

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ
APROXIMACIÓN A SU CUENTÍSTICA

RODOLFO C. SCHWEIZER

Alción Editora
Córdoba-Argentina
2001

A mi esposa Amalia, a mis hijos Federico y Melina y a mi hermana Marta.

ÍNDICE

Prólogo.....	iv
Capítulo 1.....	1
Capítulo 2	14
Capítulo 3	34
Conclusión	51
Bibliografía.....	53

PRÓLOGO

Este ensayo o aproximación a la cuentística de Juan José Hernández es una especie de continuidad espiritual de mi ensayo sobre Daniel Moyano, que me lleva a concentrarme en los escritores del interior. En realidad, Daniel me llevó a "Juanjo," y no consideré justo ocuparme de uno solamente. Pero, esta no es la única razón. Creo que en los últimos 40 años, Hernández, Moyano (ya fallecido) y Héctor Tizón, son los tres escritores más importantes que ha producido el interior argentino, concretamente la región del Noroeste, y que su creación ha enriquecido la literatura argentina.

Para tomar conciencia de la dimensión artística y humana de Hernández, creo que nada mejor que parte del prólogo que Daniel Moyano escribiera como prólogo a **La señorita Estrella y otros cuentos** (1982):

Removiendo los escombros, Juanjo arma cuidadosamente su mundo. Un mundo cruel regido por mujeres dulces y melodiosas que actúan como principio constructivo-destructivo. Esas mujeres que aparecen en los balcones, en las siestas provincianas, soltándose el pelo retinto, sabedoras de los baúles donde están los vestidos de las novias enterradas, y de los patios donde revientan flores lechosas y carnales, son la tierra; la madre tierra de la que surgen los inocentes que, cada vez que intenten una salida de ese orden maternal y secreto, se convertirán en víctimas. Da lo mismo que estas víctimas sean personas o animales: para la mítica abuela tucumana que contempla el mundo desde su balcón intocado, con sabiduría biológica, esa diferencia no altera la mecánica. Mujeres que generan dulzura, saciedad, olvido, pero también futuros gusanos, con crueldad eterna. J. J. Hernández busca su paraíso transitando escrupulosamente los caminos del infierno, donde sus personajes van perdiendo la inocencia, el país, la identidad. Ellos no quieren prostituirse por una felicidad efímera, porque después de todo aman la vida, "aunque sea una enfermedad".

Los cuentos ... son variaciones de un mismo tema. En este juego que sólo parece conocer bien esa abuela del balcón, se enlazan los diversos "temas" del narrador: la pubertad como castigo a la inocencia, los ritos vinculados a su pérdida; el calor y los insectos generando vida y destrucción; la relación entre el bienestar y la corrupción; lo social como simple escenario de la tragedia, basurero o degolladero; lo femenino cruel; el placer generando miseria; la farsa de vivir; la madre fuerte y eterna. Visiones que resultan de mirar el mundo desde una posición difícil, franca y comprometida con una totalidad diversa y contradictoria. No hay crueldad ni piedad en esta óptica; hay lucidez dolorosa, pintando no el mundo que se desea sino lo que es. El que el autor desea está detrás del texto, y es un residuo moral. Para llegar al paraíso no queda otro remedio que cruzar el infierno.

Juan José Hernández no es cruel como se ha dicho alguna vez. Es fiel a la circunstancia. Le pide algo más a la realidad, que es lo que han hecho siempre los grandes escritores. Desde su exilio le habla a la tierra, a la madre, a la abuela misteriosa pidiéndoles lo que no han podido darle. O lo que le ocultaron, como al personaje de Así es mamá. . . . Mujeres blancas y bellas, identificadas con el poder abstracto, poderosas y ultrajadas a la vez, pero capaces de acabar

con todo, incluso con el poder histórico, cuando la belleza comprada por los dueños de la riqueza se rebela contra ellos hasta destruirlos, y ellos, con los gusano de sus cuerpos, tratan de imitar el estremecimiento del placer total y destructivo.

Juanjo, un exiliado en el aluvión zoológico, buscó entre los escombros de la infancia una patria verdadera, y logró nombrarla sin impostaciones, con fidelidad, en su tonada natal, precisa y perfecta, incorporando a la geografía cultural del país un érea postergada, en un idioma con olor a yuyos del monte y del mundo. Con ese sabor idiomático donde se apoya la belleza de sus visiones, ha acercado un poquito más una realidad futura de la que sus cuentos y poemas son una anticipación. Realidad a salvo de la historia, por el camino de una escrupulosa reconstrucción espiritual.

La obra de Hernández interesa también porque, como escritor del interior, su producción genera una mejor visión de la literatura argentina. Nadie puede ignorar el impacto que la deformación histórica y cultural argentina impuso e impone al arte y al artista alejado de los centros de poder. Su obra contribuye entonces a superar esas limitaciones y a ampliar la base creativa, incorporando elementos propios de nuestra sociedad y condición histórica.

Otro de los motivos que impulsa este ensayo es el de servir de estímulo para que otros se aventuren también al estudio de éste u otros autores. La literatura del interior está a la espera del estudio profundo que la contextualice en función de la literatura nacional y latinoamericana. Hablo aquí del estudio crítico y no de la apología vacía que sólo busca ensalzar al escritor.

Este ensayo, como el que hice antes sobre Moyano, se inscribe dentro de una visión que busca llamar la atención sobre algunos aspectos de la obra de Hernández y hacer un aporte crítico sobre ella. Por lo tanto no es completo, ni pretende serlo. Por eso he preferido verlo como una aproximación, dada las múltiples lecturas que el texto puede inspirar. Por lo tanto, está muy lejos de mí esperar que el lector coincida conmigo en todo. Lo importante es que este ensayo abra un espacio de discusión o inquietud que permita tomar conciencia sobre el carácter de la producción artística de nuestros escritores del interior.

CAPÍTULO 1

DE CHEJOV A HERNÁNDEZ

EL CUENTO MODERNO

Dado que en este estudio de los temas característicos de la narrativa de Juan José Hernández apuntamos a sostener la idea de modernidad en su concepción cuentística, considero necesario, primeramente, revisar brevemente los conceptos que caracterizan al género. Enfatizo la brevedad de este punto ya que no pretendo aquí agotar todas las ideas en torno al cuento como género sino, por el contrario, recordar los puntos principales que lo definen y esas referencias iniciales a partir de las cuales se inició la modernidad narrativa. Quienes pretendan ir más profundamente en lo teórico pueden recurrir al trabajo de Charles E. May¹, una excelente contribución a la definición y puesta en perspectiva del cuento como género.

La necesidad de definir primeramente los conceptos narrativos en que se funda el cuento moderno obedecen aquí a la necesidad de diferenciarlo desde el principio del cuento tradicional, es decir, aquel que seguía las tradiciones del realismo y del romanticismo. Esto nos dará las bases para compararlo y establecer las similitudes y diferencias con el cuento tradicional. Aquí se sugiere que en Hernández, si bien se manifiestan elementos propios del realismo a través del uso de detalles que buscan hacer más realísticos a sus relatos, su concepción creadora se inclina más hacia las concepciones del cuento moderno que se iniciara con Chejov. Naturalmente, no haríamos justicia si dejáramos de reconocer otras contribuciones colaterales que luego se aplicaron al cuento, como aquellas que hicieron Henry James y otros en el terreno de la narrativa en general.

Como plantea Susanne C. Ferguson, el cuento existe, pero definirlo es difícil. Esto parecería ser el resultado del intento de varios autores de adelantar una definición a partir de sus características tomadas individualmente: unidad de efecto (Poe, Brander Matthews y otros), técnicas de compresión narrativa (A. L. Bader, Norman Friedman, I. A. G. Strong), cambio o revelación del protagonista (Theodore Stroud), tema (Frank O'Connor), tono (Gordimer), lirismo (Moravia). De todas maneras, sostiene esta crítica, el cuento moderno evidencia los mismos valores estéticos que la novela moderna a partir del siglo XIX, los cuales están afiliados a los cánones del impresionismo y la tradición de Flaubert (Ferguson 218-219)².

El cuento -como la novela, la poesía o el drama- tiene sus propias reglas. Algunos lo ven como un género menor en relación a la novela. Pero esta opinión es insostenible dado el objetivo distinto que lo anima y las estrategias narrativas diferentes que requiere para

¹ Me refiero aquí a su obra *The New Short Story Theories*, (Athens: Ohio University Press, 1994).

² Según Ferguson, caracterizan al cuento y la novela modernos lo siguiente: (1) limitación y primer plano del punto de vista, (2) énfasis en la presentación de las sensaciones y la experiencia interior, (3) la eliminación o transformación del varios elementos del cuento tradicional, (4) incremento en el uso de la metáfora y la metonimia para presentar los eventos y personajes, (5) rechazo del ordenamiento cronológico del tiempo, (6) economía estilística y narrativa, (7) puesta en primer plano del estilo. May, *The New*, 218-230.

lograr su fin. Además, no se trata de comparar géneros en base a cantidad, sino de analizar cada género dentro de su propia forma, ya que cada uno busca crear una experiencia estética diferente a través de la palabra. Así como no tendría sentido comparar la poesía contemporánea con la poesía épica o la epopeya, tampoco tiene sentido intentar una comparación entre las diferentes formas narrativas que históricamente siguió, sigue y seguirá la literatura.

Si nos atenemos a la definición mecanicista de Edgar Allan Poe³, el cuento no debe ser largo, debe leerse en menos de dos horas y debe buscar lo que identifica como "unidad de efecto", o sea una fuerte impresión en el lector; una totalidad o excitación necesariamente transitoria. Obviamente, la novela carece de estas posibilidades debido a la demanda de tiempo que impone su lectura. Las pausas o interrupciones impiden la posibilidad de crear ese efecto sorpresivo y desestabilizante inherente al cuento. Como ya señalaba Brander Matthews⁴ a finales del siglo XIX, no se trata de contar y comparar número de páginas, sino de dos tipos distintos de narración: mientras el cuento trabaja verticalmente, en profundidad, la novela es horizontal y logra esa profundidad a través de la expansión. Seguramente por ello, para Allan H. Pasco⁵ lo importante no es lo que se cuenta, sino cómo se lo cuenta. Como plantea May, esto implica reconocer que el cuento moderno es fiel a la irrealidad del mundo subjetivo, lo cual lo vuelve a diferenciar de la novela, envuelta en la misión de crear una ilusión de la realidad⁶.

El cuento ha seguido dos caminos evolutivos desde el siglo XIX. Por un lado está la concepción mecanicista de Poe, que requería organizar el contenido y los incidentes de manera de sorprender al lector con un final inesperado. Esto coincidiría con los reclamos del formalista ruso B. M. Éjxenbaum, quien sugería allá por los años veinte que el cuento debía ser construido sobre la base de una incongruencia, contradicción, error o contraste, entre otras cosas⁷. Por otro lado está la concepción de Chejov, que transfiere el peso estético a la historia o contenido y no necesariamente al final. Prueba de ello es que algunos relatos cortos terminan cuando el retrato, el tono o el concepto han sido completados⁸.

Chejov merece ser acreditado como el precursor del cuento moderno y por haberlo llevado al estatus de arte literario. "La perfección, la terminación de sus historias, la combinación de simplicidad y complejidad, su habilidad artística, la economía de medios impuesto por el lirismo de su estilo, sirvieron como estimulante en la literatura rusa....Entre 1900 y 1917 no solamente Gorky y Korolenko, sino también un gran número de escritores de la joven generación tales como Leonid Andreyev, Ivan Bunin, Alexander Kuprin, Boris Zaitsev y otros, se unieron en lo que se dio en llamar la 'tendencia chejoviana'" (Slonim 61)⁹. Después de la Primera Guerra Mundial su influencia se extendió al mundo occidental. Entre los británicos, Elizabeth Bowen, A.E.Coppard, E.M.Forster, James Joice, Katherine Mansfield, Sean O'Faolain, y Virginia

³ Edgar Allan Poe, "Poe in short fiction," May, *The New*, 59-72.

⁴ Brander Matthews, "The philosophy of the short-story," May, *The New*, 73-80.

⁵ Allan H. Pasco, "On Defining Short Stories," May, *The New*, 127. Aquí Pasco pone de ejemplo a A. Camus en esto, donde el impacto no es el miedo en sí, sino la construcción del mismo.

⁶ Charles E. May, "The Nature of Knowledge in Short Fiction," May, *The New*, 132-133.

⁷ B.M.Éjxenbaum, "O. Henry and the theory of the short fiction," May, *The New*, 81-90.

⁸ Por supuesto, no olvidamos el cuento fantástico a lo Borges o Kafka como categoría, pero no lo consideramos aquí.

⁹ Mi traducción. Toda otra traducción que aparezca en el libro es personal.

Wolf. Algunas como Mansfield imitaron su estilo sin ocultarlo. Entre los americanos, su influencia incluye a Conrad Aiken, James T. Farrell, Ellen Glasgow, E. Hemingway, Flannery O'Connor, Dorothy Parker, Katherine Anne Porter y Eudora Welty. Los elementos en común entre ellos fueron la importancia dada a la atmósfera del relato, la recurrencia a fantaseos para revelar los pensamientos y sentimientos del protagonista, el uso de temas que revelaran la vida interior y la perspectiva realmente gris de sus vidas para representar sus frustraciones.

Lo original en Chejov es que evitó los comienzos y finales ortodoxos en sus cuentos, tal como reclamaban las ideas narrativas del siglo XIX. Su fidelidad a la vida lo llevó a evitar el desarrollo de una historia que llevara a la creación de un climax, ya que tampoco la vida se mueve en esa dirección necesariamente. Por ello los contenidos se centran en una acción quintaesencial que permita revelar al protagonista. Igual que en H. James, su acercamiento a aquél es intuitivo y se basa en su observación de la naturaleza humana más que en un estudio académico. No es difícil vislumbrar, a través de la representación de ellos, el tema que le preocupa: la falta de humanidad y comunicación entre los seres humanos. Esto lo lleva a atacar la hipocresía y el mal uso del poder, entre otros temas. Pero, por otro lado, sus relatos muestran su humanidad, que se manifiesta en compasión por los más débiles, y que se complementa con su defensa de la bondad, el saber perdonar, la simplicidad, la comprensión y el trabajo. Por lo tanto sus historias son provocativas porque impelen al lector a renacer y a sentir en una dirección nueva y oblicua.

Según May, Chejov estableció la fundación del cuento moderno, donde el protagonista dejó de ser una proyección simbólica o el resultado de una descripción realista, para transformarse en una percepción o subjetividad en acción (May, The New 199)¹⁰. Por lo tanto, su aproximación sugiere la idea de la realidad como un producto de la relación de cada uno con el medio externo y no como una categoría absoluta e independiente. De esta forma, Chejov nos lleva a una experiencia fenomenológica donde la unidad de acción que reclamaba Poe no apunta a la construcción de un final sorpresivo, sino que está dada por la atmósfera que la historia crea. Esto significa que nos enfrentamos a una creación de neto corte impresionista y no a un producto del realismo. Como sabemos, Chejov recurre a crear narraciones con situaciones ambiguas, donde la realidad externa se disuelve en lo subjetivo, planteando en el proceso el conflicto que sirve de soporte a la historia.

La idea de Chejov de cargar con la responsabilidad del efecto estético a la historia es fundamental para acercarnos al cuento moderno. Esto no invalida naturalmente que, simultáneamente, pueda haber una convergencia hacia un final sorpresivo. Pero en el cuento moderno lo que se intenta fundamentalmente es el logro de una experiencia totalizante a través de la construcción de una de las múltiples formas en que se da la experiencia humana, lo cual cabalga en la historia y en la construcción del plano subjetivo del protagonista. Esto, obviamente, no demanda necesariamente la construcción de un final sorpresivo y lleva al artista a recurrir a una intensificación de las formas, construyendo al mismo tiempo la experiencia estético-emotiva en el lector. Esto, que constituye la esencia de la filosofía narrativa en Chejov, se extiende también a la narrativa de Hernández.

¹⁰ Charles E. May, "Chekhov and the Modern Short Story," May, The New, 199-217.

Entre los nuevos elementos identificadores del género introducidos por Chejov, el uso de la elipsis y la metáfora con el fin de comprimirlo es fundamental. Este es un punto importante para tener en cuenta al analizar la filosofía narrativa detrás del cuento moderno, porque el uso de ambos tropos como medio de abreviación y compresión, reclaman un lector activo y dinámico, dispuesto a integrarse subjetivamente a la historia para poder vivirla desde adentro y así alcanzar un efecto totalizante o una experiencia estética. Ello implica un lector capaz de leer entre líneas y poner lo que falta para completar la imagen sugerida por el autor. Sin embargo, esto no impide que un autor recurra a incluir detalles a fin de dar más realidad a la historia.

Esta abreviación reclamada por el cuento moderno se refleja en la forma que deben tomar los comienzos y finales. Para Julio Cortázar mientras la novela procede por suma de efectos, el cuento debe ganar por *nocaut* desde el principio. Por eso, la primera página es fundamental. En ella no debe haber nada gratuito ni de más, porque el autor de cuentos sabe que no tiene el tiempo de su lado. Por lo tanto su solución es trabajar en profundidad, verticalmente, golpear desde el principio. De ahí que lo que parece una metáfora es, en realidad, la esencia del método¹¹.

OTRAS CONTRIBUCIONES GERMINALES

La narrativa moderna -y el cuento en particular-, no deberían analizarse sin tener en cuenta la contribución de Henry James. Pero, aquí hablamos del James del último periodo, del creador posterior a 1900, el de The Ambassadors, The Wings of the Dove and The Golden Bowl; de aquél autor que llevo al lector a participar en el proceso subjetivo del protagonista por medio del acceso a su conciencia en busca de un renacimiento. En otras palabras, la visión de la vida como un proceso en el cual convergen el mundo empírico y las impresiones que de él, como experiencia, registra el individuo; la impresión como experiencia y ésta como producto de una impresión o percepción personal¹².

Al dar protagonismo a la conciencia, James desestabilizó lo absoluto o lo categórico. Esto, que constituye el centro de la modernidad, destruyó los conceptos del realismo que recurría al discurso ordenado e incluso a la pureza del género. Por el contrario, la lectura de H. James supone una nueva visión de la experiencia como un proceso y una conciencia de la capacidad de la literatura para representarla. Esto lo llevó a crear la imagen del protagonista como una subjetividad en movimiento, dinámica, que fluye; como el resultado de una serie de experiencias entrecruzadas en lugar de un ente estático, integral y puro.

La idea de James nos obliga a recalcar momentáneamente en el concepto de realidad para comprender mejor su propuesta. Estamos acostumbrados (y por supuesto la literatura anterior a él así lo asumía) a la idea de que la realidad existe al margen del sujeto como

¹¹ Julio Cortázar. "Some aspects of the short story," May, The New, 245-255. Quienes busquen este artículo en castellano pueden hacerlo en Cuadernos Hispanoamericanos, 255 (1971).

¹² Como se sabe, James escribió más de ochenta cuentos, pero, como Arthur Voss señala, sus relatos descansan mucho en la complicación de la historia y no aportaron nada en comparación con los que introdujo Chejov. Sin embargo, reconoce que con su recurrencia al uso del punto de vista limitado en vez del narrador omnisciente, James sí hizo una contribución al cuento moderno (Voss 156).

categoría absoluta. Pero, si asumimos al mundo como independiente de nosotros, la pregunta inmediata es determinar cuán mucho es aquél independiente de nuestra propia percepción. Obviamente, en el plano de la experiencia humana, entraríamos aquí en un territorio conjetural de infinitas posibilidades, lo cual nos llevaría a reconocer que estamos sumergidos en un mar de apariencias y aislados de la verdadera naturaleza del mundo. Pero, esto equivale a decir que la realidad, lejos de ser una verdad absoluta e independiente del individuo, no es más que una ficción. Esto es de suma importancia por cuanto justifica que se intente abordarla usando los recursos de la ficción. El arte sería, entonces, lo único con capacidad para representarla, aceptando al mismo tiempo que, dada su multiplicidad, sólo es posible tratarla a partir de la consideración de un fragmento de ella: la que crea el individuo a través de su relación con el mundo.

El desarrollo de la narrativa moderna también tiene su deuda con otros contribuyentes que, desde otros campos del conocimiento, la hicieron posible. Uno de los conceptos básicos introducidos a fines del siglo XIX se debe a William James, hermano de Henry. En su obra cumbre, Principios de Psicología (1890), James plantea científicamente el concepto de la conciencia fragmentaria; la conciencia como un fluir del pensamiento y no como algo unitario o estático (W. James, 239). Si bien su visión ya se puede ver sugerida en Goethe y otros escritores anteriores a su tiempo, fue sin embargo William James quien dio claridad definitiva al tema y facilitó las nuevas tendencias modernas en el arte. A partir de su contribución -que rompía con el dualismo cartesiano entre cuerpo y espíritu-, la experiencia es un proceso sin fin, la verdad es algo provisional, la conciencia tiene poder constitutivo, la forma estética es el resultado de la interacción de procesos subjetivos y objetivos y toda categorización abstracta es inadecuada (Graham, 168). Como plantea Kenneth Graham, esta estética de la conciencia creada por James se proyectó en el uso de la corriente de conciencia en Dorothy Richardson, y también influyó en Virginia Woolf, William Faulkner y Marcel Proust, en sus variantes personales (Graham, 162)¹³. Una coincidencia interesante es que los dos hermanos llegaron al mismo concepto dinámico de conciencia en forma independiente, William científicamente y Henry intuitivamente. Sin embargo, no habría pruebas de que William haya influido en Henry.

La narrativa moderna se nutre también de las contribuciones de otros autores que encontraron su inspiración en las innovaciones de James, como Ford Madox (Hueffer) Ford (1873-1939)¹⁴. El libre juego del discurso que se originara con la concepción de la conciencia fragmentaria con los hermanos James, llevó a este a la concepción del "time-shift" o salto alternativo entre el pasado, el presente y el futuro en la narración. Como R. W. Lid señala, este mecanismo narrativo -que no debe confundirse con el flash-back o la

¹³ Kenneth Graham, Henry James: A Literary Life (N. York: St. Martin's Press, 1995) 162.

