

CALOR, DESOLACIÓN Y NOSTALGIA: UNA LECTURA EMOTIVO-RACIONAL DE TRES CUENTOS LATINOAMERICANOS

Andrade Caicedo, Ender Enrique*

Universidad de Los Andes

Táchira- Venezuela

Resumen

Este trabajo procura, en primera instancia, incentivar un acercamiento emotivo hacia cualquier texto literario. Para ello, será necesario que soslayemos, de entrada, las posibles interpretaciones simbólicas, ideológicas y filosóficas que pudiéramos encontrarle a una obra para dedicarnos simplemente a establecer un vínculo afectivo entre nuestra sensibilidad y la esencia poética de un texto literario. Por eso, en la primera parte de este trabajo apenas nos guiaremos por la intuición, el disfrute y el comentario de la primera impresión causada por los cuentos “La siesta del martes”, de Gabriel García Márquez; “Luvina”, de Juan Rulfo y “El crepúsculo del diablo”, de Rómulo Gallegos. En la segunda parte, por supuesto, dejaremos actuar a nuestra capacidad crítica para intentar hallar algunos argumentos satisfactorios que nos permitan entender el porqué de esa primera sensación provocada en nosotros por la lectura de dichos relatos, y qué significaciones implícitas se perciben en ellos.

Palabras clave: palabra, lector, nostalgia, latinoamericano.

Abstract

The current essay looks forward, for instance, to motivate an emotive approach to any literary text. For this, it will be necessary that we bypass, by first hand, any possible logic, symbolic and philosophic interpretation we might find in a literary piece to focus ourselves in establishing an affective link between our sensibility and the poetic essence in a literary text. Thus, in the first part of this essay we will barely be guided ourselves by the comment of the first impression from the tales “La siesta del martes”, by Gabriel García Márquez; “Luvina” by Juan Rulfo and “El crepúsculo del diablo” by Rómulo Gallegos. In the second part, of course, we will let our criticizing capacity to try to find some satisfactory arguments that let us understand the reason of the first sensation caused by reading such tales, and the implicit meanings perceived in them.

Keywords: word, reader, melancholy, Latin American.

* Profesor de la Universidad de Los Andes-Tachira. E-mail: enderandrade@hotmail.com

Finalizado: Táchira, Enero-2009 / Revisado: Mayo-2010 / Aceptado: Julio-2010

Introducción

Alguna vez Mario Benedetti respondió, cuando alguien le preguntó sobre los argumentos de sus libros, que aunque la historia seleccionada era muy importante para la concepción de una obra, en el fondo eran las palabras elegidas por el autor y la forma como éste lograba acoplarlas lo que al final le daría trascendencia a su ficción literaria. Ésta es una postura compartida por muchos escritores. Por ejemplo, José Ortega y Gasset sostiene que “Es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior (...). Es, pues, un error que el novelista se afane mayormente por hallar una acción. Cualquiera nos sirve” (1996, p. 32-34).

Estas dos opiniones que resaltamos no pretenden ni desprestigiar los argumentos que se funden en un determinado discurso, ni devaluar la importancia del contenido ideológico-cultural que inevitablemente una obra de arte lleva implícita. Intentar agregarle un valor extra a la *forma* por sobre el *fondo*, o viceversa, sería una insolencia, ya que desde siempre se ha comprobado que la perennidad de muchas obras literarias radica, la mayoría de las veces, en la plurisignificación inagotable que su contenido evoca en los receptores.¹

Las grandes obras de todos los tiempos han suscitado y siguen suscitando interpretaciones tan diversas, ofreciendo al lector su riqueza exhaustiva y guardado siempre un secreto indesvelado ¿No es significativo, por ejemplo que la obra de Racine, tan estudiada y disecada a través de los tiempos, haya revelado nuevas facetas en nuestros días al ser analizada desde el punto de vista psicoanalítico, sociológico y estructural? (De Aguiar, 1982, p. 24).

Sin embargo, en este trabajo procuraremos dejar de lado, así sea por un momento, a la facultad crítica que entra en acción cada vez que leemos, para girar nuestra atención hacia ese *primer* efecto que una obra literaria puede provocar en su lector.

