

SILENDRA, CICLO CUENTÍSTICO

Gabriela Mora

Rutgers University
New Brunswick
New Jersey, U.S.A.

Las discusiones en torno a las definiciones de género literario continúan muy activas, pero la diversidad de las aproximaciones no ha aclarado mucho el panorama. Sí, hay consenso en estimar la noción de género como valiosa herramienta heurística puesto que da al autor y al lector un marco de referencia, lo sitúa en un espacio más o menos conocido. He discutido en otro lugar las variadas definiciones del *cuento*, y las controversias existentes, sobre todo cuando se lo compara con la novela¹. Asumiendo pues, un conocimiento básico de lo que se representa cuando se habla de esta especie narrativa, me propongo examinar un tipo de colección de cuentos cuyas obvias características ha creado la etiqueta a que alude nuestro título.

Silendra, el valioso libro de Elizabeth Subercaseaux, se anuncia en la carátula como "cuentos", pero su lectura deja la impresión de novela, o de un texto diferente a un puñado de relatos heterogéneos reunidos bajo un solo título. Sin entrar en análisis profundos, cualquier lector puede intuir que hay una relación que une las diversas secciones de la obra. Exploraremos aquí esas relaciones para mostrar que *Silendra* puede ilustrar muy bien los rasgos que singularizan lo que en inglés se llama "short story cycle", especie genérica ampliamente estudiada hoy. El tema, los motivos comunes, el escenario semejante, los personajes que reaparecen en las diferentes historias, aparta el libro de las categorías canónicas más establecidas, por lo que la de ciclo cuentístico parece convenirle mejor.

La noción teórica de ciclo cuentístico fue formulada por Forrest Ingram en 1971, aunque la idea de que ciertas colecciones de relatos forman un conjunto de partes relacionadas había sido observada desde antes. En el ámbito anglosajón se da por sentada la existencia de este 'género' teorizado por Ingram, como lo demuestran los estudios de Garland Mann, Shaw y Lohafer². En lengua española, Darío

¹En mi libro *En torno al cuento de la teoría general y de práctica en Hispanoamérica* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1985) me extiendo sobre problemas del género y diversas definiciones del cuento. Las explicaciones que allí doy sobre algunos términos de la narrativa, explican por qué aquí uso indistintamente *cuento* y *relato*, y pongo mayúscula a *Historia*, para distinguirla de la 'historia' o 'fábula' de los cuentos.

²Forrest, L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, The Hague, París: Mouton, 1971; Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York/London: Greenwood Press, 1989; Valerie Shaw, *The Short Story: a Critical Introduction*, London: Longman, 1983; Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. En esta última colección

Cortés analizó *Los desterrados* de Quiroga como ejemplo de ciclo cuentístico, pero no abundó en la teoría³. En otro ensayo, nos abocamos a analizar *El llano en llamas* de Rulfo, como paradigmático de este tipo de conjunto de relatos⁴.

La definición de ciclo cuentístico de Ingram es sencilla y recoge lo que el sentido común percibe al leer esta clase de colección. Obra compuesta de relatos tan ligados entre sí que la experiencia de leer uno se modifica al leer los otros (19). Garland Mann resume este pensamiento al decir que los cuentos en estas obras son a la vez autosuficientes e interrelacionados (15). Para completar la definición de Ingram, nosotros agregaríamos que la experiencia de leer cada cuento del conjunto va añadiendo elementos que van a conformar una visión de mundo común a la colección.

En un tono más prescriptivo, Ingram exige no sólo “unidad” sino también “balance” entre la individualidad de cada cuento y las necesidades del conjunto (15), con lo que su definición se hace problemática. Es sabido ya que los términos “unidad” y “balance” están sujetos a múltiples y a veces contradictorios significados, sobre todo en la crítica actual⁵. Relacionado con esta dificultad, está el hecho —no considerado suficientemente por Ingram— del papel del lector en la aprehensión de tal unidad y balance, como trató de indicar nuestro agregado. Porque no cabe duda de que una colección de cuentos invita a muchas maneras de leer. Se podrá leer uno o varios cuentos, no necesariamente toda la colección, en el mismo o en diferente orden en que aparecen, fenómeno que influirá en la impresión que cada uno, o los varios o el conjunto produzca, asuntos relacionados con la “unidad” o el ‘balance’ del todo. La pregunta obvia es si la lectura parcial o ‘contra orden’ alcanza a dejar esa “sensación de ciclo” de la que habla Ingram. Esto sólo puede contestarse con análisis empíricos que, en general, todavía no existen en la investigación de la literatura hispanoamericana, por obvias razones⁶.

