una lucha entre el presente que los arrastra en

sus corrientes vertiginosas de trabajo, producción y esfuerzo y un ancestro mitológico, que lo retiene en un limbo entre la superstición y la civilización.

Estrada, conoció de cerca esta realidad y logró reflejarla, desde todos sus ángulos. De Cerezo Dardón tomamos la siguiente aseveración:

En sus andanzas de maestro de escuela primaria, Ricardo vivió en Retalhuleu. Allí captó, en un aula sin muros, las esencias del trópico: hombres recios o miserables; lianas, líquenes y pájaros; la pesantez del clima y los ríos desbordados; las pasiones lugareñas y los seres elementales; el lenguaje coloquial y el paso incesante de la muerte. (11: 74)

5.2..2.5. HORIZONTE DE VACÍO:

El horizonte de vacío de **El Relumbrón**, puede delinarse desde la misma variedad de motivos y realidades que encierra la historia.

a) en primer lugar, tenemos la combinación de lo real con lo mágico; lo absurdo, con lo maravilloso; lo fantástico, con lo inconsciente:

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 había llegado su momento. Sí, se le había llegado su momento. (19: 32)

b) En seguida vemos como lo fantástico coexiste con una múltiple realidad en la que cobra mayor fuerza, has sucesos para los que no se encuentra una explicación concreta, pero que son determinantes en el desarrollo de las acciones:

A la quirina le salieron dos alas de gallina negra. Aleteó. Dio tres vueltas sobre mi cabeza y se fue volando para los matorrales que están detrás del alambrado. (19: 30)

c) La transformación de humano en animal, es una creencia muy arraigada entre indígenas y campesinos, de modo que fantasía y realidad se confunden en un mundo en el que todo es posible, así en **El Relumbrón**, se da el caso de un hombre que toma la forma de una serpiente, hecho que no extrañaría a los habitantes de estos lugares, pues forma parte de la cultura, en la que mito y magia son elementos de la vida diaria.

Los animales tienen una presencia fundamental en el pensamiento mágico del indígena guatemalteco, existen varios mitos en torno a esta relación. Una de ellas es el **nahualismo**, creencia que establece cierta unión entre animales y humanos, en la cual, cada individuo posee un animal protector, sobre quién recae algún daño que podría afectar a su protegido. Su origen se remonta a la antigüedad, y de cierta manera, se basa en los calendarios prehispánicos, en los cuales se registran nombres de animales, que serán los protectores de los nacidos bajo su tutela, los nombres se ponían según el número de días y el animal designado para ese período, por ejemplo: Jun Batz = Un Mono (o, día uno del mono). La práctica ha evolucionado sin desaparecer, en la actualidad, cuando nace el niño o niña, se le compra un animalito, - como mascota -; este será su nagual, si algún peligro amenaza al protegido, éste caerá o será alejado por el nagual.

La otra creencia, consiste en atribuir a algunas personas el don de convertirse en animales, por medio de un ritual mágico. Dichos personajes reciben el nombre de **Characotel**, y actúan a las sombras de la noche. Pueden tomar la forma de coyotes, marranos, perros, carneros, entre otros; no son dañinos. Sus propósitos tienden a proteger sus propiedades, siembras y ahuyentar intrusos, aunque en algunos casos puedan aprovecharse de su transformación para cometer hurto, por lo que son perseguidos.

La realidad literaria, asimila íntegra a la realidad social, y la reelabora en el mundo ficticio del cuento, que reúne la concepción espiritual y material que de la vida tiene el campesino.

d) Los efectos sensoriales: acústicos, olfativos, visuales y gustativos, reproducen sensaciones captadas y sentidas por el lector:

Oi: como la flauta, como el pito, como el tambor, así hacen su música los pájaros. Con chinchines hacen su música las culebras. (19: 28)

e)El lenguaje narrativo, se caracteriza por su aproximación al habla popular. Sin usar muchos regionalismos, la construcción de los enunciados con un lenguaje en que se combina la sencillez con lo poético, se dan espacios para acercarse al personaje e incursionar en su mundo interno y externo. El lenguaje permite sincronizar el tiempo, Estrada intercala los espacios temporales, en un juego narrativo de analepsis y prolepsis. Como las acciones son narradas por el protagonista, camina hacia su pasado, en un andar retrospectivo que ensambla las acciones anteriores con las actuales.

f)El estilo del relumbrón, a diferencia de los anteriores, penetra más al subconsciente del personaje.

Combina a un narrador omnisciente con un protagonista. El pensamiento del personaje, transita de la descripción del ámbito a la retrospectión de los hechos; va de la narración del trágico desenlace, a la justificación de la venganza. El juego narrativo descriptivo, encierra una serie de recursos estilísticos que posibilitan el desenlace del cuento en una prosa poética que evidencia las cualidades artísticas del autor.

RECAPITULACIÓN

En **El Relumbrón**, se demuestra la consolidación del estilo de Ricardo Estrada, ya que en él combina variedad de elementos y estilos, que definen su técnica como una creación original. En él pone de manifiesto su compenetración y conocimiento de las culturas del sur tropical de Guatemala, así como la admiración por el ámbito natural de esa región. El enfrentamiento del hombre con su mundo interno y, con el medio que lo rodea. Dueño de elementales pensamientos, el campesino mantiene una lucha constante por reafirmar su machismo y su poder sobre los demás seres de la naturaleza, pero se intimida ante lo inexplicable, que proviene de su herencia mítica y de su ancestral pensamiento mágico. El autor, hace acopio de todas esas circunstancias, y sin renunciar a las fuentes vernáculas, logra crear en **El Relumbrón**, un cuento con nuevas características, en un diseño narrativo diferente.

5.2.3. EL ASCENSOR

5.2.3.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

El horizonte de expectativas para **El Ascensor** varía mucho en los lectores y críticos, que ven en este cuento, el tránsito de ámbito rural a urbano, con las diferencias que implica.

El paso del campo a la ciudad, lleva consigo un cambio que abarca a los personajes, el lenguaje, la perspectiva y el tema.

La descripción del ámbito pierde importancia y pasa a un segundo plano, lo primordial es la interioridad individual.

En cuanto a personaje, lo importante es su mundo interno, su circunstancia y las acciones subsecuentes. Por eso, el nombre de los personajes no importa, puede ser cualquier sujeto inmerso en una sociedad ajena e indiferente. Es un sujeto anónimo y solitario, víctima de traumas psíquicos y frustraciones, de los cuales se evade por diversos medios, incluso las ensoñaciones patológicas.

El lenguaje, es conciso y directo. Conserva la esencia poética, pero está desprovisto de un acento particular. Es impersonal y alcanza el efecto de distanciamiento entre personaje y realidad. La preocupación por un manejo discreto y correcto del lenguaje, se hace evidente, por lo que contribuye en la formulación de expectativas.

El tema, centrado en la soledad, adquiere un especial significado, porque responde a esquemas culturales con interpretaciones dogmáticas, en relación a la conducta de los personajes.

Para los críticos, hay alguna diferencia en el horizonte de expectativas, Aída Toledo dice al referirse al grupo de cuentos en los que se incluye **El Ascensor**:

Este grupo maneja personajes individuales, hombres y mujeres que se encuentran solitarios, afectados por la carencia de amor, seguridad y compañía; sus ámbitos regularmente son ciudadanos, urbanos; su problemática no se resuelve, tienden a caer en el desquiciamiento, son personajes caracterizados por una degradación (34: 16)

El nombre del cuento, influye en la configuración de expectativas, pues el lector local se ubica en el ambiente de la ciudad. De esta manera, busca una línea argumentativa semejante a la propuesta por el autor.

5.2.3.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

No existe distancia estética entre el horizonte de expectativas y el cuento, porque las expectativas del lector no fueron defraudadas.

La confusión del personaje; la pérdida de noción de lugar y tiempo; los enunciados cortos, ordenados sintácticamente, se difuminan hasta perderse en una mezcla de alucinaciones e inconsciencia, sin llegar a definir un mensaje claro; sin embargo, todo coincide con la circunstancia del personaje. Estrada trata de penetrar no sólo en el subconsciente del sujeto, sino de la sociedad misma, ya que el personaje, de alguna manera es parte y producto de ella.

En El Ascensor , el personaje sufre claustrofobia (6), enfermedad que se encuentra ubicada entre los pacientes neuróticos (7) cuyas reacciones Estrada caracteriza en los dos personajes femeninos. (34: 16)

En los otros cuentos, los personajes eran campesinos o indígenas, en los que predomina el machismo.

5.2.3.3 .LECTOR IMPLÍCITO:

Los críticos opinan que en **El Ascensor**, lo importante es la psiquis del personaje, el deambular de su mente hacia la infancia, los días de escuela, la maestra. Retornar hacia sus encuentros de amor en un apartamento, y caer de nuevo en el encierro del ascensor, en donde los recuerdos responden al estímulo de un olor.

El lector implícito está en el lenguaje, los efectos sinestésicos, la forma de narrar:

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. (19: 37)

El lenguaje cuidados, correcto, con enunciados definidos, facilita al lector su ubicación en el interior de un edificio empresarial, frío, mecanizado y artificial. Las acciones se desenvuelven en el espacio cerrado y estrecho de un ascensor, en un edificio de la ciudad, a donde llegan escenas recabadas en la retrospectiva del personaje, que corresponden a espacios escolares, igualmente cerrados, sumados a la rigidez del sistema.