Contrario a lo que podría pensarse, el creador de una historia ficticia no siempre deja que sea el azar quien elija las palabras que él usará en sus composiciones. Es más, algunas veces esta elección responde a un vínculo afectivo, estético y hasta supersticioso que se ha establecido entre las palabras y su usuario. Para Adriano González León, las palabras *accesar* y *formatear*, por ejemplo, eran inconcebibles dentro de sus textos:

(...) sin embargo, encuentro bello eufónicamente “escanear”, porque me sugiere “esquilar”, y entonces la palabra adquiere para mí una categoría poética superior. En este sentido, creo que el problema no es que una palabra sea correcta o no, es que sea o no bella, y esto los académicos lo deberían tener en consideración. (Citado por Páramo, 1998, p. 1).

Del mismo modo, para García Márquez, palabras como *nivel*, *parámetro*, *contexto* y *simbiosis* son exiliadas de sus escritos porque, según él, éstas pueden ser portadoras de mala suerte. Por eso, Pablo Neruda en su poema “Las palabras”, manifestó que:

Son las palabras que lo expresan todo (...) una idea lo cambia todo porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra palabra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que la obedeció...las palabras tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen todo lo que se les ha ido agregando de tanto rodar por el río, de tanto trasmigrar de patria, de tanto ser raíces...son antiquísimas y recientísimas...viven en el féretro escondido y en la flor apenas comenzada. (Citado por UNA, 1987, p. 39).

Pero, ¿todo se reduce a las palabras? Por supuesto que no, porque las palabras por sí mismas no *dicen* nada. Se necesita, principalmente, de alguien que las *diga* y de otro que las *escuche* e *interprete* para que signifiquen. Por tanto, un emisor, en este caso el autor de un texto, no quedaría satisfecho con sólo vociferar un discurso. Al emisor

necesariamente lo complementa el receptor.

Ni siquiera el más ermitaño o escéptico de los autores escapa a la necesidad de ser leído por otro, porque todo escritor en el fondo es un vanidoso que quiere ser reconocido por otro, así intente ocultar con comportamientos contradictorios ese deseo. Si un autor no escribiera para ser leído, entonces, simplemente no publicaría o quemaría su obra. Por eso es muy poco convincente que Kafka, en realidad, quisiera acabar con sus escritos. Si esa hubiera sido su verdadera intención hubiese tomado la precaución de deshacerse él mismo de su obra; pero al dejarle esa labor a otra persona demuestra su pretensión: necesitaba del otro eslabón de la cadena para cumplir con el ciclo: necesitaba de un lector.

Salvo en casos de extremo y enfermizo narcisismo, es difícil que alguien haga literatura para leerse a sí mismo, sin plantearse la posibilidad de otro con quien compartir el texto. Nadie se casa consigo mismo por muy hermafrodito o hermafrodita que se considere (Barrera, 2005, p. 20).

Por eso, una vez que un emisor ha conseguido a su receptor, aquel buscará la forma no sólo de ser escuchado por éste, sino que además intentará por todos los medios atrapar su atención y a la vez influir, lo más imperceptiblemente posible, en sus emociones. En otras palabras, el autor de ficciones procurará manipular el estado anímico de su lector.

Para ese efecto, y sin darnos cuenta, el emisor utilizará en nuestra contra una técnica. En una entrevista concedida al canal colombiano Señal Colombia, Gabriel García Márquez, refiriéndose a dicho método, expresaba que el autor se debe valer de diversas estrategias para comunicarle un hilo respiratorio al lector, llevándolo de la mano en una especie de estado de trance. Para ello –continuaba– era necesaria la disposición inteligente dentro del relato de una serie de escenas, adjetivos, clavos, bisagras y tornillos

que, aunque no deberían estar en el relato, el escritor usa para mantener enajenado al lector y no despertarlo, pues en el momento en que el artilugio falla, se acabará la ilusión que todo narrador debe construir.

