

Archipiélago

Sánchez Carbó, José

2018

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/4101>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

ARCHIPIÉLAGOS NARRATIVOS Y CULTURALES. CARTOGRAFÍA LITERARIA DE LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS

José Sánchez Carbó

Universidad Iberoamericana Puebla

jose.sanchez.carbo@iberopuebla.mx

Resumen: La relevancia del espacio en las colecciones de relatos integrados, modalidad narrativa ubicada entre el libro de cuentos misceláneos y la novela, es perceptible tanto en lo temático como en lo formal (Sánchez Carbó, 2012), ya que por sus implicaciones en la estructura se vincula a la llamada literatura espacial (Frank, 1991). Como elemento explícito de integración de los relatos de una colección, el espacio representado puede interpretarse como una toma de posición identitaria, es decir, como una intersección en la que convergen aspectos biográficos e intereses estéticos, sociales, culturales o políticos de los autores. En la literatura hispanoamericana es un elemento de integración frecuente en muchas colecciones, lo que permite, en primer lugar, elaborar una cartografía literaria (Tally, 2012) compuesta por cinco zonas (“Lugares imaginarios”, “Espacios cerrados e interiores”, “Provincias”, “Países y capitales” y “Fronteras y Exilios”) y, en segundo, proponer al archipiélago como un modelo de espacialidad propicio para evidenciar, por una parte, las tensiones y las relaciones entre las partes, y, por otra, para visibilizar la diversidad cultural hispanoamericana desde la literatura.

Palabras clave: espacio, colección de relatos integrados, cartografía literaria, narrativa hispanoamericana

NARRATIVE AND CULTURAL ARCHIPIELAGOS. A LITERARY CARTOGRAPHY OF SHORT STORY CYCLES

Abstract: This paper is focused on the important role that space fills in what we call integrated collections of short stories, a narrative form between the miscellaneous short story book and the novel. Space can be found in two different levels: the theme and the narrative form (Sánchez Carbó, 2012), since this narrative form is related to the so called spatial form in literature (Frank, 1991). Space, as an explicit tool of integration in an integrated collection, can be interpreted as a point of view of identity, this is, as an intersection of social, cultural, political, biographical and/or aesthetic interests of the authors. In Hispanic America we find space as a recurrent element of integration. This recurrence allows the proposal of a literary cartography (Tally, 2012) formed by five different areas (“Imaginary places”, “Internal and external spaces”, “Counties”, “Countries and capital cities”, and “Borders and exiles”). Furthermore, this archipelago can be proposed as a model of spatiality that can show, on the one hand, the tensions and relations

between the parts, and on the other, to make visible the cultural diversity of the Hispanic American culture in Literature.

Keywords: space, short story cycles, literary cartography, Hispanic American literature.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.253>

Recibido: el 10 de mayo de 2018

Aceptado: el 24 de julio de 2018

Publicado: el 22 de octubre de 2018

Para la literatura hispanoamericana el cuento es un género privilegiado por la calidad de los textos y la proyección internacional de sus representantes. Su asidua práctica ha ampliado y transformado sus formas y temas. Entre una gran variedad de posibilidades, que en muchos casos obligan a replantear los postulados del género, la estrategia de integrar una serie de cuentos a través de un marco o la repetición y reiteración de elementos como los personajes o el espacio consolidó una modalidad narrativa heredera de un valioso pasado que llamamos colección de relatos integrados.¹

En la literatura hispanoamericana no son pocas las colecciones de relatos integrados explícitamente en torno a un espacio (ciudad, pueblo, casa, frontera, lugar imaginario, etc.), con referente real o no, que posibilita la reaparición de personajes y articula sus relaciones, su coincidencia en un tiempo e incluso en un mismo acontecimiento, el cual es mirado y vivido desde distintas perspectivas. Cada espacio representado es una intersección en la que confluyen aspectos biográficos e intereses estéticos, sociales, culturales o políticos de los escritores considerados en el corpus de obras. Tales espacios revelan tensiones, conflictos, reafirmaciones o negaciones que pueden interpretarse como tomas de posición identitarias. Si en la relación autor-obra el espacio es una intersección, en la relación personaje-texto prevalece una interacción en las que ambas partes son moldeadas.

La propuesta de asociar el espacio y la identidad a partir del mapa persigue ampliar las perspectivas de estudio del espacio y las colecciones de relatos integrados en el ámbito de la literatura hispanoamericana, ya que hasta donde sabemos no se ha realizado un análisis similar. En el contexto anglosajón encontramos dos obras que, sin duda, sirvieron de referente para este estudio: *The Contemporary American Short Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genere* (2001), de James Nagel, y *The Subversive Storyteller: The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America* (2009), de Michelle Pacht. En el primero, Nagel rastrea los orígenes de la forma en los relatos de tradición oral y analiza un corpus de obras escritas por autores afincados en los Estados Unidos con orígenes étnicos diversos; por su parte, Pacht concentra su estudio en colecciones que, al ser escritas por autores provenientes de distintas culturas, razas y geografías, transmiten ideas subversivas o controvertidas que reflejan la cambiante realidad identitaria en los Estados Unidos.

Es así como, a través de las consideraciones de la estructura espacial de las colecciones de relatos integrados, las implicaciones semánticas del espacio representado y el análisis de la configuración del sentido de espacios específicos, se elaborará un mapa literario de Hispanoamérica.