Los efectos sinestésicos son importantes en la ambientación del lugar y su influencia en el personaje. El autor logra despertar las sensaciones, con los recursos estilísticos que aplica como: metáforas, símiles, repetición:

(Detrás del olor acre del desinfectante viene la maestra. Viene con su olor — una juntura de sudor y de algún desodorante barato. Trae una sonrisa que le rasga la boca y una regla en la mano. (19 : 38)

FORMA DE NARRAR:

- Narrador omnisciente
- Narrador protagonista
- Fluir de la conciencia

Narrador omnisciente: La omnisciencia del narrador predomina. Toma a su cargo la descripción detallada del ámbito y la situación del personaje. Además, al narrar las acciones, hay momentos en que se pierde en la interioridad del personaje y mezcla el orden lógico con las confusas alucinaciones que le afectan:

Está muy junto a una de las paredes del ascensor y ve brillan débilmente primero y después casi deslumbrante, el botón del ascensor. El botón del ascensor es el ojo encandilado de un conejo.

(19: 37)

Narrador protagonista: El narrador en tercera persona, ha penetrado en la intimidad del protagonista, quién continúa el relato por medio del fluir del monólogo indirecto y el fluir de la conciencia. En un proceso retrospectivo, relata episodios de la infancia. El recurso de analepsis

es aprovechado , para criticar, desde el resentimiento del personaje, las deficiencias de los antiguos sistemas de enseñanza, a la vez que señala algunas causas del conflicto actual de la protagonista:

El día que llené una página de mi cuaderno con tu nombre, en el colegio, me encerraron. Ahora, yo iba a verlo a él, pero el ascensor se ha detenido. (19: 42)

Fluir de la conciencia: El narrador protagonista hace uno con el fluir de la conciencia, pues es el mundo interior del personaje el que aflora cuando el relato pasa a primera personal. Señalé con anterioridad como el personaje rememora pasajes de la niñez, la admiración por la maestra y, cuenta sus primeras experiencias sentimentales. De modo que, el fluir psíquico es el recurso para volver al pasado, por el procedimiento de analepsis vuelve la vista al pasado y, por este medio ordenar la secuencia lógica de la historia.

El tema se advierte en el lenguaje, que pone en evidencia los conflictos íntimos del personaje, perdido en el laberinto de su semi - inconsciencia, soledad y melancolía. Contribuyen además los motivos, que convergen en la crisis que sufre el sujeto, ante un eventual desperfecto del ascensor, que acentúa sus temores y acrecienta su enajenación mental.

5..2.3.4. EFECTO ESTÉTICO

Lo positivo del efecto estético recae en la localización del ámbito urbano. El alejamiento de lo rural, consolida el estilo lo novedoso que persigue el lector crítico.

Aída Toledo:

“El Ascensor” lo orienta un narrador en tercera persona. Describe el ámbito, da la semblanza del personaje. En este libro el autor va a perfilar sus personajes con mayor énfasis que en el primero porque la caracterización de los personajes es un elemento esencial para la tipología de los relatos. La atmósfera es descrita más detenidamente porque como el cuento tiene una gran carga psicológica, todo lo sinestésico es importante. (34: 41)

VALOR LITERARIO: Para los críticos, es importante el cambio de una temática rural a lo urbano. Se destaca también el diferente enfoque que se da a la psiquis del personaje. La forma de sacar a luz las crisis internas que pueden afectar a los habitantes de las grandes ciudades, que muchas veces pasa desapercibido a la generalidad, pero que, están latentes en todos los sectores sociales que conforman la población urbana.

5.2.3.4. HORIZONTE DE VACÍO:

El horizonte de vacío se crea a partir del lenguaje y el estilo narrativo. Hay una primera parte, en la que un narrador omnisciente utiliza enunciados cortos, definidos y ordenados sintácticamente. Con ellos se describe el escenario y se conocen las acciones. Hay una pequeña interrupción, en que el narrador sale del ascensor y grita desde la calle, luego regresa al lugar y motivo iniciales, siguiendo el hilo narrativo.

El vértigo del personaje, lo lleva a asumir el lugar del narrador, en una segunda parte, que corresponde al fluir de la conciencia. Después, sigue una intercalación de narradores, entre omnisciente y protagonista, para concluir con el narrador inicial. Esas son indeterminaciones generadas por el estilo narrativo, aunadas al lenguaje, provocando una lectura creativa y participativa, que con los aportes del lector le dan el sentido al acto de leer.

El lector se mueve en los diferentes momentos de las acciones y la historia, guiado por los narradores, llenando las indeterminaciones creadas dentro del mundo ficticio del relato.

452.3.5. RECAPITULACIÓN

En **El Ascensor**, el autor profundiza en la conducta humana y las alteraciones que suele sufrir, por influencia del ambiente. Subraya la deshumanización que se apodera de los grandes centros urbanos, en donde el individuo pierde contacto afectivo dentro de la multitud. El personaje, es víctima de la soledad y aislamiento que lo llevan a un estado conflictivo de su personalidad y a la pérdida de la cordura.

5.2.4. LA TRAMPA

5.2.4.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

El horizonte de expectativas se visualiza con relación al cambio en cuanto a personaje y ámbito.

Al pasar al ámbito urbano cambia el personaje y su relación con el entorno.

El horizonte de expectativas se dirige a aspectos profundos, como demostrar la soledad del individuo en la ciudad, y los desajustes de personalidad causados por fracasos en su vida afectiva y social. Según Aída Toledo:

El personaje es un hombre que se siente solo, que vive en un cuarto donde hay ratones y no tiene luz eléctrica por falta de pago; mentalmente parece estar bien, pero si ha indicios dentro del fluir de conciencia, de que padece perturbaciones a causa del fracaso de su vida. (34: 76)

Los ámbitos cobran importancia, porque son condicionadores de estímulos, al provocar las respuestas conductuales de los individuos. El personaje, resulta ser víctima del entorno y de sí mismo, al sentirse incapaz de enfrentarse a un contexto social indiferente. La tecnología desplaza las relaciones interpersonales, y el sujeto se extravía en los laberintos de su mundo interior:

Los ámbitos se convierten en constantes, se trata entonces de espacios cerrados en dónde los individuos se sienten presos. Estrada se mueve de nuevo, en ámbitos menores. (34: 77)

La técnica narrativa, es otro aspecto que incide en el horizonte de expectativas, pues el uso del fluir de la conciencia predomina en buena parte de la narración:

Aparece también la técnica del fluir de conciencia directo y también allí se dan los momentos más intensos de la narración, pero no evidencia el pasado, sino el presente, la forma en que se siente el personaje, no hay retrospecciones. (34: 83)

5.2.4.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

Al relatar la vida conflictiva de un personaje urbano, hay profundización a su interioridad y se establece una relación entre él y su entorno. Las vertientes del mundo interno y externo, se unen en la misma corriente y originan una historia ficticia que modifica las expectativas del público.

Al abandonar los moldes del cuento rural, la distancia estética de los cuentos entre sí, crece. La aceptación que tuvo fue debido a la renovación técnica y temática.

Los otros relatos se desarrollaron en ámbitos favorecidos por la naturaleza, auspiciando una descripción poética, adornada con variedad de tropos, logrando gran calidad artística.

En **La Trampa**, el ámbito es pequeño, desprovisto, agobiante, saturado de humedad y manchas que sugieren figuras fantasmales, retorcidas, absurdas y grotescas:

*no reaparece en vuelo ascendente y zigzagueante. apenas una mancha
gris café en el cielo raso desesperada y sin sueño ninguna imagen dulce
y reposada entre los embriones de pájaro de gato de perro de niños en lo
raso del cielo ominoso (19: 53)*

La distancia estética entre el relato y el horizonte de expectativas, desaparece porque no hubo defraudación. A medida que se avanza en la lectura, las expectativas se cumplen, satisfaciendo los requerimientos del lector.

5.2.4.3. LECTOR IMPLÍCITO:

La lectura que encontramos en el relato, presenta una situación circunstancial. Los elementos que implican al lector, están en las profundidades del yo del personaje, en el ámbito, en las respuestas conductuales, las reacciones sensoriales, la relación entre personaje y entorno.

El escenario de las acciones es un cuarto de huéspedes, con las mínimas condiciones para llenar los requerimientos de espacio vital acogedor. Corresponde al ámbito de un rincón de la ciudad, que sumerge al personaje en las honduras de la soledad. Los estímulos sensoriales

son constantes. Los efectos auditivos son permanentes, dados en los ruidos del cuarto, la lluvia, la trampa; hay musicalidad en metáforas, se escuchan los monólogos hablados y pensados por el narrador y el protagonista, en fin, hay una combinación de sonidos agradables y desagradables que resuenan en toda la historia:

*el prolongado y agudo chillido azul sabor a moho rascando rascando
el color del rincón y de la lluvia menuda como su voz de mayo agua
en síntoma de cristal. (19: 48)*

Los efectos visuales se dan en combinación desigual de sombra y luz, con predominio de la primera; la penumbra juega un papel importante en el escenario, que va de la oscuridad total al claroscuro, el espacio se ilumina en el final de la historia, revelando las formas y los hechos que al principio fueron imprecisos:

El haz de luz de la linterna se apaga repentinamente. (19: 47)

El cuento empieza en una pequeña parte con tendencias naturalistas, para pasar de lleno a la escritura automática. La realidad se pierde en las pesadillas, sueños y descripciones repulsivas. Todo ello, combinado entre el monólogo interior y el fluir de la conciencia, transmite imágenes grotescas, confusión entre razón e irracionalidad y entre realidad e irrealdad. Los recursos que hacen posible este reinvento de la vida son entre otros:

- **METÁFORA:** con ella el autor destaca los efectos audiovisuales; y facilita captar la formas en la penumbra de la fría habitación, que, cubiertas por la oscuridad surgen ante el personaje como partes deformadas de una realidad incoherente. Al mismo tiempo, los sonidos se convierten en quejumbroso eco que sale de la interioridad aterida y desolada del personaje, para rebotar y ampliarse en un entorno absurdo e indiferente:

*cae la ternura blanca de la sábana (19: 48)
mis zapatos uno de ellos el derecho lleva el peso de todas las calles
y avenidas (19: 51)*

- **SÍMIL:** Al realzar el aspecto sonoro, se complementa la ambientación con los ruidos del cuarto de un solitario. Este recurso, refuerza la parte oscura de la vida, con una dosis de esperpento, combinado con atisbos sentimentales:

la lluvia menuda como su voz de mayo (19: 48)

ESCRITURA AUTOMÁTICA: Distribuida entre monólogo interior y fluir psíquico, esta técnica predomina en **La Trampa**. Se trata de resaltar la soledad del personaje, por medio del ensimismamiento que provoca el hablar consigo y desarrollar las corrientes contenidas en su mente:

Busco algo y no busco nada en la incertidumbre de luz inexacta de luciérnagas perseguidas elevo la pierna derecha recojo la manga de pantalón y casi contemplo el muñón exangüe el prolongado y agudo chillido azul sabor a moho rascando (19: 48)

FORMA DE NARRAR:

- Narrador omnisciente
- Narrador protagonista
- Escritura automática.