Este estado de trance del que habla García Márquez, obviamente, podría estar condicionado por muchos elementos (estado de ánimo del receptor, sexo, edad, cultura, creencias, nivel intelectual); sin embargo, tomaremos en un sentido amplio aquello que Borges llamó la *primera* lectura: “Creo que la *primera* lectura es la verdadera, y que en las siguientes nos engañamos a nosotros mismos con la creencia de que se repite la sensación, la impresión” (Borges, 2001, p. 20). Los cuentos seleccionados para tal fin fueron “La siesta del martes”, de Gabriel García Márquez; “Luvina”, de Juan Rulfo y “El crepúsculo del diablo”, de Rómulo Gallegos.

Ahora bien, ¿cuál fue esa primera sensación?

El cromatismo de las palabras

Una vez leídos estos tres cuentos, si uno expresara lo primero que ellos le han suscitado, se podría afirmar, sin intenciones de exagerar, que al salir de “La siesta del martes” hemos retornado anegados en sudor, pues el calor que emana de este cuento, casi literalmente, nos ha salpicado. De “Luvina” hemos vuelto más tristes y desolados que nunca. En palabras de Rulfo, nos quedamos “sin esperanza de esperanza”. Hasta se podría asegurar que ahora la desesperanza, después de este cuento, tiene sabor a cal viva. Y luego de “El crepúsculo del diablo” nos sentimos agobiados, tristes, nostálgicos por un tiempo perfecto que ya no volverá.

Pero, ¿cómo es posible que hayamos sentido calor, desesperanza y nostalgia con el mero uso de palabras?, ¿cuáles fueron esos posibles artilugios de los que se valieron los tres cuentistas para incitar dichas sensaciones? Por supuesto que una respuesta sería toda la serie de figuras literarias que cada relato posee; pero si nos detenemos un momento a

razonar sobre la esencia de éstas nos daremos cuenta de que la mayoría está conformada por palabras cromáticas que se relacionarían de forma directa con las reacciones a nuestra lectura primaria. Y si se escudriña un poco más notaremos que estos colores no sólo han entrado en concordancia con nuestras sensaciones, sino que además se identificarían con el carácter y la personalidad de los personajes principales de los tres relatos.

El calor de “La siesta del martes”² es exacerbado a través de colores cálidos: amarillo, rojo. Estos colores, aunque desparramados por toda la narración, se dejan ver con mayor insistencia en el inicio de ella, procurando con ello sumergir y acostumbrar de entrada al lector a un escenario asfixiante: “El tren salió del trepidante corredor de rocas *bermejas*”, “campamentos de ladrillos *rojos*”, “palmeras y *rosales* polvorientos”, “la persiana estaba bloqueada por el *óxido*”, “casas de madera pintadas de *colores vivos*”, “el *luminoso* martes de agosto, *resplandeció* en la ventanilla”. (García Márquez, 1983, pp. 95-101). (Las cursivas son nuestras).

Por otra parte, y para intensificar el efecto canicular, el narrador bombardea la percepción del lector con olores, texturas y sabores férvidos que impulsarían esta ilusión sofocante: “el aire se hizo húmedo”, “Una humareda sofocante”, “El humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla”, “una cartera de charol desconchado”, “el aire dentro del vagón olía a cuero sin curtir”. (García Márquez, 1983, pp. 95-101). Del mismo modo, pareciera existir otro mecanismo que impulsaría este efecto: el uso constante de las aliteraciones, en este caso, con palabras que presentan en su estructura la disposición del fonema vibrante múltiple /r/, las cuales tienen, ya sea por sí mismas o por el contexto lingüístico que las rodean, un matiz “caluroso” que de cierta forma le asignan al relato un valor más /r/ecio: “trepidante corredor de rocas *bermejas*”, “En el estrecho camino paralelo a la vía *férrea* había *carretas* de bueyes cargadas de *racimos verdes*”, “La

puerta se abrió sin ruido y apareció una mujer madura y regordeta, de cutis pálido y cabellos color *hierro*”, “se van a *derretir*”. (García Márquez, 1983, pp. 95-101). (Las cursivas son nuestras).