La forma espacial de la literatura

Gothold Ephraim Lessing, en *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*, había definido a la literatura como una expresión temporal y dinámica basada en la secuencia; y a la

¹ Esta modalidad también ha sido definida como Ciclo de Cuentos. Véase: Gomes, Miguel: “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica* XVI/3 (2000): 557-583.

pintura como una expresión espacial y estática cuyos objetos se presentan yuxtapuestos en un mismo tiempo. Lessing planteó un asunto que Joseph Frank retomaría siglos más tarde, a mediados del XX, para apuntalar su teoría del espacio en literatura. En principio, desestimó que la forma en el arte es externa o dada por la relevancia del medio: el lienzo (espacio) para la pintura y las palabras (tiempo) para la literatura (1991: 5-9). Más bien, para Frank, espacio y tiempo son extremos entre los que oscilan diversas formas literarias. En poesía, la forma *espacial* es identificable cuando descompone la lógica de sentido y coherencia de la secuencia, y en la novela, cuando rompe el flujo temporal de la narración.

La yuxtaposición y la simultaneidad, como acción y condición, son esenciales de la forma *espacial* (1991: 63). La yuxtaposición y la simultaneidad de la narrativa contemporánea generan en el lector efectos de discontinuidad o fragmentación del discurso precisamente porque distorsionan el desarrollo lineal de la historia. Las acciones transcurren por yuxtaposición en diversos tiempos y espacios, mientras que por simultaneidad lo hacen en el mismo tiempo. Bajo esta lógica, la digresión es a la yuxtaposición lo que la perspectiva múltiple a la simultaneidad. Para David Mickelsen, estos recursos se manifiestan estructuralmente en textos donde la acción es sustituida por la caracterización, el ritmo es lento, el sentido de resolución y desarrollo es apenas perceptible, se privilegia la repetición, la cronología es eliminada o atenuada en extremo, la concentración radica en múltiples historias y el lector se proyecta hacia atrás en lugar de hacerlo hacia delante, hacia el qué sucederá (1981: 63-78).

Por su parte, la colección de relatos integrados se asemeja a la forma espacial porque “representa una totalidad fracturada en la que cada una de las partes se transforma en sistema; elude la noción de centro verificable a través de la indefinición de la trama, argumento o intriga [...]; rompe con la ficción lineal pues cada relato introduce cambios bruscos de tiempo y espacio, varios personajes asumen el papel protagónico e incorpora múltiples puntos de vista” (Sánchez Carbó, 2012: 39). La forma espacial descrita por Mickelsen tiene un correlato en las colecciones de relatos integrados por la atenuación o eliminación de la dimensión temporal, por las acciones simultáneas, la carencia de una resolución final, la repetición, la co-presencia de múltiples historias sin predominio y los efectos retrospectivos en el lector. Las colecciones de relatos integrados, sobre todo las de integración explícita, corresponden a la idea de forma espacial en cuanto a su estructura, por lo que la noción de espacio va más allá de ser un elemento de cohesión. El papel privilegiado del espacio fractura la linealidad, precisamente por la yuxtaposición, la simultaneidad y la multiplicidad de tramas o perspectivas. Se yuxtaponen escenas que suceden en distintos tiempos y espacios, ya sea por prolepsis, analepsis o digresión, y se simultanean escenas que suceden en distintos espacios al mismo tiempo.

Paralelo a la emergencia de narrativas espaciales, durante la segunda mitad del XX aconteció lo que Foucault denominó el giro espacial del discurso. Fueron pensados modelos teóricos y críticos cuyo fundamento es el espacio: teoría de los campos (Bourdieu), semiosfera (Lotman), geocrítica (Westphal), mapas literarios (Moretti) o cartografía literaria (Tally), entre otros.

La cartografía es un provechoso recurso para explicar fenómenos artísticos y culturales relacionados con las formas de apropiación de los espacios, la identidad y la memoria porque no

se restringen al análisis de las representaciones del espacio en el texto “sino más bien [lo sitúan en] las interacciones entre los espacios humanos y la literatura”, además, “uno de sus desafíos mayores [es] contribuir a la determinación/indeterminación de las identidades culturales” (Westphal, 2015: 35).

Desde la cartografía literaria de Robert T. Tally, una narración puede ser cartografiada porque al narrar un acontecimiento se va ordenando la información “para obtener patrones reconocibles, bajo el entendido que el producto final es ficticio, una mera representación de espacio y lugar, cuya función es ayudar al «espectador» o cartógrafo, lector o escritor, a hacer sentido del mundo” (2012: s/p). Esta idea que enriquece la perspectiva espacial de Frank, nos abre la opción de proyectar al archipiélago como modelo de espacialidad de la diversidad cultural en Hispanoamérica.

Con lo anterior se trazará la cartografía de las espacialidades representadas en las colecciones de relatos integrados.² Para tal efecto, proponemos cinco referencias espaciales: “Lugares imaginarios”, “Espacios interiores y cerrados”, “Provincias”, “Países y capitales” y “Fronteras y exilios”.

Lugares imaginarios

Los lugares imaginarios son únicos por autónomos y profundamente subjetivos. Su concepción refuerza la autonomía de la ficción frente a la realidad y promueve la posibilidad de llenarlos de cualquier contenido (Llarena, 1997: 298-302). En ellos, los muertos pueden hablar, los vivos volar o nacer con cola de cochino. Estos espacios autorreferenciales crean atmósferas que prescinden de juicios y explicaciones lógicas; propician el desarrollo de la subjetividad y construyen una singular racionalidad que, a veces, hermana lo real con lo extraordinario. Por ello, llegan a adquirir un enorme poder evocativo.