Narrador omnisciente: El uso programado de los tres tipos de narrador, es un rasgo característico en el estilo de Estrada, y **La Trampa** no es la excepción.

Un narrador omnisciente encamina la lectura hacia lo que sucede en el interior de una habitación de mísera categoría. Se relata como un ratón es atrapado en una trampa.

Narrador protagonista: luego, el personaje cuenta la lucha del roedor para escapar, a la vez que da a conocer las condiciones de pobreza en que vive. Dentro de un monólogo indirecto, describe la lóbreguez del cuarto, y hace algunas reflexiones respecto a la falta de solidaridad humana:

No hay luz eléctrica en mi cuarto. Hace días la cortó la empresa por la simple razón de un incumplimiento de dos meses. Bueno. Tal vez sea el hombre quien niega la luz al hombre. (19: 47)

El protagonista, se incorpora más a su momento narrativo y desnuda sus necesidades, penurias, soledad, escasez, frío y cansancio.

A la desesperación del personaje, se suma el chillido del animalito atrapado, como un eco de su propia ;miseria, y provoca en él confusión mental, comparando la angustia del ratón con su propia vida:

Y los chillidos y el rasguñar del ratoncillo en el rincón. Tengo el zapato, con todo y pie, entre las manos. Siento el peso de mi pie. (19: 48)

■ ESCRITURA AUTOMÁTICA:

Fluir de la conciencia: A medida que transcurre la lucha del animal por librarse de la trampa, el narrador cae pausadamente en un letargo onírico, en donde fluye la conciencia en las vertientes nutridas por la retrospectiva, a través de los recuerdos.

Los afluentes del pasado, llegan a la corriente del presente y engrosan el caudal que narra las acciones del personaje y describe el entorno, húmedo y oscuro:

estoy esperando sus cabellos castaños no a ella no reaparece en vuelo ascendente zigzagueante apenas una mancha gris café en el cielo raso desesperada y sin sueño ninguna imagen dulce y reposada entre los embriones de pájaro (19: 53)

Al tema de la soledad, se adhieren temas causales como la ausencia de solidaridad humana, la explotación, la negación de espacios y la desigualdad social.

El autor, deja al descubierto la realidad que soslayamos, y voluntaria o involuntariamente nos muestra el dolor humano, que puede estar ante nosotros y pasar inadvertido. Él penetra en un mundo triste y sombrío, para sacar a luz la miseria humana de los desposeídos y marginados, que sobreviven ante la indiferencia y rechazo de sus semejantes.

Finalmente, retoma al narrador omnisciente y concluye la historia con la luz del amanecer, que ilumina la habitación y trae consigo la esperanza de tiempos mejores. La luz que entra por la ventana, es el recurso para simbolizar la oportunidad que ofrece el nuevo día, hacia la construcción de una vida diferente y enfrentar los obstáculos que surjan en el camino.

Se advierte un énfasis al señalar que el cuerpo del personaje está completo, lo que es una ventaja, y aún destaca como el ratón, aún sin una pata, logra escapar de la trampa.

Aparte de los señalamientos negativos del comportamiento humano, **La Trampa** invita a reflexionar sobre las posibilidades que existen de labrarse con esfuerzo y perseverancia una vida digna; no todo está perdido:

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 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 la basura, está la trampa; debajo del arco metálico, engarruñada, sólo está la patita del ratón. (19: 54)

5.2..2.4.EFECTO ESTÉTICO

Como ya lo hizo en otros cuentos, Estrada introduce a un narrador protagonista que será quién oriente la narración. El hombre que narra es un hombre solo, atrapado en su propio cuarto por su circunstancia, que le hace paralelizar (al punto de transferirse) a la conducta instintiva de animales atrapados en trampas colocadas por los mismos hombres. El narrador personaje de estos cuentos urbanos es mucho más analítico que descriptivo, asume posturas de autoanálisis.. Estrada proporciona al lector la imagen de la pérdida de la conciencia en la supresión de signos de puntuación. (34: 42)

VALOR LITERARIO:

Cabe señalar, cómo al rededor de motivos tan simples como un ratón y una trampa para atraparlo, Ricardo logra reunir una variedad de aspectos negativos y positivos del ser humano y recrear, dentro de la realidad literaria una realidad social que está allí, a la vuelta, que es parte de nuestro contexto y se repite cotidianamente. **La Trampa**, denuncia la marginación y la exclusión, también hace reflexionar respecto a la necesidad de compartir, de abrir espacios para que cada individuo pueda desarrollarse dignamente y lograr así el mejoramiento de la

sociedad. Igualmente, destaca lo importante del esfuerzo individual y de no abatirse ante los obstáculos. Todo ello, expresado con un lenguaje rico en poesía y en técnica narrativa.

5.2.4.5. HORIZONTE DE VACÍO:

La forma de narrar, propicia los horizontes de vacío constantes, por medio del manejo del narrador y el lenguaje.

El narrador, que pasa de omnisciente a protagonista y luego se sumerge en el fluir de la conciencia, para retornar , en la parte final a la omnisciencia, generan indeterminaciones que estimulan la lectura creativa.

La primera parte corresponde a un diseño, en el que se describe el escenario, se establecen roles y se narra el asunto medular de la historia, - el ratón atrapado -, percibido en la penumbra por el narrador omnisciente.

Inmediatamente, el personaje sustituye al narrador, provocando espacios indeterminados en la conducción del relato. En esta parte, se narra la lucha del animalito por salvarse, en correspondencia a la lucha del personaje con su entorno. Las escenas en que el ratón rasca y chilla en la trampa, se intercalan con los lamentos del personaje, que se queja por no tener luz y por todas sus carencias.

El sueño induce en el sujeto el fluir de la conciencia, desviando la historia por rumbos inesperados que se entrecruzan entre el mundo onírico, la melancolía del pasado, la angustia del presente y lo absurdo del mundo externo.

La realidad vista como una pesadilla, dentro de la pesadilla misma que atormenta el sueño del personaje, en una confabulación de circunstancias reales, imaginarias y oníricas, que sirven para

construir una historia que revela la miseria humana que deambula tras la fachada engañosa de la ciudad.

De vuelta al narrador omnisciente, se retoma el orden sintáctico en los enunciados y se cierra el relato con una actitud optimista. Al entrar la luz a la habitación, nace la esperanza de cambio y prosperidad para el personaje.

5.2.4.6.RECAPITULACIÓN

La intrascendencia de un personaje anónimo, toma giros inesperados, hasta convertirse en el motivo principal de un cuento, que muestra el lado oscuro de la ciudad.

El fracaso individual, visto como síntoma del fracaso social, es la evidencia de una colectividad rígida, cerrada y excluyente. La falta de oportunidades para desarrollarse dignamente como persona, arrastra a los seres a la degradación, el resentimiento, la miseria y las enfermedades mentales, que los convierten en un lastre humano. En el cuento, está latente la denuncia de la explotación del hombre por el hombre, al negar a sus semejantes el derecho de obtener espacios de trabajo, de desarrollo, de convivencia, de sobrevivencia y de obtener los mínimos satisfactores a sus necesidades:

Tal vez sea el hombre quien niega la luz al hombre. (19: 47)

La ausencia de solidaridad humana en la sociedad guatemalteca, es un mensaje directo en este relato.

5.2.5. EL BÚHO

5.2.5.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

El afán por abrirse a formas diferentes de hacer literatura, que Estrada demostró en cuentos anteriores, permitió que el horizonte de expectativas para **El Búho**, fuera muy favorable.

El trasladar el escenario al ámbito urbano lleva consigo la renovación total en la conformación del cuento. El espacio abierto es sustituido por ambientes cerrados; la temática, toma un asunto que recientemente había adquirido actualidad; por consiguiente, se espera continuar en la línea de apertura y renovación.

En una atmósfera sórdida, la aproximación al mundo interior de los personajes, abandona el realismo mágico y maravilloso presentes en el autor, y relaciona la temática homosexual con la confrontación de valores que se dio a partir de los sesentas.

La realidad literaria, se define respecto a la realidad social, con una prosa que no se sustrae del eco poético que le imprime singularidad y valor estético.

5.2.5.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

El eje sentimental, aparece claramente definido en el epígrafe con que se inicia el relato; además de establecer los lineamientos que predominarán en el desarrollo de la historia:

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 suelo o para el viento, (19: 57)

La alternabilidad de narradores, la síntesis del lenguaje eminentemente poético, la introducción de motivos y elementos que aluden a épocas recientes; responde a las expectativas del público, acortando la distancia estética.

El Búho, que se abrió con un epígrafe, concluye con un recorte de periódico; ambos recursos contienen la esencia medular del relato en cuanto a contenido, y las nuevas piezas en cuanto a estructura narrativa. La distancia estética desaparece al ser cumplidas las expectativas.