Este artificio del narrador no sólo ha permitido que sintamos la sofocación de un mediodía ardiente de agosto, sino además ha propiciado la creación de un ambiente rudo y sin vacilaciones que se identifica con el carácter inquebrantable y la actitud estoica que adoptan la madre y la hermana de Carlos Centeno cuando están a punto de llegar al pueblo donde éste había sido asesinado:

—Si tienes ganas de hacer algo, hazlo ahora —dijo la mujer. Después, aunque te estés muriendo de sed no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar. (García Márquez, 1983, p. 96).

Con estas palabras cualquier vestigio de nostalgia o de tristeza es acallado y en su lugar han sido plantados, con la misma intensidad del “sol aplastante” del cuento, los sentimientos de altivez y dignidad de los familiares del difunto. Antes de llegar al pueblo, el comportamiento de la madre de Carlos Centeno es tan penetrante como la misma presencia imponente e imperturbable del sol en todo el relato. “Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento (...) Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza”. (García Márquez, 1983, p. 95). Y cuando llegan al pueblo su actitud continúa invariable:

—Esperen a que baje el sol —dijo el padre.

—Se van a derretir —dijo su hermana, inmóvil en el fondo de la sala—. Espérense y les presto una sombrilla.

—Gracias —replicó la mujer—. Así vamos bien.

Tomó a la niña de la mano y salió a la calle. (García Márquez, 1983, p. 101).

En “Luvina”³, a diferencia del cuento de García Márquez, el ambiente está pintado

desde el inicio por colores neutros (blancos, negros y grises) y colores fríos (los de tendencia cromática hacia el azul). Éstos procuran despertar en el lector esa sensación de tristeza y desolación que percibimos en nuestra primera lectura. Luvina “Está plagado con esa piedra *gris* con la que hacen la *cal*”, “los días son tan *frías* como las *noches* y el rocío se cuaja en el *cielo*”, “Los *comejenes* entraban y rebotaban contra las lámparas de *petróleo*”, “Afuera seguía avanzando la *noche*”, “*Nunca verá usted un cielo azul sobre Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido*”, “Dicen los de allí que cuando *llena la luna*, ven de bulto la figura *del viento* recorriendo las calles de Luvina” (Rulfo, 1984, pp. 172-179). (cursivas nuestras).

Como se percibe en los fragmentos anteriores, en el cuento de Juan Rulfo estos colores impregnan al relato de una esencia lejana y fantasmagórica. Esta desolación del ambiente, esa ausencia de actividad vital que sólo está en el blanco y el negro, ese sinsabor de la vida inherente al gris propician y convergen con la actitud resignada de los personajes. “Aquí uno se acostumbra”, “Allá viví...Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado”, “...se han muerto hasta los perros y ya no hay quien le ladre al silencio”. (Rulfo, 1984, pp. 172-179). Asimismo, la desesperanza e inactividad en el ánimo del receptor son incrementados por el batir constante del viento, el cual, lógicamente, es un actante que origina que todas las criaturas vivas de los “mundos posibles” del lector deban protegerse de tan erosivo elemento. “Yo lo único que vi subir fue el viento”, “Un viento que no deja crecer a las *dulcamaras*”, “El aire que allí sopla la revuelve [a la tristeza] pero no se la lleva nunca”, “En medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento”, “golpeando con sus manos de aire las cruces del *viacrucis*”. (Rulfo, 1984, pp. 172-179).

De forma análoga, en “El crepúsculo del diablo”²⁴, el color es un elemento importante, presente desde su mismo título y, al igual que

los otros cuentos, tiene una aproximación con el efecto causado en nosotros y los dos momentos en que se divide la vida del personaje principal. En este texto, el narrador se vale de la descripción de un antes de color intenso y un después palidecido. En el primer momento de la historia, cuando Pedro Nolasco ejerce todo su poder como Diablo del carnaval, predominan los colores cálidos, los cuales reflejan una época de bonanza y prosperidad en el ánimo del personaje: “A punto del *mediodía* [punto en el cual el sol empieza a arreciar con más fuerza] echábase a la calle con su disfraz *infernál*, todo *rojo*”. (Gallegos, 1992, p. 117). Luego, una vez que Nolasco regresa de su evocación, el ambiente se empieza a desteñir y “un *crepúsculo de púrpuras* se desangraba sobre los campos como un presagio”. Ahora, la muchedumbre lleva en las manos “inofensivos tridentes de cartón *plateado*”, “El diablo corría, corría, a través del paraje solitario por un sendero bordeado de montones de basura, sobre los cuales escarbaban agoreros *zamuros* que [al ver al diablo se refugiaban] en las ramas escuetas de un árbol que se levantaba *espectral* sobre el paisaje sequino”, “La vista se le *nubló*”, “Bajo la risa pintada de *albayalde* en su rostro, el asombro adquiría una intensidad *macabra*”, “su sombrilla se destacó funabulesca contra el resplandor del *ocaso*”. (Gallegos, 1992, pp. 117-120). (Las cursivas son nuestras).