El escritor crea este tipo de emplazamientos a partir de un entorno más o menos reconocido, pero el referente real se diluye conforme el escritor lo llena de contenidos significativos; convierte lo imposible en verosímil. El referente real resulta irrelevante frente a la construcción literaria elaborada por sus creadores, como podemos observar en las colecciones de relatos integradas por espacios imaginarios. En este sentido, si bien Pago Chico es un trasunto de Bahía Blanca (Argentina), el reino de los Von Orbs de Rumanía, Zitilchén de Hopelchén (México), Santa María de la Victoria de Frontera (México), Mogador de Essaouira (Marruecos) y PopSTock de la Comarca Lagunera (México), cada uno de estos pueblos o regiones son re-semantizados al grado de independizarse de su referente. Los pueblos imaginarios son periféricos, ya sea porque están alejados de las capitales (Pago Chico, Zitilchén, Santa María de la Victoria y PopSTock) o se sitúan en geografías del exterior (Reino Von Orbs y Mogador).

² Fernando Aínsa elaboró un mapa literario para la novela hispanoamericana compuesto por vastas zonas (selva, pampa, altiplano, sabana, sierra), grandes urbes (Buenos Aires, Lima, Ciudad de México), pueblos míticos (Santa María, Macondo, Comala), espacios simbólicos (laberintos, círculos) y exilios obligados y voluntarios. Véase Aínsa, Fernando (2003): *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza: 13-91.

Los *Cuentos de Pago Chico* (1908), de Roberto J. Payró, resultan fundacionales de esta posibilidad porque conforman el primer volumen en Hispanoamérica que integró sus relatos a través de un espacio imaginario. Estos relatos son protagonizados por las fuerzas características del pueblo, representadas en la figura del intendente municipal, el juez de paz, el escribano, los periodistas, el médico, el comisario, los candidatos políticos, el caudillo, el boticario y las presidentas de las instituciones de beneficencia. Casi todos abordan problemas como la injusticia social, la corrupción de las autoridades, el caudillismo y la carencia de libertad de expresión, con lo que el pueblo resulta una alegoría de la convulsa y caótica realidad de la provincia argentina de la época.

En el caso de la literatura mexicana localizamos obras de Lara Zavala, Estañol, Velázquez y Ruy Sánchez. *De Zitilchén* (1981), de Hernán Lara Zavala, el valor simbólico del pueblo es tratado como esencia de una región de México y un centro cuyo ambiente irradia una sensualidad que termina por afectar la vida de los personajes. Como espacio imaginario, el pueblo de Zitilchén recupera los logros del indigenismo y resulta un microcosmos metafórico de la realidad social y cultural de México, por la variedad de razas, clases sociales, tipos, tradiciones y costumbres que en él conviven. El título de *Fata Morgana* (1989), de Bruno Estañol, alude al nombre artístico de una bailarina que despierta gran expectación por su presentación en el pequeño pueblo de Santa María de la Victoria. Alrededor de este hecho y este espacio, cada uno de los relatos narra sucesos simultáneos. Así, en conjunto constituyen un cronotopo idílico, al modo de entender de Bajtín, donde tiempo y espacio conforman “ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos” (Bajtín, 1989: 376).

Si bien se ubica en la periferia, el PopSTock del libro *La Biblia Vaquera* (2011), de Carlos Velázquez, se distingue de las colecciones mencionadas, en primer término, por el estilo literario irónico, absurdo y violento; y, además, porque PopSTock no es un pueblo imaginario sino una región del norte de México compuesta por otras poblaciones (San Pedrisco, Moncloyork, Monterreycillo, por ejemplo) por las que transitan sus excéntricos personajes y convergen múltiples referencias a la cultura regional y global. Por su parte, *Cuentos de Mogador* (1994) reúne una serie de relatos (prosa poética, cuento, crónica) en torno a una ciudad árabe que se revela como metáfora del deseo. Para Ruy Sánchez, Mogador es el “nombre de una dimensión de la vida que está a la vez muy adentro y muy afuera de nosotros: el hilo vivo del deseo que nos obliga a explorar nuestra interioridad profunda cuando más deseamos a alguien o a algo que está un poco más allá de nuestro alcance” (citado por Icaza, 2007: s/p).

Finalmente, *Crónicas reales* (1967), de Mujica Láinez, presenta un estilo humorístico, desenfadado e irónico para desmitificar la historia de Europa. Los elementos explícitos de cohesión son un Reino próximo al Mar Negro y el linaje de los Von Orbs. En este mundo todo disparate es posible: un humilde picapedrero funda una poderosa dinastía; un rey alquimista, en plena Edad Media, inventa artilugios inservibles para la época (la máquina de escribir y coser, los patines, la taza de baño o el fonógrafo, por ejemplo) y hasta un autómatas copia fiel de sí mismo; un rey es recordado por su afición a las actividades circenses; un grupo de intrépidos navegantes encuentran el elixir de la sabiduría y la eterna juventud; y uno de los últimos descendientes de los

Von Orbs, un vampiro, es contratado por un productor para representar el papel del Conde Drácula en una película.

Espacios cerrados e interiores

La casa —desde el sótano hasta la buhardilla— constituye un cosmos; los cajones, cofres y armarios dan cobijo a la intimidad pues son “verdaderos órganos de la vida psicológica secreta” (Bachelard, 2005: 111); los nidos y las conchas proyectan una idea de bienestar que “nos devuelve a la primitividad del refugio” (125). La casa y el barrio, para los “latinos” —como para otras minorías étnicas radicadas en Estados Unidos—, suponen espacios de identidad a la vez que de reclusión y segregación. De esta forma, un microcosmos se convierte en un universo al otorgarle un valioso sentido de pertenencia y seguridad.