5. 2.5.3. LECTOR IMPLÍCITO:

En el epígrafe se resume el clima sentimental que prevalece en el desarrollo del cuento, y la aproximación a la interioridad del personaje.

El Búho, se presenta formado por la combinación de dos partes, relacionadas por el personaje y separadas por la intención.

La primera parte, es un desahogo sentimental, donde se narra con melancolía la relación íntima del personaje, que persigue el recuerdo de sus amores en los laberintos de la inconsciencia. La segunda parte, contiene el relato de un acto ilegal, en el cual se falsifica un documento para realizar una exhumación, — de la pareja sentimental de la protagonista —.

En la segunda parte, el personaje se vuelve víctima de su circunstancia, ya que cae en un estado psicopatológico, que culmina con su reclusión en un hospital psiquiátrico:

*Véame. ¿Qué condición enigmática ve usted en mi cara, en mis ojos?
Soy como todas las que deambulan por estos corredores, a veces ensi-
mismadas, ausentes, tal vez dolidas por algo, transparentadas y fan-
tasmales en sus túnicas de santas insomnes. (19: 66)*

La estructura de **El Búho**, conlleva numerosos recursos y motivos, en los que se conjugan las descripciones del ámbito y el análisis de la conducta humana. Hay una excelente descripción de los mundos externo e interno del personaje. El desborde poético no deja que desear:

*(busco ese nombre el de él ajeno pero absolutamente ajeno y
desconocido a mi vida y a la de ella entre sueños ahora cala-
mitosos donde quién sabe en qué momento se entreveró busco
viejas cartas fotografías posibles indicios nebulosas evocaciones
recuento hechos) (19: 63)*

La representación de un mundo distinto al que todos conocemos superficialmente, oscilante entre la cordura y la locura, cuyos misterios insondables son desconocidos; aún por los profesionales dedicados al estudio psicológico, los misterios del alma humana son inescrutables. El escritor acude a su imaginación, a su fantasía, a elementos oníricos,

aprovecha también las enseñanzas de Freud; suma a esto los corrillos en voz baja, para dar configuración a una historia verosímil.

El cuento presenta la otra cara del mundo, el lado de los que no encuentran lugar en la sociedad, que se refugian en sus fantasías y huyen de sus miedos en la irrealidad de la demencia:

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. (19: 66)

La protagonista, es doblemente condenada en la sociedad: por lesbiana y profanadora. Se refugió en su mundo imaginario y vive con la esperanza de reencontrar a su amante. El pensamiento prejuicioso de los cuerdos y normales, adjudica a los homosexuales una vida sin derechos y sin esperanza. La protagonista, que se sabe condenada, asume las consecuencias de sus desequilibrios y escapa de su realidad, amparándose dentro de los muros de un hospital, pero, sobre todo, dentro de los muros de su mente:

Quién sabe en qué despoblada región, sola, absolutamente sola y silenciada estaría yo, apenas iluminada por una lámpara que se apoya en la sombra de un verde - nocturno.(19: 67)

5.2.5.4. EFECTO ESTÉTICO:

Para Aída Toledo, algo valioso de **El Búho**, se encuentra en el manejo de los narradores:

El Búho es uno de los relatos en que el autor vuelve a hacer muy complejo el uso de los narradores. El inicio del relato lo abre con un fragmento, a manera de epígrafe, donde un narrador en primera persona, en papel personaje, explica en forma muy poética las motivaciones del cuento. (34: 43)

Predomina el narrador protagonista, que pasa de monólogo interior indirecto al fluir de la conciencia, con acopio de metáforas y expresión poética. Los efectos sinestésicos mantienen el contacto del lector con el ámbito ficticio:

(veo otra vez el súbito revuelo de gorriones porque ellos 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 alucinante sin tiempo porque ella está a la par mía) (19: 58-59)

Para Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios:

Finalmente, debe apuntarse la incorporación de nuevos ámbitos y personajes, menos ligados a lo nativo, lo cual corrobora la tendencia de Ricardo Estrada hacia el logro de cuentos que trasuntan lo humano universal.) (2: 79)

5.2.5.5. HORIZONTE DE VACÍO:

El cuento da lugar a varias indeterminaciones que implican la co - creación con el lector. La primera, está generada por el título, el cual hace referencia a un ave nocturna, - **El Búho** -, que lleva una gran carga simbólica; a nivel popular, sugiere oscuridad, cosas ocultas, misterio. Dentro de las creencias indígenas, el canto de el búho, indica malos presagios, reza un refrán popular: *“cuando el tecolote canta, el indio muere”,(Tecolote m. Amer. Zool. **Búho** (ave nocturna) (15:4115)..*

Aparte de eso, esta ave también es símbolo de sabiduría y de los humanistas.

En este cuento, puede aparecer el título como indicio de oscuridad en la conciencia del personaje, o bien como emblema de la escritora, que busca el conocimiento y la penetración en las profundidades del ser humano:

La imagen del abogado va desdibujándose en mi estudio, propiamente en la figura de un ave nocturna que sostiene la lámpara apoyada en la sombra de bronce verde. (19: 60-61)

Otro elemento importante en el cuento es el lenguaje que utiliza el autor. Estrada engasta en su prosa un lenguaje de gran significado, emotivo y poemático; que representa la comprensión hacia lo sentimental y afectivo. Las palabras cobran vida en los monólogos

interiores, en las descripciones y en el fluir de la conciencia; imprimiéndoles un calor profundamente humano:

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... (19: 63)

Los efectos sensoriales manejados por medio de la adjetivación y la comparación, complementan la ambientación de los escenarios:

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; se posan sobre polvorientos libros hacinados, sobre los candeleros de cobre de velas apagadas, sobre mis garrapateados papeles — quehacer de sábados (19: 58)

El mundo enajenado, en que deambula la protagonista, está representado por medio de formas expresivas propias de una mentalidad enfermiza.

El monólogo del narrador, es una confrontación entre el personaje y su entorno, con desborde de metáforas, repeticiones, además de la forma en que ella se expresa, anuncian la confusión mental en que se debate:

(porque me ha dicho que es un abogado), y está allí parece estar, con sus comedidos movimientos y gestos, acordes con su imperturbable ánimo y con su voz ajena, completamente distante de lo que en mí podría acontecer al escuchar su relato que es el mío y el de ella, ahora distante pero sí de reconocibles márgenes (19: 58)

5.2.5.6. RECAPITULACIÓN:

En **El Búho**, el lector transita por los oscuros caminos de una mente enferma y se tropieza continuamente en las sinuosidades que se alejan del orden establecido, tanto en lo social, como en lo literario. Estrada, maneja un asunto complicado como es el homosexualismo,

ya que los debates acerca de la ubicación social de los gays y las lesbianas, no termina hasta la fecha. Labor espinosa es enfrentarse a una sociedad conservadora desde el campo literario y poner al descubierto la difícil situación de estas personas. El tratar de un tema tan escabroso, no impide a Estrada, enriquecer su prosa con filamentos poéticos, y expresar por medio del lenguaje literario con honda calidad humana, que, hay mundos distintos en cada individuo.

5.2.6. UN HOMBRE QUE PASA

5.2.6.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

Considerado dentro de la temática religiosa, ésta incide en la configuración de un horizonte de expectativas relativo, un tanto reducido y definido:

En “Un hombre que pasa” el contexto religioso vuelve a ser usado, la trama es la historia actualizada de la pasión de Jesucristo. Estrada cierra el cuento a su manera, la crucifixión no se produce, el personaje se queda a la par de la cruz ya sembrada o colocada en el monte.

(34: 23)

La resonancia de los principios del cristianismo, encarnado en la pasión y crucifixión de Jesús de Galilea, alcanza en **Un hombre que pasa**, el carácter de una presencia y permanencia a lo largo del tiempo, de una filosofía que ha llegado a ser religión universal. Esta historia trágica, arraigada en la historia de la humanidad, se remonta a la época del imperio romano.

Los personajes, representan a los diferentes estratos sociales de todos los tiempos y su actitud ante la vida y sus semejantes.

Es una combinación del pasado con el presente, pues actualiza la pasión de Cristo en los mártires que han caído en nuestro suelo, en aras de un ideal , o por concebir mejores formas de vida; a la vez que remonta al pasado de persecución cristiana la represión, torturas y desapariciones forzosas de la época contemporánea.

Con su prosa siempre empapada de musicalidad y poesía, Estrada refleja un mundo lleno de desigualdad, violencia, terror e injusticia, Para Aída Toledo:

El cuento presenta cierta ambigüedad en la narración, no hay ámbito definido, los personajes se desplazan en una calle que recuerda a los lectores las angostas calles de la historia de Jesucristo. (34: 24)

Sin embargo, cabe señalar que el ámbito corresponde a todas partes y todos los tiempos, pero con énfasis en Hispanoamérica, y aún más, en Guatemala, donde la injusticia social es la forma común de vida.

En **Un hombre que pasa**, la realidad se percibe tras bambalinas, porque parece desvanecerse en la fantasía, para resurgir en el trasfondo con más fuerza. La acción corresponde a la crucifixión de Jesucristo, pero con implicaciones en la actualidad guatemalteca.

El escritor denuncia en **Un hombre que pasa**, los rasgos negativos de la gente, como la codicia, la violencia, la usura, la explotación y la represión.