¹⁴ Ver R. W. Lid, Ford Madox Ford: The Essence of his Art, (Berkeley: U. of California Press, 1964) vii, 15. Ford (nombre original Ford Hermann Hueffer) fue una figura germinal y de transición en la literatura del siglo XX, y a quien los historiadores de la literatura todavía tienen que ponerlo en perspectiva. Su ficción, entre lo victoriano y lo moderno, revela e ilumina los cambios radicales en la novela a partir de fines del Siglo XIX. Estos cambios se reflejan en parte en el cambio de nuestras concepciones sobre la definición de lo que es un protagonista y el tiempo narrativo. Sus dos obras más famosas entre sus 34 novelas son *The Good Soldier* (1915) y *Parade's End* (1924-1928). Durante su juventud estuvo asociado a Joseph Conrad, a quien conoció en 1898, y también escribió en 1913 un importante estudio sobre Henry James, quien "es el más grande entre todos los escritores vivientes y, en consecuencia para mí, el más grande de todos los hombres".

retrospección ya que ésta es ordenada y cronológica- le permite al autor hacer participar libremente a la conciencia a través del uso alternativo de todos los tiempos narrativos en que la mente trabaja (Lid 13-14). Técnicamente, esto que refleja la fragmentación de aquélla, ha facilitado representar el punto de vista del protagonista a través de un discurso desordenado y libre de trabas. Esto es importante en algunos cuentos de Hernández como **La reunión**, por cuanto le permite construir una imagen de la angustia recurriendo a la mente atribulada de la protagonista.

La narrativa moderna requiere reconocer también las contribuciones que hiciera Gertrude Stein (1874-1946) a comienzos del siglo XX. Stein quería que su creación escapara de la mimesis¹⁵, es decir, que se alejara de la dependencia del mundo real para tener una completa existencia por sí misma. Ella dejó de lado la descripción y la recurrencia al detalle que tanto usara el realismo, en su idea de crear una ilusión de la realidad. Naturalmente, las ideas de W. James (fue su maestro en Harvard) y las de Henry James (de quien se reconoce discípula¹⁶) le brindaron la posibilidad de recurrir a algo diferente como el mundo interior como tema, lo que la alejó de la literatura anterior. Esto se complementó con su sugerencia de dejar de lado la idea del progreso moral de los protagonistas, la cronología narrativa y la construcción de un final que implicara una salida al conflicto. Estos puntos son de fundamental importancia en la concepción del cuento moderno. En Hernández, cuentos como Tenorios y La intrusa reflejan esta concepción que deja de lado ese progreso ético en el protagonista.

El criterio de Stein es tomar un fragmento de la realidad personal y desarrollarlo individualmente. Al hacerlo, la obra establece su propia realidad, separada e independiente de lo que se identifica como realidad externa. Lo que vale ahora es la realidad personal; la realidad como producto subjetivo de la interacción entre la conciencia y el mundo externo. Lo importante sería entonces, según su visión, llevar al lector a enfocarse en la conciencia del protagonista y su lucha interior, lo cual, según Bettina L. Knapp¹⁷, la ubicaría dentro de la tradición narrativa moderna junto al Hemingway de The Sun Also Rises y al Joice de Finnegans Wake.

Algo interesante en su narrativa es la ausencia de un narrador transparente. Ella escapa al narrador convencional para situar, en cambio, una conciencia narrativa que se hace presente de alguna forma para introducir información o que toma partido hacia los personajes. Como veremos, algunas obras de Hernández, como Para Navidad, también evidencian la presencia de una conciencia narrativa al tratar el tema de la soledad de la mujer.

La necesidad del autor de abocarse a un fragmento de la realidad como tema en Stein, se refleja contemporáneamente en la propuesta de Cortázar, quien defiende la idea del

¹⁵ Por mimesis se entiende aquí la imitación de la vida real.

¹⁶ "Henry James" fue la respuesta que Stein le dio a T. S. Eliot cuando éste la visitó en París y le preguntó quién era su mentor (Knapp, 8).

¹⁷ Ver Bettina L. Knapp, Gertrude Stein, (N. York: Continuum, 1990) 19-72. Mientras para H. James -su maestro según ella misma (59)- lo importante era una combinación de contexto e interacción entre diferentes conciencias, para ella el foco narrativo debía concentrarse solamente en la interacción entre conciencias acosadas por la lucha por solucionar sus propios dilemas. Esto se daría como resultado del determinismo psicológico con que Stein dota a sus personajes; individuos encasillados desde el nacimiento en ciertos tipos psicológicos, a los cuales la única opción que les queda es adaptarse a la realidad que los rodea (38-39). Por lo tanto, el contexto en que sus personajes crecen o se desarrollan no tiene importancia y es dejado de lado.

cuento como una fotografía y la novela como una película. Según este autor, tanto el cuento, como la foto, toman un fragmento de la realidad, le dan límites, pero de tal forma que actúan como una explosión que abre otra realidad más amplia a través de una visión dinámica que trasciende espiritualmente el espacio cubierto por la cámara. Por lo tanto, una historia es significativa cuando rompe sus propios límites con una explosión de energía espiritual que de golpe ilumina algo más allá de la sórdida anécdota que se cuenta.

HERNÁNDEZ Y SUS CUENTOS

La producción cuentística de Juan J. Hernández se divide en dos grupos: (1) cuentos con personajes adultos, (2) cuentos con protagonistas infantiles. Estos últimos pueden dividirse a su vez en cuentos de iniciación y cuentos centrados alrededor de la crueldad infantil. Comprender y sostener la modernidad de sus relatos demandaría analizarlos en función de las normas, tendencias y filosofía narrativa que guían a esa escuela. En otras palabras, verlo desde la óptica de las ideas que Chejov contribuyera al género, más la que hicieron los que lo siguieron. Como veremos, Hernández también sigue los criterios creativos de aquél, a los cuales sumó, naturalmente, los avances que se dieron en la narrativa con H. James, G. Stein y otros, que lo suman a la larga lista de escritores notables como James Joyce, Katherine Mansfield, Flanery O'Connor, Ernest Hemingway, Katherine A. Porter, Dorothy Parker y Eudora Welty por mencionar unos pocos, que también tuvieron en cuenta las ideas de esos escritores germinales en el ocaso del siglo XIX y comienzos del XX.

Charles May¹⁸ define cuatro características fundamentales en los cuentos de Chejov, que se pueden aplicar también a Hernández. Éstas son: (1) el protagonista es representado como una conciencia o una subjetividad en movimiento, (2) la narración no comprende el desarrollo de una trama elaborada, sino que se limita a un bosquejo mínimo y que se aproxima a lo poético en cuanto breve y sugerente de algo más allá del texto, y que el lector debe completar, (3) la narración se concentra en la creación de una atmósfera mezcla de realidad externa con proyecciones síquicas del protagonista y (4) la narración cabalga en una percepción impresionista de la realidad, o sea en una perspectiva subjetiva de la misma de parte del protagonista.

Respecto a lo primero, no cabe duda de que la cuentística de Hernández responde también a ese criterio. En sus relatos, el protagonismo se centra en el estado interior del protagonista de frente a una situación desestabilizante. Basta ver relatos como **La reunión**, **Para Navidad**, **El viajero** o **La inquilina** para notar estas coincidencias. En ellos, el conflicto ubica al relato en un terreno dudoso y dominado por la bruma natural que sigue a una apreciación subjetiva de la realidad. Con este enfoque hacia el plano subjetivo, la experiencia desarrollada permite al protagonista ganar comprensión de su realidad. Pero, en este proceso de lucha, también el lector, al integrarse en la historia y fundirse con el drama del protagonista, gana experiencia y descubre que no hay una verdad absoluta, porque ellas se destruyen ante el impacto con situaciones únicas. Por lo

¹⁸ Charles May. "Chekhov and the modern short story". A Chekhov Companion. Ed. Toby W. Clyman. (London: Greenwood Press, 1985) 147-163.

tanto la verdad aparece y es sugerida como una potencialidad que el lector puede intuir, pero nunca alcanzar totalmente.

El segundo punto sugiere que, dada la brevedad del cuento, la historia debe comprimirse, lo cual deja espacios que el lector debe llenar. Por lo tanto, no debe extrañar el laconismo que caracteriza a la narración en ambos autores. El objetivo de esta reducción no es otro que el de elevar el impacto o lo poético de lo que se cuenta. Esta compresión del relato se puede apreciar especialmente en los comienzos y finales, donde el ahorro de palabras y el uso de la metáfora o la elipsis invita al lector a llenar el vacío con su imaginación. Como Harold Bloom sugiere, los cuentos de Chejov arrancan de golpe, terminan elípticamente y no ofrecen un cierre que llenen las preguntas que quedan en el aire (Bloom 65). En Chejov, esto se puede apreciar en el laconismo con que comienza de golpe **The grasshopper**: "Todos los amigos de Olga Ivanovna y conocidos estuvieron en su casamiento." También en **Gusev**, en esa sugerencia que implica con "se estaba poniendo oscuro; pronto caerá la noche," donde la información dada es muy escasa pero sugiere la necesidad de una acción. Lo mismo se da en Hernández con los comienzos. En **Para Navidad**, el inicio sintetizado en una frase elemental como "era verano" basta para inducir metafóricamente la idea de una fatiga espiritual en la protagonista. En **La reunión**, la mención de que "Amalia salió de la casa y miró el cielo con fastidio" es suficiente para imaginar en la primera línea su estado de ánimo, alinearnos con su situación y definir el contexto. En **La señora Angela** el comentario "cuando me muera me van a extrañar" es suficiente para proyectar la idea de la mujer agotada por sus responsabilidades. Estos recursos, que no se agotan en los ejemplos mencionados, demuestran la voluntad en el autor de recurrir a este recurso retórico para comprimir el relato, creando al mismo tiempo el necesario suspenso que haga atractiva la lectura.

En consonancia con la aproximación sugerida, Hernández concentra y condensa la acción en una sola dirección, en un solo evento, intensificando las formas de la realidad para dar profundidad a la representación. Por eso, la atención no debe fijarse tanto en lo que pasa, sino en cómo pasa, porque ello permite lograr esa profundidad. Esto hace que el estilo se transforme en palabra, tacto y visión, lo cual nos invita a participar del mundo interior del protagonista y nos permite acceder a ese momento de iluminación que sólo el arte puede generar. Esos breves momentos de verdad, en que el arte permite acceder a las formas de la realidad, se pueden apreciar en cuentos como **La culpa**, **La creciente** y **Julian**, que permiten acceder a la representación artística del dolor como parte del acceso al conocimiento del mundo. En Chejov se tiene esta misma experiencia en un cuento como **The student**.

Respecto al tercer punto, Hernández, como escritor moderno, se concentra en crear a través de la atmósfera una experiencia estética. Esto genera la idea de un espacio auto contenido donde todo es posible; una zona de luces y de sombras donde la realidad entra a un territorio virtual para ser cuestionada en sus formas. De este micromundo cerrado e iluminante sale el efecto estético buscado en forma de experiencia emocional. La intención de crear estos espacios en sombras se aprecia en Chejov en relatos como **The bishop**. En este relato el autor ruso recurre a un estado intermedio entre fantasía y realidad para transmitir la idea de conflicto interior entre un yo externo que se ve forzado a cumplir con el rol impuesto por el estado sacerdotal y el inconsciente que puja por permanecer en la simpleza, similar a la del niño que fue alguna vez en un remoto pasado.

En Hernández notamos ese mismo interés, por ejemplo, en relatos como *El viajero*, donde la mezcla de la naturaleza con el drama interior del protagonista sirven para generar la atmósfera que nos conduce a la experiencia de esta forma particular de la realidad que se sintetiza en aquél. Esa atmósfera confusa entre sueño y realidad también se da, por ejemplo, en **La creciente**, donde la penumbra del cuarto, el sueño y la angustia de no saber si el amiguito murió en el río sirven para crear artísticamente la imagen de dolor en el niño. También en el micro relato **Lord Nelson**, donde el contraste entre la simpleza y claridad del mundo natural representado en un gallo con la pesadez mental de un protagonista al borde del aturdimiento y del sueño permiten figurar la imagen de un ser descentrado subjetivamente: "Algo le impedía entrar en el gran ritmo de obediencia, aceptar el bautismo del exceso".

En lo concerniente al cuarto punto, cierta fidelidad al impresionismo hace que Hernández se incline por representar artísticamente la experiencia como una percepción personal. Por eso, la percepción y la experiencia individual ocupan el centro en gran parte de su ficción; en otras palabras, las percepciones subjetivas del protagonista que determinan su propia realidad frente a la vida. El impresionismo sustenta la idea de que la vida no narra, sino que genera impresiones en nuestra mente; pero, nuestra memoria no ordena cronológicamente esas experiencias, sino psicológicamente. Esto priva a la realidad de su imagen de unidad, la transforma en fragmentaria y le permite cuestionar la idea de una realidad independiente. Por lo tanto, sus relatos apuntan a ese momento único en que la verdad asoma en relación a una circunstancia, pues más allá de ello se evade. Así como en el cuento de Chejov **The Name-Day** todo el texto está filtrado a través de la conciencia del protagonista, así también en **La reunión**, por ejemplo, el texto, a pesar de ser presentado por un narrador omnisciente, aparece dominado por la percepción de Amalia, la cual deviene en objeto de representación. También en **Matrimonio**, la visión construida en el protagonista es también un producto impresionista porque ella revela su percepción, que aquí también constituye el foco de representación.

Lejos del concepto que define lo real como externo o independiente al individuo, la cuentística de Hernández parte del concepto de que la realidad es construida a partir de la interacción entre el plano subjetivo del individuo con el mundo externo. Por lo tanto es múltiple y no unitaria, absoluta o categórica. Su hipótesis narrativa implica el reconocimiento del contraste entre el mundo como una realidad a priori y el mundo como percepción personal, lo cual es parte del contraste más general entre apariencia y realidad. Esto lo lleva a centrar sus relatos en torno a la representación del estado interior de sus protagonistas, lo cual define su modernidad como autor. Al hacerlo, Hernández penetra la apariencia simple de las cosas humanas, para descubrirnos la conciencia y la realidad como el producto de una interacción entre ellos y no como algo independiente y al margen del individuo. En una palabra, el amor, los celos, la soledad, la envidia, la desilusión y todos los otros sentimientos humanos son revelados dinámicamente como productos de esa interacción humana. Su narrativa cumple así con lo que Cassirer reclamaba del arte: la obligación de darnos una mejor y más colorida imagen de la realidad y su estructura interna.

La importancia dada por Hernández a la construcción de los comienzos de sus relatos implica sugerir que es consciente de la importancia de estos para atrapar al lector. Como reclamaba Cortázar, las primeras líneas en ellos golpean de entrada. Pero este golpe no lo logra brindando detalles o recurriendo a una descripción de lo que pasa, sino insertando

un comentario que, mágicamente, abre una estela de conjeturas. Con esto, Hernández convoca la atención del lector, invitándolo de paso a participar imaginativamente en la construcción del relato. Sus cuentos reclaman por lo tanto un lector atento y dispuesto a llenar esos espacios vacíos en la historia para figurarse la escena y construir una imagen del protagonista. Ese intento de ganar al lector desde el primer momento se puede apreciar, por ejemplo, en **Matrimonio**, donde la revelación de entrada de que "estas páginas no son una confesión de debilidad, ni el testimonio de mi remordimiento por haber provocado, en cierto modo, la muerte de Gladys" bastan para abrir un suspenso que atrae hacia la lectura. Lo mismo se aprecia en **El ahijado**, con ese "dirán lo que quieran, pero Jacinto no era un chico como los demás." También en **Julián** con el anticipo de lo anómalo: "Apareció una tarde mientras jugábamos al fútbol con Marcelo en la vereda de mi casa" o en ese "estábamos acostumbrados a que se dijera de Rudecindo que era una desgracia para su madre" con que comienza **El inocente**. Estos comienzos incitan la imaginación del lector y cautivan con el misterio de lo que vendrá.

El espartanismo narrativo de Hernández, al igual que en Chejov, también se manifiesta en los finales, por medio de una construcción sintáctica breve que en muchos casos está muy lejos de representar una salida al conflicto. En efecto, en Chejov no solamente muchos de sus finales terminan en una reflexión, sino que en ellos la situación no tiene salida o sigue siendo igual que al principio pues nada ha cambiado. Basta ver relatos como **Darling**, donde el llanto de Olenka al volver del cementerio dice mucho más de lo que el autor puede decir. Lo mismo en **In the Ravine**, donde el llanto de la madre ante el chico quemado a propósito obvia cualquier explicación y basta para representar el terror. Esto, que desconcertó a muchos lectores en la época del escritor ruso, no sorprende al lector moderno, porque con ello éste es inducido a inferir el estado interior de los personajes. Esto también puede vivirse en Hernández en cuentos como **Julián**, por ejemplo, donde el acto final de construir una espada con la rama de un árbol basta para proyectar la idea del arribo por parte del protagonista al conocimiento del mundo. Esta tendencia a terminar algunos cuentos en un acto simbólico o en una reflexión da a ellos el carácter de *journey*. Pero, a diferencia de éste, aquí el protagonista no alcanza la paz, sino que marca el punto de partida para continuar en la vida. Como veremos, esto es importante en los cuentos de iniciación con protagonistas infantiles.

Por otro lado, esta abreviación deliberada de los comienzos y los finales le permite a Hernández trasladar el foco de atención hacia la historia. Esto determina su modernidad por cuanto implica un alejamiento del criterio tradicional, que reclamaba que todos los episodios debían apuntar a la construcción de un final sorpresivo. En Hernández esta indeterminación del cierre se aprecia, entre otros relatos, en **La reunión**, con una esposa entre el sueño y la vigilia que nos abre su conciencia a la indeterminación del futuro: "Cerró los ojos y murmuró con un suspiro: "-No sé lo que es. Nunca sabré lo que es" lo cual se proyecta como una pregunta que nadie puede responder. Esto mismo puede apreciarse en Chejov en **The lady with the dog**, un relato donde la relación sentimental ilícita se enfrenta al final a la disyuntiva del disimulo como única salida, sin que por ello implique un final feliz: "Y parecía como si dentro de poquito la solución sería encontrada, y una nueva y espléndida vida comenzaría; y estuvo claro para ambos que todavía tenían que recorrer un largo camino y que la parte más difícil recién comenzaba".

El cuidado de los comienzos y finales se complementa con un diestro manejo de los tiempos verbales para construir la imagen de la subjetividad de los protagonistas.

Tomando como modelo **La reunión**, el uso de diferentes tiempos verbales le permite a Hernández dar imagen, en el presente del relato, a la subjetividad atribulada de Amalia. La retrospectiva facilita la reconstrucción de esa relación, el uso del condicional permite presentar sus dudas respecto al esposo, mientras el futuro sirve para dar forma a su inseguridad ante el futuro. El resultado de esta combinación es la representación artística de una subjetividad fatigada ante la incertidumbre de su matrimonio. En **Matrimonio**, en cambio, Hernández nos lleva a un juego verbal interesante, ya que lo que aparece a lo largo de la historia como la explicación y confesión de la muerte de Gladys, hacia el final se transforma en una expresión de deseos, con lo cual se crea la imagen de una subjetividad confundida por la obsesión. Este "engaño" a que Hernández lleva al lector demuestra su conciencia creativa, ya que nos lleva a experimentar los contrastes entre imagen y realidad a través del lenguaje.

El enriquecimiento del contexto con la finalidad de dar más realismo a las historias es otro elemento que liga a Hernández con Chejov. Durkin¹⁹ señala que la prosa de Chejov no es tanto espartana sino variable, significando con ello la inclusión de detalles que logren aquel fin. Pero, mientras en Chejov estos detalles no siempre están ligados a la historia, en Hernández sí lo están. Por ejemplo, en **Peasants**, la mención del plato de comida que se le cae al mozo Chikildeev, o el comentario sobre la pata de la silla en **Darling**, por mencionar algunos, no tienen nada que ver con la historia, aunque aumentan el realismo del contexto. En cambio, en Hernández no es así y todo tiene que ver con la historia. Así en **La reunión**, por ejemplo, la inclusión de una escena detallada en que una mujer da de mamar a su hijo sirve para enfatizar la frustración de la protagonista que no puede tenerlos, exacerbando al mismo tiempo su sentido de inseguridad ante el futuro.

Otro elemento que une a ambos autores radica en la función meta narrativa dada al texto. Tanto Chejov como Hernández demandan un lector dispuesto a ir más allá del entretenimiento, para mirar dentro del proceso e inferir el contexto en que se debate el protagonista. Por eso algunos textos pueden verse como una crítica social e histórica a su tiempo y también a ciertos tipos sociales. Justamente, en Chejov, el tremendo discurso de Pavel Ivanitch a Gusev cuando le anticipa su destino fatal como soldado enfermo en el cuento del mismo nombre, o el triste destino de la mujer abandonada por su esposo, reclutado a la fuerza y enviado a Polonia en **Peasant Wives**, o el lamento del tártaro en **In Exile** son denuncias abiertas de la injusticia que dominaba la época zarista. Por otro lado, en la crítica a ciertos arquetipos humanos, los protagonistas de estas historias son aquellos cuyas imágenes de sí mismos son falsas: aquéllos que se creen paradigmas sociales, sofisticados, parangones de piedad o de virtud, inocentes, pero que no lo son. Esto se da en ambos autores como parte de su interés en enfrentarnos a la dualidad entre máscara y cara, apariencia y realidad, ilusión y verdad. Así, en **Sargeant Prishibeev**, Chejov critica al tiranuelo social, al represor maniático gracias al cual se mantiene el statu-quo social que también lo victimiza a él. En Hernández este mismo tipo humano, autoritario y mediocre, está representado en los protagonistas de **Sacristán** y **El sucesor**, individuos confinados en sus propias trampas e imposibilitados de comunicarse con sus semejantes merced a los valores falsos adquiridos, lo cual los lleva a transformarse en máscaras desprovistas de humanidad. En cambio, un texto como **Vestir a Magdalena** va más allá de la representación del protagonista para transformarse en una alegoría

¹⁹ Andrew R. Durkin. "Chekhov's narrative technique". [A Chekhov Companion](#) 123-134.

histórica. Es difícil no ver a través de él una denuncia de las relaciones deformadas entre el interior y Buenos Aires.