No sorprende que Sandra Cisneros (1954), hija de padre mexicano y madre mexicano-americana, cree su espacio vital en torno al de una calle en *Una casa en Mango Street* (1992) para revisar varios aspectos de la vida de una familia de inmigrantes mexicanos a través de la mirada de una niña-adolescente llamada, atinadamente, Esperanza. Escrita en inglés, esta literatura menor, en los términos de Deleuze y Guattari, aborda el conflicto familiar y racial, la cotidianidad infantil, la experiencia del primer trabajo, la pobreza, las aspiraciones de los residentes, el despertar y la violencia sexual. La casa, como diría Bachelard, se convirtió para Esperanza en un rincón del mundo que le dio seguridad y le ayudó a proyectar literariamente su vida.

Otra variante en la forma de articular varios relatos en torno a una vivienda la desarrolla el escritor argentino Manuel Mujica Láinez (1910-1984) en *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924* (1948). La quinta como protagonista y sus moradores encadenan los relatos y enlazan distintas tramas. Su arquitectura y fisonomía evoluciona en cada uno de los relatos. De ser simplemente un sitio junto a una barranca en la zona de Montes Grandes, a cinco leguas de Buenos Aires, pasa a ser choza, cabaña, mansión de lujo hasta terminar en un desolado refugio para gitanos y espectros de antiguos residentes. Cada uno de los relatos alude a periodos de la historia de Argentina como el Descubrimiento, la Conquista, el virreinato del Río de la Plata, la Independencia y las primeras presidencias, de manera que los cuentos son el “poso cultural en el que arraiga la tradición y la identidad de un pueblo” (Francés Vidal, 1986: 197). Del mismo autor, en *Un novelista en el Museo del Prado* (1983), los protagonistas, en lugar de ser reflejo de la realidad, son seres incorpóreos salidos del acervo de la pinacoteca del museo, espectros que por la noche se liberan de su condición inanimada. El carácter heterotópico del museo, que reúne gran variedad de formas de todos los tiempos, le permite a Mujica Láinez combinar diferentes épocas y borrar fronteras.

Del museo pasamos a una cantina mexicana situada en algún pueblo maquilador del norte del país. En *Historias del Lontananza* (1997), David Toscana imagina este lugar al que son asiduos una serie de personajes que comparten el estigma del fracaso. Entre los parroquianos se encuentra el desempleado, el escritor de versos patrióticos que no consigue escribir cuentos, al propietario de un negocio de pinturas en quiebra, el obrero que se pregunta qué sería de ellos si

en vez trabajar en la fábrica hubieran terminado la carrera universitaria y a un grupo de amigos que no encuentran diversión en el desolado sitio. Todos ellos coinciden en el espacio, no en el tiempo. La cantina representa un asilo en donde el fracaso no tiene permiso para entrar. Sin embargo, la evasión resulta efímera y poco efectiva, afuera siempre los acecha su realidad, su presente.

Provincias

Las provincias en la literatura hispanoamericana son la periferia y la marginalidad. El hecho de darle a estos lugares un carácter protagónico supone una forma de visibilizar otras realidades frente a la omnipresencia de la centralización característica de varios países hispanoamericanos. Al relatar los sucesos del “interior” cuestionan el poder central y la idea de civilización, universalizan problemas locales, visibilizan a diversos grupos, resaltan la heterogeneidad y, en general, presentan otra perspectiva de la historia y de los países. Estos lugares, por otra parte, acentúan las condiciones de desigualdad entre regiones y hacen hincapié en tradiciones y costumbres marcadas por la magia y la mística, retratando lugares donde lo urbano y lo rural se revuelven y confunden.

Un caso representativo de lo anterior es *Ciudad real* (1960), de Rosario Castellanos (1925-1974), un conjunto de historias que descubre la realidad de los indígenas de la región del sur de México (tzotziles, tzeltales, chamulas, lacandones) y de la mujer mexicana, a cuya condición de género se agrega el hecho de vivir en una sociedad provinciana, clasista y machista. Estos dos temas, el clasismo y el machismo, presentes en toda su obra, exponen una parte importante de la realidad mexicana.

En otro tenor, *Condenados de Condado* (1968), de Norberto Fuentes (1943), Premio Casa de las Américas, cohesiona los veinticinco relatos con el espacio, la Historia reciente de Cuba y, en menor medida, la reaparición de personajes. Este volumen toca la campaña de contrainsurgencia de la sierra de Escambray, un hecho histórico poco atendido por el gobierno castrista. Las historias, producto de la experiencia personal y la imaginación, versan de manera cruda, absurda o cómica, sobre las atrocidades cometidas tanto por la milicia castrista como por los contrarrevolucionarios, llamados “bandidos”.

Luis Felipe Lomelí, en *Todos Santos de California* (2002), enhebra una red fina y compleja de relaciones directas e indirectas entre los personajes de los nueve relatos que componen el libro. Todas las historias tienen como centro la población de Todos Santos, ubicada en la península de Baja California Sur, aunque la movilidad y el tránsito de los personajes (pescadores, migrantes, ecologistas, narcotraficantes, gringos, entre otros) hacia otras locaciones nacionales e incluso Estados Unidos evidencia la dinámica del estado fronterizo de México. De tal forma que el libro es “la obra de un ebanista de las letras que, apelando a recursos narrativos y estructurales, logra dotar de una organicidad admirable a los relatos” (Escobar Fuentes, 2015: 112).

Países y capitales

En este acápite ubicamos colecciones integradas por la historia de países como Guatemala y Cuba, por capitales como Montevideo, la Ciudad de México y La Habana y, por último, *Misteriosa Buenos Aires* es una singular colección porque, al hacer un recorrido sincrónico de Buenos Aires, retoma hechos relevantes en la historia argentina.