Después de la escena del viacrucis, y el final incierto del personaje, se desvelan los escalofriantes horrores de la violencia de estado; aunque el conflicto armado no aparece en el cuento, en su desarrollo constituye un fondo con su significado trágico:

Cuando el reguero de murmullos volvía a la ciudad, muchas gentes decían conocer a ese hombre, hablaban de un hijo desaparecido y hacían conjeturas. Algunos aseguraban que el desconocido de barbas y cabellos largos había caminado como un ciego, tantaleando cárceles, puertas de jueces y lugares donde depositan cadáveres, lleno de tribulación y angustia. (19: 79-80)

5.2.6.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

De alguna manera, el título del cuento, **Un hombre que pasa**, revela el carácter eminentemente humano del texto. La intención del autor, se manifiesta en el tratamiento del lenguaje, el cual evidencia desde su nombre, lo especial de este cuento, lo que favorece que el horizonte de expectativas sea muy positivo, y no produzca rompimiento con el efecto estético .

Hay un lamento subyacente en los enunciados de la historia, por el comportamiento de los individuos que esclavizan, explotan, torturan y matan a sus semejantes. Se nota un señalamiento por haber olvidado las enseñanzas cristianas por el afán de poder. Existe una comparación entre el Nazareno, y los mártires caídos en nuestra tierra. Es como decir, que si Cristo hubiese existido en Guatemala de los 60s, 70s y 80s, su destino hubiese sido el secuestro, la tortura, la desaparición forzosa o la ejecución extrajudicial.

*Otros, que un grupo de desconocidos le habían arrebatado a su hijo
cuando labraban la tierra. (19: 80)*

Un hombre que pasa, tiene un final abierto; el hombre de la cruz, se quedó junto al túmulo:

*El hombre alucinado bajó solo, porque el hombre de la cruz, el
desconocido a quien le había visto un cerco de espinas, se quedó
junto al túmulo, en el monte alto. (19: 81)*

Las puertas que fueron cerradas, se abren nuevamente y la vida sigue; el desconocido, continua junto a la cruz. Concluye el cuento en una atmósfera de incertidumbre; al comienzo, los necesitados, los pobres, los lisiados, los trabajadores y trabajadoras, que constituyen la base del pueblo, salen y van tras el desconocido; mientras los codiciosos, los explotadores y poderosos cierran sus puertas. Al final, cada quien retoma su rumbo y se olvida del hombre que pasó con la cruz a cuestas.

5.2.6.3. LECTOR IMPLÍCITO

En la estructura de **Un hombre que pasa**, se encuentra una elaboración minuciosa, que parte de una variedad de motivos y conduce a diferentes resultados. Los motivos incluyen las descripciones de ámbito, análisis de personajes, revelación de la tragedia que asola a muchos países, y la comparación entre pasado y presente.

Wyld:

*El lector va dándose cuenta de que es Cristo a medida que lee. El mito
está “vestido” con elementos locales y contemporáneos. Este hecho*

de capital importancia porque la renovación de mitos y tradiciones yacentes en las manifestaciones culturales de los pueblos remozan temas de trascendencia humana, para otorgarles intensa y recobrada actualidad. (37: 25)

El encanto poético de la prosa de Estrada, reviste de colorido la totalidad de la narración. Por medio de su palabra, la historia se vuelve maravillosa, mágica, religiosa y esencialmente humana.

Los ojos de los ciegos se toparon con la media tarde y con el empedrado de calles y callejones donde el bordonero de los cojos se les había adelantado para entreverarse en el rumor de la gente. (19: 71)

Las escenas repetitivas en un mundo cuya esencia no cambia, se transforman por la ficción en el reflejo de la sociedad guatemalteca, que no puede salir de la eterna tragedia de su historia.

Las acciones vuelven, solo cambia el nombre de los personajes; así, vemos caer a diario a tantos cristos que dan su vida por los demás, por un ideal, por un mundo justo y solidario. Al rededor de los mártires, pululan individuos que encarnan los vicios y defectos humanos, pero también se destacan algunos virtuosos.

Aparecen en escena: codiciosos, avaros, difamadores, calumniadores, criminales y frente a ellos, se oponen los que aman al prójimo, cuya actitud abarca todas las bondades de una persona.

El autor analiza cómo cada uno de los vicios, incide en el subdesarrollo de los pueblos y vuelve indiferentes e inconsecuentes a los individuos con respecto a su entorno sociocultural. De esta manera, el conglomerado se convierte en cómplice de la injusticia que se comete en su contexto social:

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 las alhajas y escrituras de tierras. Y decidieron no ir.(19: 72)

El hecho de que el hombre de la cruz, se quedara observando desde un montículo, equivale a decir que ha estado allí todo el tiempo, esperando un cambio, pero la vida sigue igual.

El alucinado, simboliza al consciente de su realidad social; por lo mismo, queda fuera de contexto, lejos de la comprensión de su comunidad; representa a los etiquetados de locos que son motivo de burla y rechazo debido a sus ideas visionarias y justas.

Las motivaciones están tanto en los orígenes del cristianismo, como en la actualidad. Todo ello, expresado en forma poética, donde hay abundancia de tropos que le dan forma y sonoridad a la prosa narrativa; sin faltar la metáfora, el símil, repetición, onomatopeya, sinestesia, epíteto, etc. En otras partes de este trabajo, se ha tratado con más pormenores estos recursos, por lo que me limitaré a señalar algunos párrafos que contienen varias de estas figuras:

*El gato se levantó. Se enarcó en un temblor, con la cola encrespada.
Lo sintieron los ciegos cuando el maullido erizado pasó rozándoles
las puntas de las barbas y se escapó por el tragaluz de la pared. (19: 71)*

*Truena una rama de almendro. Aparece en una encrucijada,
en una encrucijada de talla bermeja. Todos están mirándolo.
Hasta pevaricadores, rufianes, pícaros y trapaceros. Un gallo
canta por cuarta vez en el silencio de las afueras de la ciudad. Al
hombre le han crecido las barbas en el olvido de sí mismo. (19: 75)*

5.2.6.4. EFECTO ESTÉTICO:

Para Aída Toledo:

Nótese como la descripción es detallada. La función de este narrador es sumamente cuasi omnisciente, no nos da detalles del sentir de los personajes, se dedica a describir espacios físicos y personajes que son elementos de la ambientación del relato, vinculado directamente con un

elemento religioso: la crucifixión. No hay en el cuento cambio de narradores, característica del punto de vista del resto de los cuentos, la estructura narrativa es lineal y el carácter del relato muy simbólico. (34: 45)

Lo simbólico, es el aspecto más destacado en el relato. Poca crítica le ha dedicado espacio a **Un hombre que pasa**. A pesar de que no hay comentarios negativos, tampoco se ha mostrado una actitud interesada en este cuento; esta respuesta, no consiste en la calidad del relato sino en el tipo de lector, que busca más el aspecto técnico que la integridad de la obra.

Un hombre que pasa, es una observación y evidencia de la resistencia que asumen unos pocos, en defensa de la igualdad de derechos y de justicia social. Jesucristo, los pequeños grupos de intelectuales idealistas, de campesinos consecuentes que claman por el bien común, que no son valorados ni respaldados por el mismo pueblo al cual defienden, son en colectivo el protagonista de esta historia.

Un reducido sector de clase media que lucha por los de abajo, y es repudiada por los extremistas; llegan a convertirse en mártires desconocidos y olvidados por una sociedad indolente, indiferente, egoísta e intolerante:

Descalzo, con la ropa raída, agujereada de intemperies, el hombre lleva una cruz al hombro. El agua de la calabaza que trae colgada del otro hombro lleva el ritmo de pies maltratados por las piedras del camino. (19: 76)

5.2.6.5. HORIZONTE DE VACÍO:

1. Ricardo Estrada, dejó en el cuento muchos lugares vacíos para la interpretación del lector. El título, es ya una indeterminación; la referencia es directa a Jesucristo, pero indirectamente alude a cada ser humano que pasa a la par nuestra cada día; Jesús es cada persona que pasa por nuestras vidas, a la que hemos ayudado o le hemos dado la espalda.

Para otros, **Un hombre que pasa**, es cada víctima del conflicto armado interno; o simplemente un personaje desconcertante, nacido de la imaginación del autor:

Quiso saber del hombre cuyo nombre iba de boca en boca, pero

ninguno de los que pasaban pudo decirle algo. (19: 73)

2. Un aspecto fundamental en el cuento, es el lenguaje, que aporta a la prosa una gran carga emotiva y poética. A pesar de la ausencia de diálogos,, el autor lo revitaliza continuamente con una narración dinámica, llena de sonoridad y colorido, alejándole todo vestigio de vetustez religiosa.

*Por el cielo, ahora de nube grana, la nube de palomas es un vaivén
sobre la ciudad y el monte alto que está cerca de ella. (19: 76)*

1. **Un hombre que pasa** es, al principio el relato de lo que sucedía en los diferentes ámbitos y estratos sociales el día de la crucifixión de Jesús. Destaca los rasgos más característicos y la idiosincrasia del contexto histórico y social del Nazareno, retrata a individuos de distinta extracción social y condiciones personales. Al mismo tiempo. hace ver la incomprensión de aquellos por quienes fue crucificado:

*Rodaron tinajuelas de piedra en el mercado y se derramó la miel y
leche sobre ladrillos y baldosas. Los pies se enredaron en correas
y pisotearon cestos de vendedoras, sacos de arpillera despachurrados,
niños y lisiados. Se esparció olor de frutas y verduras maceradas y
olor de especias junto con gritos y quejidos. (19: 71)*

En todo esto, va siempre la comparación con la actualidad, el autor sugiere que los hechos se repiten en otras condiciones:

*Entre los presos, dos ladrones condenados a sufrir castigo esa tarde
se asomaban a la reja. Uno de ellos, junto al cerrojo, lloraba. Dos
lágrimas cayeron sobre un travesaño de hierro. (19: 73)*

4. Con una sola excepción, “*Entonces cayó la oscuridad*” (16: 80); el tiempo no transcurre en el cuento, es estático; todo sucede simultáneamente dentro del mismo espacio de tiempo. La temporalidad es consecuencia de las acciones humanas; es **el hombre que pasa**, y con su paso marca el transcurso de los momentos:

Ya dejaron atrás una arboleda. El arrastrar de pies forma pequeños remolinos de polvo dorado. Desde que salieron de la sombra de las gravileas, el hombre ha tomado nuevamente su cruz. El camino empieza a empinarse, y el sol, tras las nubes grana, está cerca de las tres de la tarde. (19: 79)

Se asume por el párrafo anterior, que las acciones suceden en la tarde, pero el tiempo se detiene, todo sucede en la tarde, no se señala pasado, presente o futuro; todo se refiere a un hecho en particular, — el paso de un desconocido que carga una cruz —.