El estudio de Ingram reconoce la existencia de tres tipos de ciclos cuentísticos: 1) *compuesto* (concebido por el autor bajo el impulso de la unidad); 2) *completado* (aunque empezado con relatos independientes, el autor al darse cuenta de su unidad completa de acuerdo a ella la colección); 3) *arreglado* (el autor o un editor ‘arregla’ el volumen de acuerdo a cierto criterio unitivo). Dada la hoy aceptada convención de separar al autor en el análisis de su obra, y la dificultad a veces de conocer el proceso generador del libro, no parece que importe mucho la diferencia entre 1 y 2. En cuanto al tercer grupo, interesante para estudios históricos, servirá como prueba de la relación que une la colección, siempre que ésta pertenezca al grupo cíclico. Desde nuestro punto de vista, el análisis intrínseco de una colección

de ensayos sobre el cuento, el de Robert M. Luscher (148-167), se preocupa del ciclo cuentístico. Las citas de las obras de Ingram y Mann corresponderán a las ediciones aquí mencionadas.

³Darío Cortés. “El vínculo cuentístico de ‘Los desterrados’ de Horacio Quiroga”, *Explicación de textos literarios*, v. 14, 1, 1985-86, 33-39.

⁴Es uno de los capítulos de un segundo libro sobre el cuento, en preparación.

⁵Sobre esto, consultar obra citada en nota uno.

⁶Obvias razones económicas. Dinero y tiempo suficiente como para que el investigador pueda hacer múltiples reproducciones de cuestionarios y respuestas, y maquinaria para procesarlos. Véase, por ejemplo, el experimento que describe Suzanne Hunter Brown en el volumen editado por Lohafer, citado en nota 1.

de cuentos revelará a través del examen de sus diversos niveles estructurales si existe o no correlación entre las unidades, sea el conjunto compuesto, completado o arreglado.

Como pasa con otros géneros, éste tiene antecedentes antiguos como son *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury* o *El libro de Patronio*, entre los más conocidos. Si se recuerda, estos libros, tienen de común un tipo de marco que enlaza las diferentes historias. Para referirnos sólo a nuestra lengua, el comienzo de la última obra es similar en todo (el conde Lucanor trae un problema a dilucidar por Patronio) y un final semejante (la moraleja de la historia). El enmarcado común, sin embargo, no basta para incluirlos en la categoría estudiada por Ingram, para quien este tipo de marco, sin otros rasgos integradores, formaría lo que llama "estructura estática". La complejidad de la literatura contemporánea, lleva al investigador a fijarse en las que llama "estructuras dinámicas" con las que va a ejemplificar el ciclo cuentístico que le interesa.

Para determinar el tipo de unidad del ciclo cuentístico, Ingram describe paradigmas de "recurrencia y desarrollo" (20) que afectan motivos, símbolos, temas, personajes, escenario, y estilo de los cuentos individuales. Estos fenómenos de recurrencia son los mismos que se estudian cuando se desea analizar patrones unitivos en otros tipos de narración, como observa Garland Mann (xxi). Si se contrasta con la novela, por ejemplo, tanto en ella como en el ciclo cuentístico se pueden hallar indicios o signos conectadores entre las partes. La diferencia esencial con la novela, claro está, es que cada cuento de una colección-ciclo termina como unidad, en cambio en la novela hay un 'continuum', por lo menos en la fábula, de cada sección.

Para nuestro propósito, examinaremos someramente el contenido de cada relato de *Silendra*, fijándonos sobre todo en los del comienzo y el final por ser lugares estructurales importantes de cualquier narración. En todos buscaremos aquellos rasgos que van suplementando y reafirmando las relaciones entre las partes del libro, sean éstas de similitud o de contraste⁷.