En los cuentos de Hernández lo social aparece reflejado en la visión o ideología que es parte del protagonista. Esta visión es una transacción personal que el protagonista hace con el plano externo y que le permite relacionarse con el medio en un intercambio bidireccional. Esto es de sumo beneficio por cuanto la acción o la reacción del protagonista permite acceder a los ideologemas sociales, es decir, a esas formas elementales a través de las cuales la sociedad forma su propia imagen ante cada individuo. Al establecerse esta posibilidad los relatos se proyectan a otro nivel revelando otra realidad subyacente: la visión del medio social. Esto es justamente lo que reclamaba Cortázar: la función del arte para revelarnos esa realidad que se nos oculta detrás de la rutina. Nada mejor que el relato **La viuda** para ilustrar los efectos devastadores del chisme social, que **La inquilina** para recrear la imagen negativa de la suegra, que **Vestir a Magdalena** para mostrar la arrogancia burguesa, que **La reunión** y **Para Navidad** para mostrar la soledad de la mujer o, viceversa, para proyectar el machismo de la sociedad. Estos ejemplos permiten ver a los relatos hernandianos en su otra función, como reveladores del mundo en que la sociedad vive.

La temas sobre los cuales cabalga la narrativa de Hernández permiten acceder a su visión personal. Diríamos aquí con Jameson o con Lacan que el autor encuentra en la escritura la compensación simbólica a su inconformismo²⁰. Pero, al hacerlo, revela su propia inclinación. En efecto, al elegir como temas de sus relatos, por ejemplo, la realidad adversa de la mujer en la sociedad, el efecto del chisme, el aborto, el autoritarismo, los prejuicios, Hernández nos permite acceder a su inconformismo, a lo que rechaza. Al igual que en Chejov, su creación puede verse, entonces, como inspirada en una crítica social, lo cual permite conectar la creación artística con el contexto social que la origina, mientras sugiere un cambio de actitud personal y colectiva.

El hecho de que Hernández use elementos regionales no debe inducir a error y calificarlo como escritor regional. Como se sabe, el regionalismo, en el caso particular de Argentina, ha sido confundido o se fundió en un folclorismo insustancial que ignoraba la realidad del hombre concentrándose en lo paisajístico. En Hernández, el uso de entornos locales da sin duda un sabor regional a sus relatos, pero esto no quita universalidad a sus temas porque el drama ante la vida es igual en todas partes, aunque las causas y los contextos sean diferentes. Al igual que Chejov, que encontraba a sus protagonistas y sus temas en la realidad rusa del siglo XIX, así también Hernández encuentra sus personajes en la realidad del noroeste, ya sea en su Tucumán de origen o en el puerto y su sociedad errante. Por lo tanto, sus relatos tocan temas universales que los hacen trascender el contexto de su creación y llevan al lector a una experiencia estética independientemente del "setting" de la acción. Temas como el de la alienación de la mujer en su relación con el hombre (**La reunión**, **Danae**, **Princesa** y otros), el del exilio espiritual del que se ve obligado a emigrar y enfrentar las vicisitudes de la urbe (**La intrusa**) o el del autoritarismo (**El sucesor**, **Sacristán**) son temas que trascienden lo regional e incluso lo nacional para hacerse universales de la mano de la iniquidad humana.

Gertrude Stein reclamaba la necesidad de que cada autor defina su propio estilo. Hernández complementa el suyo con la introducción del humor para presentar situaciones

²⁰ Ver Fredric Jameson, The Political Unconscious (Ithaca: Cornell U. P., 1981) 76-83.

o para completar la imagen de un personaje. Obviamente, este humor, tal como corresponde al oficio del cuentista popular, es dicho al pasar, sin intención aparente, por lo que sorprende al lector. Para lograr ese humor Hernández recurre al arsenal popular, o sea a expresiones de la gente, a sus dichos, a las costumbres. Esto le da a sus cuentos una gran base social porque permite un mayor acercamiento a la obra, haciéndola sentir más parte de nuestra experiencia vivencial..

Como dijimos más arriba, Hernández incursionó en relatos que tratan la pérdida de la inocencia o la iniciación en la adolescencia y la crueldad infantil. Esto último no sólo es original, sino que puede descolocar al lector desprevenido que asimila la infancia con la inocencia. Pero, según Cassirer y Ortega y Gasset, el arte es una realidad en sí mismo, tiene su propia racionalidad, no está encadenado a las cosas y menos (diría yo) a los preconceptos sociales. De ahí que, como plantean estos pensadores, el arte nos pueda producir las más absurdas o grotescas visiones o sensaciones sin violar su propia racionalidad: la racionalidad de su forma. Por lo tanto, el mundo del arte es un mundo independiente del comportamiento humano, con sus propias condiciones y leyes. Lo que Hernández hace es usarlo para descubrirnos una forma posible de la realidad que nos rodea, más allá de que la aceptemos o no. Como le dijera a Alejandra Pizarnik, sus relatos abandonan la coherencia de la realidad "para alcanzar el plano de las grandes alegorías redentoras o aniquiladoras." Sin embargo, como veremos en el momento de adentrarnos en estos relatos, el tema tiene más contactos con la realidad de lo que parece.

Por lo tanto y como conclusión, se puede afirmar que Hernández, usando un lenguaje simple y tocado por elementos propios del relato popular, como el uso medido del humor y de elementos regionales, nos lleva a otra dimensión: a la de la realidad como un producto de la relación subjetiva del protagonista con el mundo empírico. Concentrándose en la construcción del perfil del protagonista o apuntando a un tema en base a la delineación de aquella subjetividad en acción, Hernández nos lleva a la experiencia de las formas de la realidad en un contexto propio que se identifica cultural y mayormente con el interior argentino, pero que es válido universalmente, ya que supera los límites vacíos del regionalismo. Todo estos puntos lo definen como un escritor moderno, lo inscriben dentro de las tendencias narrativas que iniciara Chejov, y lo colocan, a pesar de ser menos difundido, al lado de otros escritores reconocidos como los que mencionamos más arriba.

CAPÍTULO 2

CUENTOS CON PROTAGONISTAS ADULTOS

INTRODUCCIÓN

Antes de encarar un acercamiento a los temas de la cuentística de Hernández es preciso aclarar el proceso que nos lleva a ello. Primeramente debemos reconocer que Hernández, siguiendo el canon del cuento moderno, centra en la creación de la atmósfera la esencia artística de sus relatos. Esto implica reconocer que en ellos la historia es lo esencial y no la construcción del final. Por lo tanto es impresionista en su esencia, porque trata de presentar las acciones filtradas por la percepción del protagonista. Una vez lograda esa experiencia emotiva, el segundo paso nos lleva a ir más allá de lo estético para encontrar el mensaje revelador detrás de la historia. Al realizar este paso accedemos al tema del relato, que es el motivo de este ensayo. Por lo tanto, desde esta perspectiva, la obra habita en un círculo donde la realidad genera lo estético y esto, a su vez, revela las formas de esa realidad. Al concretar este movimiento la obra, como parte del arte, cumple con su función reveladora y establece su presencia como objeto histórico.

Si bien el análisis de los temas en Hernández podría hacerse desde un punto de vista exclusivamente literario y desligado del trasfondo social que los alimenta, estimo que ello sería injusto, por cuanto se los desconectaría del contexto que los nutre. Hemingway decía que "uno tira todo e inventa a partir de lo que conoce" y "lo que uno conoce en las personas reales es el trasfondo de la historia" (Hemingway, "The Art", 6). Justamente, lo primero que se nota en Hernández es la familiaridad de sus temas con la vida. En ellos, sus personajes son la gente común, actuando en situaciones normales de la vida diaria. Esto implica decir que sus cuentos parten de la experiencia humana o social para intentar transformarse en experiencia estética. Pero, esa transformación también implica el camino inverso, cuando la obra artística termina y se transforma de vuelta en experiencia humana, revelándonos las formas ocultas o desapercibidas de la realidad.

La importancia de conectar lo estético con la experiencia humana radica en que damos al arte la función que le corresponde: el de revelador de las formas de la realidad. Julio Cortázar sostenía, justamente, que para que la obra artística trascienda, debe tener un mensaje, debe constituirse en reveladora de esa otra realidad que se nos oculta en la rutina diaria. Es decir que estamos ante el reclamo de que la experiencia artística haga posible una experiencia humana que, en pocas palabras, convierta lo estrictamente emotivo en una reflexión de la condición humana. Como veremos, los temas de Hernández tienen esa virtud, ya que llevan al lector a cruzar los límites de su cotidianeidad, para descubrir, en un acto de revelación, esa verdad que se le oculta en la rutina. No es de extrañar, entonces, que entre las bajas que esa revelación produce aparezca la misma cultura.

Fiel a los lineamientos del cuento moderno, donde el énfasis es transferido de la acción física hacia el desarrollo de la atmósfera, no se puede esperar que los relatos de Hernández terminen al estilo tradicional, cerrados en una conclusión que deje en paz al lector. Esto requiere aceptar que las historias queden abiertas a la conjetura del mismo, y también demanda una lectura atenta para llenar las elipsis, interpretar las metáforas y leer entre líneas. Estos recursos que buscan comprimir el relato sirven para dar foco a la historia, pero también para incrementar el efecto poético de sus relatos.

Uno de los temas dominantes en Hernández es la precariedad de la condición humana frente a la realidad. Esa fragilidad se presenta como la inseguridad que las actitudes humanas toman frente a situaciones puntuales, que aquí se viabilizan comprometiendo la percepción del protagonista. Esos episodios no son, sin embargo, sucesos extraordinarios, sino eventos normales de la vida diaria. Es importante notar esto porque da a los relatos mayor contacto con la realidad diaria. Como se ve en estas historias, no siempre los actos humanos implican, necesariamente, lo que ellos aparentan en la superficie. Por el contrario, voluntariamente o no, esos actos responden muchas veces a la necesidad de defenderse ante lo desconocido o lo incontrolable.

Hernández usa para desarrollar esa precariedad humana el conflicto en las relaciones entre los sexos. Para ello ubica sus relatos en el mismo contexto donde estas relaciones ocurren: el hogar o la vida en común. Como estos relatos revelan, esas relaciones no siempre son lo que parecen, sino que, debajo de las apariencias de normalidad, alguien es sacrificado en el proceso. Este detalle es importante, por cuanto recurriendo a estos espacios narrativos, el autor nos lleva a desenmascarar aspectos de una realidad que pasa desapercibida, como por ejemplo, en el caso de la situación de la mujer.

La explotación del tema de los conflictos entre los sexos no es nuevo en la literatura. Hemingway ya usó estos desencuentros para crear parte de su obra literaria. Pero, si bien son los mismos temas, en este autor los problemas de comunicación envuelven a mujeres corruptas, como en **The Short and Happy Life of Francis Macomber** o anodinas y vacías como en **Cat in the Rain**. En otros, en cambio, nos enfrenta a mujeres convencionales, seguras en su matrimonio y su opulencia económica, como en **The Doctor and the Doctor's Wife** o egoístas frente a los hijos como en **Soldiers' Home**.

En Hernández, en cambio, la mujer que se representa es la mujer común, de medio o bajo extracto social y siempre rodeada de tensión e inseguridad. Por lo tanto, en los relatos de Hernández nos enfrentamos a un ser humano dominado por una sensación constante de vulnerabilidad, sometido a las indeterminaciones que la vida le ofrece día a día. La vida, para ellas, no siempre está amparada en la formalidad de sus relaciones como en Hemingway. Por el contrario, la inseguridad y cierta soledad para afrontar la vida es la norma que domina la rutina de la mujer en Hernández.

Sin embargo, la mayor diferencia entre ellos está en lo que queda como experiencia humana después del relato. Mientras en Hemingway todo termina en la belleza de la forma, en Hernández la forma y el contenido se combinan no sólo para crear lo artístico, sino también para revelar algo más allá de la historia: el contexto histórico que hace posible la obra. De esta forma el texto recorre el círculo, volviendo al origen para iluminar el sentido de los actos humanos.

Los conflictos en las relaciones entre los sexos no es el único tema que este autor explora. La precariedad humana también es tratada literariamente desde el contexto de la soledad que las circunstancias imponen al individuo. Así, en **Como si estuvieras jugando** Hernández nos coloca frente a la experiencia de la inseguridad de la vejez abandonada. En otros casos, como en **El viajero**, nos enfrentamos a la fragilidad psicológica del homosexual, obligado por los condicionamientos culturales a esconder su condición, mientras en relatos como **Tenorios**, **La intrusa**, **El disfraz** y **La señorita Estrella**, esa fragilidad se proyecta a partir de la necesidad de usar máscaras para poder superar los condicionamientos personales.

Los relatos de Hernández deben ser vistos también en términos de crítica social. En efecto, en sus relatos, una de las víctimas forzosas de esa revelación que los acompaña es la misma cultura y sus códigos sociales, a los que se los presiente aquí como los grandes encubridores, los que desde las sombras sancionan las costumbres y los códigos que terminan por herir a los

mismos que los crean y los sustentan con sus actos diarios. Visto desde este ángulo, la obra se transforma, entonces, en una invitación a tomar conciencia sobre las injusticias y los males de la sociedad en general.

En términos de crítica a ciertos arquetipos humanos, cuentos como **Sacristán** o **El sucesor** se pueden ver como producto de un rechazo visceral al militar y al represor y lo que ellos representan: el autoritarismo. Ello hace que los protagonistas de estos cuentos sean grotescos, especialmente el primero, lo cual da al relato cierto simbolismo. Pero también estas historias pueden verse como una variante de la máscara humana. Aquí esa máscara consiste en apropiarse de los valores de la institución de pertenencia para poder superar la propia incapacidad frente al mundo.

Ese sentido de crítica social se eleva aún más de tono cuando se transforma en alegoría de algo histórico. Esto se aprecia en **Vestir a Magdalena**, un relato que ofrece distintos ángulos de acercamiento, aunque lo más importante sea, posiblemente, el carácter mencionado de esta historia. En efecto, no es difícil ver en la relación de Magdalena con su mentor artístico una replica simbólica de las relaciones del puerto con el interior. Pero el relato se presta también para otras aproximaciones, entre ellas el rechazo a la deshumanización del arte, a su utilitarismo comercial, a la hipocresía de la burguesía del puerto, a su pérdida de identidad.

La construcción de una ironía no escapa al criterio creativo de Hernández. Cuentos como **Matrimonio**, **Danae** o **Excesos** ironizan y hasta ridiculizan la idea de la superioridad del hombre frente a la mujer. Ellos nos enfrentan a la incapacidad del varón para compartir el mundo de igual a igual con la mujer y a su pusilanimidad cuando se queda sin respuestas ante el desafío que le plantea una mujer independiente. Por lo tanto, ellos también permiten tomar conciencia de la precariedad de la condición de ser hombre. Con ello la idea de su superioridad y los valores culturales que la sustentan son destrozados sin contemplación. Naturalmente, extendiendo la visión, no cuesta mucho presentir en estos actos creativos el reclamo del autor por el reconocimiento de la mujer y sus derechos. Después de todo, la precariedad de la existencia alcanza a ambos.

La construcción de la ironía del destino del hombre frente al mundo natural tiene en **Lord Nelson** un relato paradigmático. En él, el contraste creado entre un gallo y el protagonista parece invitarnos a una reflexión sobre la inutilidad de nuestra supuesta superioridad. Desde el texto, el animal parece desafiarnos con su ejemplo y su entereza, mientras frente a él se debate un protagonista enredado en su propia confusión ante la vida, extraviado en el laberinto de una existencia sin sentido.

Uno de los puntos importantes de destacar en relación a estas historias, es la actitud del autor respecto a su propio material narrativo. Lo primero que salta a la vista es una actitud negativa hacia el hombre. En efecto, la acción de los personajes masculinos aparece siempre teñida de pusilanimidad: los celos elementales (**La reunión**), la incapacidad para independizarse de la madre y la falta de honestidad en la relación (**La inquilina**), la ingenuidad ante la relación con una mujer mucho más joven (**Matrimonio**), el infantilismo ante la mujer que revela su sensualidad abiertamente (**Excesos**) o que no responde a sus idealizaciones (**Danae**), la inmadurez (**Para Navidad**), la pedantería (**Princesa**). A su vez, en los cuentos con protagonistas infantiles la imagen del padre es siempre la del hombre autoritario, del que mantiene distancia con sus hijos y genera angustia en la esposa.

En cambio, en la representación de la mujer se nota, en general, la simpatía y comprensión del autor a su situación social. Esto quizás responda al interés de desarrollar un relato centrado artísticamente en la representación de la subjetividad femenina. Pero, el lirismo expuesto en

cuentos como **Para Navidad**, demostrarían la sensibilidad de Hernández hacia la situación injusta de la mujer en nuestro contexto cultural. Esto se da en el relato como la presencia de una conciencia narrativa, que recuerda las características narrativas de Gertrude Stein: "Y todo aquello [la casa, el hogar, los hijos sucios, los adornos pobres] no tenía sentido si faltaba el hombre de la casa, el marido a quien se le perdonan la borrachera, los insultos, los golpes y hasta la infidelidad conyugal; porque su sola presencia las justifica ante sí mismas y ante el mundo cuando dicen: 'Esta pulsera es un regalo de mi esposo', o bien: 'No puedo atenderlo, señor, mi esposo ha salido', con voz en que la ternura se mezcla al desamparo." Esta misma actitud autoral se percibe en los cuentos con protagonistas infantiles, donde la madre siempre representa el amparo ante el hijo o la mediadora ante la autoridad abusiva del padre, lo cual apoyaría la idea de esta visión positiva de la mujer que aquí sugerimos.

LOS CUENTOS Y SUS TEMAS

La precariedad de la mujer: La Reunión, La inquilina, Princesa, Para Navidad

Dado el carácter predominante del varón en el contexto cultural, uno de los temas que más parece atraer a este autor, en base al número de cuentos, parece ser el de la angustia femenina frente a las circunstancias normales de su vida de relación. En Hernández, la soledad femenina no se proyecta necesariamente como una soledad física, sino como una soledad espiritual o un exilio psicológico. Por lo tanto enfrentamos aquí su enajenación como consecuencia de esos condicionamientos que la sociedad le impone. Esto se traduce en personajes inseguros; mujeres obligadas a crearse una máscara para poder sortear sus propias circunstancias.

Esta situación de violencia, tal como se plantea en algunos relatos, no es siempre el resultado de una acción aislada o de un desencuentro casual en la pareja, sino que aparece como algo omnipresente e impulsado por la forma que toman las creencias sociales, las cuales establecen a priori un orden jerárquico y arbitrario en las relaciones humanas, que implican una degradación para la mujer. Esto se percibe en temas como la carencia de hijos en la pareja, la sexualidad, la obligación de estar al servicio del hombre. Lo interesante aquí es que Hernández nos hace ver esa presión en acción desde adentro, a través de personajes femeninos alienados por una conciencia de culpa, o desde afuera por personajes masculinos producto de su deformación cultural.

La fragilidad de la situación de la mujer en relación al hombre es el tema dominante en **La reunión**. Para proyectarla, el autor recurre a representar artísticamente la percepción de la protagonista en torno al esposo y su decisión de hacer una reunión dominguera con sus compañeros de trabajo y sus esposas. En la ocasión se celebrará la partida del Negro, un jugador de fútbol que logró una chance de jugar en Buenos Aires.

La reunión es un relato donde todos los episodios apuntan a construir la atmósfera en torno a la subjetividad de Amalia, la protagonista. En ellos sobresale su imagen de inseguridad y dependencia ante el esposo, lo cual se consigue aquí con la representación de una esposa que obedece contra su voluntad, que debe someterse a los gustos de él, que debe cumplir con una rutina que la sofoca. A su vez, la venida de las otras mujeres con sus hijos servirá para exacerbar su frustración ante su incapacidad aparente para tener hijos, lo cual se traduce en un sentimiento de culpa que agrava aún más su sensación de inseguridad.

Hernández da profundidad al drama subjetivo de Amalia mediante la inclusión de información que tiende a aumentar la percepción negativa de su situación. Esta es la función auxiliar de las amigas y del chisme. Por ellas sabe que el Turco expulsó a su esposa, lo cual crea la idea de la mujer como objeto prescindible. Sin embargo, el clímax de su inseguridad llega con la sugerencia de Manuel, su esposo, para que baile con el Negro. La acción, obviamente, sirve para confirmar su percepción de las cosas. El resultado de esta construcción narrativa es la imagen de una mujer obsesionada por su inseguridad en relación al esposo.

A pesar de que el relato se centra alrededor de la subjetividad de Amalia, Hernández recurre al final a la ironía para desarrollar la idea de que la inseguridad y la precariedad ante la vida no es una exclusividad de la mujer. Justamente, la cachetada del esposo por haber cumplido, paradójicamente, con su orden de que bailara con el Negro, no sólo echa por tierra la percepción de Amalia, sino que demuestra que el esposo también estaba poseído por un proceso similar de inseguridad como producto de sus celos. En consecuencia, a lo que el relato nos lleva es a ver la relatividad de estos mundos personales, lo cual se proyecta como un cuestionamiento a la idea de una realidad absoluta existiendo al margen del individuo.

Uno de los temas culturales que resalta en el relato tiene que ver con la visión de la función de la mujer. Lo primero que salta a la vista está relacionado con la maternidad. Aquí esa imposición cultural aparece como la clave para retener al varón y el sentido de culpa al no poder cumplirla, más allá de quien sea el culpable. Esto se complementa con el sentido de obediencia que la mujer debe tener ante el varón: Amalia tiene la obligación de organizar, contra su voluntad, la reunión, lo cual acentúa su sensación de dependencia. Por lo tanto, el relato permite apreciar los efectos desestabilizantes de los valores culturales, que hacen de la mujer una víctima, antes que una compañera del hombre.

Fiel a los conceptos del cuento moderno, **La reunión** presenta a Amalia reflexionando mientras su esposo duerme su borrachera. El silencio de la noche no sólo rodea su viaje interior y carga la atmósfera de angustia, sino que metaforiza su soledad, su condición de sola frente a un mundo sin oídos para su realidad de mujer. La historia no se cierra ni concluye, porque al desaparecer la memoria del acto, queda abierta la posibilidad de que lo sucedido se repita.

Hay en este relato dos subtemas interesantes. Uno se simboliza en el Negro. En efecto, el homenaje a él se puede interpretar más que como un homenaje por su partida, como la manifestación de una ansiedad de fundirse en su imagen de triunfador. Esto revela indirectamente la frustración que rodea la vida de estos hombres que quisieran ser él, pero que se conforman con estar cerca.