Por eso, el relato puede ubicarse en cualquier época, porque el tiempo está indefinido.

5. La narración en tercera persona, corresponde a un narrador omnisciente que conoce todo y relata lo que sucede en cada lugar y a cada personaje. La misión del narrador, es expresarlo todo, por lo que el diálogo no existe. El narrador presenta los escenarios, las escenas las acciones y todos los pormenores. De Aída Toledo tomamos la siguiente opinión:

El cuento presenta cierta ambigüedad en la narración, no hay ámbito definido, los personajes se desplazan en una calle que recuerda a los lectores las angostas calles de la historia de Jesucristo. Además del ámbito, los personajes parecieran no tener identidad y actúan sin sentido dentro de la narración, siguen a un hombre extraño hacia un monte. Estrada no proporciona al lector ninguna explicación a través de su narrador, ni de sus personajes. No tienen nombre, no saben tampoco quien es el hombre de la cruz. Es un cuento abierto, no hay explicación alguna sobre la intención de la narración que no sea la de enmarcar dentro de otro contexto el pasaje bíblico.

(34: 24)

6. El estilo ayuda a la creación de indeterminaciones con el juego metafórico y sinestésico:

Se enarcó en un temblor, con la cola encrespada. (Metáfora)

*Lo sintieron los ciegos cuando el maullido erizado pasó rozándoles
puntas de las barbas y se escapó por el traga luz de una pared. (19: 71)*

5.2.6.6. RECAPITULACIÓN:

Un hombre que pasa, es un cuento de paralelos entre pasado y presente. Es la historia recurrente entre poderosos y desposeídos, entre el idealismo y el materialismo, llevados a los más grandes extremos y consecuencias.

Es un cuento trágico y revelador, un mensaje a salir del encierro de sí mismos y mirar el entorno. De abrir mente y corazón a los valores humanos para reivindicar al mundo y edificar un país mejor.

Un hombre que pasa, es la expresión de los cristos del siglo XX, que abonaron con su sangre pródiga los estériles terrenos de la patria, son los verdaderos protagonistas de esta historia, que envuelve en la ficción la trágica realidad de este país.

5.2.7. SANTOS MÁRTIRES O LOS COLGADOS DEL SÁBADO

5.2.7.1. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Después de **Un hombre que pasa**, en donde el personaje se quedó en el monte, sobre un túmulo de tierra, viendo el devenir de la historia; en **Santos Mártires o los colgados del sábado**, el protagonista (que representa la misma carga simbólica), es llevado a su destino final:

*Y ahora aquí muriéndome, sin siquiera pero ni un alma cerca de mí,
para darme una mano para bien morir. (19: 85)*

En Santos Mártires o los colgados del sábado, el personaje provoca en el lector la sensación de confianza, y como es un cuento que supone un asunto político hay lectores que se sitúan temporalmente, que reconocen el conflicto; algunos lo vivieron y se convierten en destinatarios internos por el lugar y la época en que el hecho se sitúa. (34 :50)

Las expectativas para **Santos Mártires o los colgados del sábado**, surge como proyección de **Un hombre que pasa**; el horizonte formula una recepción positiva.

Una combinación de ingredientes combinados en la estrategia narrativa, contribuyen a provocar esta actitud favorable: el lenguaje, la sinfonía poética, ámbito, ambiente, religión y rasgos populares; perfilan una historia prometedora para las expectativas del público, que mira de reojo su realidad social, a través de la realidad literaria.

1. El lenguaje: un andamiaje de enunciados, coordina la estructura lingüística en la que el habla coloquial y la elaboración sintáctica, hacen una en la expresión de la historia, que encierra un mundo, una nación, una tragedia, una vida; resumidos en un momento:

Se supone que no me van a dejar tirado aquí, ni van a esperar que esos colgados se pudran allí colgados en los postes del telégrafo, en los balcones, en las pilastras viejas y carcomidas de los portales alargados como silencios en los velorios. (19: 85)

2. La sinfonía poética: La musicalidad de la poesía, se adhiere al lenguaje, logrando el efecto de un cuento elegíaco, que revela la angustia y el dolor humanos, enmarcados en un collage de tropos:

*Enlutadas. De luto y untadas de luna. Rezando el rosario de luciérnagas
en el lucerío de las candelas. (19: 86)*

3. Ámbito: El lugar de realización de las acciones, está claramente definido como rural, — el pueblo de Benditas Ánimas —. El espacio es abierto; sobre el pasto y bajo el cielo, el aire es limpio y los pájaros vuelan libremente entre árboles y hierbas. La descripción del cementerio proporciona al autor un elemento más, para impregnar la narración de color; musicalidad y, paradójicamente, de vitalidad.

*Hay cementerios bonitos, pero no como el de mi pueblo; de tierra negra
como para sembrar bastante y que se dé de todo en abundancia con sus
araucarias altas, azulinegras, y llanos cundidos de palomas llaneras, y
su río cerca, en la hondonada, lleno de rumores para que cada muerto se
mantenga al tanto de lo que pasa en el pueblo oyendo el comadreo de las
lavanderas y los aguateros. (19: 92)*

4. Ambiente: Entre líneas, se percibe un ambiente de terror, de tristeza, de zozobra. Predomina una atmósfera es de desolación y muerte; unida a la frustración de los anhelos y a las esperanzas truncadas en un momento inesperado de la vida:

*Estuve esperando a que él se muriera primero para casarme con ella,
pero resulta que yo me estoy muriendo ahora. (19: 85)*

5. Religión: Aspecto importante es el enfoque cultural, que trasunta la ficción y se manifiesta como expresión espiritual del pueblo. El contenido religioso como forma de vida está latente a cada momento en **Santos Mártires o los colgados del sábado**:

*Qué esperanzas de uno de esos rezos por los agonizantes que cuentan
que le abrevian a uno el camino en esta caminadera ahora ya sin
trastumbos. (19: 85)*

6. Rasgos populares: El habla, es el principal medio de contacto con lo popular. Giros, vocablos, creencias contribuyen a destacar este aspecto, agregando las descripciones de ámbitos y de personajes:

*Si ustedes me mandaron razón para que viniera a decir la oración
fúnebre por este prójimo, por algo será. (19: 93)*

5..2.7.2. DISTANCIA ESTÉTICA:

Existe alguna relación entre **Un hombre que pasa** y **Santos Mártires o los colgados del sábado**, lo cual permite que las expectativas se cumplan. El nombre **Santos Mártires o los colgados del sábado**, es altamente simbólico, portador de una múltiple connotación:

- En primer lugar, orienta un sentido religioso, al tomar como motivo a figuras del santoral católico y dar nombre a los individuos de acuerdo a los santos de cada día según el almanaque y la iglesia:

*pues para quien no lo sepa, nuestro difunto, según me contaban,
nació el veintiséis de septiembre día de los Santos Mártires Cipriano
y Virgilio... De manera que su santa madre debió ponerle por nombre,
Cipriano o Virgilio. Pero ella o el padre - cura apenas alcanzaron
a leer en el almanaque, Santos Mártires..." (19: 101)*

- Por otro lado, el título del cuento contiene a todos los mártires que han caído bajo el verdugo de la intolerancia, la tiranía y la polarización política; su sacrificio les confiere ante la comunidad una categoría de santidad. Las víctimas, sucumbieron de tantas formas, incluidos los colgados:

*Yo apuesto a que no me van a dejar tirado aquí, entre estos bultos
despanzurrados, derrengados, montón de trapos, de sombreros de*

petate, de cachuchas de soldados y policías, pantalones viejos, zapatos rotos y montones de paja de colchones viejos. (19: 86)

De manera pues, que con algunas modificaciones, las expectativas se cumplen, ya que el autor logró convertir un asunto que nace del regionalismo, para trascenderlo a lo social, con una visión universal.

5.2.7.3. LECTOR IMPLÍCITO:

El lector implícito está en cada palabra, en cada enunciado, en la forma de narrar, que en combinación nos comunican toda una complejidad que es la visión de la realidad, a través de una óptica poética.

La prosa narrativa de Ricardo Estrada, habla con poesía para llegar a los puntos vulnerables de la sociedad, por medio de recursos literarios que en su escritura se vuelven vida y arte.