Este efecto nostálgico que paulatinamente va produciendo el relato en el lector, permite apreciar un paralelismo directo entre los elementos cromáticos de un momento determinado dentro del cuento y los estados de ánimo que se van originando en quien va leyendo; al mismo tiempo estos colores van predisponiendo el devenir del diablo. “El crepúsculo del diablo” afecta nuestra sensibilidad con esa sensación melancólica porque, además de las palabras cromáticas que orientan sus sensaciones, tiene un ardid extra del cual se vale el narrador: ha logrado transmitirle a su receptor una especie de complicidad e identificación con el personaje

central. En un principio ha puesto al diablo en el punto más alto de su aceptación popular y, posteriormente, lo ha ido degradado en una caída vertiginosa hasta dejarlo “de bruces sobre el basurero”. Sin embargo, lo que atrae no es tanto la caída en sí misma, sino la resistencia que el diablo ha puesto en retomar su prestigio original. Esta obstinación fallida por recuperar su trono ha permitido que la personalidad del diablo, a pesar de la derrota o tal vez por eso, haya sido magnificada, embriagándonos con un sentimiento de atracción y afinidad que sólo puede despertar un héroe menoscabado: la compasión. Por esa causa, “Los hombres siempre han buscado la afinidad con los troyanos derrotados, y no con los griegos victoriosos. Quizá sea porque hay una dignidad en la derrota que a duras penas le corresponde a la victoria” (Borges, 2001, p. 63).

Como se aprecia, no cualquier tipo de palabras, sino aquellas que tienen una recurrente connotación cromática están relacionadas directamente con los efectos producidos en el ánimo del receptor de estos tres cuentos. Por eso es muy probable que en la construcción de los relatos estas palabras hayan sido intencionalmente seleccionadas por el emisor para poder lograr la labor hipnótica de la cual hablaba García Márquez.

Las palabras, el ambiente y los sentidos

Ya se ha hablado de la recurrencia de los colores en los tres relatos. Ahora bien, como en la pintura, los colores implican, casi siempre, la creación de un ámbito en donde se encuadran los personajes. Si esto es así, entonces de los colores podemos deducir otro elemento que es común en los tres cuentos: un ambiente, en este caso un ambiente sugestivo. Pues en estos cuentos se siente que el ambiente no es sólo un escenario estéril sobre el cual se mueven los personajes, sino que es un ser activo e indispensable para la narración; en otras palabras el ambiente es un actante que influye de manera decisiva en los efectos mencionados que se producen en el lector y en la personalidad de los demás actantes.

Esto se puede comprobar en el comentario hecho por García Márquez cuando expresó que más que un lugar de la tierra, Macondo era un estado de ánimo. Y Juan Rulfo tampoco era ajeno a la importancia del ambiente para un relato:

Yo andaba con Pedro Páramo en mi cabeza, buscando darle forma, escribiendo mis cuentos, hasta que aquel profesor se va a un pueblo desértico, abandonado, y le cuenta a otro profesor, que va a sustituirlo, lo que es aquello, y toma cerveza -el otro no toma nada-hasta caerse borracho. Aquella era la atmósfera. “Luvina” me dio la clave de Pedro Páramo (Citado por Díez, 2008, p. 1)

No obstante, el placer, la identificación, la conmoción o la afinidad que encontramos en estos relatos también se deben a otras razones diferentes al ambiente, los artilugios usados por el narrador y las palabras que nos embriagan. Incluso esta fascinación que producen estos cuentos en nosotros podría estar relacionada con razones que van más allá del simple hecho de ser unos ciudadanos del mundo a los cuales se les excita con los eternos temas universales. Tal vez, la cuestión esté en que la esencia de estos cuentos se corresponda más con el imaginario de aquellos receptores que viven, piensan y creen en latinoamericano.