El segundo subtema es proyectado por una narración elíptica que el lector debe imaginar. En ella Amalia es una metáfora porque además de ser ella misma, representa a todas las mujeres que ven en el hombre un reaseguro a su condición de inseguridad. Su consentimiento en tener relaciones sexuales antes de casarse, así como su desesperación por tener hijos luego de hacerlo, posiblemente respondan más que a un acto de amor legítimo, a una necesidad de atraer al hombre y asegurarlo como defensa frente al mundo. Esta interpretación no implica condenarla, sino que por el contrario, reclama reconocer los cercos sutiles que la realidad erige en torno a la mujer.

En **La inquilina**, en cambio, Hernández recurre a un motivo clásico para proyectar la precariedad del mundo femenino: la relación suegra-nuera. Esto le permite situar el tema, otra vez, en un escenario familiar, lo cual no es casual, por cuanto al hacerlo busca explorar la realidad detrás de las apariencias. La historia está creada desde un triángulo: un vértice es ocupado por la protagonista, Herminia, una mujer joven y moderna; en el segundo está su

esposo, un personaje sin voluntad y dominado por su madre y en el tercero está la suegra, doña Rita, una mujer dominante que no quiere resignar su posición de matrona. El resultado es el exilio psicológico de Herminia como resultado de la incomunicación con su esposo y de la interferencia de su suegra. El título del cuento es una metáfora de la situación de la protagonista.

Como en el cuento anterior, aquí también la obligación de asistir a una reunión, que es parte de la tradición familiar del esposo de la protagonista, vuelve a ser el escenario usado para representar la precariedad de la situación de la mujer. El episodio genera la oportunidad para la sutil y constante agresión de la suegra, ante la neutralidad del esposo de la protagonista, que permite representar en Herminia la imagen de la mujer cercada y exiliada dentro de su propio contexto familiar.

En **La inquilina** la fragilidad de las relaciones entre los sexos se presenta como el resultado del desgaste infligido por el tiempo. A diferencia con **La reunión**, aquí no sabemos nada de las relaciones previas entre Herminia y José. Pero sí se nos dice que, en el presente del relato, él aparece solamente los fines de semana, mientras se nos induce a pensar que la relación entre ambos no pasa de la formalidad. Es más, su presencia en tales momentos implica la transformación de Herminia en objeto sexual, lo cual acentúa su alienación al tomar conciencia de su degradación. La obligación de tener que cumplir con los ritos familiares de su esposo y con sus demandas sexuales explica su repugnancia hacia él, revela la precariedad material y psicológica en que se desenvuelve su vida y permite inferir su estado mental.

Es importante notar el uso de una narración elíptica dentro del relato. Ésta se da en torno a la sugerencia de la infidelidad de José, adelantada por su madre y sospechada por Herminia. Esto podría dar lugar a una narración explícita, que no sería inútil para ahondar la imagen alienada de Herminia. Sin embargo, el autor deja que ello se agote en la mención, como al pasar, y sin ninguna ulterioridad. Obviamente, este es un espacio narrativo que demanda una participación del lector para imaginarlo y así completar la representación de Herminia. Si lo hacemos, nos imaginamos a Herminia enojada, tratando de saber la verdad de esos rumores; quizás discutiendo con él su futuro o, quizás, calculando su venganza o su salida. Sin embargo no lo sabemos y esto aumenta el poder de sugerencia que el episodio encierra.

En **La inquilina**, como en el cuento anterior, el final implica un enigma sobre el futuro de la relación y en particular de Herminia. Artísticamente, esto se compatibiliza con el objetivo autoral de centrar el relato en la representación de su alienación. Por ello, su futuro aparece indefinido, agravado por su aparente falta de autonomía económica, lo que la coloca a merced del esposo. En cambio, el futuro de José aparece más predecible, dada su relación extramarital. El relato, además de llevarnos a la experiencia de los estragos de la rutina en una relación, es una invitación a mirar más allá de la superficie en que esas relaciones se dan.

En **Princesa**, el tema del relato vuelve a ser la angustia femenina, pero esta vez como producto del reconocimiento o la conciencia de estar viviendo en un mundo condicionado por las imposiciones culturales que la sociedad impone a la condición de mujer. Esas imposiciones se manifiestan en la necesidad de satisfacer las expectativas del varón, de cumplir con los condicionamientos que le imponen arreglarse y estar a la moda. El resultado es una protagonista alienada y en busca de una salida a su situación. Este cuento gira también en torno a la percepción de la protagonista, que se da cuenta de estar viviendo en una especie de cerco.

Fiel a la simpatía del autor hacia la mujer, la aceptación de las imposiciones culturales no debe confundirse con una sumisión inconsciente. Como en **Para Navidad**, aquí Hernández nos enfrenta a una mujer que es consciente de su situación. Por eso, el final es importante en este relato. Su rechazo a que su novio la llame "princesa" simboliza su repulsión a su situación actual

y a los condicionamientos asociados a su condición de mujer. A su vez, la idealización de una mujer sola y sentada en el restaurante, en la que arbitrariamente ve representado su ideal de lo que ella quisiera ser -una mujer libre-, revelaría metafóricamente sus ansias de escapar de las ataduras culturalmente impuestas.

Como en otros relatos, la historia no nos proporciona una salida al conflicto. Esto armoniza con el interés de Hernández en representar estéticamente el plano subjetivo de la protagonista, antes que en desarrollar una trama. De ahí que la historia se limite a presentar un fragmento en la vida de esta pareja. Al final, sólo nos queda su rechazo a ser llamada Princesa, lo cual se proyecta ante el lector como el presagio de una ruptura, pero que no se concreta en la historia.

La precariedad de la condición femenina en lo social y de frente al varón, tiene en **Para Navidad** uno de los cuentos más representativos por su dureza. Aquí el autor elige como tema el desarrollo del plano subjetivo de una esposa impulsada a cometer un aborto debido a la miseria económica. El drama personal es escenificado en un hogar común, simple y familiar, en que la mujer se ve impulsada, muchas veces, a tomar una decisión sola. El lector es también arrojado al centro de ese dilema personal de la protagonista: evitar que nazca su hijo para salvarlo de la miseria o permitir que viva para verlo morir de a poco ante la falta de futuro: "¿Qué sentido tiene traer al mundo un hijo y darle una vida de tristeza?" se dijo Mercedes".

Para Navidad es un relato que nos lleva directamente a acceder a la percepción de la mujer en las circunstancias del aborto. Con ello, la parte estética, representada en el desarrollo de esa mente atribulada y sumergida en el drama, se transforma en experiencia porque permite ver más allá del texto y comprender el mundo de soledad en que la mujer toma a veces sus decisiones o enfrenta la vida. Para su esposo, lo del aborto "eran cosas de mujeres". Si bien esto apunta a dar profundidad al drama subjetivo que se quiere representar, el episodio también refleja una realidad cotidiana: la del varón que no asume sus responsabilidades como padre y abandona a la mujer en el trance. Es difícil no ver en esto una protesta contra la actitud masculina.

El contexto en que se inserta el relato expone también las formas que toma la realidad en la creación de los cercos en torno a la mujer: la pobreza material, la impotencia ante el destino, la inseguridad ante el futuro, la dependencia económica del varón, su rol de entrecasa. Todo esto se percibe aquí como algo inevitable, empíricamente dado, que la obligan a aceptar relaciones precarias, donde la eventual perdedora casi siempre sigue siendo ella por ser mujer.

Sin embargo, el relato también nos permite sentir que esa inferioridad de condiciones no implican debilidad de carácter e inconsciencia sobre su situación: "Ella no quería correr la suerte de las mujeres del barrio". Ello explica su reacción ante su perrita casera, también esperando cría, la cual se proyecta como una protesta sobre la situación de la mujer: "Como nosotras, nunca aprenden ni escarmentan." Esto proyecta en el lector la presencia de una subjetividad firme y determinada ante la circunstancia, mientras que la del esposo se debate en la pusilanimidad de un personaje sin carácter.

Como en los relatos que hemos visto, no se sabe al final qué pasará con la protagonista y si llevará adelante su plan de abortar o no. El enigma acompañará el relato para siempre, porque esto es parte del tipo de experiencia que se quiere crear con la historia. Queda, sin embargo, la imagen de su soledad, agravada por la percepción de su pobreza. Todo esto se manifiesta en un final lleno de lirismo, donde lo poético no sólo revela la presencia de una conciencia narrativa -la del autor-, sino que pone un toque de atención hacia la situación de la mujer en el plano social, especialmente aquéllas que, día a día, tratan de sortear los condicionamientos que le imponen la miseria material y espiritual de sus vidas.

La precariedad masculina: Excesos, Danae, Matrimonio

La precariedad de la condición humana no es privativa de la mujer. La misma también alcanza al hombre, a pesar de las ventajas que le da una cultura favorable a su predominio. La experiencia le indica que su mundo personal es también desafiado por una realidad incontrolable que, abiertamente o con sutilezas, se hace presente sin anuncios previos. Esto ya se vio en el relato **La reunión**, donde la revelación de los celos contenidos del esposo expone su inseguridad frente a la esposa. En los relatos que veremos a continuación, Hernández vuelve a colocar a los protagonistas masculinos frente a situaciones que desafían la percepción machista de su realidad, lo cual revela lo limitado de su mundo personal.

En **Excesos** Hernández coloca al protagonista frente a una esposa que decidió cruzar los límites asignados culturalmente a su condición de madre recatada, para transformarse en una mujer sexualmente liberada. La narración está a cargo del mismo protagonista, el esposo, lo cual facilita la creación de un efecto estético merced a la exposición de su percepción de la relación con su esposa. Naturalmente, esto da a la historia el rol principal en la construcción de un efecto artístico, por lo que el relato no ofrece un final y todo sigue como al principio, con un protagonista entregado: "Poseído por Claudia, brotan de mi garganta roncros quejidos de animal en celo".

Lo interesante de este cuento es que, en la superficie, el texto nos enfrenta a un esposo aparentemente feliz con la conducta de la esposa y que desea compartir su experiencia con el lector. Obviamente, esto viola el código social: ningún hombre hablaría de las relaciones sexuales con su esposa. Pero, admitiendo que para el arte no hay imposibles, la actitud de contar debería ser vista como la manifestación de su turbación y desesperación por haber perdido el control sexual de su esposa, más allá del goce aparente que tal actitud le brinda. En otras palabras, su discurso debería interpretarse no por lo que cuenta, sino por lo que oculta: seguramente su desazón por haber sido superado en su rol de dominante.

En un segundo plano, las fantasías de Claudia llevan al texto a otro nivel reflexivo: el del derecho de la mujer a tener fantasías sexuales y a llevarlas a cabo. Esto se establece como un interrogante implícito para que el lector medite. Las que Claudia tiene no sólo sorprenden al esposo, sino a cualquier lector masculino. Aquí el autor trata de acorralar al lector para llevarlo a un territorio posible de la realidad que es caro para el hombre desde un punto de vista cultural.

La lectura de **Excesos**, desde un punto de vista masculino, cuestionaría la posibilidad de tal historia. Pero, si consideramos que la ficción tiene su propia lógica, todo es posible. Esto hace que las fantasías de Claudia sean posibles como forma de la realidad. Por lo tanto, al existir como posibilidad, son legítimas y posibles, mientras el llevarlas a la práctica, aunque sea en la ficción, no es más que la lógica consecuencia de desearlas o tenerlas. Pero, ¿serían aceptables en un contexto cultural dominado por la prevalencia de la sexualidad masculina? Posiblemente no, pero esto no alcanza para negar su posibilidad. El cuento trasciende por cuanto pone al lector ante una posibilidad que lo obliga a reflexionar.

Temas como los planteados en **Excesos** abren un interrogante sobre el derecho a la sexualidad entre los sexos, dentro del contexto social y cultural. Esto da al texto un carácter metanarrativo, algo que Cortázar reclamaba a la obra artística para que se transformara en experiencia humana. Al poner el relato a cargo de un esposo sorprendido se reconoce, implícitamente, la existencia de diferencias entre el hombre y la mujer en temas relacionados a la

sexualidad. Esto nos lleva directamente al tema del relato: la inseguridad del hombre ante el desafío que implica una mujer dispuesta a llevar adelante su sexualidad en un plano de igualdad. ¿Podrá el hombre aceptarlo alguna vez? Obviamente, el texto no tiene respuestas ante esto, pero la pregunta queda flotando para el cuestionamiento del lector.

Esa misma inseguridad masculina frente a la mujer independiente se aprecia en **Danae**, esta vez representada en la ansiedad del hombre frente a la mujer que lo ignora. Esto no implica que estemos frente a una mujer liberada, como en el cuento anterior. Aquí Danae es una mujer marginada y alienada, que aceptó compartir una vivienda precaria con el protagonista. El acuerdo está sugerido en el relato como el producto de la necesidad mutua de superar una situación puntual: no tener dónde vivir a causa de la pobreza de cada uno de ellos. Debido a su alienación, Danae duerme la mayor parte del tiempo, lo cual descoloca al relator protagonista, quien aparentemente dio otros alcances a la relación. El hecho de que en el relato no se sugiera en ningún momento que haya habido un acuerdo de tipo afectivo, revela simbólicamente la ligereza y la presunción que acompañan los actos del hombre, por lo que su intento de eliminarla mediante un ardid infantil, como respuesta a su incapacidad para comprender la situación, demuestra la inmadurez del protagonista.

El cuento también puede ser visto desde la perspectiva de un duelo de conciencias desencontradas. Por un lado el protagonista, un personaje doblegado que parece haber abandonado toda esperanza de establecer una relación estable con Danae; por otro ella, una conciencia absorbida en la rutina de la sobrevivencia diaria sin salidas a su situación. La interacción de estas dos subjetividades derrotadas, más la descripción del entorno lastimosamente pobre en que viven, alcanzan aquí para establecer la atmósfera como el centro alrededor del cual se quiere construir el efecto estético.

Un punto interesante se plantea en la culminación del relato. El protagonista tiene la esperanza de librarse de Danae mediante la falla del calefón eléctrico. Esto queda en suspenso y abierto a las conjeturas del lector. Lo más importante es la salida que el autor construye al fracaso del protagonista. Obviamente el recurso lo degrada, ya que proyecta la imagen de un hombre sin voluntad y sin capacidad para buscar mejores recursos. Hernández parece disparar otra vez sus dardos contra la pusilanimidad masculina, ante el desafío que le plantea una relación no convencional.

Otro tanto ocurre en **Matrimonio**. Aquí aparece el motivo clásico del hombre que desposa a una mujer joven y luego no sabe qué hacer ante la disminución de su capacidad sexual. Al igual que en **Danae**, el recurso elegido para sortear su obsesión simboliza el infantilismo del hombre para solucionar sus problemas de relación con la mujer. Si en el cuento anterior las esperanzas estaban en que un calefón eléctrico falle y mate a Danae, aquí ellas están cifradas en que el cable fallado de una plancha electrocute a Gladys. Ambos cuentos tienen en común que son relatos metafóricos de la inseguridad masculina frente al elemento femenino.

La responsabilidad estética de este relato recae en el desarrollo y la presentación del plano subjetivo del protagonista. La narración se da en primera persona, lo que nos permite acceder a su percepción de la realidad. El trasfondo de su visión es el miedo a ser engañado y a perder su posición dominante en el matrimonio. Pero, como en **Danae**, aquí también enfrentamos al hombre que se crea sus propios fantasmas para poder justificar sus acciones. No solamente no hay nada en la conducta de la mujer que justifique su percepción, sino que recurre a una invención arbitraria de su imagen que, eventualmente, justifique su punto de vista. Por eso, cada acción inocente de la mujer es mal procesada y tergiversada para justificar su visión de la relación.

Hernández introduce en este relato un detalle interesante para proyectar la imagen de una subjetividad obsesionada. Lo que al principio aparece como algo del pasado y ya concretado ("Ante todo debo advertir que el accidente que acabó con su vida no me sorprendió"), súbitamente cambia de tiempo verbal hacia el final para transformarse en una ilusión ("Pero Gladys no ha muerto todavía..."). Esta confusión del protagonista se ahonda con su figuración de los comentarios en el velorio imaginado de la esposa. Aquí el chisme vuelve a tener un papel doblemente interesante como forma narrativa ya que no sólo permite hacer más real la mentalidad del protagonista, sino que deja percibir la visión social sobre este tipo de unión desigual. De todo esto surge nuevamente la visión negativa del hombre como una constante narrativa y la sensación de precariedad que lo rodea.

El cuento como alegoría: Vestir a Magdalena

En **Vestir a Magdalena** el efecto artístico se da con la representación de una subjetividad deformada y obsesionada con la creación de una imagen utilitaria de la mujer en nombre del arte y la filantropía familiar. El relato puede verse como parte del contraste entre imagen y realidad. En efecto, en la historia el protagonista y su madre arrancan a Magdalena de su contexto cultural y familiar para llevarla a Buenos Aires donde la transforman en un icono de la moda. En la superficie la acción reviste normalidad porque parte de unos parientes preocupados por su situación. Sin embargo, al final de la experiencia Magdalena se suicida mientras el narrador está internado en un sanatorio para desequilibrados mentales construyendo una estatua de ella. El suicidio de Magdalena es importante porque da dignidad a su representación. El preferir la muerte como salida, además de sugerir su estado de alienación, establece la prevalencia de valores en la mujer y una conciencia de su realidad, algo ausente en el protagonista.

Con la introducción del suicidio, Hernández se acerca también a uno de los temas favoritos de Hemingway: el del heroísmo personal como acto último de rescate de la dignidad humana. Basta recordar aquí al viejo torero de **The Undefeated**, que enfrenta al toro aún sabiendo que corre peligro de muerte, simplemente porque su dignidad de torero le impone una conducta que debe aceptar. Aquí Magdalena podría haberse plegado al éxito fácil, siguiendo con el juego que le impuso su nueva familia. Sin embargo, salta al vacío para salvar su identidad, lo cual revelaría en forma simbólica la confianza de Hernández en el ser humano a nivel individual.

Una segunda lectura de este cuento nos lleva al tema de la malversación del arte por parte del protagonista. Aquí está desvirtuado en su función estética y solo apunta a satisfacer su egoísmo. No proyecta ninguna experiencia humana que lo legitime. Por el contrario, en su nombre se vacía a Magdalena de su humanidad para transformarla en un objeto hecho a la imagen de las expectativas del entorno social. El resultado es un ser humano artificial adaptado a los gustos que le reclama su nueva función de modelo, ante una sociedad banal y superficial.

Otra lectura de este relato nos lleva a ver la relación entre Magdalena y su primo como una alegoría de las relaciones históricas entre Buenos Aires y las provincias. En ella y su padre se simboliza la debilidad del interior empobrecido, avasallado y sin poder, mientras en su familia porteña se representan la arrogancia del poder económico y el desprecio a la cultura nacional. En ese contexto narrativo el silencio de Magdalena también es simbólico, ya que en él se representa la carencia de voz del pueblo interior en la toma de decisiones. Esto explica que su destino personal aparezca como la decisión de otros, de la misma manera que el destino nacional siempre se decidió desde la Capital. Esto se complementa, a su vez, con la proyección del exotismo de su

imagen, algo que acentúa su sensación de no pertenencia y, figurativamente, la idea de la división cultural del país. Por lo tanto la significación de este relato no sólo radica en la representación artística de las subjetividades puestas en juego a través de Magdalena y su primo-esposo alienado, sino en las alegorías que se proyectan paralelamente a la historia.

Por otro lado, el relato también nos deja con la experiencia de la precariedad de la condición de la mujer, especialmente cuando a su pobreza material se le suma el hecho de ser provinciana. La acción final del relato en que su imagen, en forma de escultura aún sin rostro, es usada para negociar un intercambio entre enfermos mentales es patética y muestra la deshumanización a la que la mujer es llevada por una cultura que la ve como objeto sexual. Es difícil aquí no hacer una asociación entre el manicomio y la ciudad con su alienación colectiva.

Del chisme al mito: La viuda

En **La viuda**, Hernández se aleja por un momento de la representación de la subjetividad personal para adentrarse en la exploración artística de la subjetividad social. En este cuento el tema central es el proceso subjetivo que lleva a la construcción del mito a través del chisme. El relato toma narrativamente la forma de la duda, donde la falta de seguridad en la voz colectiva refleja la desconfianza ante los hechos que se cuentan. Esto se trasunta en el lenguaje mediante el uso de expresiones que proyectan esa inseguridad, como "se dice que," "quizás" y otras que revelan esa visión especuladora.

Hernández usa un motivo clásico y caro a la aceptación social: la unión entre una mujer pobre y joven con un anciano rico, que aquí rápidamente se convierte en viuda y heredera. La suspicacia generada facilita la representación artística de la conciencia colectiva en torno a la viuda. Entre los elementos que sustentan la narración, la imaginación alrededor de lo sexual y unas joyas que ya son mito, permiten construir una imagen de la sociedad.

El relato también proyecta indirectamente la actitud social ante la mujer que accede al poder económico. Esto no está explícitamente presentado, pero emerge entre líneas. El chisme y las especulaciones son vistos como parte de una reacción inconsciente del colectivo social ante la mujer con poder económico. El chisme no es otra cosa que la manifestación de esa resistencia, cuando no quedan otros argumentos. El hecho de que esto ocurra en un contexto pueblerino no es casual. En otra lectura, el relato puede ser visto como una metáfora de la resistencia social a la mujer independiente.

El autor nos lleva con el relato a la experiencia del proceso de construcción del mito. Accedemos aquí a una de las posibles fuentes donde arranca y termina esa construcción: el chisme, ese lugar indefinido donde las ideas y el lenguaje se combinan en la construcción de la visión social. Pero, como se experimenta en la historia, esa construcción no es necesariamente justa ni válida. La sanción popular no lleva necesariamente consigo el sello de la verdad. Por el contrario, la visión popular de la realidad aparece aquí como arbitraria, sin fundamentos, mentirosa, como una presión deformante donde el resultado es la victimización del individuo, aquí representado en la viuda, no por casualidad una mujer también.