El autor se vale de la escritura automática, para desgranar palabras que son metáforas, símiles, repeticiones, onomatopeyas, jaculatorias, enumeraciones, epítetos, etc. y conformar con ellas un mundo ficticio que refleje al mundo real:

Ni la divisé siquiera, con su pelo castaño y sus ojos color de pensamiento de algún pájaro. (Metáfora) (19: 89)

Quién ayudó de muchacho para hacer el artesón de teja de la iglesia de este pueblo? Quién cuando se hicieron las pilastras del portal de la comandancia? Quién hizo, ya de grande, cuando contaba tal vez con sus treinta y cinco años, aquellas galerías de nichos y la capilla de este cementerio con su bóveda de mampostería y que también rajó el temblorón de agosto? Quién me dio una mano para enterrar a los diecisiete muertos que le fueron a endilgar a mi pueblo de Benditas Animas hace cinco años? (Repetición) (19: :99)

Tachín-tachín-tachín. Ta-tachín. Tachín-tachín-tachín. Allí, afuera del cementerio, la banda del pueblo y los cohetes pen-pen-pen... pen-pen-pen, y las campanas talán-talán-talán-tan talán-talán -talán-tan. (Onomatopeya) (19: 100)

Nos van a enterrar en montón, amontonados y enmontados para que ninguno de razón de nosotros, porque de enterarnos tienen. (Epíteto) (19: 85)

*Pero así y todo, que en paz descanse, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... (rezos)
(19: 101)*

Tal vez viene ella entre todas las mujeres buscándome entre el montón, o entre los colgados o entre los que amarraron en los balcones, el los postes del telégrafo en las pilastras viejas y carcomidas de los portales. (Enumeración) (19: 86)

FORMA DE NARRAR:

- Narrador protagonista
- Narrador testigo
- Escritura automática

Narrador protagonista: La historia es relatada en su mayoría por un narrador en primera persona, en papel de protagonista. Esta narración, a su vez incluye el fluir psíquico, que emana de las profundidades de una sociedad, y hace eco en el pensamiento de un agonizante:

Ahora si oigo que vienen a rezarme las oraciones que se dicen por los difuntos. Vienen arrastrando los pies sobre el pedregal de la calle empedrada, entre el ten-terelén-ten del tambor quejándose. (19: 86)

Narrador testigo: El personaje, en medio de su tribulación imagina cómo hubiera deseado que fuera su funeral. Para el caso, llega, a solicitud de los deudos, un personaje secundario, encargado de pronunciar la oración fúnebre. Este orador, asume el papel de narrador testigo,

al insertar con su discurso parte de la historia, contada con intercambio de tercera a primera persona, con otro punto de vista:

No vamos a decir que nuestro difunto estaba en la flor de la vida. No. Pero sí que estaba en su mera época, cuando uno es fuerte y animoso, trabajador y alegre. Sería largo de contar su vida, ¿y para qué, si muchos de nosotros la conocemos bien? Recuerdo a nuestro prójimo desde cuando apenas era un muchachito de unos doce años, puro pollo quish de lo roto y los remiendos, pero bien que le hacía al trabajo en la albañilería toda la semana y, por las noches, a la escuela nocturna, la primera de este pueblo “ (19: 98)

Escritura automática: **Santos Mártires o los colgados del sábado**, se desarrolla en su mayor parte, con base a escritura automática. El protagonista, agonizante entre otras víctimas; deja fluir los últimos atisbos de su conciencia, en el umbral de la muerte. De manera que su discurso, sale de lo profundo, para registrar con vehemencia los últimos instantes de su vida; los recuerdos más queridos y los anhelos truncados, en un monólogo interior indirecto.

Estuve esperando a que él se muriera primero para casarme con ella, pero resulta que yo me estoy muriendo ahora. Qué años de estar a la expectativa, esperando a que ella se quedara sola. (19: 85)

5.2.7.4. EFECTO ESTÉTICO:

Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios opinan que:

El otro libro narrativo de Estrada ensaya de nuevo igual procedimiento, con menos fortuna, en Santos Mártires o los colgados del sábado. A nuestro juicio, Otras cosas y Santos Mártires se caracteriza, en primer lugar, por una menor presencia del diálogo, que tan buen resultado produjo en el otro volumen. (2: 78 - 79)

Sucede que, al moverse dentro de las profundidades humanas, la postura adquiere características reflexivas. El relato se acomoda a la circunstancia, en tal virtud, el narrador transmite las acciones en monólogo interior, con la velocidad y simultaneidad del pensamiento:

Nos van a enterrar amontonados, en montón, enmontados. Allá, por aquella esquina asoma un grupo de muchachos que trae otro bulto despatarrado. Se le cayeron los zapatos y el sombrero. (19: 89)

5.2.7.5.HORIZONTE DE VACÍO:

En el cuento, encontramos el primer lugar vacío en el título; Hugo Cerezo Dardón dice:

Santos Mártires, se sabe al final, es un nombre propio, pero podemos colegir que es el símbolo de los colgados del sábado. De nuevo, como en El Remolino, el personaje ante la inminencia de la muerte, a la ve que anhela una tumba, revive su más caro deseo. (11: 69)

Santos Mártires, remite a una antigua tradición cultural, de tomar los nombres del almanaque. Sin embargo, al completar el título con **los colgados del sábado**, connota una alusión a seres de carne y hueso, que han sufrido el martirio de la tortura, la desaparición, la muerte.

El lenguaje es otro elemento que crea indeterminaciones. Estrada desarrolla en **Santos Mártires o los colgados del sábado**, una prosa repleta de emotividad y poesía, con que representa un mundo lleno de miseria y maravilla, de dolor y amor, de lágrimas y esperanza; el mundo de contrastes que conocemos de cerca, todo envuelto en una bruma de luto y temor.

Pasan de largo en el tras tras de sus pies sobre la calle empedrada y desempedrada, en procesión de luces solas, detrás de esa señora desolada que anda buscando a su hijo, y agarran para arriba, para el calvario. (19: 89)

Las acciones suceden en una fracción de tiempo impreciso. Solo al final se sabe que es el amanecer del domingo de resurrección:

*Si serán 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... (19: 102)*

Por lo demás, es el tiempo detenido en la mente de un moribundo, que describe los momentos de sus últimos estertores físicos y afectivos, con los que se va su postrera esperanza.

El narrador protagonista, sufre en carne propia los horrores de una muerte violenta; así lo da a conocer, por medio del monólogo interior indirecto:

Ni un vaso de agua, ya no digamos que venga alguien a mojarme la boca con un trapito o con un algodón empapado en jugo de lima que dicen que les cae bien a los moribundos, que quita la sequía y el ansia. (19: 85)

La participación del narrador testigo, que lleva la oración fúnebre, permite una retrospectiva por medio de la cual toma forma la historia del personaje:

Tal vez por eso me llamaron para la oración fúnebre, tal vez porque conozco bastante la historia y las penas de este lugar y no es la primera vez que vengo a este cementerio para acompañarlos en sus duelos.(19: 94)

Dentro del discurso fúnebre (narrador testigo), hay intersticios por donde se cuela el protagonista, y apunala la narración con descripciones y observaciones que complementan el cuerpo narrativo:

Y el hombrón carraspea y se pasa la palma de la mano por el bigotón canoso, lacio y caído, mirando hacia el cerro y su parte derrumbada donde están las cruces bajo el vuelo de los clisclises y los gavilanes. (19: 94)

La prosa de Estrada, había adquirido su estilo definitivo, en el que hace una combinación audaz y acertada de lenguaje, retórica, sinestesia y abundancia metafórica, en una creación altamente poética.

5.2.7.6. RECAPITULACIÓN

Santos Mártires o los colgados del sábado, es una mezcla de realidad, tradición y elegía. El estilo de Estrada, ya marcado con su sello personal de originalidad y librado de la tradición literaria del regionalismo; avanzó hacia temas de trascendencia universal. En la parte de la oración fúnebre que dice:

*Tal vez porque soy de los pocos, entre los viejos del pueblo de Benditas
Animas que, de niño, pudieron venir a la escuela mixta de aquí, para
aprender a leer y escribir. (19: 93)*

Aflora una realidad social, hasta el momento insuperable. Podemos decir que aquí, la consecuencia de Estrada, su conciencia de maestro, reclama un derecho que se ha negado a la niñez campesina.

Santos Mártires o los colgados del sábado, es un grito poético de las entrañas de la patria, que clama por un país de paz y justicia, en donde las campanas de resurrección sean un canto a la vida y un adiós al pasado:

*Porque está bueno que uno se muera de muerte natural, en su propia
cama, después de días y meses de enfermedad, después de años y de
años trabajosos, con hijos grandes, con nietos, vida cumplida. Pero no
tiene gracia eso de caer uno trastumbando, amontonado, sin que a lo
mejor sea la mera hora de uno. (19: 98)*

Finalizado el estudio que de los cuentos de Ricardo Estrada se tiene, según el enfoque utilizado, la recepción fue, además de positiva, productiva, dados los trabajos críticos que sirvieron de base.

6.CONCLUSIONES

1. Los cuentos de Ricardo Estrada contenidos en los libros: **Unos cuentos y cabeza que no siento** y **Otras cosas y Santos Mártires** cumplieron las expectativas de los lectores, según la *estética de la recepción*, lo que se comprobó, por medio de estudios y análisis de la obra, que constan en documentos escritos y publicaciones realizados por expertos en el área literaria guatemalteca. La distancia estética siempre fue favorable al autor, no se encontró crítica negativa.
2. Lo más destacado en la narrativa corta de Ricardo Estrada es la renovación técnica, aplicada a su concepción de la realidad nacional, cuyos temas fueron elevados a una proyección universal.
3. Los críticos guatemaltecos* coinciden en señalar, como factores innovadores de su narrativa: el monólogo interior, el fluir de la conciencia, alteración en el orden cronológico y el perspectivismo.
4. Estrada incorpora en sus cuentos la identidad cultural de las diferentes regiones del país, mediante: el entorno natural y sus fenómenos, el contexto social, el habla de los personajes, los recursos poéticos, el mito y la leyenda.
5. La originalidad en el estilo es característica evidente en la obra de Ricardo Estrada. Sus cuentos poseen una singularidad especial, que depende de la personalidad del autor y de la autenticidad de su vocación literaria, apartándose de la forma tradicional de narrar de los escritores guatemaltecos anteriores a él.
6. Los cuentos mejor reconocidos son: **El Remolino** y **Cabeza que no siento**, ambos responden a una elaboración narrativa de vanguardia, en donde combina elementos puramente culturales con las innovaciones propuestas, de acuerdo con la crítica nacional.

7. Los recursos poéticos más frecuentemente usados por Estrada son: metáforas, onomatopeya, símil, repetición, escritura automática y elementos tomados del habla popular (refranes, regionalismos, fragmentos de canciones, rezos, coplas).