De los trece relatos que componen *Silendra*, el primero, titulado "Tapihue", impreso en letra cursiva, diferente al resto, es una especie de prefacio/resumen y epílogo para los demás. En esta primera sección se da el escenario común a todas las historias, se nombra a los personajes que protagonizarán los otros cuentos, y se impone la muy particular atmósfera que predominará en el libro. Aunque no existe una cronología precisa en el temple de contar hechos acaecidos "en esos tiempos", este comienzo hace muy claro que el pueblo de Tapihue fue víctima de un Capitán, invisible y omnímodo, relacionado con el "pájaro de vidrio" capturador de campesinos, que reaparece en varios fragmentos⁸.

El tono de esta primera sección, lo impone una narradora básica, parca e inobstrusa, cuya identificación con los personajes se realiza a través de mínima

⁷Ingram considera casi exclusivamente los rasgos similares como unitivos, pero las relaciones pueden ser también de contrastes y oposiciones, como bien enseñó el estructuralismo. Gerald J. Kennedy en "Toward a Poetics of the Short Story Cycle", *Journal of the Short Story in English*, 11, 1988, se refiere a esta debilidad del libro de Ingram.

⁸Elizabeth Subercaseaux, *Silendra*, Santiago (Chile): Ed. del Ornotorrico, 1986. Las citas serán de esta edición.

distancia y focalización interna⁹. Como narrador contemporáneo, éste no es omnisciente. Sus “creo”, “parece” y “como si”, son recurrentes en todos los cuentos, como lo es también la calidad poética de los enunciados sea en su discurso o en palabras citadas de los personajes.

La estructura del libro como un todo relacionado, se hace obvia si se examina la última historia, “Cochate”, cuyos lazos con la primera sección implícitamente proponen una especie de construcción circular apropiada a la idea de ciclo cuentístico. Cochate es el único testigo sobreviviente que puede testificar que los campesinos llevados por el pájaro de vidrio eran arrojados a un volcán. Esta última sección además, confirma la muerte de Vitoco, el desaparecido marido de Enedina, la mujer que protagoniza el primer relato individual de los varios que van a formar lo que obviamente se ve como una sociedad en una geografía específica, bajo un tiempo específico¹⁰. Volveremos a estos cuentos inicial y final cuando nos detengamos a reflexionar sobre el significado total del libro.

La sección “Enedina” a pesar de tener el número 2 en el Índice, es primera en el cuerpo, si pensamos en el I como la cabeza de la estructura. El relato breve, como todos los demás, presenta a Enedina como representativa de la colectividad. Es campesina pobre, analfabeta, con un “rostro de muda tristeza” (13). Madre de cinco hijos, los besa por primera vez la víspera de su muerte por ahorcamiento cuyas razones sólo se conocerán más tarde. La falta de gestos afectuosos no es aquí signo de distancia o falta de amor. Al contrario, la unión entre madre e hijos se da por sentado, es lo ‘natural’:

Nadie los vio cerca de ella. Nadie escuchó que ella los nombrara o que los hijos le dijeran “mamá”. Sin embargo, estaban pegados. Formaban un árbol. Y así como las ramas no bajan a conversar con las raíces... Así eran (14).

Esta modalidad de discurso elíptico que adopta la narradora, es típica de todos los relatos, y rasgo que la acerca al mutismo y ensimismamiento de los personajes. La poética parquedad del estilo, reminiscente de la prosa rulfiana, es uno de los soportes más firmes de la calidad del libro. En cuanto a Enedina, como dijimos, sabemos de su tristeza y su silencio, pero no sabemos, sin leer los demás relatos, el porqué de su suicidio. El último párrafo del cuento, no obstante la elipsis de las causas de tan importante hecho, evidencia sutilmente el deseo autorial de amarrar esta muerte a acontecimientos que trascienden el ámbito familiar y local, a la vez que incide en el abandono del pueblo por las autoridades:

Al día siguiente, su cuerpo amaneció balanceándose con una dulzura de bandera sin país, olvidada por todas las fronteras (14).

Chile y la campesina pobre y analfabeta, se comprenden en esa “bandera sin país” porque Enedina representa a una población sometida por la represión, la

⁹En el último relato titulado “Cochate” aparece una “señorita” como narrataria recibiendo las confidencias de los campesinos (77).