El lenguaje es el instrumento de la especulación social en torno a la protagonista. En el relato no hay ninguna acción directa que sugiera una acción cuestionable en ella. Sin embargo, esto no basta para detener la dinámica propia del rumor. Ante el desconocimiento de los hechos, la mentalidad parroquial se abre en busca de lo truculento. Por eso el relato está construido sobre la base de una especulación: "se dice que", "tal vez", "es probable que", "quizás", expresiones que

ponen de manifiesto la duda y el desconocimiento de la verdad. Esa visión o actitud no debe tomarse a la ligera. Justamente, el aislamiento que la viuda impone a su existencia, no es otra cosa que la actitud de defensa que todo individuo asume ante las presiones sociales injustas.

El final del relato presenta a la viuda con todas sus alhajas en el balcón de su casa, en un intento de emulación con la Virgen. El escenario es importante: la procesión masiva simboliza la sociedad-masa, ante la cual la mujer arroja la visión inocente y desafiante de su imagen. La actitud podría verse como un acto simbólico de desprecio a esa multitud de mentes uniformadas: después de todo, si pueden creer en una imagen a la que le adjudican virtudes de todo tipo, ¿por qué no pueden creer en ella que es más real y que nada ha hecho para merecer una imagen de perversa? Mediante esta anciana Hernández condena las construcciones sociales arbitrarias, donde el inconsciente colectivo se revela como el victimario de sus mismos componentes anónimos.

La precariedad de la ancianidad: Como si estuvieras jugando

En **Como si estuvieras jugando** el efecto estético se construye sobre la creación de una imagen de la inseguridad, la vulnerabilidad y la fragilidad de la mujer anciana, que trata de superar las circunstancias asociadas a su pobreza y aislamiento. La dignidad con que el autor construye esta imagen está en línea con su escondida simpatía hacia la mujer en general, que se traduce generalmente en una invitación a la reflexión sobre su situación social. La entereza de la protagonista para enfrentar su realidad recuerda la determinación de la protagonista de **Para Navidad**, que también aspiraba a controlar a controlar su circunstancia, sobreponiéndose a la miseria y la falta de solidaridad del esposo.

Como si estuvieras jugando es un cuento ilustrativo del relato elíptico. Por tal tipo se entiende un relato hipotético ubicado en un segundo nivel más profundo y que sirve de base al relato principal. Ese relato hipotético es otro paralelo que nos permite construir en la imaginación la vida de esta anciana sola y abandonada, sometida a responsabilidades injustas. Esto está más allá de lo que se presenta en el texto, pero es importante en la construcción de un efecto emotivo. Queda a cargo del lector imaginar la vida diaria de esta anciana desvalida que tiene que cuidar a tres nietos abandonados prácticamente por su madre. Ese relato paralelo puede hacerse extensivo a los niños. En él daríamos forma a los eventos hipotéticos que forman parte de la vida de ellos: su madre engañada, su incapacidad para mantenerlos y el abandono en lo que ahora son.

Es importante también para acceder totalmente a este relato, establecer una conexión entre él y el contexto que lo hace posible. Volvemos aquí a los elementos protonarrativos que sirven de base a la historia: la realidad regional. Uno de estos es el contexto espacial, otro el social. El cuento recrea la imagen de esos innumerables pueblos olvidados y desparramados a lo largo de las vías de un tren que pasa diariamente como el embajador insultante de otras realidades alejadas. La historia, más allá de su experiencia estética, permite percibir el efecto de las diferencias de clase en la visión de esos pasajeros que ven en la miseria de estos pueblos aislados un motivo más de entretenimiento. Este juego entre imagen y realidad no implica, sin embargo, dividir el texto en dos prácticas excluyentes. Por el contrario, ambas experiencias -la estética y la social- se complementan aquí para generar una experiencia humana totalizante: la del dolor causado por las condiciones históricas en que son arrojados los seres humanos.

Aquí, como en los cuentos ya vistos, no hay salida ni golpe de efecto final. Por un lado, esto es producto de la estrategia narrativa del autor, que busca crear un efecto estético a partir de la representación de la anciana. Pero, por otro, porque el relato es fiel a la realidad de la vida, donde tampoco hay siempre salidas felices a los dramas humanos. Por ello es que el autor nos deja con la incógnita: ¿qué pasará si la abuela protagonista muere? ¿Qué harán estos niños solos en tal caso? La falta de respuesta a este enigma es parte del juego en que nos arroja Hernández para despertarnos a otra realidad. Mientras tanto, el relato vuelve al comienzo y la niña debe comportarse naturalmente, cuando vaya al costado del tren a pedir limosna. Justamente, como si estuviera jugando.

La máscara como salida: Tenorios, La intrusa, El disfraz, La señorita Estrella

En estos relatos Hernández explora distintos matices de la máscara humana. Por tal término entendemos la acción consciente o inconsciente del individuo de imitar, parecerse o, eventualmente, fundirse en un modelo idealizado, con el fin de superar sus propias limitaciones. En algunos casos, como veremos más abajo, ese acto de asimilación se da hacia otro individuo, hacia un grupo, y a veces se vuelve sobre uno mismo asumiendo la personalidad del simulador. En los tres primeros cuentos el tema es el intento de adoptar la máscara del "otro" como forma de superación personal. Esto puede verse como una actitud de autodefensa para justificarse, como en **La intrusa**. También aparece como una necesidad para poder superar las propias limitaciones frente a la realidad externa, como en **Tenorios**, **El disfraz** o **La señorita Estrella**. Por lo tanto estos relatos se dan como un juego, entre un inconsciente que busca concretarse y otro "yo" externo que sirve de modelo, con el lector en una virtual posición de espectador.

Estos relatos se concretan estéticamente en la experiencia del proceso de construcción de la máscara. Por lo tanto la responsabilidad estética recae en la historia, lo cual permite crear la atmósfera que metafORIZA el estado interior o subjetivo de los protagonistas. Para llevarnos a esa experiencia estética, Hernández nos pone frente a la evolución posible que el plano subjetivo puede tomar en la construcción de la realidad personal. Esto hace que las acciones en la historia sigan su propia lógica, lo cual compromete, obviamente, la idea de una realidad única, que aparece así como algo inherente a la relación personal de cada uno con el mundo externo. Este interés en explorar el proceso solamente, hace que los cuentos terminen en un enigma sobre el futuro de los protagonistas.

Tenorios es un relato construido sobre la base de la historia de una relación grotesca: dos protagonistas jóvenes que buscan realizarse personalmente usándose mutuamente. Si bien el relato es adelantado por uno de ellos, el cuento se concreta a través de la interacción entre dos subjetividades mezquinas y corruptas. La experiencia artística se da como parte del rechazo que genera lo absurdo de la relación, especialmente la falta de escrúpulos del protagonista para superar sus limitaciones materiales, todo lo cual se traduce en una sensación de repulsión hacia este tipo humano.

En **Tenorios** el tema sirve para mostrar que la supresión de la propia conciencia y la asimilación a otro individuo tomado como modelo, no conduce a una salida. Aquí el protagonista, un joven pobre y sin padre legítimo, se funde y se asimila al joven rico, Freddy, para poder dar salida a su pobreza y a su misoginia. Sin embargo, lo único que consigue al final es perder su libertad, porque el proceso le crea una dependencia material de Freddy, quien deviene en su controlador. Presentimos que a partir de su partida definitiva para vivir con él, lo

único que conseguirá es degradarse aún más, dado el carácter corrupto que Freddy impone en la relación.

Tenorios también desarrolla como subtema la influencia negativa que una madre puede tener en la actitud del hijo adolescente. El cuento se construye con la representación de una mujer que utiliza al hijo para proyectar su venganza personal contra todas las demás mujeres. El hecho de que impulse esta actitud a través del hijo cuestiona la idea generalizada de la madre desinteresada. El final demuestra que la conducta que ella inspira para compensar su situación emocional es tan inútil como lo fue su lucha por mantener a su lado al amante, padre del protagonista, que nunca la desposó. Si antes estuvo sola, al final está peor, abandonada también por su hijo en busca de una quimera.

El mismo tema se presenta en **La intrusa**, aunque desde otra perspectiva. Aquí nos enfrentamos a un joven pusilánime, que no puede superar las influencias austeras que en la niñez le inculcara una abuela dominada por un sentimiento religioso de culpa frente a la vida. Éste trata de superar su realidad intentando parecerse a un amigo circunstancial, Miguel Altolabelli, en cuya imagen encuentra el modelo de lo que él quisiera ser. Miguel, sin embargo, al igual que Freddy en el cuento anterior, representa a un joven corrupto y sin escrúpulos.

La intrusa está construido artísticamente sobre la base de una percepción confusa de la realidad por parte de un joven provinciano que no comprende lo que pasa en su entorno y no tiene capacidad para hacerlo por ser extraño al medio urbano y sus formas de vida. Por lo tanto no entiende las bases falsas del éxito de su modelo y culpa a su abuela por sus fracasos. Su necesidad de parecerse a aquél o de aprender de él para superar su realidad demuestra sus limitaciones ante las circunstancias de su vida.

A diferencia de **Tenorios**, el final del relato implica una experiencia iniciadora, ya que el protagonista comprende que debe buscar su propia imagen, desprendiéndose de paso de las supersticiones inculcadas por su abuela. Sin embargo, el relato no sugiere que vaya a buscar caminos más honrosos que los que siguiera su modelo. Lo que hará vuelve a quedar como un enigma para el lector.

Como en otros relatos, aquí también la trama abre la posibilidad a otros subtemas. Uno de ellos es el de la inocencia del joven provinciano frente a las demandas que le impone la gran urbe para sobrevivir. En este cuento, la visión del protagonista no se ajusta a la dinámica de una sociedad cosmopolita. Por eso no comprende el juego en que se halla abocado su modelo para poder subsistir. En cambio éste, como producto de ese entorno social, aparece preparado para jugar con las mismas armas de esa sociedad alienada y corrupta.

Otro elemento interesante es que en **La intrusa**, como en **Tenorios** con la madre, la corrupción de Miguel responde, en cierta forma, a la interpretación personal de las enseñanzas o actitudes paternas. En estos cuentos se cuestiona la imagen de los padres, algo caro a los preconceptos sociales. Pero ya sabemos que el autor nos coloca de frente a formas posibles de una realidad que se nos escapa, camuflada en el disfraz de las verdades incuestionables, pero falsas.

Ambos relatos implican también una crítica social. La representación de los modelos en personajes degradados y la necesidad de los protagonistas de adoptar sus máscaras para poder superar sus propias limitaciones, dicen mucho de la decadencia social de una sociedad sin salidas para las necesidades de los jóvenes. Si aceptamos que una de las virtudes de una obra es la de ser testigo de su tiempo, es obvio que ambos relatos proyectan parte de la realidad y, por lo tanto, actúan como reveladores más allá del texto.

En **El disfraz**, si bien el tema sigue siendo la adopción de la máscara como medio de dar una salida, en este caso a las inhibiciones personales, la historia se da en un terreno más ficticio, que desemboca en un estado de humor. Aquí el tema central vuelve a ser el desarrollo del plano subjetivo, en este caso el de una protagonista con tendencia homosexual, obsesionada con otra mujer -su amiga Delfina.

Hernández crea aquí la atmósfera con la representación del plano subjetivo de una protagonista alienada por su condición física, que busca defender su realidad construyendo un cerco ficticio alrededor de su propia visión de la misma. Esto se da en la construcción de categorías ficticias que, eventualmente, le sirven como reaseguro ante su situación, pero que la aíslan del entorno. Por ello categoriza su aparente desventaja física -ser enana- como una cualidad diferenciadora que la eleva por encima de los demás. El resultado es la construcción de una realidad ficticia pero válida personalmente, donde la exclusión o la inclusión arbitraria de los que componen su entorno, obedece a sus caprichos. Justamente, la sensibilidad de Delfina hacia su situación, ha favorecido su inclusión: "La Delfina será morocha, delgada; tendrá los dientes separados, pero ni punto de comparación con la Claudia...".

Aquí también Hernández vuelve a jugar con la inseguridad y la fragilidad humana frente a la realidad. Como en **Tenorios** y **La intrusa**, el autor vuelve a insistir con el tema de la imitación del "otro" como recurso ante la impotencia personal. Pero, como en los relatos mencionados, la acción voluntaria de parecerse a otro adoptando su máscara -aquí simbolizado en el disfraz-, no garantiza el éxito. Por lo tanto no sabemos si su estrategia para engañar asumiendo un parecido con la Delfina, tendrá éxito. El lector debe imaginar este espacio. Esto es importante de notar porque desaloja la idea de una realidad absoluta e instala la idea de ésta como una transacción entre el individuo y el mundo empírico.

En los relatos anteriores y dentro del tema de la máscara, el autor nos colocó frente a protagonistas en proceso o en movimiento hacia su asimilación o la imitación de un modelo. En cambio, en **La señorita Estrella** nos enfrenta a la simuladora a partir del mismo título. En efecto, terminada la lectura del relato, es evidente el doble sentido del mismo. Por un lado la protagonista es Estrella, la estudiante, la hija única, la maestra. Por otro es la estrella, la actriz, la joven que aplica sus conocimientos de actuación para disimular su homosexualidad y satisfacer sus deseos.

Este relato se concreta estéticamente presentando a una protagonista que actúa en base a su percepción del entorno. Estrella construye su relación con la realidad a partir de las condiciones que le fija el mundo externo: el ser huérfana de madre y el haber sido dejada por el padre en manos de su tía, una alcohólica con problemas afectivos de soledad. Por lo tanto es comprensible que su carencia de afectos la haya llevado a encontrar en su relación con Mabel una compensación y que la comprensión de las normas sociales le haya sugerido la necesidad de comportarse como una estrella, o sea como una persona en permanente actuación. Lo que el cuento representa es una conciencia en movimiento; una subjetividad que partiendo de la percepción de su entorno trata de viabilizar su forma de ser. Obviamente, al apuntar a esta representación lo que se genera es la atmósfera general del relato, lo que transfiere a la historia el foco artístico de la narración.

El tema en **La señorita Estrella** vuelve a sugerir la idea de la inseguridad o la precariedad de la condición humana frente a la realidad, especialmente la de la mujer, y la necesidad de usar máscaras para sobrevivir. En el relato, Estrella representa a la mujer que usa todas las artimañas posibles para superar las limitaciones de su propia existencia para lograr sus deseos. En una primera etapa, su aprendizaje de la escena en el colegio de monjas le sirvió para ocultar su

homosexualidad y disimular su relación con su compañera de clases, Mabel. Este aprendizaje temprano es luego transferido a la vida adulta, lo cual le permite recuperar a su padre, mantener a su tía a raya y, principalmente, montar nuevamente la escena para seducir a su alumno desde una visión homosexual.

Por lo tanto el relato puede ser visto como una metáfora de la lucha por la vida, en que el individuo trata de superar los límites que le fija la realidad externa, inferida aquí como los valores culturales o la visión social. En la actuación de la protagonista se representa una de las tantas formas que el ser humano puede construir para ganar la batalla. En este caso es la simulación. El relato también nos enfrenta a otros personajes en los que esa lucha por superar la propia realidad toma otros derroteros, como en la tía solterona que recurre al alcohol para mitigar su soledad. Por lo tanto, el relato nos enfrenta no sólo a las formas que impone la realidad externa, sino también a los métodos que adopta el ser humano cuando enfrenta los caprichos del destino, donde la imprevisibilidad del futuro es la norma y la simulación una de las armas posibles para sobreponerse y superarlo.

A pesar de que Estrella logra sus pequeñas victorias su futuro aparece incierto en el final del relato. Sus actos y actuaciones se desplazan por el filo de una cornisa que en cualquier momento pueden desmoronarse. Tampoco sabemos si su estrategia es válida para sus fines. El cuento termina cuando su táctica para seducir a un niño está a punto de probarse. La necesidad de dar estos rodeos para lograr proyectarse demostraría, sin embargo, la fragilidad de sus métodos como norma de vida. Con esta falta de solución, el autor nos deja nuevamente con el enigma, aunque esta vez éste toma la forma de una reflexión sobre estas formas de confrontar la existencia.

El autoritarismo: El sucesor, Sacristán

Los relatos **El sucesor** y **Sacristán** pueden verse como el intento del autor de crear una narración que revele los laberintos mentales donde se genera la visión maniquea del mundo. Esto implica desarrollar el plano subjetivo de los protagonistas, transferir el énfasis a la historia y eliminar la necesidad de construir un final convencional.

El contenido, que es presentado a través de la narración de los mismos protagonistas, puede verse también como una variante en la adopción de la máscara humana. Aquí, esto se da como una total asimilación a los valores de una organización externa a ellos. El resultado es la anulación de la identidad en ambos, lo que se manifiesta como la apropiación de un lenguaje amanerado, que tiende a reproducir los slogans de la institución.

En **El sucesor** la construcción de una falsa conciencia se da por la asimilación a un "otro" institucional, en este caso el ejército, mitificado por el abuelo antes de ser asumido como modelo. En el proceso el protagonista asume la visión del grupo como propia, lo que le permite ordenar su experiencia en base a un patrón de conducta impuesto, mientras que la disciplina le da dirección frente a la incertidumbre del mundo y, fundamentalmente, seguridad.

Como en otros relatos, donde el consejo de alguien de la familia es determinante, aquí también la percepción del protagonista aparece como el resultado de la influencia de su abuelo. De él absorbe la visión mítica del militar que lo lleva a creerse superior simplemente por su adhesión acrítica a una disciplina superficial. Sin embargo, toda esa construcción artificial es demolida más tarde por las revelaciones de la tía, hija de abuelo, quien destruye su credibilidad y la visión del protagonista. Esto, en cierta forma, es una justicia poética que el autor introduce.

En un tono de rechazo el relato sugiere la idea de que los avatares de la vida no son síntomas simples que se puedan tratar adhiriendo o sumándose a los valores de un grupo externo. La vida del protagonista y su abuelo se desliza en un ambiente aislado, donde una disciplina férrea y sin propósitos es lo único que los une y da algún sentido a sus vidas. El hecho de que el único interlocutor del abuelo sea un disminuido mental, metaforiza esa incapacidad para comunicarse con el mundo exterior. Sus máscaras no les sirven para afrontar la vida, antes bien los aíslan en un mundo de ficción, transformándolos en seres anacrónicos.

La representación de la mentalidad autoritaria tiene en el final del relato su momento de mayor esplendor estético. En efecto, destruido el mito del abuelo por el oportuno discurso de la hija, el protagonista se queda sin referentes. Aquí el autor permite al lector percibir ese entramado confuso en que se refugia la mentalidad autoritaria, que ahogada en su propio absurdo se dispara en toda su peligrosidad: "La violenta posesión del presente necesita la alianza de lo sobrenatural, que jamás desdeño expresarse en un lenguaje autoritario, similar al nuestro. Es sabido que ante la ira del Todopoderoso Señor de los Ejércitos sólo cabe el temor, la sumisión". Este discurso final, aunque revela la impotencia ante la nueva realidad, presagia la violencia futura, lo cual queda abierto al lector.

Sacristán nos enfrenta también al mismo tipo de mentalidad atrofiada del cuento anterior. La diferencia es que aquí el protagonista es ahora un civil que se integra a un grupo represivo con el fin de defender sus intereses económicos. Esto es interesante por cuanto la historia nos lleva a incursionar por un territorio bastante conocido en Latinoamérica, aquél donde la mera defensa de los intereses personales se encubre discursivamente con la supuesta necesidad de defender la patria.

La fábula gira alrededor de un motivo clásico: el enfrentamiento entre dos hermanos, que recuerda al motivo bíblico, aunque esta vez adaptado a las circunstancias latinoamericanas. El relato consiste en desarrollar la subjetividad de un represor tratando de justificar la ejecución de su hermano. El resultado es la representación de un individuo degradado, deshumanizado, racista, dominado por una visión donde se mezclan sus intereses de clase con la envidia, el recelo hacia el hermano y sobre todo su complejo de inferioridad que aquí tiene origen sexual.

Su discurso, central aquí en la creación del efecto estético, también permite acceder al laberinto en que anida su subjetividad de represor. Su lenguaje denota la obsesión por el orden y el rechazo desmedido a toda insinuación de cambio, característica de esta mentalidad temerosa al desorden del mundo. Pero, por otra parte, revela la condición de inseguridad en que este tipo humano se desenvuelve. Por lo tanto, el ejercicio de la violencia aparece aquí como el recurso compensador ante la incapacidad para enfrentar la realidad. Que en el relato esa carencia llegue hasta el sacrificio del hermano demuestra hasta dónde este tipo de personaje puede llegar.

Sacristán también se proyecta como una experiencia meta narrativa para el lector. Si bien aquí estamos en un terreno ficticio, la realidad enseña que el represor, como tipo humano, no es una ficción. En el relato, el derrotero que el autor le imprime a su acción o a su subjetividad es posible y también probable, tal como la historia lo demuestra. A la luz de esta realidad, el cuento puede ser visto como una protesta en contra de este tipo humano. Esto, que equivaldría a dotar al cuento de un sentido moral, no está en contradicción, creo yo, con el intento de crear un efecto estético por medio de la perfilación del represor. Antes bien, como planteaba Cortázar, ese efecto artístico se troca aquí en experiencia social, y sirve para inducir una reflexión sobre estos peligros latentes en la sociedad.

La experiencia final que estos dos relatos nos aportan es el de la deshumanización del individuo, cuando éste decide suplantarse su propia naturaleza con las máscaras externas que le

demandan las instituciones a las que se suma. Más allá de la experiencia artística involucrada en la representación de esas subjetividades, los relatos nos llevan a experimentar el proceso de deformación mental que genera de paso un individuo corrupto. Si no tuviéramos como referencia la realidad latinoamericana, este relato podría permanecer en el marco estético de la ficción. Sin embargo, lo artístico trasciende lo moral, al llevar el texto a otro nivel significativo, donde se experimentan las formas nefastas de esa realidad tan nuestra y tan absurda.

La homosexualidad: El viajero

En **El viajero**, Hernández se aventura en la exploración de la precariedad psicológica de un homosexual como tema directo del relato. Ya lo había hecho, sin embargo, en **La señorita Estrella** y lo había sugerido entre líneas en **El disfraz**, aunque allí el tema era colateral. Aquí toma el camino de una exploración directa y dramática del subconsciente de un homosexual dominado por la angustia de una atracción fatal hacia el esposo de la hermana. Esto, desarrollado como un duelo discursivo entre el inconsciente y la conciencia del protagonista amparada en un "tú" acusador que se anticipa, permite crear una atmósfera suficientemente tensa, como para comprender la endebles del ser humano frente a su realidad.