8. Ricardo Estrada, con los libros objeto de este trabajo, tanto por las innovaciones técnicas como por lo trascendente del contenido, realizó un gran aporte a la literatura guatemalteca, y constituye, sin lugar a dudas, un autor indispensable en la cuentística nacional del siglo XX.

*Albizúrez Palma, Francisco; Barrios, Catalina; Alzamora, Margot; Cerezo Dardón, Hugo; Pineda, Rafael; Toledo, Aída; Wyld, Gustavo.

7. BIBLIOGRAFÍA

1. ALBIZUREZ Palma, Francisco. **Grandes Momentos de la literatura guatemalteca**. Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala. 1983.
2. ALBIZUREZ Palma, Francisco y Barrios Catalina. **Historia de la literatura guatemalteca. Tomo III**. Editorial Universitaria. USAC. 1987.
3. ALBIZUREZ Palma Francisco, Echeverría Amílcar y otros. **Breve Antología del cuento guatemalteco contemporáneo**. Editorial Universitaria. USAC. Guatemala. 1979.
4. ALVARADO Higueros, Alma. Morales Anleu, Margarita & Rohmoser de Gil, Ma. Elisa. **Selección de textos para el curso de métodos de estudio e investigación**. Sin datos editoriales. Guatemala. 1995.
5. ALZAMORA M., Margot. **Estudios y comentarios**. Tip. Gaytán. Guatemala, 25/6/82.
6. ANDERSON Imbert, Enrique. **Teoría y técnica del cuento**. Talleres gráficos dúplex Sociedad Anónima. Asunción, Barcelona. Abril de 1996.
7. ARÉVALO, Teresa. **Rafael Arévalo Martínez. (de 1884 hasta 1926)**. Tipografía Nacional. Guatemala. 1971.
8. BARTHES. Roland. **El grado cero en la escritura**. Editorial Romont, s. a. México. 1986.
9. BÜRGER, Peter, Gumbrecht, H, U. Et. Al. (Compilador: Mayoral, José A.) **La Estética de la Recepción**. Editorial Arcolibros S. A. Madrid. 1987.
10. CASTAGNINO H. Raúl. **El Análisis Literario**. Editorial El Ateneo. B. A. Argentina. 1987.
11. CERESO Dardón, Hugo. **Ricardo Estrada, In Memoriam**. Universidad del Valle. Guatemala. 1976.

12. CUESTA Abad, José M. **La Crítica Literaria y La Hermenéutica**. (Fotocopias sin datos bibliográficos).
13. DEPLASTS, Víctor y Gregoire Luis. **Diccionario Enciclopédico de Ciencias, Literatura y Artes**. P.528. Garnier Hermanos. París. Vigésima Edición. 1984.
14. DÍAZ Vasconcelos, Luis Antonio. **Antología del cuento guatemalteco**. Tomos I y II. CENALTEX. Guatemala. 1984.
15. **Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena**. Tomos del 1 al 5. Editorial Ramón Sopena. Barcelona. 1977.
16. **Diccionario de La Lengua Española**. Real Academia Española. Editorial Espasa Calpe.
17. **Enciclopedia Microsoft** (R) Encarta (R) 98 (c) 1993 - 1997 Microsoft.
18. ESTRADA, Ricardo. **Unos Cuentos y Cabeza Que no Siento**. Imprenta Universitaria. USAC. Guatemala. 1965.
19. ESTRADA, Ricardo. **Otras cosas y Santos Mártires**. Editorial Universitaria. USAC. Primera Edición. Guatemala, 1977.
20. ESTRADA, Ricardo. **Otras cosas y Santos Mártires**. Artemis Edinter. Segunda Edición. Guatemala. 1998.
21. ESTRADA, Ricardo. **Flavio Herrera. Su novela**. Imprenta Hispania. Guatemala 1970.
22. FUNDACIÓN Paiz. **Letras de Guatemala**. (Selección de textos: Lucrecia Menéndez de Penedo). Editorial Piedra Santa. Guatemala. 1993.
23. GARCIA Laguardia. J. M. & Luján Muñoz, Jorge. **Guía de técnicas de investigación**. Editorial Serviprensa Centroamericana. Guatemala. 1980.

24. HURTADO Eras, Saúl. **Por las tierras de Ilom. El realismo mágico en Hombres de Maíz.** Universidad Autónoma del Estado de México. 1997.
25. ISSER, Wolfgang. **Interpretación y Análisis de La Obra Literaria.** Editorial Gredos. Madrid. 1972.
26. JOFRE, Manuel Alcides y Blanco Mónica. Para Leer L Lector. **Una antología literaria postestructuralista.** Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Santiago. Chile.
27. MENTON, Seymour. **El Cuento Hispanoamericano.** Fondo de Cultura Económica. México. 1975.
28. MENTON, Seymour. **Historia Verdadera del Realismo Mágico.** Fondo de Cultura Económica. México. 1998.
29. LONDOÑO Vélez, Santiago. **Cuento Hispanoamericano Siglo XIX.** Editorial Norma. Guatemala. 1994.
30. NUILA Paredes, Elsa. **El Monólogo Interior en “Los Compañeros”.** (Tesis) Facultad de Humanidades. USAC. Guatemala. 1996.
31. PINEDA Reyes, Rafael. El remolino: **Actante humanizado en el relato de Ricardo Estrada.** Sin datos editoriales. Guatemala.
32. ROYANO Gutiérrez, Lourdes. **Las Novelas de Miguel Angel Asturias Desde La Teoría de la Recepción.** Publicaciones Universidad. Valladolid. 1993.
33. SHIPLEY, Joseph T. **Diccionario de la Literatura Mundial.** P. 211. Ediciones Destino. Barcelona. 1ª. Edición. Octubre 1962.
34. `TOLEDO Arévalo, Aída. **Ricardo Estrada, Innovador de la Narrativa Guatemalteca.** (Tesis). Facultad de Humanidades. USAC. Guatemala. 1989.

35. VEIRAVE, Alfredo. **Literatura Hispanoamericana**. Editorial Kapeluz. B. A. Argentina. 1976.
36. V. Propp. **La Morfología del Cuento**. Editorial Premiá. México.
37. WYLD Ferraté, Gustavo. **Los Cuentos de Ricardo Estrada**. (Tesis). Facultad de Humanidades. Universidad del Valle. Guatemala. 1981.

8. ANEXO

8.1. GLOSARIO

1. **Analepsis:** Procedimiento por medio del cual, a través del pensamiento retrospectivo, se narran sucesos del pasado de los personajes, término acuñado por Genette.
2. **Análisis:** Separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principales elementos.
3. **Anticipación:** Del lat. anticipatio,. Acción y efecto de anticipar o anticiparse.
4. **Crítico:** Del lat. criticus, y este del gr. kritikṒj. El que juzga según las reglas de la crítica.
5. **Distancia estética:** Es la diferencia que se establece entre las expectativas del público y su realización.
6. **Efecto Estético:** Corresponde al cumplimiento o defraudación de las expectativas del público y determina la respuesta por parte del lector, que puede ser positiva o negativa.
7. **Estética:** Rama de la filosofía relacionada con la esencia y percepción de la belleza. (12: 485)
8. **Hermenéutica:** Ciencia que se encarga de la interpretación del significado de los textos.
9. **Horizonte de Expectativas:** “La suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas, que encuentra una obra en el momento de su aparición, y a merced de la cual es valorada.” (8:17)
10. **Horizonte de vacío:** Está determinado por los espacios que quedan entre el enlace de oraciones y que, el lector llena a su manera.

11. **Indeterminaciones o lugares de indeterminación:** Espacios que deja el autor estratégicamente, para incitar a la participación activa del lector, quién debe llenarlos en una lectura creativa.
12. **Lector Implícito:** Responde a “la función de lector inscrita en la novela” (8:78). Está implicado activamente en la obra, participa en ella y la modifica según sus estrategias de lectura.
13. **Mágico:** Del lat. magicus. adj. Perteneiente o relativo a la magia. Arte, obra MÁGICA.
14. **Maravilloso:** De maravilla. Extraordinario, excelente, admirable.
15. **Monólogo:** Del gr. monolŃgoj. Especie de obra dramática en que habla un solo personaje.
16. **Narración:** . Acción y efecto de narrar. Llámase así a la novela y el cuento.
17. **Narrador:** Del lat. narrator, -. El que narra.
18. **Narrativa.** Género literario constituido por la novela, la novela corta y el cuento. Habilidad o destreza en narrar o en contar las cosas.
19. **Percepción:** Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos.
20. **Perspectiva:** Del lat. tardío perspectiva [ars], óptica. Arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista.
21. **Perspectivismo:** Vocablo creado por Gustav Teichmüller que se refiere a considerar al mundo y las cosas desde diversos puntos de vista.
22. **Prolepsis:** Término utilizado por Genette, para designar acontecimientos futuros.

23. **Prosa:** Del lat. prosa. Estructura o forma que toma naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos, y no está sujeta, como el verso, a medida y cadencia determinadas.
24. **Prospección:** Estudio de posibilidades futuras basado en indicios presentes.
25. **Psicoanálisis:** Método de exploración del subconsciente para examinar el pasado moral o mental de un individuo y las reacciones de su conducta.
26. **Recepción:** Del lat. receptio, Acción y efecto de recibir.
27. **Retrospección:** Mirada o examen retrospectivo.
28. **Retrospectivo:** Que se refiere a tiempo pasado.
29. **Sinestesia:** Del gr. sÝn, junto, y aŠsqhsij, sensación . Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo.
- Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.
30. **Simultáneo:** Del lat. simul, juntamente, a una. Dícese de lo que se hace u ocurre al mismo tiempo que otra cosa.