El guatemalteco Miguel Ángel Asturias combina en *Leyendas de Guatemala* (1930) lo real y lo imaginario, el lenguaje barroco y surreal, con la cosmovisión maya. El resultado es un conjunto de relatos plenos de poesía. Este es un primer acercamiento a la temática indígena (Prieto, 1995: 239)³ y la reconstrucción simbólica de la identidad del pueblo guatemalteco. Con estas leyendas persigue desenterrar la historia del pueblo maya que fue sepultada por los conquistadores y que la clase dominante de los años veinte y treinta deseaba mantener sumergida. Asturias hace una profunda reflexión sobre los orígenes y la identidad de Guatemala al hermanar el pasado con el presente y lo maya-quiché con lo español.

Por su parte, Guillermo Cabrera Infante, en *Vista del amanecer en el trópico* (1974), presenta 101 textos en torno a la historia de Cuba. Pese a que no menciona los años de los diferentes acontecimientos, las viñetas del cubano se desarrollan en distintas épocas clave para la historia de la isla que se remonta hasta su nacimiento geográfico, los primeros pobladores, la conquista española, la invasión inglesa y la esclavitud, José Martí, las dictaduras de Machado y Batista y los años siguientes a la Revolución Cubana. Predomina el pesimismo o la denuncia, y la violencia es el común denominador de la mayoría de las viñetas.

Las capitales hispanoamericanas materializan las ideas de progreso y civilización, pero también sus efectos como enajenación, deshumanización, soledad, desconfianza, corrupción o delincuencia. Sobre ellas prevalece en general una visión pesimista, como puede observarse en diferentes grados en *Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti, *Agua quemada* (1981), de Carlos Fuentes, o *Delito por bailar chachachá* (1995), de Guillermo Cabrera Infante.⁴

Mario Benedetti retoma en *Montevideanos* las intenciones del *Dublineses*, de James Joyce, para retratar la vida de la clase media de Montevideo. *Montevideanos* narra historias de personas sencillas que enfrentan dilemas morales o sociales de difícil solución. La situación social de los protagonistas y su pertenencia al ámbito urbano son marcas comunes en los relatos. A diferencia de las colecciones de relatos de Fuentes y Cabrera Infante, ninguno de los personajes ni de los microespacios están interrelacionados, nunca se repiten personajes o lugares de la ciudad, lo que acentúa la sensación de aislamiento y de coexistencia de múltiples realidades propias de las grandes ciudades. Los protagonistas de las cuatro historias de *Agua quemada* (1981), de Fuentes, representan a diferentes estratos de la sociedad como la oligarquía política y

³ “La extraordinaria concordancia o, mejor dicho, coincidencia entre los estudios de antropología y la indagación sobre la latinidad producen una revelación en el joven escritor. Es aquí, llegado a esta encrucijada personal, que Asturias se forja el papel de «Gran Lengua» o transmisor de una cultura maya desposeída de voz y voto desde la colonia. Su misión como escritor comprometido será devolver ambos al pueblo indígena con quien empieza a identificarse tras haber empezado a ponderar su propia identidad” (Prieto, 1995: 239).

⁴ Sobre las capitales véase: Sánchez Carbó, José (2014): “La ciudad moderna en tres escritores hispanoamericanos”. *Paisajes, parajes, lugares y espacios en la literatura mexicana (siglos XIX y XX)*. Claudia Carranza Vera y Juan Pascual Gay (coords.). San Luis Potosí, El Colegio de San Luis: 207-222.

revolucionaria, la añeja aristocracia porfiriana, a los marginados, así como a los que viven en condiciones de pobreza extrema; por otra parte, estos personajes, aunque vinculados, habitan significativas zonas de la ciudad de las distintas clases sociales como el Pedregal, el Centro, la Zona Rosa y un cinturón de miseria. En *Delito por bailar el chachachá* (1995), Cabrera Infante integra explícitamente los tres relatos del volumen en torno a una pareja —ella actriz y él un escritor— que se reúne invariablemente en un restaurante de La Habana del que parten las tres historias. Es un tríptico que, en la introducción y el epílogo, explica su estructura integrada.⁵ Los dos primeros cuentos se desarrollan durante los años del apogeo del bolero, a finales de la década de los cincuenta, y el tercero se localiza después el triunfo de la Revolución. Es importante este dato, ya que la percepción de la ciudad se transforma sutilmente tras este hecho histórico.

Misteriosa Buenos Aires (1950), de Manuel Mujica Láinez, posee una estructura semejante a otras obras del autor ya revisadas, solo que en este caso el territorio de los cuarenta y dos relatos se limita a la historia de la capital argentina. Deja bien clara su intención de elaborar un amplio recorrido temporal sobre un espacio concreto, abarca cinco centurias (de 1536 a 1904), ordenadas de forma lineal y progresiva. Para evitar confusiones, Mujica Láinez fija el año de la acción en el título de cada uno de los relatos de tal manera que el primero, “El hambre”, se desarrolla en 1536 y el último, “El salón dorado”, en 1904. Mujica Láinez tiende a resaltar la idea de la historia como memoria de un país, reconociendo las raíces de la nación y criticando el historicismo proclive a presentar los personajes como monumentos. Por ello la variedad temática de sus cuentos —avaricia, adulterio, crimen, venganza, amor o locura— y de protagonistas —soldados, piratas, escritores, mercaderes, maestros, frailes, orfebres, prestamistas, médicos, políticos y gobernadores—.

Fronteras y exilios

Las fronteras, marcadas por el tránsito de personas y mercancías, separan/unen geográfica y culturalmente. En las obras seleccionadas, puede distinguirse entre una población que sin más opción decidieron establecerse en una población al desertar o fracasar en su intento por encontrar “mejores” oportunidades de vida o aventura, y otra pasajera que espera mientras consigue cruzar al otro país. En ambos casos, la violencia, la delincuencia, el contrabando y la falta de sentido de pertenencia son algunos de los infortunios a los que se enfrentan estos migrantes.