Los sentidos connotados de las metáforas y sus interpretaciones son siempre fenómenos contextuales y, por lo tanto, deben comprenderse no sólo en relación con el sistema lingüístico en sí, sino también con el mundo cultural de los receptores (...) Una metáfora logra su éxito en referencia a destinatarios cuyos contextos semánticos auguran una amplia comprensión de sus significados (Zecchetto, s/f. p. 267).

García Márquez ha escrito algo parecido al respecto:

Cuando hablamos de un río, lo más grande que puede imaginar un lector europeo es el Danubio, que tiene 2.790 kilómetros de largo ¿Cómo podría

imaginarse el Amazonas, que en ciertos puntos es tan ancho que desde una orilla no se divisa la otra? La palabra tempestad sugiere una cosa al lector europeo y otra a nosotros y lo mismo ocurre con la palabra lluvia, que nada tiene que ver con los diluvios torrenciales del trópico (García Márquez, 1982, p. 62).

Por ende, el ambiente, las situaciones y las actitudes que se relatan en los tres cuentos no nos son extraños. Todo lo contrario, estos forman parte de nuestras experiencias compartidas, de ese imaginario latinoamericano que se ha ido acumulando en nuestro pasado reciente. Tan comunes son para nosotros ver, saber y comprender el significado de unas “carretas de bueyes cargadas de racimos verdes”, la magnitud de “la serenidad escrupulosa de la gente pobre”, las dimensiones del “misterioso silencio de las plantaciones”, lo desolador de “una banda de músicos [que] tocaba una pieza alegre bajo el sol aplastante” (Me atrevería asegurar, vestidos de blanco y con tirantes), lo cotidiano de tragarse “su propia saliva para engañar el hambre”, lo mucho que alivia una cerveza y la resignación que hay detrás una respuesta en la que sólo se alza los hombros, o la inmensidad que hay en “un grito perdido en la soledad de las llanuras”, porque todas estas imágenes rodean no sólo a los habitantes del pueblo más olvidado y arcaico de estas tierras, sino incluso al ciudadano y a la ciudad que presume de más cosmopolita de Latinoamérica. Pues, si tal vez hubo un momento en que “se podía distinguir a los habitantes de una ciudad a partir de determinada situación geográfica: la clase alta del este, la media al oeste, las oficinas y comercios del centro, las industrias al sur y las clases marginadas bordeando la ciudad” (Cegarra, 2002, p. 106), después comprendimos que Latinoamérica es una “amplia heterogeneidad cultural que va de lo indígena a lo africano pasando por lo español, de extrañas simultaneidades temporales donde conviven lo moderno y lo primitivo” (Cegarra, 2002, p. 108), y que al igual que el diablo del cuento de Rómulo Gallegos, ciertas imágenes despiertan “no sabe qué vagas

nostalgias” en nosotros y otros sentimientos históricos y comunes de un pueblo que vive “Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas” (García Márquez, 1982, p. 1)

Por eso, el diablo, que podría ser cualquiera de nosotros, ve: “pasar ante su mente trazos fugaces de paisajes desolados y nunca vistos, sombras espesas de un dolor que no sintió su corazón, relámpagos de sangre que otra vez, no sabe cuándo, atravesaron su vida” (Gallegos, 1992, p. 116).

Estas imágenes tan recurrentes nos permiten preguntarnos, ¿hacia dónde apuntan estos relatos? La lectura de ellos, indudablemente, se orienta hacia un lugar común para el latinoamericano: la desesperanza, la soledad, la nostalgia, la melancolía. En palabras de Rulfo:

El hecho de «Luvina» es casi general en todo el país; hay pueblos miserables y regiones donde no hay esperanza de esperanza. (...) «Luvina» para mí era importante, porque «Luvina», que se escribe Loobina, significa la raíz de la miseria. (Citado por Diez, 2008, p. 1).