El tratamiento de la homosexualidad como tema de ficción no es nuevo en la literatura. Ya Hemingway lo trata en **The Sea Change**. Las diferencias, sin embargo, son importantes: mientras en Hemingway el tema brinda la posibilidad de crear un diálogo brillante que pone lo artístico en la forma, en Hernández el efecto estético nace de la atmósfera que se crea en torno a esta conciencia atribulada y en lucha por controlar su propia sexualidad. De esta forma, el relato proyecta un aura de más humanidad.

El hecho de que no se llegue a la solución al final y todo quede en una amenaza de partida demuestra el interés de Hernández por desarrollar la historia en sí y no por dar salida al conflicto. Se puede apreciar cómo el autor incluye el entorno para crear la atmósfera del relato, detalle que permite ver su modernidad. El resultado de esta combinación de penumbra en el cuarto, mosquitos, pobreza exterior y ofensas personales se combinan para acentuar la sensación de alienación en torno al protagonista y para profundizar su imagen de desolación espiritual.

Un elemento importante en el relato es la creación de una percepción en el lector acerca de las presiones del contexto social alrededor del protagonista que asume una actitud beligerante y agresiva por el solo hecho de sospechar su homosexualidad: "Tienes la impresión de estar rodeado de enemigos," dice el protagonista. Nos encontramos así, frente al mismo fenómeno social tratado en **La viuda**. Así como en ese relato eran las alhajas lo que aunaba y disparaba la imaginación colectiva, aquí es el parecido con la hermana lo que impulsa la sospecha social. Si bien **El viajero** se concreta en la presentación del cuadro emocional del protagonista, los elementos auxiliares introducidos para dramatizar su condición permiten revelar los cercos discriminatorios creados por los prejuicios sociales en torno a la sexualidad humana.

Con este cuento, Hernández nos lleva al punto mismo donde el individuo construye su relación con el entorno en base a una transacción entre su conciencia y los límites que le fija la realidad en forma de normas y códigos de conducta. Aquí tenemos, de un lado, a un protagonista cuyo inconsciente busca expresarse con libertad y dar salida a su sexualidad, más allá del sentido de su acción. Del otro lado los límites de la realidad, imponiendo una conducta, so pena de la exclusión social. El resultado es una conciencia atribulada y la inferencia de la violencia social

sobre el individuo en caso de que éste decida cruzar esa barrera erigida por los valores culturales. Obviamente, en el relato de Hemingway no se percibe esta relación.

La ironía de la condición humana: Lord Nelson

En este micro relato el autor nos lleva directamente a la conciencia de la precariedad de la condición humana. Estamos acostumbrados a una visión del hombre donde éste es presentado como el rey de la creación. Nos han enseñado que su capacidad de pensar y, fundamentalmente, su libertad o libre albedrío es el atributo fundamental que marca su diferencia con el mundo animal. Esta soberbia, asociada a la conciencia del poder de su inteligencia, lo ha llevado a creer que está por encima de las leyes de la naturaleza y que, en cierta forma, puede controlar y organizar su propio destino. Esa misma conciencia lo ha llevado también a ver el mundo animal como un mundo inferior, al que puede usar sin límites en su propio beneficio.

En este relato Hernández nos enfrenta a los protagonistas de esta ecuación universal: el animal y el hombre, de frente a sus circunstancias. Por un lado un gallo, Lord Nelson, señor del árbol transformado en gallinero y de sus gallinas que día a día lo acompañan en su canto mañanero; el gallo pisador que cumple sus funciones sin quejas a manera de perpetuación del rito que la naturaleza le fijó. Por el otro el protagonista, el hombre que ahora tiene que quemarlo para evitar que las hormigas se junten en torno a lo que fue.

El cuento basa su efecto estético en la creación de un contraste entre la rutina agobiante de un protagonista doblegado ante la vida y un animal que se limitó a cumplir con lo que la naturaleza dispuso en él. Es de noche, está cansado y tiene que cumplir con la orden de la madre de quemar al animal muerto. Su turbación está acompañada por las sensaciones físicas que le produce una naturaleza adversa: hace calor y las moscas, insectos y cucarachas molestas se suman para acentuar su fatiga espiritual y su falta de centro: "Algo le impedía entrar en el gran ritmo...".

La virtud de este relato radica en que a través de la creación de un contraste se nos lleva a la misma intersección donde una reflexión sobre la condición humana se impone de frente a la naturaleza. En efecto, de un lado el gallo que ya murió, pero que llegó al fin cumpliendo con el rol elemental de su vida con dignidad. Del otro el protagonista, un hombre abúlico que no sabe qué hacer con su vida a pesar de estar dotado de razón y libertad. Con este contraste, Hernández parece invitarnos a una reflexión.

El relato presenta episodios simbólicos significantes. La introducción de un gallo joven, para reemplazar a Lord Nelson, simboliza la arrogancia del hombre al inmiscuirse y alterar el curso natural de las cosas. A su vez, la resistencia del animal puede verse como simbólica de la resistencia del mundo natural a su alteración, a la que el hombre responde con el ejercicio de la violencia. Esa resistencia se da aquí poéticamente con un animal que sigue cantando a pesar de haber perdido un ojo en la pelea con el invasor y de faltarle parte de la cola. Esa resistencia es también signo de su voluntad de lucha, algo de lo que carece el protagonista humano, resignado a una vida sin salidas.

El contraste entre Lord Nelson y su eliminador lleva al relato a un plano de ironía. El animal, con el cumplimiento de su destino prefijado por la naturaleza, tiene una vida completa. La privación natural de poder pensar o la inconsciencia de la libertad no significan nada en su existencia de animal. En el hombre, en cambio, esas mismas capacidades lo llevan al dolor y al sufrimiento por no saber cómo usarlas plenamente o por desviarlas para alterar el curso de la vida. Así como el animal simboliza la naturaleza, el cuento metaforiza la pérdida de humanidad

que el hombre ha tenido al separarse de aquélla a causa de su materialismo. En otras palabras, la capacidad de aprehender el mundo a través de la razón no implica necesariamente un mejor destino.

CAPÍTULO 3

CUENTOS CON PROTAGONISTAS INFANTILES

A. LOS CUENTOS DE INICIACIÓN

INTRODUCCIÓN

Dos temas dominan los relatos con protagonistas infantiles en Hernández: (1) la iniciación o pérdida de la inocencia y (2) la crueldad infantil. Los relatos de Hernández centrados alrededor de la pérdida de la inocencia son **La culpa**, **Julián**, **El otro Julio**, **La señora Angela**, **La creciente**, **Así es mamá** y **Anita**. Entre los cuentos que toman la crueldad como tema se encuentran **El inocente**, **El ahijado**, **Reinas**, **Venganza**, **Bambino**, **Las dalias** y **La favorita**.

Por iniciación o pérdida de la inocencia se entiende el acceso a una experiencia breve que proyecta al protagonista a la siguiente etapa de su vida, en este caso, el paso de la niñez a la adolescencia¹. Es un acceso a la madurez a través de una caída: la del conocimiento. Obviamente, detrás de tal idea persiste el mito del paraíso y la caída. Pero, como Fiedler sostiene, en esa caída no había solamente tres seres -Adán, Eva y la serpiente-, sino también un niño escondido detrás del árbol observando la escena (Fiedler 500). Es ese niño, justamente, el que Henry James instalará en la literatura como patrón narrativo a través del desarrollo de su punto de vista en *What Maisie Knew*. Como señala Fiedler, en otras literaturas como la francesa (Flaubert, Colette) o la italiana (Moravia) se recurrió a la relación sexual con la prostituta como medio de pasaje, mientras que en la norteamericana (Hemingway, Faulkner) fue la muerte de un animal lo que facilitó ese acceso a la madurez.

El tema de la iniciación desde un punto de vista literario es bastante antiguo en la literatura. Los ritos para pasar del mundo profano al sagrado o aquéllos para pasar de un mundo asexual a otro dominado por la sexualidad son temas que ya eran parte del mundo mitológico. En ese mundo, el individuo pasaba por una serie de pruebas que, si cumplidas satisfactoriamente, le permitían acceder al nivel superior o llegar a conseguir sus deseos. Pero, lo que en la antigüedad era parte de un rito colectivo -que hoy día permanece como parte de ritos en sociedades tradicionales- con el advenimiento del capitalismo se transforman en ritos individuales o solitarios, lo que se corresponde con la reificación del individualismo en la sociedad capitalista. Por lo tanto, la iniciación se da en el mundo moderno como el producto de una experiencia personal, individual y solitaria; un hecho trascendente que lleva al niño o al adolescente a comprender mejor el mundo y la realidad.

¹ Marcus distingue tres tipos de historias de iniciación: Aquéllas que llevan al protagonista al borde de la maduración o adultez total, aquéllas que lo hacen cruzar al otro lado pero lo dejan en la incertidumbre y finalmente aquéllas que lo llevan firmemente hacia el final del proceso. Mordecai Marcus, "What is an Initiation Story?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (1960): 221-27.

Según Arno Heller², la representación ficcional de la niñez y la adolescencia ha seguido caminos diferentes en Europa y los Estados Unidos. En Inglaterra la transición aparece como el producto de la socialización del niño con el mundo de los mayores y, por lo tanto, el proceso es largo. En los Estados Unidos, en cambio, el pasaje es súbito a través de una experiencia aleccionadora que lo priva de su inocencia. Para aquella crítica, el auge de este tipo de contenido se dio en las postrimerías del Siglo XIX y comienzos del XX, para desaparecer en los años 20 y 30. En Europa el proceso fue acompañado por un alejamiento de la representación idealizada de la niñez, propia del romanticismo, para explorarla en función del impacto negativo de la sociedad industrial sobre la misma. La aparición de las novelas The Ordeal of Richard Faverel de George Meredith, Jude the Obscure de Thomas Hardy o The way of All flesh de Samuel Butler marca el alejamiento de esa idealización que luego se prolongara en los años 20 con novelas como Of Human Bondage de Somerset Maugham y Sons and Lovers de D. H. Lawrence. En cambio, en los Estados Unidos el pasaje aparece condensado en una acción breve e iniciadora, tal como se aprecia en las novelas Deerslayer de J. Cooper, The Marble Faun de N. Hawthorne y The Adventures of Huckleberry Finn de Mark Twain.

Heller sostiene que en todas estas obras es evidente la influencia del realismo en la representación. Como sabemos, las obras escritas bajo estos conceptos, consideraban que la obra debía replicar la realidad externa. Todavía no había hecho su aparición la idea del sujeto o la conciencia fragmentada en el individuo, mientras la realidad era vista como una categoría absoluta, alejada de las circunstancias personales del observador o actuante. Recién con Henry James y Stephen Crane aparece ese concepto psicológico, lo cual permitió redefinir la realidad a partir de la percepción subjetiva del individuo. A partir de aquí, lo real dejó de ser una categoría absoluta, existente al margen de la persona, para transformarse en el producto de una transacción muy personal entre la conciencia y el mundo externo. Ambos autores marcarían, según esta crítica, el advenimiento y la introducción del impresionismo como medio de representación narrativa, lo cual implicó dejar de lado la idea de una realidad externa ordenada y cronológica, propias de las concepciones del realismo. A partir de ellos, lo que primaría es el tiempo subjetivo, el desorden conspicuo con que la experiencia se acumula en la conciencia de los protagonistas, lo cual invalidaba de hecho el método omnisciente y directo de representación. En este sentido, la novela What Maisie knew (1891) y The Akward Age (1899) de James y The Red Badge of Courage (1895) de S. Crane son señaladas como los hitos iniciadores de esta nueva forma de representación, aunque todavía acusen elementos propios del realismo, como la idea del progreso moral del protagonista a través de la experiencia. Tal como Heller plantea, esta innovación se reflejaría posteriormente en escritores como Joseph Conrad a través de la dramatización del punto de vista (algo fundamental en el impresionismo), la valoración de la atmósfera del relato y la recurrencia a la ironía, tal como se dan en su obra Lord Jim (1900). Todo esto habría preparado el camino a futuras innovaciones que luego confluyeron en James Joyce a través de A Portrait of the Artist As a Young Man, que también descansa en el punto de vista del protagonista, la ironía y cierta ambigüedad como soporte narrativo.

Más aquí en el tiempo, las historias de iniciación tuvieron en Hemingway a uno de sus creadores más importantes. El protagonista de sus cuentos es Nick Adams, quien

² Arno Heller, Experiments 5.

representa en la mayoría de ellos a un niño en su momento de pasaje y aprendizaje. En otros, en cambio, Nick representa al adolescente o al hombre joven que va entrando en la adultez. En todas estas historias el Nick-niño aprende que la violencia es parte de lo humano, que el nacimiento, como la muerte, vienen acompañados de dolor (**Indian Camp**), que así como el amor viene, también se va (**The End of Something, Three Day Blow**), la conciencia de lo que se siente (**Ten Indians**), que el mundo es un lugar confuso y traicionero, pero también con algo de afecto (**The batler**), que el mundo es un lugar peligroso (**The killers**), que el padre puede morir (**The Doctor and the Doctor's Wife**).

Al dejar que los niños-protagonistas se representen a sí mismos por sus actos y evitar la representación omnisciente de los mismos, Hernández rompe con las convenciones literarias del realismo. Pero, al hacerlo, el problema se transforma en epistemológico por cuanto le requiere establecer sus propios límites y ser cuidadoso en la construcción del discurso de sus niños, para que la obra no se malogre a través del descubrimiento de su participación como autor. Esto implica también aceptar la imposibilidad de representar el plano subjetivo de sus protagonistas como algo definido o único, lo cual abre la obra para que el mismo lector participe con su propia interpretación de la historia. Pero, al aceptar el convite, éste también accede a la experiencia de la relatividad de su interpretación.

Entre los elementos que caracterizan los relatos de Hernández con protagonistas infantiles está la representación negativa de la figura del padre. En todos los relatos los mismos aparecen autoritarios, alejados de sus hijos, represores, envueltos en su propio mundo. La figura de la madre, en cambio, es siempre la de la víctima; la que está sola o se aparta para llorar en soledad, la dispensadora de bondad, el refugio del niño amedrentado por la presencia de un padre riguroso y hasta malvado en algunos casos. Esto está en línea con la representación de ambos en los relatos con adultos, donde también el hombre es representado como irresponsable, poco solidario con su esposa, elemental, primitivo, brutal, mientras la imagen de la madre o esposa -no la suegra- está representada positivamente.

LOS CUENTOS

Así es mamá

En este relato, un niño aún sin capacidad para comprender el contexto inmoral en que lo tiene sumergido su madre avanza poco a poco hacia la comprensión del mundo que lo rodea. La parte ritual de su iniciación está representada aquí por la comprensión de su posible utilidad al negocio de la madre luego de ser manoseado con disimulo por los concurrentes al prostíbulo: "Desde anoche espero que llegará a comprender: puedo ser de alguna utilidad para sus negocios. Si decide llevarme a Rosario de la Frontera, le voy a sugerir que me embadurne la cara con betún y me rice el pelo: me convertiré en el negrito de los mandados, en su criado predilecto." El arribo a tal conclusión no implica, entonces, un avance moral en el protagonista. Por el contrario, la experiencia sugiere su futura degradación.

En este relato Hernández se ha enfrentado, sin duda, a un problema epistemológico: cómo representar el punto de vista del niño sin traicionarse como autor. En otras palabras, cómo generar esa voz narrativa sin que se note su interferencia como creador de esa

visión inmadura. El problema no es nuevo y James mismo lo reconoció en su tiempo. Sin embargo, a pesar de usar la primera persona en el relato, Hernández logra aquí mantener incólume ese muro de contención y separación entre su propia visión como autor y la de un protagonista que no comprende lo que pasa alrededor suyo por ser, justamente, un niño en transición hacia la adolescencia. En la construcción de la forma, Hernández ha sabido combinar un uso inocente del lenguaje para proyectar la imagen de un prostíbulo desde la mentalidad de un niño. Por lo tanto, estimo que el mérito artístico descansa aquí en la forma más que en el contenido.

Así es mamá se construye ante el lector como una contradicción entre apariencia y realidad en torno a la visión del protagonista y su comprensión limitada de la realidad: la blancura inigualable de la madre dentro de la casa versus el vértigo que le causa esa misma blancura a la luz de la luna; su incompreensión ante la necesidad de ella de usar corsé, del lujo interior de su casa frente a la miseria del contexto barrial en que se alza; del estilo de vida de su madre frente a las mujeres desdentadas, las amas de casa y los chicos pobres que pululan en la calle; de las fiestas nocturnas frente a la miseria del entorno social. Esa contradicción en el protagonista llega a su clímax en su falta de comprensión de la función real del altillo adonde es confinado y al que sólo puede acceder por una escalera que se retira para que no baje y descubra el prostíbulo en que su casa se transforma cada noche. Por lo tanto, en **Así es mamá**, el juego se concreta en la historia misma a través del contraste entre un protagonista limitado en su capacidad de comprensión y un lector que se adelanta y es sometido a una tensión emocional por saber lo que pasa.

El final, coincidente con la transición hacia su próxima etapa de vida, marca el momento en que los planos anteriormente separados de apariencia (la del protagonista) y realidad (la que ve el lector) parecen converger en uno solo: aquél en que la realidad aparente y la objetiva dejan de diferenciarse para transformarse en la percepción de que prestándose al juego inherente al prostíbulo podrá evitar la separación de su madre. Esta posibilidad, aunque sugiera su perversión ante los ojos del lector, no debe extrañar, porque el protagonista obedece a su propia lógica y concepción de la realidad, mientras que a la narración sólo le interesa mostrar formas posibles de la misma. Sin embargo, el final queda como una conjetura, lo cual moderniza al relato y obliga al lector a permanecer por siempre sujeto al posible destino del protagonista.

La culpa

En este relato, adelantado en su mayor parte por un narrador-observador que cuenta lo que ve, el rito de iniciación se da a través del descubrimiento de la infidelidad del padre. El proceso no es simple y se manifiesta en el llanto solitario de Antonio, el protagonista, quien tiene "la impresión de haber sido arrojado injustamente a un mundo de conflictos y pasiones mezquinas," pero aún más porque entiende que en el futuro la adultez lo puede condenar a repetir, en su momento, el error del padre.

Igual que en **Así es mamá**, **La culpa** transcurre en un espacio donde se genera una confrontación entre apariencia y realidad. En la primera parte se presenta la imagen de un hogar normal, rígido, con un padre autoritario que proyecta una imagen de seguridad, mientras la madre contribuye, con su bondad maternal, a atenuar la rigidez del esposo,

asegurando el plano afectivo de los hermanos. Ese espacio de protección hacia dentro del hogar se complementa externamente con la presencia de la maestra, un personaje auxiliar que contribuye a generar la idea de un espacio en equilibrio en el protagonista.

Pero esa apariencia es pronto trastocada por un episodio: la relación extramarital del padre con la maestra. El descubrimiento de esa relación ilegítima, que está presentada como una narración retrospectiva por un amigo -el Turco- quiebra las apariencias de esa realidad y destruye el mundo subjetivo de Antonio. El proceso implica la pérdida de su inocencia, que se concreta en la comprensión de que su madre es una mujer más, "la mujer de su padre," una madre "degradada" a la "condición de mujer engañada".

Como en otros cuentos, Hernández da contexto a la historia introduciendo detalles que aumentan la sensación de realidad. Esto se concreta con el aporte de lo que los chicos hacen en las clases, lo que las mujeres del barrio piensan de la maestra, del apodo que le ponen, de cómo la maestra se acercó a la familia. Con la introducción de ellos, lo que el autor consigue es realzar el carácter de la traición de parte de la maestra y dar profundidad a la desilusión de los niños.

La culminación del cuento en una reflexión del protagonista presagiando su propia falta o caída, aporta algo nuevo a este tipo de historias: la de cierto determinismo en su futuro; la idea subyacente de que él, como adulto, también quizás servirá de motor para ese pasaje en otros jóvenes. Aquí esto se concreta en la idea de que él también quizás falle como su padre: "No tiene importancia, cualquiera habría hecho lo mismo en su lugar." Aquí el relato introduce un ideologema³, lo que hace de él una *parole* social porque recrea la idea general del hombre como mujeriego e infiel. Quizás esto explique la angustia del protagonista y el lirismo del final dominado por la "serena conmiseración" de Antonio ante el mundo que le espera.

Julián

En **Julián** el pasaje o iniciación se da a través de otro niño que actúa como el vehículo en la transición del narrador y protagonista. La historia, contada como una retrospectiva en primera persona, reconstruye, desde la perspectiva del narrador, los pasos que siguió Julián en la construcción de un engaño. El aporte de detalles permite construir la imagen de inocencia, previa a la experiencia, en el protagonista. Esta es la función del intercambio de figuritas, por ejemplo, que aquí, por un lado, es parte de la estrategia del agente de cambio -Julián- para ganar la confianza del protagonista y su amigo Marcelo, pero por otro permite construir aquella representación. Como plantea H. James, "¿Qué es un incidente sino la ilustración del protagonista? ("The Art of Fiction", 13).

Al igual que en **Así es mamá**, el uso de un narrador que al mismo tiempo es protagonista, obliga a Hernández a extremar las precauciones para construir esa conciencia en acción. El uso aquí de la primera persona le permite agregar dimensión y dar profundidad al protagonista, ya que permite un acceso directo a su plano subjetivo. De esto se desprende la percepción de su ingenuidad, lo que agrega verosimilitud y confianza en el narrador.

³ El "ideologema" es un concepto creado por Fredric Jameson para explicar esos conceptos elementales que dominan en cualquier sociedad y que son compartidos por todos.