En la literatura hispanoamericana es frecuente el tema de los exilios voluntarios o involuntarios. En algunos casos los escritores han sido obligados a emigrar a países del viejo continente, de Estados Unidos y México por las dictaduras, en otros es el deseo de encontrar

⁵ En la introducción, precisa que los “tres cuentos de este libro están hechos de recuerdos. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de la caída en el abismo histórico. El tiempo es por supuesto diverso, pero el espacio, la geografía [...] es la misma” (Cabrera Infante, 1995: 10). Por su parte, el epílogo aproxima la composición de la obra al concepto de “modulación” musical: “La música cubana está llena de modulaciones o contrastes de la clave, visible o invisible, que indica el ritmo. El paso (y el peso) del ritual de la santería en la primera historia, que arrastra consigo a la narración y a los protagonistas, suena o debe sonar en la segunda historia como un bolero, una canción con ritmo apenas perceptible por la carga literaria de su letra. A la tercera historia la culmina «ese ritmo sin igual». Es decir, el chachachá” (100).

mejores condiciones para desarrollar su oficio o por cuestiones geopolíticas, como es el caso concreto de Puerto Rico. Estos destinos se han convertido en escenarios privilegiados para representar, en palabras de Aínsa, la “dualidad existencial” (2000: 88).

Una colección sobre la frontera es la de Horacio Quiroga que interrelaciona las historias de *Los desterrados* (1926) por el espacio, la reaparición de personajes, las remisiones intratextuales a hechos ocurridos en diferentes cuentos y la discreta participación de un narrador testigo de todos ellos. Esta obra ahonda en el destino trágico de los habitantes de Misiones, región argentina colindante con Paraguay, Brasil y Uruguay. El eje temático del autor es claro desde el título y por el predominio de los protagonistas extranjeros. Así, dos ancianos brasileños no consiguen regresar a su tierra para morir; un belga sin un ojo, una oreja y tres dedos de la mano derecha, muere ahogado por una borrachera; un gringo fallece al consumir grandes cantidades de alcohol destilado por él mismo; un agricultor pierde la vida cuando accidentalmente cae sobre su machete; un ataque de asma mata a un indio, el juez de paz de Misiones, y deja viuda a una mujer polaca; y un sueco, víctima del *delirium tremens*, asesina a su hija tras confundirla con una rata gigante.

En *La frontera de cristal* (1995), Carlos Fuentes, a través de la figura de Emiliano Barroso, enlaza las historias del joven que emigra a los Estados Unidos para estudiar medicina, la muchacha que trabaja en una maquiladora del norte, el chef mexicano preocupado por difundir el valor gastronómico de su cocina, el ilegal que cruza la frontera y la sirvienta que trabaja para una anciana estadounidense. El tema fronterizo no se limita a las adversidades de los eventuales habitantes de este espacio —discriminación, racismo, violencia, injusticia, abuso—, sino que reflexiona sobre la identidad de los mexicanos que sufren la presión geográfica y, sobre todo, cultural de la vecindad con la mayor potencia del mundo. De ahí que, para ahondar en las consecuencias del choque cultural, el espacio de los relatos no se limita al de los estados fronterizos de México o Estados Unidos, y se amplía a otras ciudades como Ciudad de México o Nueva York.

En el ámbito de los exilios europeos ubicamos *Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez, y *Guía triste de París*, de Alfredo Bryce Echenique. En lo que respecta a los exilios en Estados Unidos merecen ser revisados *Spiks*, del puertorriqueño Pedro Juan Soto, e *Hipotermia*, del mexicano Álvaro Enríquez.

En el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* (1992), Gabriel García Márquez comparte que ninguno de sus volúmenes de cuentos anteriores “estaba concebido y resuelto como un todo, sino que cada cuento era una pieza autónoma y ocasional”, de tal forma que tal intención “podía ser una aventura fascinante si lograba escribirlos todos con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector” (1992: 15). No obstante, más que el tono, el estilo o la atmósfera, la unidad de su libro se encuentra en otro motivo también anunciado en el prólogo: “las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa” (1992: 14). Los cuentos se relacionan por la procedencia de los personajes (latinoamericanos) y por los escenarios europeos (Ginebra, Roma, París, Viena, Barcelona, Arezzo, Nápoles y Madrid) que, aunque dispares, revelan su pertenencia continental. Otro apreciable elemento de integración de *Doce cuentos peregrinos* es el narrador, ya que en varios

se personifica en un escritor o un intelectual, en el hijo de un escritor caribeño o alguien presumiblemente identificado con el propio García Márquez.

Una obra que guarda estrecha relación con la anterior es *Guía triste de París* (1999), de Alfredo Bryce Echenique, en la que la capital francesa y el origen peruano de sus protagonistas es constante en todos los relatos. Asimismo, en buena parte de las historias el narrador o el protagonista es estudiante, escritor o alguien identificado con el nombre de Alfredo. En cuanto al orden de los cuentos, llama la atención que el primero y el último refuerzan la noción de apertura y cierre de la compilación, ya que uno cuenta las experiencias de un estudiante peruano recién llegado a París y el otro trata de los recuerdos de un amor pasado por parte de un anciano internado en un asilo.

Para el puertorriqueño Pedro Juan Soto, la redacción de las historias y viñetas que integran *Spiks* (1956) representó una forma de exorcizar emociones. El propósito de la colección, cuyo título remite al término peyorativo con el que se designa a los hispanohablantes en Estados Unidos, consistió en abordar los problemas de buena parte del colectivo de puertorriqueños residentes en Nueva York, a decir del propio autor, “seres abrumados por la tecnología, el aislamiento y la correspondiente inseguridad de los exploradores en cualquier selva” (2001: 10). Inicia con la historia de una chica a punto de abordar el avión que la llevará, casi contra su voluntad a Nueva York; le siguen los relatos del pintor que malvive económicamente en un sótano junto con su familia; del joven que es internado en un manicomio neoyorquino lejos de su tierra y su familia; de la mujer abandonada que mantiene la obsesiva esperanza de que su esposo regresará; del vendedor ambulante abrumado por las nuevas leyes de salud sobre el comercio; del chico solitario que encuentra refugio en los billares y de la prostituta engañada por su pareja.

Los relatos de *Hipotermia* (2005), de Álvaro Enríque, presentan una perspectiva diferente de la vida en el exilio. Los tres primeros, ubicados en la Ciudad de México, tratan disyuntivas propias de escritores como la vocación literaria, la escritura de *best sellers* o la emigración a otro país en busca de mejores oportunidades. Los siguientes versan sobre la vida del escritor en Estados Unidos, de gringos típicos descendientes de italianos, polacos y africanos, de un ejecutivo mexicano que adquiere la nacionalidad norteamericana y de un cocinero del mismo país dueño de un restaurante en Estados Unidos. Si se miran como excepcionales las dos historias con protagonista gringo —un plomero afro-americano y un recolector de basura polaco—, las demás presentan a mexicanos exiliados voluntariamente que, además, poseen cierto grado de educación e ingresos económicos que les permiten llevar una vida estable: el escritor imparte clases de literatura en una universidad de Washington, el ejecutivo trabaja en el Banco Mundial y el chef es dueño de un restaurante e investiga sobre la gastronomía conventual del siglo XVII. Este hecho al parecer atenúa la visión de desamparo, soledad y temor a la cultura desconocida comentada anteriormente, pero mantiene la crítica hacia la forma desabrida y ordenada de vivir, la hipocresía moral y las agobiantes extensiones del país norteamericano. Como en *La frontera de cristal*, prevalece el conflicto de identidad —especialmente en el caso del ejecutivo—, pero este también se hace extensivo para los habitantes de un país sin nombre y en el que sus habitantes han “elegido consciente y consistentemente no tener un patronímico” (90).

El recorrido realizado nos permitió definir la función del espacio y la variedad de formas que asume en las colecciones integradas. En un nivel evidente como el escenográfico, el espacio sitúa un cúmulo de historias y personajes, al tiempo que, en el plano formal, la reiterada presencia del mismo espacio en cada uno de los relatos habilita una serie de relaciones intratextuales que son deducidas por el lector. Estas implicaciones también son perceptibles en la estructura, pues el doble estatuto de la autonomía y la simultánea relación del relato con el conjunto, afecta el sentido en la representación y la singularidad del espacio.

Las descripciones de lugares en los relatos son trazos que corresponden a la misma brevedad del género, no obstante, en las colecciones de relatos integrados, el escritor, con la complicidad del lector, en cada relato particulariza gradual y consecutivamente un espacio vacío de significado al inicio. Estas poblaciones o lugares al ser descritos y vividos por los personajes se singularizan a través de los valores, las tradiciones, las costumbres, las leyendas o las creencias vertidas en ellos.

Las categorías toponímicas propuestas (“Lugares imaginarios”, “Espacios cerrados e interiores”, “Provincias”, “Países y capitales”, y “Fronteras y exilios”) nos ayudan a encuadrar varias zonas para organizar la multiplicidad de obras y la pluralidad de perspectivas espaciales representadas, así como para constituir con ellas el archipiélago literario hispanoamericano. Dichas categorías son auxiliares y no definitivas, ya que las obras contempladas pueden colocarse en alguna otra o en más de una categoría, dependiendo del enfoque desde la que se quiere estudiar. Este, por ejemplo, sería el caso de *Una casa en Mango Street*, la colección de Sandra Cisneros que ahonda sobre el sentido de territorialidad a partir de un espacio cerrado (seguridad, pertenencia, estabilidad, identidad), aunque también habla sobre las formas de vida en un territorio que la expulsa y le genera un sentimiento de desposesión al protagonista cercano al experimentado en el exilio. Por otra parte, cabe subrayar que cada uno de los espacios representados conlleva la idea de que está constituido por diversos lugares, por lo que también es susceptible de ser cartografiado en lo particular. Los espacios de la región, los del pueblo, los de la calle, los de la casa, los del cuarto son tan diversos como sus implicaciones semánticas.

En este artículo asociamos esta modalidad narrativa, por su forma, con un modelo de espacialidad como el archipiélago, porque su fisonomía es la de un espacio integrado por un conjunto de espacios singulares que interaccionan hacia el interior, entre ellos, y el exterior con otros modelos de espacialidad, puesto que, siguiendo las consideraciones de Westphal, Marqués-Mesenguer considera que es “la unidad que solo se concibe desde su pluralidad” (2017: 12). La “forma espacial” de la colección de relatos integrados y, por otra parte, la cartografía de los espacios descritos, representados, imaginados y particularizados por estas colecciones a través de las nociones de unidad y pluralidad son correlativas al archipiélago cultural, literario y formal que representa Hispanoamérica. La riqueza conceptual del archipiélago nos ofrece variables por revisar que la espacialidad continental o insular no pueden. Con el archipiélago, como conjunto de partes, se pueden localizar zonas geográficas colindantes, pero que culturalmente son distantes unas de otras; o, por el contrario, permite suponer la existencia de zonas lejanas o divididas por

fronteras políticas, incluso lingüísticas que, no obstante, están cohesionadas, lo que representa la posibilidad de continuar explorando este tipo de modelo de espacialidad.