Esta desesperanza, esta raíz de la miseria podría ser entendida desde varias perspectivas: se me ocurren la nostalgia y la melancolía, específicamente. Según la etimología, “nostalgia” está compuesta de dos raíces griegas: *nostos*, que significa ‘regreso, vuelta, camino’, y *algos* que significa ‘sufrimiento, dolor, pena, tristeza y aflicción’. De esta forma, etimológicamente, nostalgia significaría la vuelta a la aflicción. Retorno a ese pesar que trae la memoria y que tiene relación directa con la melancolía. ‘Melancolía’ del griego *melas*, *anos* que significa ‘negro’, y *khole* que significa ‘bilis’ y que el DRAE define como una “propensión a la tristeza // Tristeza nostálgica y suave” (Las cursivas son nuestras). Pues bien, con estas luces podríamos vislumbrar que los tres relatos apuntan, primero, hacia la nostalgia y, luego, hacia la melancolía. Nostalgia

porque en ellos hay una vuelta a la aflicción. La altivez con que caminan la madre y la hermana de Carlos Centeno por las calles del pueblo es apenas una actitud adoptada para disimular su dolor ante la muerte de su hijo, pues cuando el sacerdote empieza a escarbar en el ánimo de ella con una serie de observaciones impertinentes, la mujer deja entrever un vestigio de sufrimiento que es traído de vuelta. Éste es el único intersticio de nostalgia del cuento: “antes, cuando boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama postrado por los golpes (...) Cada bocado que me comía en ese momento me sabían a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados por la noche”. (García Márquez, 1983, p.100). El sufrimiento que regresa también es obvio en “Luvina” y se materializa en el momento en que el viejo profesor recuerda su estadía en ese pueblo:

—Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo (...) Allá viví [En Luvina] Allá dejé la vida... Fui allá con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado (Rulfo, 1984, p. 178).

De la misma fórmula se vale el personaje del cuento de Rómulo Gallegos para regresar a los momentos de alegría que le causan tanto despecho: “el Diabolo oye aquella música que despierta en la profundidad de su ánimo no sabe qué vagas nostalgias” (Gallegos, 1992, p.116).

Y melancolía porque no basta con sólo volver una vez a la aflicción, sino que es necesario retornar frecuentemente a ella. Para el melancólico “todo resulta caduco —parece decir— pero continuo fiel a esa caducidad, estoy clavado ahí, no hay revolución posible, no hay futuro” (Kristeva, 1997, p. 55). Esa insistencia en el pasado, esa obstinación con lo sucedido, en este caso con recuerdos tristes, resalta en los relatos, lo que se identifica con nosotros y lo que de seguro atrapa al lector que cree en latinoamericano. “Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” (Rulfo, 1984, p. 178).

Ese tiempo que volverá con cada carnaval, con cada aniversario de la muerte del hijo de aquella mujer, con el nuevo maestro que repetirá la vida del hombre que se va de Luvina. “Desde un simple asombro ante una realidad cotidiana pueden ver el mundo de otra forma, trayendo consigo la nostalgia por aquellos días” (Cegarra, 1999, p. 16).

A manera de conclusión

Posiblemente, al realizar la lectura-análisis de estos cuentos se ha caído en el error metodológico, ideológico y preferencial en el que “el investigador utiliza al autor para proyectar su propia persona más que intentar poner en claro algún rasgo del autor” (Enkvist, 2002, p. 137). No obstante, sería también conveniente aclarar que no siempre sería perjudicial que exista un vínculo significativo y emocional (llámese a este vínculo gusto, placer, desprecio por la obra) entre quien estudia y lo que estudia.

Esta lectura crítica de los cuentos, por una parte, ha servido para proyectar una personalidad propia, pero, a la vez, ha sido beneficiosa porque se ha partido desde un gusto y de una lectura placentera para luego intentar explicar el porqué de esas sensaciones que estos textos han excitado en nosotros. Si el autor de una obra literaria, por encima de todos los contenidos racionales que pretendía expresar, efectivamente busca influir en el receptor, entonces por qué no dejarnos *manipular* por un momento. ¿Por qué negarse a entrar en el juego?