Como en el relato anterior, aquí también el autor usa el contraste entre apariencia y realidad para generar el espacio necesario que permite asimilar la lección al principiante. Para ello, Julián aparece con una doble personalidad que le permite engañar a los otros niños. Por un lado está dotado con los atributos propios de un niño. Por otro se le atribuye la habilidad de proyectar una imagen falsa de sí mismo, lo que le permite consumir el engaño. Esto le permite ganar espacio entre sus dos nuevos amigos y oficiar de medio para la experiencia. A su vez, los otros dos niños poseen, necesariamente, los atributos propios de las criaturas inocentes. Sus juegos e intereses se corresponden con los de chicos sin carencias materiales. La voz narrativa a cargo de uno de ellos denota esa ingenuidad y entrega sin condicionamientos, que caracteriza a todo niño. Esto, obviamente, facilita la acción de Julián. Establecidas las partes en juego, el relato se desliza hacia el episodio que permitirá al protagonista el acceso a la experiencia de pasaje.

La asimilación de la lección iniciadora se da metafóricamente con la construcción de la espada de palo por parte del narrador al final. Su intención es clara: defenderse simbólicamente del mundo. Pero, la lección no se da solamente a través de la desilusión con Julián. La arrogancia de la tía de Marcelo y la brutalidad de la madrina ante el niño indefenso son acciones que, sin duda, proyectan en su subjetividad la imagen del mundo de los adultos como un territorio dominado por la mezquindad y la brutalidad hacia el más débil. Justamente, su alejamiento de la escena en que Julián es golpeado sin misericordia para que devuelva lo robado demuestra su rechazo a todo lo implicado en la misma y a lo que la tía y la madrina simbolizan en su actuación: la maldad del mundo de los adultos.

La creciente

En este relato el agente de maduración es la aceptación de la posible muerte del amiguito en la creciente del río. Esto es lo directo. Sin embargo la percepción y comprensión del autoritarismo, las mentiras y la mezquindad del padre pueden ser considerados también como componentes de esa experiencia. Por lo tanto, el pasaje aparece como un proceso y el resultado de una combinación de factores en que la conducta del padre hacia el niño y la necesidad de buscar espacios fuera de la casa convergen en la muerte del amigo.

La creciente es un relato que se concreta artísticamente en el contraste entre la construcción del mundo propio de la infancia y el golpe del episodio final. La apelación a los detalles de la vida diaria de los personajes infantiles hernandianos da un toque de lirismo y de nostalgia ante el lector adulto que haya compartido esas experiencias. Esto da realismo al cuento, ya que permite recrear el contexto de la niñez, la ambientación del hogar, la figura de la madre y el mundo imaginario que caracteriza y domina ese periodo de la vida.

El cuento, en casi toda su trayectoria, corre por cuenta de un narrador interno, testigo de lo que va pasando. Este se mantiene alejado y presenta la vida en el seno del hogar. Esto permite definir el contexto de soledad que rodea al protagonista, lo que justifica su decisión de buscar salidas fuera del hogar, en su círculo de amistades. Sin embargo, al

final este narrador deviene omnisciente ante la necesidad de viabilizar la asimilación de la experiencia por parte del protagonista.

En el cuento, Busi transita hacia su etapa de adolescente a través de la experiencia de la violencia doméstica, que aquí se manifiesta en la alienación de la madre, en el autoritarismo del padre, en el descubrimiento de la mentira, en la aceptación de la sentencia paterna de que la casa donde vive es "su casa" y, por lo tanto, no la de él. Por el contrario, el reconocimiento de que el garage de Leo es su verdadera casa, no sólo sirve de compensación psicológica a su drama, sino que marca definitivamente el reconocimiento de la necesidad de contar con su propio espacio como individuo. La comprensión de la muerte como destino final es, sin duda, el elemento que ahora lo separa de su niñez: "Entonces se escuchará la voz del río -la creciente- y el mundo desaparecerá bajo las aguas como la Isla de las Moreras".

Como en otros cuentos, *La creciente* no se cierra como relato. El desconocimiento del destino final de Leo implica reconocer que el centro de gravedad está en la historia y no en el final. El contraste entre gozo y dolor, inocencia y realidad, es el elemento dinámico sobre el cual se monta el efecto estético. Pero, por otro lado, las reflexiones finales sí definen una conclusión desde el punto de vista de la iniciación, ya que marcan el punto inicial de la nueva etapa de Busi: la de la adolescencia, caracterizada por el descubrimiento del mundo conflictivo de los adultos, del cual ya tuvo una muestra en las actitudes del padre y la victimización de su madre, y la sospecha de la imposibilidad de dominar la realidad externa, representada en este caso por el mundo natural.

El otro Julio

En este relato Hernández construye la historia alrededor de la frustración del protagonista con su amigo que ya entró en la etapa de la adolescencia. Si bien podría clasificarse como de iniciación, este relato, sin embargo, pertenece a una categoría donde la experiencia no necesariamente implica la asimilación de un aprendizaje. En efecto, aquí el protagonista no acepta la lección y se recluye en su propio mundo.

El elemento que motoriza la acción es la diferencia de intereses entre estos dos amigos ahora ubicados en distintas etapas de sus vidas: por un lado el protagonista, aún niño, y por el otro Julio, un adolescente que ha despertado a otras cosas propias de la edad, entre ellas, la iniciación amorosa. Por lo tanto, el efecto artístico se da a través de la delineación del carácter de este niño caprichoso; de la representación de su subjetividad.

Al igual que en **La culpa** y **La creciente**, la frustración de la relación con los adultos en el hogar está en función metafórica para representar el estado de tensión emocional que lo obliga a refugiarse en el amigo. Como ya es una constante en Hernández, la imagen del padre es alejada y dura, mientras la de la madre es la de la mujer sufrida, condescendiente con el hijo. La situación no pasa desapercibida para el protagonista y le provoca un estado de desazón espiritual. No hay entonces descripción directa de su estado emocional, sino acciones que denotan ese estado. Además, el hecho de que aquí el narrador sea el mismo niño-protagonista, facilita el acceso a su plano subjetivo y su representación. En este relato el hogar vuelve a representar la falta de libertad y la incompreensión hacia el niño y su mundo.

Como planteamos arriba, aquí el autor da otro derrotero a la experiencia inmediata en el protagonista. Frustrado por la negativa de su modelo -Julio- a seguirlo, aquél no acepta la realidad, sino que se refugia en su inconsciente para crear algo que se asemeja a un gemelo imaginario de Julio -un Julio inmaterial que sí satisfaría los requerimientos de su fantasía. Su rebeldía no elimina el hecho de que la experiencia le enseña los límites de la vida real y su reacción, al no implicar una salida real al problema, tarde o temprano se frustrará en su propia esterilidad.

La recurrencia a la fantasía desbordada del protagonista causa tensión en el relato. Ello se logra a partir de la determinación de carácter con que el protagonista está construido artísticamente (la voluntad de partir, aunque sea solo, detrás de su fantasía, más la intención de robar el revolver de su padre antes de irse). El cuento termina cuando el perfil del niño ha sido completado en su determinación de seguir adelante con sus planes y el final queda abierto a las conjeturas del lector. Esto vuelve la atención hacia la historia misma, transformándola en eje de la construcción de una experiencia estética.

La señora Angela

En este relato la iniciación se da mediante el pasaje del mundo asexuado de la niñez al mundo sexual de la adolescencia. La forma narrativa elegida es la del protagonista como narrador interno. Éste nos va presentando la percepción de su entorno en forma dinámica a través de diálogos y actitudes ajenas, mientras va sacando sus conclusiones.

Hernández recurre a presentar los diálogos para perfilar las subjetividades, evita la descripción directa y muestra a los personajes en acción evitando el filtro del narrador. En este cuento se proyecta un cierto primitivismo recurrente a la murmuración en los personajes femeninos, algo que no pasa desapercibido para el niño, siempre impulsado por la curiosidad.

El punto de vista en el relato corresponde al del narrador, el mismo protagonista. Aquél corresponde con el de un niño en transición, que se abre ante el lector, lo que le da credibilidad. En otros casos la inocencia aflora por sí misma, especialmente por medio de los diálogos con su entorno.

La transición del protagonista se da como resultado de la superposición de tres escenarios inmediatos. En el primero es la proyección de Angela que la madre y su amiga hacen en el protagonista a través de sus conversaciones. La exclusión que ellas ejercen sobre el protagonista para que no oiga las conversaciones en torno a la mujer, no hace más que exacerbar su interés por ese algo sentido pero aún desconocido: lo sexual. Sus conversaciones sobre modas, vestidos sensuales y otros temas femeninos, alertan al protagonista sobre las diferencias entre los sexos, lo que se manifiesta en su turbación e impedimento para concentrarse en sus estudios. En el segundo está la hija de la señora Angela con su madurez y desparpajo que lo inquieta con un beso. Por último está la imagen, el enamoramiento y la idea del niño alrededor de la señora Angela, especialmente frente a las fotos de su juventud, frente a su cama, que despiertan su imaginación y avivan su sexualidad.

El beso de Felisa, su partida y sus regalos ponen orden en el afecto del niño en transición. Su atracción se dirige ahora hacia ella y no hacia la señora Ángela. La separación forzada, sin embargo, le enseña también que no todo es lineal en la vida; que

el amor puede traer dolor: "El amor era tan funesto como ser mordido por un mono." Al igual que Nick Adams en el cuento de Hemingway **The end of something**, nuestro protagonista aprende que el amor, así como viene se va; que el placer del mismo está acompañado también por dolor; que nada es permanente. A partir de ahora, el protagonista es un adolescente y la niñez es parte del pasado.

Anita

En este relato los protagonistas, el niño relator y Marcelo, aprenden tres cosas: la falsedad del mundo, el conocimiento de sus propios límites y que no siempre el mundo natural obedece a nuestros designios. La riqueza narrativa de este relato descansa en parte en los elementos tomados de la vida real, que son introducidos para contextualizar la historia. Vistos en retrospectiva, la descripción del vendedor y el ambiente mercantil alrededor de la terminal difícilmente no evoquen recuerdos entre quienes estén familiarizados con la desaparecida estación terminal de Tucumán. Estos elementos dan realidad al cuento y permiten una mejor percepción del contexto humano así como da verosimilitud a la aventura de los niños.

Interesa en este relato cómo Hernández crea una combinación entre inocencia y crueldad infantil para representar el mundo de la niñez, a través de estos protagonistas. Lo primero se da por la credulidad que les da como atributo, propia de niños sin experiencia. La facilidad con que creen que la araña saluda, y la compra rápida a través del trueque por el anillo revela que todavía proceden emocionalmente, sin los cálculos propios de la adultez. Lo segundo por los elementos que revelan el egoísmo y cierta crueldad elemental como parte de la relación entre ambos: de parte del niño-relator el elegir a otro amigo como burla por la cobardía de Marcelo y negarse a verlo para hacerlo sufrir. De parte de Marcelo el abandonar al protagonista a su suerte cuando fue castigado por "perder" el anillo. Obviamente, esta crueldad es inocente y no calculada; simplemente termina en la burla.

El final importa como logro de la experiencia iniciadora. Ambos han superado su temor ante la araña que, como dijimos anteriormente, puede verse metafóricamente como la superación del temor ante lo desconocido. Ese pasaje no es simple: han aprendido que toda experiencia nueva puede implicar dolor e incluso la muerte de algo querido.

B. LA CRUELDAD INFANTIL COMO TEMA

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la crueldad infantil como tema de ficción en Hernández implica un cuestionamiento a esa realidad donde se asume a la niñez como sinónimo de inocencia. Pero, como el mismo autor lo dice, esa crueldad no es premeditada, sino que es parte de un juego sin cálculos que acompaña a nuestra naturaleza. Ella podría verse como parte de un juego y libertad infantil que busca "consumir la realidad en un instante". Al lograrlo, lo que el niño hace es comprometer "el orden de la creación" por cuanto nos lleva a experimentar la transgresión, "peligrosa y vivificante en sus orígenes", como una categoría pura y no como el producto de un cálculo propio de la adultez⁴.

En estos relatos Hernández sigue fiel a la idea de crear un efecto artístico a través de la historia. Como en todas ellas, la creación del contexto apropiado es importante para darle realismo a las mismas. Esto, que lo lleva a incluir detalles comunes de la vida diaria, le permite acercar el cuento a lo cotidiano, que también favorece la posibilidad de acceder a una experiencia humana a partir del arte.

De vista a nuestros valores culturales, la crueldad innata en el niño es un concepto difícil de asimilar, especialmente cuando dicha crueldad transita por el filo de un abismo en que no se puede asegurar la inocencia del acto en sí. Pero, precisamente, quizás esto sea lo que Hernández busca: llevarnos al mismo límite donde lo inocente y lo cruel, lo racional y lo irracional se tocan lo suficiente como para comprometer nuestra visión de la realidad y, de paso, llevarnos a experimentar la precariedad de nuestras creencias. Sin embargo, como veremos a continuación, no deberíamos tomar por ciertas aun nuestras más profundas convicciones.

Según Leslie Fiedler⁵, la representación del niño en la literatura no ha sido uniforme en la historia. Para este pensador, el niño como imagen de la inocencia es un invento cultural; un producto de la imaginación. El creer que por el solo hecho de no haber llegado a la adultez es una garantía de inocencia es, para Fiedler, una visión muy sofisticada que encuentra su edad de oro no en la historia, sino al comienzo de cada vida personal. Por lo tanto, el culto a la niñez es no sólo ambiguo, sino sin precedentes. Basta para ello ver la connotación sexual de su representación en época de los griegos, que lo ignoraba como referente simbólico de una inocencia perdida.

Obviamente, lo dicho está en total contradicción con la visión judeocristiana que luego apareciera en la historia de la humanidad y que nos domina como valor cultural. En efecto, según este pensador, recién al principio de nuestra era, apareció la imagen del niño-salvador, solo, adorado, rodeado de animales en su pesebre, que luego, en la época bizantina se convirtió en ese niño del mosaico bizantino elevando la mano en señal de bendición, como si fuera un pequeño emperador universal (Fiedler 472). Luego, hacia el final del Renacimiento, ese niño vuelve a sufrir una transformación, escapa a su

⁴ Esto es una interpretación personal del diálogo entre Hernández y Alejandra Pizarnik publicado parcialmente a manera de prólogo en Juan J. Hernández, Cuentos 2, Córdoba: Alción Coquena, 1986.

⁵ Leslie Fiedler, "The End of Innocence", The Collected Essays of Leslie Fiedler, Vol.1, (n. York: Stein and Day, 1971) 471-473.

representación temprana y se sitúa en brazos de su madre como un niño. Este paso implicó la adopción religiosa y luego cultural de la imagen del niño como representación de la inocencia.

Sin embargo, esto estaba en contra de la idea temprana de San Agustín, quien nunca asimiló la niñez a la inocencia automáticamente. Para éste, la inocencia infantil era más el producto de la debilidad que de la pureza del alma (Fiedler 473). En otras palabras, la idea de la mancha del pecado original le impedía ver en el niño el símbolo de la pureza o la inocencia. Para este Padre de la Iglesia, sólo la adultez ofrecía la posibilidad de redención al establecer que la elección consciente entre el bien y el mal era un producto de la conciencia y no de un impulso infantil. Por lo tanto, considerar al niño como modelo de inocencia no fue aceptable aún en el Renacimiento, lo cual explicaría el uso periférico del niño en Dante o en Shakespeare (Fiedler 473).

El cambio hacia una visión centrada en la idealización del niño ocurrió, según este pensador, en el Siglo XVIII. Fiedler propone a Rousseau como el inspirador de este cambio cuyo origen lo relaciona a otro mayor: el reemplazo del concepto de pecado original por el de pérdida de la inocencia. Visto sicoanalíticamente, el movimiento representó un retorno a la prevalencia del inconsciente⁶ sobre el superego⁷. Nosotros somos los herederos, según Fiedler, de esta era caracterizada por el reconocimiento y la elevación de lo inconsciente en el ser, o sea de lo instintivo o primitivo, por sobre lo tradicional o angelical; del corazón o lo impulsivo por sobre la cabeza o lo intelectual. Esto explica la idealización del buen salvaje primero, y la visión del mundo natural como símbolo de lo virtuoso y lo puro en el francés. Esto llevó al artista burgués a que, con el tiempo y dada la carencia de un referente a quien reificar, se viera impulsado a adoptar al niño como el símbolo elemental de lo más puro. A partir de aquí el niño, con algunos ajustes, pasó a ser el paradigma de virtud y pureza; la personificación de la inocencia.

Para satisfacción de Fiedler, la psicología ha ido más profundamente en la investigación del niño y su mundo para limitar el optimismo de aquellos que lo glorificaron. En todo caso, señala, habría que hablar más de una inocencia del ojo que del alma porque, a pesar de su agresión y sexualidad, él niño proyecta, sin embargo, una visión no pecaminosa del mundo. De ahí que el acto de percepción sea catalogado no sólo como su iniciación o toma de conciencia sobre la maldad del mundo, sino como el punto de arranque de su vida moral, al comenzar a tener conciencia de sus actos o sus elecciones. San Agustín puede ahora descansar en paz.

A partir de la visión de Fiedler surge la pregunta de por qué se persiste en el uso del niño como paradigma de la pureza. La respuesta debería buscarse en la necesidad de apaciguar nuestro inconsciente. La exaltación de su inocencia o primitivismo no sería otra cosa que una compensación de esa parte de nuestra psiquis que controla nuestros impulsos. Defendiendo al niño condenamos al adulto y damos salida a nuestro impulso o ansiedad de creer que no hacemos lo suficiente para protegerlos. Pero, naturalmente, al hacerlo, también le robamos su espontaneidad y creatividad.

⁶ El "Inconsciente" es una de las tres partes en que se divide la psiquis y corresponde a la parte inconsciente que es controlada o motivada por los instintos naturales del ser humano.

⁷ El "Superego" es una de las tres partes en que se divide la psiquis y corresponde a la parte parcialmente consciente. Esta parte actúa reprimiendo al "Inconsciente" a través del reconocimiento de los límites morales. Completa esta trilogía el "Ego" o conciencia, una especie de mediadora entre la realidad y la persona.

Lo dicho hasta aquí no debe, sin embargo, llevarnos a ver el tema de la crueldad infantil en Hernández como parte de un intento de disputa filosófica. Su objetivo sigue siendo artístico, o sea crear un relato centrado en la historia como la responsable del efecto estético. Lo interesante de este proceso creativo es que viene acompañado de algo más: el cuestionamiento a nuestros preconceptos y la destrucción de la idea de una realidad única .

Los cuentos

El inocente

En este relato Hernández recurre al reservorio cultural para crear una historia alrededor de un retardado mental. Básicamente, la historia presenta a dos niños que, sin querer y por ignorancia, llevan a aquél a una muerte horrible. El cuento podría verse como parte de los cuentos con "opas," esos personajes retardados que el cuentista popular del norte argentino usa para divertir a una audiencia. Sin embargo, podríamos decir que aquí el cuento conlleva la idea de una protesta contra la deshumanización a que la sociedad somete a tales individuos.

El relato es presentado por un narrador interno y adulto, que recurre a su memoria para reconstruir ciertos hechos ocurridos durante su niñez, que eventualmente llevaron inocentemente a la muerte a Rudecindo. Al hacerlo, revela la percepción familiar y social del retardado. Lo primero que resalta en su recuerdo es el rechazo que inspiraba el mismo, lo cual aparece en las primeras líneas y sirve para atraer al lector, abriendo una expectativa:

Estábamos acostumbrados a que se dijera de Rudecindo que era una desgracia para su madre, que hubiera sido preferible que naciese muerto, y otras frases por el estilo que empezaban con un piadoso 'Dios nos libre y guarde', o 'Que Dios no me castigue, pero...' y que terminaban con un suspiro de resignación.

Para el tío Esteban, Rudecindo fue el nuevo entretenimiento que encontró después de la muerte de su gato. Para el narrador -entonces un niño- junto con su hermana Julia un objeto más en sus juegos infantiles. Por lo tanto, la historia toma aspectos de una realidad absurda que pueden verse como una protesta oculta, más allá de que esto confiera más realismo a la escena.

Este relato también muestra la habilidad del autor para manejar los elementos humorísticos en la historia:

Hacía más de veinte años que mi abuela no se levantaba de la cama, y en los últimos tiempos hablaba y se conducía como una muchacha soltera. El médico explicó a la familia que mi abuela, al olvidar sus años que siguieron a su casamiento, había recuperado la felicidad.

Esta digresión introduce un toque de humor medido y controlado por provenir de un efecto irónico. Esto es parte de la habilidad del cuentista popular, quien también hace uso de estos recursos, seriamente, con el fin de "enfriar" la atmósfera por un momento, para luego incrementar el efecto emotivo del final.

La visión del retardado se complementa con las ideas populares en torno a su persona. Estas se corresponden con la visión del disminuido como un castigo de origen divino, lo que se proyecta confusamente como la necesidad de no hablarle y hasta de no mirarlo porque "era malo." Este mito tejido por los mayores alrededor de este tipo humano explicaría el que los niños lo consideraran como poseedor de poderes especiales para comunicarse con los animales en el momento en que lo llevan, inocentemente, hacia su muerte. Por lo tanto, la actitud abusiva de los niños frente a Rudecindo aparece como la consecuencia lógica de un proceso iniciado por los mayores, donde se mezclan confusamente mitos religiosos con prejuicios culturales.

El fin del relato se condice con la búsqueda de un impacto a través de la forma de la muerte de Rudecindo. En efecto, la relación de la misma busca crear una imagen más que informar: "Ante nuestras miradas atónitas, los perros despedazaron a Rudecindo a dentelladas. Luego lo arrastraron hacia el interior de la quinta." Esta descripción aparentemente intrascendente se vuelve significativa por el uso cuidadoso de un lenguaje que proyecta la tenebrosa visión del fin del inocente.

El ahijado

En este relato Hernández hace converger la historia en un desenlace no inesperado pero que electrifica al lector. En él accedemos a una serie de episodios en la vida de Jacinto, el niño protagonista que, en un acto de furia y de defensa de su parte afectiva, le arroja un cuchillo a quien insiste en atacar la imagen de su madre, matándola en el acto. El hecho trastorna nuestra idea de inocencia infantil. Sin embargo, esto es secundario porque lo que el autor busca es desequilibrar nuestro punto de vista mediante una acción que ocurre en el límite mismo donde la realidad resulta indefinida.

En este relato lo más interesante es la construcción de la historia. En ella, un narrador-testigo, adulto ya, reconstruye los hechos que llevaron a Jacinto a la acción. Este procedimiento narrativo, en que la historia se presenta como una retrospección, parece ser uno de los recursos preferidos del autor. Esto ya lo vimos en **El inocente**, **Matrimonio**, **El suceso** y otros relatos.