Bibliografía

AÍNSA, Fernando (2003): *Narrativa hispanoamericana del siglo xx: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

ASTURIAS, Miguel Ángel (1968) [1930]: *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires, Losada.

BACHELARD, Gaston (2005) [1997]: *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, Mijail (1989) [1975]: *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kruikova y Vocente Cazcarra. Madrid, Taurus.

BENEDETTI, Mario (1984) [1959]: *Esta mañana. Montevideanos*. Madrid, Alfaguara.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (2001) [1999]: *Guía triste de París*. Madrid, Punto de Lectura.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1987) [1974]: *Vista del amanecer en el trópico*. Madrid, Mondadori.

--- (1995): *Delito por bailar el chachachá*. Madrid, Alfaguara.

CASTELLANOS, Rosario (1997): *Ciudad real*. México, Alfaguara.

CISNEROS, Sandra (1992): *Una casa en Mango Street*. Trad. de Enrique de Hériz. Barcelona, Ediciones B.

ENRIGUE, Álvaro (2005): *Hipotermia*. Barcelona. Anagrama.

ESCOBAR FUENTES, Samantha (2015): "Todos Santos de California: el cronotopo del encuentro". *Narrativa vitral contemporánea: relatos integrados en la literatura hispanoamericana, 1990-2013*. Coord. José Sánchez Carbó. Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla: 101-116.

FRANCÉS VIDAL, Sorkunde (1986): *La narrativa de Mujica Láinez*. Bilbao, Universidad del País Vasco.

FRANK, Joseph (1991): *The Idea of Spatial Form*. New Jersey, Rutgers University.

FUENTES, Carlos (1994): *La frontera de cristal*. México, Alfaguara.

--- (2000): *Agua quemada*. México: Punto de Lectura.

FUENTES, Norberto (1968): *Condenados de condado*. La Habana, Casa de las Américas.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1992): *Doce cuentos peregrinos*. Madrid, Mondadori.

GOMES, Miguel. "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano". *RILCE. Revista de Filología Hispánica* XVI/3 (2000): 557-583. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.16.3.%25p>

ICAZA, Patricio: "La espiral narrativa de Mogador. Entrevista con Albert Ruy Sánchez". <http://www.angelfire.com/ar2/libros/Entrevista9x9.html> (11/08/2017).

LARA ZAVALA, Hernán (1981): *De Zitilchén*. México, Joaquín Mortiz.

LLARENA, Alicia (1997): *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud. Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*. Gaithersburg/Las Palmas, Hispamérica/Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

MARQUÉS-MESEGUER, Josep: “Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica”. *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* XVII (2017): 9-20. DOI: <https://doi.org/10.6035/CLR>

MICKELSEN, Davide (1981): “Types of Spatial Structure in Narrative”. *Spatial Form in Narrative*. Eds. Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany. Ithaca, Cornell University Press, 63-78.

MORETTI, Franco: “Gráficos, mapas, árboles. Modelos abstractos para la historia literaria II”. *New Left Review* 26 (2004): 47-70.

MUJICA LÁINEZ, Manuel (1985) [1983]: *Un novelista en el Museo del Prado*. Barcelona, Seix Barral.

--- (1988) [1950]: *Misteriosa Buenos Aires*. Barcelona, Seix Barral.

--- (2001): *Cuentos completos I*. Madrid, Alfaguara.

--- (2001): “Crónicas reales”. *Cuentos completos II*. Madrid, Alfaguara: 13-206.

NAGEL, James (2001): *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*. Louisiana, Louisiana State University Press.

PACHT, Michelle (2009): *The Subversive Storyteller. The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

PAYRÓ, Roberto J. (2001): *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible desde <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pago-chico-y-nuevos-cuentos-de-pago-chico/> (11/08/2018).

PRIETO, Eric (2012): “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond”. *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. Robert T. Tally, Jr. New York, Palgrave Macmillan: 13-28. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230337930_2

PRIETO, René (1995): “Las Leyendas de Guatemala de Miguel Ángel Asturias”. *El cuento hispanoamericano*. Coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid, Castalia: 235-260.

QUIROGA, Horacio (1990) [1926]: *Los desterrados y otros textos*. Madrid, Castalia.

RUY SÁNCHEZ, Alberto (1994): *Cuentos de Mogador*. México, CNCA.

SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012): *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de los relatos integrados*. Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla.

SOTO, Pedro Juan (2001) [1956]: *Spiks*. Puerto Rico, Editorial Cultural.

TALLY, Jr., Robert T. (2011): “Translator’s Preface: The Timely Emergence of Geocriticism”. En Bertrand Westphal: *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York, Palgrave Macmillan: IX-XIII.

---: “Sobre la cartografía literaria”. Trad. Raúl Bravo Aduna. *Cuadrivio* 8 (2012): <https://cuadrivio.net/sobre-la-cartografia-literaria/> (11/08/2018).

TOSCANA, David (1997): *Historias del Lontananza*. México, Joaquín Mortiz.

VELÁZQUEZ, Carlos (2011): *La biblia vaquera*. 2ª ed. México, Sexto Piso.

WESTHPAL, Bertrand (2011): *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Trad. Robert T. Tally, Jr. New York, Palgrave Macmillan.

--- (2015): “Aportes para un enfoque geocrítico de los textos”. Trad. María Lucía Puppó. *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Comps. Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppó. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores: 27-57.

---: “Geocrítica”. Trad. Ximena Figueroa Flores y Ninoska Vera Duarte. *Bagubra. Revista de Literatura y Pensamiento desde Valparaíso* 3 (noviembre de 2015): 123-132.

© José Sánchez Carbó



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C