¹⁰Algunos toponímicos, la cita a un temblor o terremoto, cierto vocabulario empleado en los diálogos, permiten ubicar a Tapihue como pueblo chileno. Claves más importantes aún, son las alusiones a la represión militar, que no dejan lugar a dudas de que se trata de Chile bajo una dictadura.

pobreza, y la total carencia de poder, imagen que se elabora en cada fragmento del libro (recuérdese que la obra finaliza con la fecha "diciembre, 1985").

El segundo relato se centra en Francisca, una de las hijas de Enedina, cuyo deseo de poseer el vestido y los zapatos de su madre muerta son indicios de pobreza, pero también de unicidad de destinos y lazo de entrañable amor. El tercer fragmento cuenta sobre Adela, vieja y senil madre de Enedina, la ahorcada, y de Eduvina en cuya casa habita. Las palabras de esta anciana están fijadas en el recuerdo del momento atroz, en que el helicóptero mandado por el Capitán se llevó entre otros campesinos a Vitoco, marido de Enedina. Según Adela, Enedina "perdió el habla cuando supo que ya no volvería" y luego "se colgó del Quillay" (24). Se va haciendo evidente, esperamos, que es necesario leer cada unidad para la comprensión cabal del todo.

El relato número 5, titulado "Juana", introduce a un personaje desconocido en el pueblo, pero afín a los motivos de pobreza, tristeza y muerte, elaborados en las secciones precedentes. La desconocida que aparece en Tapihue, para morir allí posiblemente de hambre (su flacura) y de pena (sus lágrimas), es bautizada como Juana porque los campesinos saben que "los que no tienen nombre se llaman Juan" (29). Esta nerudiana marca intertextual, connotadora genérica de pueblo, honra a la desconocida, a la vez que apunta a una realidad que los chilenos pueden reconocer en la historia de su país a partir de 1973.

Los relatos 6 y 7 titulados respectivamente "Vitoco" y "Florín", tiene como centro al mismo personaje, hijo de Vitoco y Enedina, conocido por los dos nombres. En el brevísimo primer fragmento, el niño espoleado por la amargura producida por la muerte de su madre, sale en busca de su padre desaparecido. En el siguiente, la pareja Antonieta y Abel lo recogen en su casa. El motivo recurrente de la pobreza se evidencia en detalles que atañen a la comida y habitación del niño y la pareja, pero se hace más 'nacional' con el rechazo del cura de otro pueblo a recibir al niño, porque allí viven "veinte y apenas cuatro tienen para comer bien" (40). Recurrente es además la predicción de muerte para el niño con que se cierra el relato.

Las secciones 8, 9 y 10 son una especie de miniciclo dentro del ciclo ya que ocurren en el mismo hogar: el de Melania, su marido Gilberto y Raúl, niño nombrado por Francisca en el relato número 3. El fragmento 8, titulado "Fulgencio", se da como una pausa humorística que alivia un poco el dramatismo del conjunto. Fulgencio es un buey, cuya cara Gilberto toma como el ánimo de su tío Ramón Chandía, muerto por exceso de comida y bebida. El trozo 9, "Raúl", amarra mejor el libro al contexto chileno, pues se centra en un terremoto que puede haber matado a Raúl, según el sueño de Melania. Como en el relato 10 reaparece Raúl, el lector puede colegir que no sucedió lo que el sueño de su madre predecía en el relato anterior. Otra vez en el nuevo fragmento, la pobreza es agente principal en la tragedia. Aquí se narra la muerte de Melania a manos de un dentista sucio e ignorante, que no sabe prevenir la infección después de extraerle una muela a la mujer.

Los trozos 11 y 12 son otro miniciclo dentro del ciclo, pues ambos conciernen a los mismos personajes. Silendra, figura central del 11, enloqueció un día de "balacera" en que tomaron preso a su marido, que desapareció. Su locura hace víctimas a sus hijas Aída y Fidelina, que mueren de hambre y descuido maternal. En "Francisco" el relato que sigue, Silendra dialoga con el cura (Francisco) revelando a manera de confesión, su 'crimen' contra las hijas, instigada por su profundo amor al

marido desaparecido. Otra vez apuntando a un referente histórico fácilmente reconocible en el contexto chileno, el desaparecimiento de los presos políticos es meollo catalizador de la tragedia. Uno de los terrores que persigue a Silendra es no saber dónde está el cadáver de su marido para darle sepultura, sobre todo porque ambos pactaron, al momento de casarse, un compromiso de amor más allá de la muerte. Así habla la mujer al cura:

- Juvenal no tiene tumba. Eso fue lo que pasó.
- Le haremos una mañana mismo.
- ¿Sin sus huesos?
- Los huesos no importan. Lo que importa es el alma.
- Pero el alma no se enfría ni se espanta cuando hablan los gusanos. Es el cuerpo lo que importa.
¿Cómo voy a enterrar a mi muerto si no sé dónde están sus huesos?
(73).

Fuera de la incompreensión del bienintencionado cura, la insistencia de la mujer sobre la importancia del cuerpo contradice las prédicas huecas del discurso oficial que subraya la 'espiritualidad' del ser humano, a sabiendas de que se lo tortura en prisiones¹¹.

Dijimos antes que el primer y último relato se enlazan de manera especial para iluminar el sentido del todo. "Cochate", el cuento que cierra el libro, vuelve a mencionar personajes de las historias precedentes: el maléfico Capitán, Esmeraldo el dentista, Vitoco, Enedina, y una misteriosa "señorita" narrataria, recogedora de las narraciones de los campesinos (77). Por la revisión del contenido de cada fragmento, se habrá vislumbrado ya que parte del mensaje de la obra es denunciar los abusos a que están sujetos los habitantes de un lugar aplastados por la represión y la injusticia. Removidos de los centros de poder, los personajes son figuras contestatarias al discurso oficial que insiste en hacer creer que hay una patria que cuida por igual a todos sus ciudadanos.

El hábitat común de los habitantes, emparentados o conocidos entre sí, la comunidad de sus destinos marcados por las mismas tragedias —pobreza, ignorancia, muerte violenta— se añaden a la similitud en recursos discursivos con que se elaboraron las historias, para conformar un conjunto/ciclo de cuentos. La muerte y la locura son motivos centrales, recurrentes, elaborados con inusitada concisión y falta de sentimentalismo. La obvia intención de presentar hechos ocultados por la 'Historia oficial' se explicita desde la primera frase del texto: "Nunca apareció en la prensa" (9), y "Tapihue: pueblo que no apareció en los diarios y que no está señalado en los mapas del país porque el Capitán ordenó que lo borrarán" (10). El ahorcamiento de Enedina, el hambre de Florín, la locura de Silendra y Cochate, aparecen así como restitución de la Historia y cancelación del borramiento del pueblo.

¹¹Hernán Vidal señaló la ironía que surge al cotejar los principios de la Junta Militar bajo el mando del General Pinochet que predica la 'espiritualización' con los cuerpos torturados y desaparecidos. Véase "La declaración de Principios de la Junta Militar Chilena como Sistema Literario: La Lucha Antifascista y el Cuerpo Humano" en *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin America*, editor Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature (Minneapolis, 1983).

Como anunciamos al comienzo, el relato número 1, que encabeza el libro, es además de prefacio un epílogo, sobre todo desde el punto de vista ideológico. Ante tanta injusticia y calamidad es justo deducir que la representación de un mundo con tantos hechos negativos proviene de una visión pesimista. Al rescate de este juicio errado aparecen indicios inscritos precisamente en ese relato introductorio que se proyecta en forma fundamental sobre todos los demás. En esas primeras páginas, junto con la denuncia, se inscribe también la esperanza. Así lo anuncia la narradora:

Pero no murió esa tierra colorada donde Enedina y las Melanias vivieron esos años entre el desamparo, la resignación y la muerte (10).

Este último párrafo con que se cierra el primer relato, aparece así como crucial mensaje/epílogo diciendo que ni los edictos borradores de pueblos del Capitán, ni el miedo o la indiferencia de la prensa, ni el hambre o la represión, podrán destruir la perdurabilidad de los habitantes, que alegóricamente representan al país de la autora. Así, además de la variedad de elementos recurrentes que han sido nombrados, el hecho de que podamos hablar de un mensaje común para toda la colección, viene a asegurar la relación profunda de sentido que conecta las diversas unidades. En otras palabras, estamos ante un ciclo cuentístico.