La introducción del pasado como recurso estilístico es viabilizado aquí por una reflexión que anticipa algo inusual: "Dirán lo que quieran, pero Jacinto no era un chico como los demás." Este ahorro de palabras en la presentación del protagonista no informa mucho, pero anticipa elípticamente que debemos esperar algo importante e indefinido todavía. Esta combinación de decir poco y anticipar mucho se ajusta a los criterios narrativos modernos, que requieren ahorro de palabras para que el lector participe completando la historia.

Si siguiéramos a Gertrude Stein en su asimilación literaria del cubismo de Picasso, podríamos decir que la historia parece diagramada en un triángulo en cuyo centro de gravedad se ubica el niño, rodeado por tres campos de fuerza, simbólicos de las subjetividades externas que lo acotan en su percepción de la realidad: su madre que lo

abandonó, Tránsito que lo acosa atacando la imagen de aquella y la abuela. El relato se proyecta como una interacción entre múltiples subjetividades, algunas condescendientes, otras agresivas en torno al niño. El resultado es una subjetividad confundida y acosada por la acción de los mayores y que aquí es el objeto de representación artística.

Como en muchos relatos, aquí también Hernández deja que cada personaje construya su propia imagen a través de su actuación, evitando caer en la descripción. La madre representa a la típica viuda joven, que se cree atractiva y cuya vida gira alrededor del interés en conseguir un nuevo marido. Tránsito, que no tarda en mostrar su rechazo al niño, encarna a la solterona amargada y mezquina, cuyos afectos se dividen entre su gallo, José Mojica, y las plantas. La abuela recrea la imagen de una mujer madura y comprensiva. Por último, Jacinto da forma a un niño conflictuado que da salida a su soledad y angustia a través de travesuras cargadas de tono: desplumarle la cola a Mojica, expulsar mediante un certero puntapié a una gallina molesta, romper todas las begonias.

En la historia Hernández va desglosando los episodios en forma casual, lo que establece un ritmo narrativo que genera atracción. Una parte importante es la introducción del humor como parte de la acción y como recurso para delinear a los personajes. Pero ese humor no es directo ni tiende a la burla, sino que aparece como parte de la acción normal de los personajes y se extiende a lo largo del relato. Hernández demuestra así su habilidad para entretener y la conciencia de la importancia de estos "trucos" narrativos como parte del cuento.

El desenlace, como señalamos es escalofriante, certero y breve. La acción sorprende por su contundencia. Como en **El inocente**, Hernández carga aquí a las palabras con la responsabilidad de crear la imagen de la acción: "Y le arrojó el cuchillo del pan". La imagen dinámica del cuchillo surcando el espacio hacia la víctima es suficiente y no requiere otra explicación del autor. El efecto está consumado y nuestra visión de la inocencia infantil yace en ruinas. En el resto del relato el niño permanece ajeno a los hechos: "Parecía no tener la menor conciencia de lo sucedido." Como en **El inocente**, somos arrojados en un territorio dominado por la duda acerca de la inocencia o no de su acción.

La venganza infantil: Reinas, Venganza, Bambino

El tema de la planificación de una venganza tiene de por sí un atractivo que invita a su interpretación. El hecho de que aquella sea planificada por una mente infantil agrega algo imprevisto a nuestra experiencia. Estos relatos nos enfrentan a niños que encuentran en la venganza la posibilidad de compensar su frustración. **Reinas** nos enfrenta a una niña celosa que planifica una acción repudiable para liberarse de su supuesta competidora, **Venganza** a un niño que taimadamente planea y concreta la liberación de unos pájaros para vengarse de su abuela y **Bambino** a otro que acepta simbólicamente irse a visitar a su pedófilo ex-maestro de música para vengarse de un padre autoritario.

La forma dada a estas narraciones es importante en el logro de un efecto estético. En **Reinas** y **Bambino** el uso del monólogo le permite al autor delinear la subjetividad de los protagonistas, eje alrededor del cual gira lo artístico. Por lo tanto, contenido y forma actúan al unísono para generar aquel efecto y para comprometer nuestras creencias. En **Venganza** se tiene, en cambio, a un narrador-testigo que va presentando las acciones. Por

lo tanto las imágenes del protagonista y su abuela son consecuencia de sus actos y no de una descripción.

En las primeras líneas de **Reinas** ya sabemos que estamos frente a una protagonista precoz que planea una venganza: "¿Hay algo más dulce que la venganza, Mascota?" Su razonamiento, junto a la pronta identificación de su enemiga, identifican ante el lector los componentes de este mundo personal y egoísta. A partir de aquí, el resto consiste en la construcción de esa mente infantil obsesionada, hasta un final que queda abierto a la conjetura. En efecto, el arribo a este punto no implica saber el desenlace del plan vengativo. El lector se queda con la imagen de esta niña transgresora y no con el resultado de su acción. En **Bambino** el comienzo también nos enfrenta a la calculada acción del niño para contrariar al padre, y en un contexto donde el hogar y la imagen del progenitor vuelven a ser presentados negativamente. En **Venganza** el comienzo nos enfrenta a un niño que manifiesta su carácter obsesivo en el excesivo afecto y cuidado de los objetos que posee. Este detalle sienta las bases para que se viabilice el tema de su venganza, la cual llega sin estridencias y revela su maldad.

Es interesante en **Reinas** la construcción del plano subjetivo de la protagonista. Por un lado estamos frente a una niña dominada por su inconsciente, es decir, por los impulsos elementales de su naturaleza humana, en este caso la atracción natural hacia el varón. Por otro, su accionar sugiere cierta madurez, evidenciada en el conocimiento de la relación entre causa y efecto, entre lo que planea y lo que espera. Sin embargo, en todo su razonamiento lo que aparece es la imitación de los puntos de vista de los mayores, especialmente los de su madre. En efecto, su voz reproduce el discurso prejuicioso de ésta, lo que reduce la autonomía subjetiva que imaginamos en ella y le devuelve su imagen de niña. **Reinas**, al igual que otros relatos, muestra la influencia negativa del entorno social. La inclusión de detalles que revelan el entramado social de prejuicios y estereotipos permite que la obra se transforme en *parole* social, ya que reproduce esos ideologemas sociales.

En **Bambino** es interesante la forma dada al relato. La historia, presentada en dos tiempos narrativos, es diagramática como en **El ahijado**, ya que coloca al protagonista en el centro de un triángulo formado por su madre con problemas mentales; Mercedes, una ex-amante de su padre que ahora presta toda clase de servicios en la casa, incluidos los sexuales y su padre, un individuo brutal y autoritario. En el centro de esta narración está el protagonista, un narrador sospechoso que aparenta saber más de lo que parece, pero que no es directo. En otras palabras, un niño calculador que vuelve a desafiar nuestros presupuestos culturales.

Hernández introduce un humor cauteloso y sospechoso para completar el delineamiento del protagonista. Así, su nacimiento es presentado como un desalojo a la fuerza que dejó sus marcas. Mercedes es presentada burlescamente como una muchacha que decidió quedarse por el encariñamiento súbito que siente por la familia, mientras el relato de sus acciones deja ver lo contrario: "...la sorprendí arrodillada ante papá con el pretexto de atarle los cordones de sus zapatos." Al mismo tiempo, las debilidades de don Giovanni son también escondidas burlescamente diciendo que es "especializado en la enseñanza de la técnica del pedal," sin duda una forma disimulada de referirse a sus instintos sexuales. O sea que estamos ante un niño que ya sospecha de los aspectos sexuales de la vida y actúa en el mismo límite entre inocencia y maldad, comprometiendo la imagen cultural del niño.

Las dalias

"¿Quién habrá inventado el cuento de la infancia candorosa? Los chicos de Teresa eran especialmente taimados, simuladores." Como en ningún otro relato la aseveración de Tomás nos enfrenta abiertamente a una visión dudosa sobre la asociación automática entre inocencia y niñez. Según nos sugiere su percepción de los hechos, aquí no se trataría de la maldad inocente, sino de una calculada, de la simulación. Si bien el relato cabalga sobre el conflicto originado en un hecho trivial, la esencia artística del cuento se da a partir de la atmósfera que se crea entre el descubrimiento del desastre y la inminencia del castigo.

En este cuento la fábula gira alrededor del conflicto entre Tomás y Marito a causa de unas dalias cortadas, y que el primero adjudica, automáticamente, al segundo, basado en el hecho de su falta de comportamiento porque es del interior. En efecto, Marito es un niño tucumano, parte de once hermanos, enviado a vivir con su tía en Buenos Aires hasta que su madre se recupere. No hay evidencias de culpabilidad que apunten a Marito, sólo la fuerte sospecha de que porque es provinciano debe ser el autor del daño. El relato nos enfrenta a una mentalidad prejuiciosa, que emerge como una revelación una vez que vamos más allá del texto.

En **Las dalias** desfilan los gustos y la idiosincrasia de la gente común; del obrero que se compró el terreno en las afueras de la urbe para hacer realidad el sueño de la casa propia, las imágenes de las mujeres en competencia. Todas las minucias de que están conformadas estas vidas sacrificadas a la imaginación del progreso entre el fango de las calles, la larga espera del colectivo y las horas interminables de sus viajes de cada día. Esto da realismo al contexto y mayor efecto a la narración.

Hernández desarrolla el contenido desplegando en acción la subjetividad deformada de Tomás a la sombra de los prejuicios contra el interior. Como se ve en la obra, en su percepción de la realidad el interior está asociado automáticamente al atraso no sólo material, sino humano. Mientras sus habitantes son asimilados a animales por sus conductas -especialmente las sexuales- la geografía es descalificada en base a los elementos naturales que la caracterizan. Así, el clima tucumano aparece como responsable de la fecundidad descontrolada de la mujer, de la existencia de "gente desprolija y ociosa." El ser tucumano explica ante sus ojos por qué Marito no es limpio, arroja basura en el piso, ensucia las paredes o usa la navaja para sacar punta a los lápices. Tomás representa esa visión común, elemental y autocomplaciente que yace obnubilada ante las luces de la gran urbe, pero ignora su propia realidad.

La construcción psicológica de Tomás interesa, además, porque revela los mecanismos mentales en la construcción de una imagen falsa de la realidad del interior. En efecto, aquí Hernández da forma al proceso por el cual un episodio elemental es usado para sacar una conclusión general: su queja contra el niño le permite sacar conclusiones contra la familia de su esposa y luego contra la sociedad. Merced a la promiscuidad de la madre de Marito, Tucumán deviene en una "conejera," responsable de que su cuñada tenga once hijos hambrientos. Por lo tanto, su contrariedad originada en la experiencia personal aparece, en un segundo paso, asociada a una conclusión más general: la de que toda la

sociedad provinciana no sirve. Aquí Hernández reconstruye paso a paso un mito, a partir de la sumatoria de las opiniones de individuos ignorantes.

El desenlace del relato constituye una sorpresa agradable porque permite observar cierta madurez en Tomás. Su amague final y la contención posterior forman una imagen un tanto lírica de su actitud y comprensión. Ese cambio, que aparece en el relato como el resultado de una percepción de la incipiente adultez del niño, impacta por cuanto anula la expectativa que el relato había creado en torno a su castigo. Que Marito haya cortado o no las dalias pasa a segundo plano y el peso del relato vuelve a recaer en la historia.

La favorita

Gracias al epígrafe con que empieza este cuento y a la sospecha de la visión negativa que Hernández tiene de la gran urbe, este relato podría verse como una alegoría en donde en la subjetividad de la protagonista se simbolizaría la corrupción de la inocencia, mientras que en el entorno formado por su madre, su novio y sus amigos se representaría la falta de valores y las deformaciones morales y estéticas de la ciudad. De no ser así, se haría muy difícil explicar un contenido tan cercano al absurdo, donde los razonamientos y las acciones se aproximan a lo grotesco.

Sin embargo, debemos recordar que el arte, como plantea Cassirer, es una realidad en sí mismo, crea su propio universo y no necesariamente debe apuntar a respetar la realidad externa. Sólo cuando el arte deja de lado las limitaciones humanas, recién puede erigirse en revelador de las formas posibles de la realidad, más allá de que ellas puedan parecer absurdas. Como Ortega y Gasset sugiere, el arte es irreal no solamente porque no es real, sino también porque el objeto estético pulveriza la realidad de cada día. En este relato, Hernández logra ese mismo efecto llevándonos a la experiencia del absurdo.

En **La favorita** la imagen de niña transgresora es aportada por la voz de la misma protagonista. Su visión deformada de la realidad aparece como el producto de una corrupción instigada por su madre, una mujer materialista que la transforma a lo largo de su niñez en un objeto sexual para satisfacción de su pretendiente. Por ello es que nos enfrentamos a una niña que engorda sin límites con el único fin de ofrecer más cuerpo a su prometido; que sueña con ser objeto sexual del polígamo Amid, su novio rico; que se regocija imaginándose expuesta desnuda, como un objeto, ante los amigos de su futuro marido. Por lo tanto, el cuento nos enfrenta a una caricatura humana, que sólo puede entenderse si se la ve como alegoría.

Más arriba afirmamos que el entorno puede ser visto alegóricamente como símbolo de los valores decadentes de la urbe. Aquí, esos valores chocantes aparecen como los referentes en la deformación de esta niña-símbolo. Ese entorno está formado, al igual que en **Tenorios**, por una madre sin valores espirituales y por Amid, un extranjero que simboliza la influencia negativa de valores extraños. El accionar taimado de éste, su simulación y sus artilugios simbolizan parte de la nefasta deformación cultural y la pérdida de identidad que esperan en la gran ciudad al inocente o al incauto. Esto ya se observa en La ciudad de los sueños, una novela de Hernández donde también la urbe aparece como agente deformador o destructor de la inocencia. La representación de la madre y el entorno simbolizan la ciudad, es decir, la sociedad corrupta, deformadora y destructora del individuo que ya vimos en **Vestir a Magdalena**.

CONCLUSIÓN

Habíamos partido de la tesis de que en la cuentística de Juan José Hernández convergen las ideas modernas en la concepción del cuento. Esto implica una serie de condiciones narrativas. En primer lugar la incorporación del protagonista como una subjetividad en acción y el abandono de la visión de aquél como un ente definido y estático al servicio de la acción. Ahora el tema es la representación de su subjetividad en acción, la cual deviene así en objeto artístico, mientras la acción pasa a estar al servicio de ese objetivo. En segundo lugar, como una consecuencia de lo anterior, la visión de la historia como el foco del relato. En tercer lugar, la eliminación de la necesidad de construir un final. Con la modernidad el final queda abierto a una conjetura del lector, lo cual significa un rompimiento con las concepciones del realismo. Finalmente, el uso de recursos narrativos que compriman el relato, como la metáfora o la elipsis. Esto requería y requiere, obviamente, un lector dispuesto a llenar estos espacios con su imaginación.

Esta apertura a la imaginación del lector implica, a su vez, dar a la obra otro carácter: su función de reveladora. Esto se logra llevando al texto a ser significante de una realidad que está más allá del mismo. Ese más allá no es otra cosa que la condición que lo hace posible como creación: el contexto social e histórico. Con esto nos referimos a las relaciones sociales prevalecientes en la sociedad, o sea las relaciones económicas, culturales, políticas, etc., dominantes en el tiempo del escritor y la creación.

Los cuentos de Hernández cumplen con todos estos requisitos del cuento moderno. En efecto, para concretar la representación artística de una subjetividad en acción, Hernández toma un fragmento de la vida diaria de personajes comunes con los cuales nos cruzamos cada día en la calle. El resultado es una historia simple e iluminante, donde los episodios o la anécdota están al servicio de ella, mientras las apariencias de las cosas son iluminadas desde un ángulo artístico para que la realidad emerja en toda su dimensión contradictoria.

En cuanto a los finales de los cuentos debemos remarcar que la modernidad de los mismos se manifiesta en la carencia de un cierre equilibrante en la historia. Esto implica que en algunos casos las culminaciones queden abiertas a la conjetura y en otros se agoten simplemente luego de la delineación del protagonista o que la experiencia se haya consumado, como en los cuentos con protagonistas infantiles. Naturalmente, esto aproxima los relatos a la vida, donde también hay falta de certeza, e invita al lector a participar en la especulación sobre el posible devenir de los protagonistas. Por lo tanto, los cuentos de Hernández reclaman un lector activo, dispuesto a participar en la experiencia parcial o circunstancial del protagonista.

La cuentística de Hernández se inscribe también en la modernidad por la inclusión de técnicas narrativas que mejor convienen a los objetivos del relato. Esto se complementa con la incorporación de cambios de tiempo narrativo cuando el interés es contextualizar el presente en función de una experiencia pasada en el protagonista. Por lo tanto la retrospectiva es un elemento recurrente para lograr ese fin, lo que facilita la inclusión de un mínimo de detalles que le permiten dar un mayor realismo a lo que se cuenta, sin que esto signifique caer en los criterios decimonónicos.

Los temas planteados y lo que exuda de los relatos permite también ver en la cuentística de Hernández la existencia de un residuo moral. Esto, que lo acerca a Chejov, da a sus cuentos un carácter de protesta contra los valores sociales o culturales prevalecientes en la sociedad. Es la penetración de las apariencias no solamente para tomar conciencia de lo subyacente, sino para invitarnos a un cambio. Esto se nota especialmente en sus relatos con personajes adultos, donde

la soledad de la mujer, los prejuicios sociales, la recurrencia a la máscara y la renuncia a la identidad como medio para afrontar la realidad personal invitan, no sólo a una reflexión sobre la precariedad de la naturaleza humana, sino a la esperanza de corregirnos volviéndonos más humanos.

Por último, una de las cualidades más notables de la cuentística de Hernández es el puente que su narrativa establece entre la experiencia estética y la experiencia humana a través del arte. En efecto, sus relatos, una vez logrado el efecto artístico mediante la revelación de las formas de la realidad, superan los límites del texto para constituirse en reveladores de lo que hace posible esas formas: la cultura como la suma de las creencias, los valores y la visión de la sociedad, más las relaciones sociales e históricas que la determinan. Esto hace de la obra hernandiana un testigo de su tiempo y ahí radica, justamente, la virtud de la misma, porque nos lleva a ver más allá de las apariencias de las cosas para arrojarnos frente a los escombros de una realidad que creemos absoluta y transparente, pero que no es otra cosa que el producto de una humanidad que todavía no encuentra su centro.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold. How to Read and Why. N. York: Scribner, 2000.
- Chekhov Anton: Later Short Stories, 1883-1903. Trad. Constance Garnett. Ed. Shelby Foote. N. York: Random House, 1999.
- Chekhov: The Early Stories, 1883-1888. Trad. P. Miles y H. Pitcher. N. York: Random House, 1982.
- Clyman, Toby W., ed. A Chekhov Companion. Wesport, CT: Greenwood, 1985.
- Cortázar, Julio. "Some Aspects of the Short Story." May, The New 245-255.
- Durkin, Andrew R. "Chekhov's Narrative Technique." Clyman 123-134.
- Éjxenbaum, B. M. "O. Henry and the Theory of the Short Story." May, The New 81-88.
- Ferguson, Suzanne C. "Defining the Short Story." May, The New 218-230.
- Fiedler, Leslie. "The Eye of Innocence." The Collected Essay of Leslie Fiedler. Vol.1. N. York: Stein and Day, 1971. 471-511.
- Graham, Kenneth. Henry James: A Literary Life. N. York: St. Martin Press, 1995.
- Heller, Arno. Experiments With the Novel of Maturation: Henry James and Stephen Crane. Innsbruck: AMOE, 1976.
- Hemingway, Ernest. "The Art of the Short Story." New Critical Approaches to the Short Story of Ernest Hemingway. Ed. Jackson J. Benson. Durham: Duke U. P., 1990. 1-13.
- Hernández, Juan José. Así es mamá: Cuentos. Buenos Aires: Seix Barral: 1996.
- Hoffman, Michael J. Gertrude Stein. London: G. Prior, 1976.
- James, Henry. "The Art of Fiction." The Art of Fiction and Other Essays by Henry James. Ed. Morris Roberts. N. York: Oxford University Press, 1948. 3-23.
- James, William. The Principle of Psychology (1890). Vol 1. N. York: Dover, 1950.
- Jameson, Fredric. The political Unconscious. Ithaca: Cornell, 1981.
- Knapp, Bettina L. Gertrude Stein. N. York: Continuum, 1990

- Koteliansky, S. S., Ed. and Tr. Anton Tchekhov: Literary and Theatrical Reminiscences. Second Edition. N. York: Benjamín Blom, 1965.
- Lantz, Kennet A. "Chekhov's Cast of Characters." Clyman 56-71.
- Lid R. W. Ford Madox Ford: The Essence of His Art. Berkeley: U. of California Press, 1964.
- Lindheim, Ralph. "Chekhov's Major Themes." Clyman 35-54.
- May, Charles. "Chekhov and the Modern Short Story." Clyman 147-163.
- Meister, Charles W. Chekhov Criticism: 1880 through 1986. Jefferson, NC: McFarland, 1988.
- May, Charles E. ed. The New Short Story Theories. Athens: Ohio U. P., 1994.
- . "The Nature of Knowledge in Short Story." May, The New 131-145.
- Marcus, Mordecay. "What Is an Initiation Story?" The Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1960): 221-227.
- Matthews, Brander. "The Philosophy of the Short Story." May, The New 73-80.
- Moyano, Daniel. Prólogo. "La señorita Estrella" y otros cuentos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. i - v.
- Ortega y Gasset, José. Phenomenology and Art. N. York: Norton, 1975.
- Pasco, Allan H. "On Defining Short Stories." May, The New 114-130.
- Pizarnik, Alejandra. Entrevista y prólogo. Juan J. Hernández: Cuentos. Córdoba: Alción, 1986. 7-9.
- Poe, Edgar A. "Poe in Short Fiction." May, The New 59-72.
- Reichardt, Konstantin. "Ernst Cassirer's Contribution to Literary Criticism." The Philosophy of Ernst Cassirer. Ed. Paul Arthur Schilpp. N. York: Tudor, 1958. 661-668.
- Slonim, Marc. Modern Russian Literature from Chekhov to the Present. Oxford: Oxford U. P., 1953.
- Voss, Arthur. The American Short Story. Norman: Oklahoma U. P., 1973