NOTAS:

- 1 Cada vez que en este trabajo mencionemos al receptor o al lector de una obra literaria nos estaremos refiriendo al concepto que de éste maneja Luis Barrera Linares: “El lector (ese individuo o individua, casi siempre desconocido, anónimo y atemporal a quien va dirigida la literatura), hay que decir que se trata de la única instancia que no puede ser obviada por alguien que escriba” (Barrera, 2005:20)
- 2 El argumento de “La siesta del martes” es el siguiente: Carlos Centeno es un hombre al

- que “el lunes de la semana anterior” había asesinado la señora Rebeca, una viuda que vivía solitaria en su casa. El cuento narra la historia de la madre y la hermana de Carlos Centeno yendo al pueblo donde éste se hallaba enterrado para llevarle unas flores a su tumba.
- 3 “Luvina” narra la historia de unos hombres que se sientan a conversar en una taberna. En ese coloquio intervienen los dos personajes principales del relato: uno de ellos es, al parecer, un nuevo profesor que es enviado a San Juan Luvina; el otro es también un profesor que “se salió” de ese pueblo, al cual no piensa regresar. En esta historia, éste le cuenta a aquel cómo son las personas y el ambiente que rodean a ese pueblo fantasmal.
- 4 “El crepúsculo del diablo” cuenta la historia de Pedro Nolasco, un habitante de la parroquia Candelaria, en Caracas. Este hombre, en otros tiempos, fungió como el Diablo del carnaval que se celebraba cada año en esa localidad hasta que un día, producto de un fuerte golpe que le propinó a un “muchacho de influencia”, fue arrestado por la policía. Este hecho originó que Nolasco renunciara, definitivamente, a su rol carnavalesco. Ahora este hombre se encuentra viendo cómo las nuevas generaciones de diablos y payasos invaden las calles de Caracas con vestimentas y rituales que a él le parecen absurdos. Pedro Nolasco, contrariado por ese espectáculo, decide retomar su papel de Diablo, pero cuando sale otra vez a las calles es apedreado por sus adversarios hasta que lo dejan tirado “de bruces sobre el basurero”.
- Referencias bibliográficas:**
- Barrera, L. (2005) *La negación del rostro*. Caracas: Monte Ávila.
- Borges, J. L. (2001) *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro. Barcelona-España: Crítica.
- Cegarra, J. (1999) *La poesía como nostalgia*. Tesis para optar por el grado de magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Universidad de Los Andes Táchira.
- (2002) “Modernización, ciudad y literatura”. En *Contexto*. Vol. 6 – N° 8. Pp. 105-113.
- De Aguiar e Silva, V. (1982) *Teoría de la literatura*. Barcelona: Biblioteca Románica Hispánica.
- Díez, M. (2008) “Luvina de Juan Rulfo: la imagen de la desolación”. En *Espéculo*. [en línea] Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/luvina.html> [Consulta: 05/02/2009]
- Enkvist, I. (2002) “Poder, querer y osar en la investigación literaria. Ética y estética en la investigación literaria”. En: *Contexto*. Vol. 6 – N° 8. Pp. 129-138.
- Gallegos, R. (1992) *Cuentos completos*. Caracas: Panapo.
- García Márquez, G. (1982) *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: Oveja negra.
- (1983) *Todos los cuentos (1947-1972)*. Bogotá: Círculo de lectores. Pp. 95-101.
- Kristeva, J. (1997) *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Ortega y Gasset, J. (1996) “El concepto de novela”. En: *Nuevos instrumentos universitarios*. (1996) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona-España. Enric Sullà, Ed.
- Páramo, M. L. (1998) “La emoción de las imágenes y la anécdota de las palabras: Adriano González León”. En *Espéculo* [en línea]. Disponible en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/adriano.htm> [Consulta, 05/02/2009].
- Rulfo, J. (1984) *Pedro Páramo / El llano en llamas*. Bogotá: Oveja negra. Pp.172-179.
- Zecchetto, V. (s/f) *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires.