

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
"Francisco García Salinas"

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

**EL SENTIMIENTO DE LA TRISTEZA EN CUATRO
CUENTOS LATINOAMERICANOS**
Onetti, Somers, Gardea y Moreno

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas
Orientación en Literatura Hispanoamericana

Presenta

José Guadalupe Gallegos Ramos

Directora de tesis

Dra. Maritza Manríquez Buendía

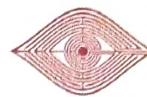
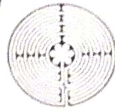
Codirectora de tesis

Dra. María Rita Vega Baeza

Zacatecas, Zac. Diciembre 2023



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



Dra. María de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos: Onetti, Somers, Gardea y Moreno”**, del C. **José Guadalupe Gallegos Ramos**, alumno de la Orientación en LiteraturaHispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante untribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E

Zacatecas, Zac., 25 de octubre de 2023

Dra. Maritza Manríquez Buendía
Escritora e investigadora literaria
mmbuendia@hotmail.com

Dra. Samantha Desiré Bernal Ayala
Responsable del Departamento de
Servicios Escolares de la UAZ
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos: Onetti, Somers, Gardea y Moreno", del C. José Guadalupe Gallegos Ramos, alumno de la Orientación en LiteraturaHispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., 25 de octubre de 2023



Dra. Maritza Manríquez Buendía
Escritora e investigadora literaria
mmbuendia@hotmail.com

Dra. María de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado “El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos: Onetti, Somers, Gardea y Moreno”, que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinticinco del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

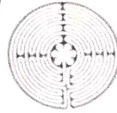


José Guadalupe Gallegos Ramos

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



A QUIEN CORRESPONDA

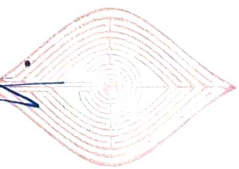

El que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **“El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos: Onetti, Somers, Gardea y Moreno”**, que presenta el C. José Guadalupe Gallegos Ramos, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinticinco días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

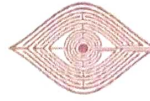
**UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR**



**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



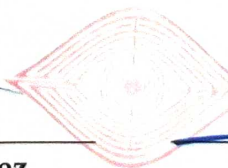
DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre: José Guadalupe Gallegos Ramos	
Orientación: Literatura Hispanoamericana	
Directora de tesis: Dra. Maritza Manríquez Buendía Codirectora de tesis: Dra. María Rita Vega Baeza	
Título de tesis: "El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos: <u>Onetti, Somers, Gardea y Moreno</u> "	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Sí (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Sí (X) No ()
Nombre del CA: <u>UAZ-CA-170 "Estudios de Hermenéutica y Humanidades"</u>	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Sí (X) No ()

Zacatecas, Zac. a 25 de octubre de 2023

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

Dra. Maritza Manríquez
Buendía
Directora de Tesis



María de Lourdes Salas
Luévano
Responsable del Programa

Agradecimientos

La realización de esta tesis de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana ha sido un proceso de crecimiento académico y profesional que no habría sido posible sin el apoyo y la colaboración de diversas instituciones y personas que merecen un profundo agradecimiento.

En primer lugar, deseo expresar mi sincero reconocimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada, que me brindó la oportunidad de llevar a cabo esta investigación. La inversión en la formación de recursos humanos y la promoción de la investigación son pilares fundamentales para el desarrollo de la educación superior en México, y estoy agradecido por ser beneficiario de este programa.

Asimismo, quiero expresar mi gratitud a la Unidad Académica de Docencia Superior, que colaboró en la gestión y administración de mi beca, facilitando así mi participación en este programa de posgrado. Su compromiso con la formación de profesionales de alta calidad es evidente en cada uno de sus esfuerzos.

Mi reconocimiento más especial recae en la Dra. Maritza Manríquez Buendía, mi directora de tesis. Sus conocimientos, orientación experta y apoyo constante fueron esenciales para la realización de esta investigación. La confianza que depositó en mí y su dedicación a mi crecimiento académico han sido invaluable. Sus sugerencias críticas y sabias han enriquecido significativamente este trabajo.

También agradezco a mi familia y amigos por su apoyo emocional y comprensión a lo largo de este proceso. Su ánimo constante y paciencia fueron fundamentales para superar los desafíos que conlleva la elaboración de una tesis.

En resumen, este logro académico ha sido posible gracias al apoyo y colaboración del CONACYT, la Unidad Académica de Docencia Superior, los responsables y docentes de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas y la Dra. Maritza Manríquez Buendía. Esta tesis es un testimonio de nuestro compromiso compartido con la investigación y la educación en nuestra sociedad.

A la memoria de mi madre

Genoveva Ramos Salas

Índice general

La tristeza debe contarse.....	11
Para dar con la tristeza.....	13
La novela o el cuento para la tristeza.....	15
La posible tristeza en Uruguay, Colombia y México.....	16
Todo cuento melancólico es triste, no todo cuento triste es melancólico.....	18
Para plantar El sentimiento de la tristeza en la actualidad.....	19
La historia de los que escriben.....	19
Desde el pozo al desierto y a las vindictas.....	20
Cuadernos de la tristeza.....	21
Hacia el sufrimiento latinoamericano.....	22
Secreto por tristeza, enigma por melancolía.....	23
Capítulo 1: Las formas de la tristeza.....	29
1.1. Tristeza y agitación: reflejos sociales.....	36
1.2. Desencanto y excesos.....	41
1.3. El peso de la tristeza: soledad, pesimismo y la sombra de la ficción.....	47
Capítulo 2. La tristeza latinoamericana desde sus autores.....	55
2.1. Juventud y concepción del fracaso: una forma de tristeza en Juan Carlos Onetti.....	57
2.1.1. De <i>El pozo</i> a las influencias para definir un retrato latinoamericano.....	62
2.1.2. Onetti: desenlace.....	65
2.2. En un clavo cuelga la tristeza de Armonía Somers.....	69
2.3. El desierto: la otra madre de Jesús Gardea.....	71
2.4. Marvel Moreno: la fatalidad de escribir en Latinoamérica.....	74
Capítulo 3. Las formas de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos.....	77
3.1. La tristeza en “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti.....	77
3.2. Las condiciones sociales de la muerte: “Muerte por alacrán”, de Armonía Somers.....	82
3.3. Saltar del barco en “La pecera”, de Jesús Gardea.....	86
3.4. El secreto de la tristeza: “Barlovento”, de Marvel Moreno.....	90
3.4.1. Mujeres y negros: los oprimidos de Marvel Moreno.....	93
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	101

Resumen

Esta tesis de maestría comprenderá un estudio de la tristeza y, en un segundo plano, de la melancolía en cuatro cuentos latinoamericanos del siglo XX. La intención principal residirá en identificar los tipos de tristeza como síntomas de la melancolía para usarlos como medios de interpretación en los cuentos. Dado el carácter de la propuesta, se usarán los métodos del *secreto* (con el cual relaciono a la tristeza) y *enigma* (con el que relaciono a la melancolía) de Ricardo Piglia, con los que define ciertos tipos de narraciones. El proceso será entendido como un devenir incierto en el que caben multitud de posibilidades; propuse cuatro cuentos: “Un sueño realizado”, “Muerte por alacrán”, “La pecera” y “Barlovento”, como un muestrario para la tristeza en el cuento de América Latina. Asimismo, se analizarán la vida y la carrera literaria de Juan Carlos Onetti para exponer algunas tristezas en aquellos tiempos. Brevemente se expondrán las complicaciones de la vida en la literatura con las que se enfrentaron Armonía Somers, Marvel Moreno y Jesús Gardea.

Palabras clave

Cuento, tristeza, melancolía, dolor, sufrimiento, síntoma, enfermedad, secreto, enigma.

Abstract

This master's thesis will encompass a study of sadness and, to a lesser extent, melancholy in four Latin American short stories from the 20th century. The primary intention will be to identify the various manifestations of sadness as symptoms of melancholy in order to use them as tools for interpretation within the stories. Given the nature of the proposal, the methods of "secrecy" (which I relate to sadness) and "enigma" (which I associate with melancholy) by Ricardo Piglia will be employed, as they define certain types of narratives. The process will be understood as an uncertain evolution that allows for a multitude of possibilities. I have selected four stories: "Un sueño realizado," "Muerte por alacrán," "La pecera," and "Barlovento" as a sample of sadness in Latin American short fiction. Furthermore, an analysis of the life and literary career of Juan Carlos Onetti will be conducted to shed light on some of the sadness prevalent during those times. Briefly, the thesis will also address the complexities of life in literature faced by Armonía Somers, Marvel Moreno, and Jesús Gardea.

Key words

Short story, sadness, melancholy, secret, enigma.

La tristeza debe contarse

*Si es verdad que en un buen cuento se concentra toda la vida, y si
la vida es triste, un buen cuento será siempre un cuento triste*

BÁRBARA JACOBS

AUGUSTO MONTERROSO

Hasta ahora el sentimiento de tristeza en Latinoamérica no ha convalidado y habrá que observar a la literatura de otros tiempos para aproximarse a los motivos. El siglo XX permitirá una revisión adecuada por las fronteras temporales en que se forjó el objeto de estudio: la cuentística latinoamericana. Este género narrativo se cultivó en el continente debido a la pericia de aquellos escritores que consolidaron temas propios de América Latina. Sin embargo, la tristeza por su repercusión artística y social deberá establecerse como un aspecto relevante en el cuento.

Según la visión de Seymour Menton la cuentística gestada durante el siglo XX es la apropiada para un estudio de la tristeza latinoamericana puesto que el siglo XIX representó un lapso de madurez y desapego de las corrientes del Romanticismo y Realismo, todavía con una fuerte influencia europea (*El cuento hispanoamericano* 53). Asimismo, se consolidaron grandes novelistas que, naturalmente, fueron maestros del cuento. Rescatar la tristeza de todo cuento debidamente memorable, escrito del 1900 al 2000, es tarea imposible; sin embargo, un muestrario representativo puede ajustarse para los objetivos concisos de esta investigación.

Entre los narradores que comprenden el muestrario del cuento triste en la Latinoamérica del siglo XX se encuentran Juan Carlos Onetti, a quien Vargas Llosa considera uno de los más grandes cuentistas que haya dado Hispanoamérica y cuyos relatos se caracterizan por sus temas crueles, pesimistas, por sus personajes sin idealidad y condenados al fracaso (*El viaje a la ficción* 34). Las novelas *Juntacadáveres* (1964), *El pozo* (1939), *El astillero* (1961); y los cuentos “La novia robada” (1973), “El posible Baldi” (1936), por mencionar algunos, son prueba de las atmósferas despiadadas donde germina lo *onettiano*.

El chihuahuense Jesús Gardea se presenta como uno de los cuentistas que, si bien está arraigado a la problemática singular de la frontera norte en México, sobresalta la condición del oprimido en espacios desérticos y en un tiempo inmóvil. Dichos factores le sirvieron para reflejar las injusticias que hasta el día de hoy perturban los sentimientos sociales. *Los viernes de Lautaro* (1979) es una de sus obras más representativas, en la que a través de diecinueve cuentos su sensibilidad poética facilita la visión de la tristeza de los espacios mexicanos que parecen hasta ahora en el olvido.

Por otra parte, Marvel Moreno exploró a lo largo de su narrativa las crueldades del poder patriarcal en las provincias colombianas. Mercedes Ortega González-Rubio, en su *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*, señala que “los textos de Moreno se enmarca una visión de lo femenino de los discursos feministas humanistas, con una tendencia igualitarista” (55) y de este emprendimiento surge la crueldad. En el relato “Barlovento” (1992) existe un choque entre la hegemonía y los oprimidos, además, fortuitamente, destaca a grupos históricamente descartados e infravalorados: mujeres y negros del caribe.

En los cuentos de Armonía Somers se develan turbaciones íntimas, se exploran deseos insatisfechos y la violencia psíquica resultado de la frustración. El texto de Elena Hevia “Armonía Somers, rara entre los raros”, para *El Periódico*, ubica a la uruguayana en el mismo soslayo de las mujeres hacia los escritores masculinos, cuyos textos llegaron a Europa tras el fenómeno del *boom* (43). Igual que a Moreno, Somers pasó por la invisibilización, pero sus cuentos nunca salieron de un margen de tristeza: “Desde luego la suya no es una literatura para leer en el autobús, es compleja y cala muy profundamente en los aspectos más dolorosos del ser humano” (Hevia, 43).

El objetivo de esta investigación es determinar cómo los cuentos “Un sueño realizado” (1941), de Juan Carlos Onetti; “Muerte por alacrán” (1979), de Armonía Somers; “Barlovento” (1992), de Marvel Moreno; y “La pecera” (1969), de Jesús Gardea, pueden representar el sentimiento de la tristeza en la cuentística latinoamericana. Por establecer un parámetro, se partirá desde las razones en *El sentimiento de la tristeza en la literatura contemporánea*, del pedagogo español José Deleito y Piñuela, así como de los conceptos *secreto y enigmas* expuestos en *Formas breves* (2000) y *Teoría de la prosa* (2019), de Ricardo Piglia.

Esta investigación establece que la cuentística latinoamericana del siglo XX se ha marcado de dolores y sufrimientos. Si Deleito y Piñuela define a la tristeza como el malestar del individuo sufriente, cuyos dolores se desglosan en la precariedad, desigualdad, aburrimiento, tedio, soledad, fracaso, entre otros, es posible que se presente en la literatura un dolor que determina acciones, rumbos y situaciones del cuento y sus personajes.

El trabajo interpretativo encausado a los dolores de la tristeza puede responder la pregunta. Además de los cuentos de Onetti, Somers, Moreno y Gardea, los mismos autores fueron sometidos por aquellas dolencias que también afectaron a la sociedad de su época. De tal manera, desde Onetti, con un texto publicado en 1941, hasta Moreno, con uno en 1992, se pretende representar al cuento latinoamericano. Si bien el muestrario representativo consideró autores hispanoamericanos, se tomó en cuenta tanto el canon establecido como a escritores poco visibilizados en su época. Además, la estructura de los cuentos varía según la transformación narrativa durante el siglo XX. Dichos cuentos se desarrollan directamente en espacios de Latinoamérica, donde el artificio y las dolencias que nunca se alejaron de la realidad.

Con este preámbulo, la tristeza que se presenta a través de dolores podría aparecer también en las vidas de Onetti, Gardea, Moreno y Somers. Posteriormente, algunos de los sufrimientos deberán dominar y guiar el rumbo de sus cuentos. Por lo tanto, las narraciones deberán concebir el sufrimiento y el dolor para que sea permisible resignificar al cuento hispanoamericano del siglo XX por su tristeza.

Para dar con la tristeza

Aproximarse a la tristeza no destejerá un solo hilo. Las causas son incontables, su historia, estudios y enfoques se vierten en la cultura. Acogida desde el espectro cultural permitirá la visión que aquí compete: la tristeza en la cuentística. Precisar literatura y tristeza todavía parece tarea del vademécum. Acudir a definiciones generales suele orillar a la ambigüedad. Por una parte, porque es vasta e inestable, aunque los moldes literarios sean rígidos su materia es inasible. La otra es porque raya, sino en el lugar común, sí en el cómo y por qué sirve la tristeza a la literatura.

En ocasiones la tristeza aparece en el núcleo del escrito, estirando y soltando cuerdas que determinarán el rumbo ensayado por el autor. De tal manera, las circunstancias o el mensaje llegan con facilidad a una conclusión: es triste. La sensibilidad literaria nutre los temas del escritor: uno arraigado al contexto sociohistórico desesperanzado, por el pesar individualista, que definen el sentir y la voz artística cuando de escribir se trata. Uno que expresa los malestares de sí mismo y a su vez los de una generación, incluso los de toda una época.

Es posible identificar a esta clase de escritores en el Romanticismo “[...] abuelo de la melancolía moderna” (Bartra, *La melancolía moderna* 30), donde la tristeza consiguió obvias salidas. Por mencionar algunos autores en cuyas obras se muestra el desánimo, la desilusión y sobre todo la melancolía, se pueden encontrar a Gertrudis Gómez de Avellaneda, Novalis, Augusto Ferrán, Lord Byron, Leopardi, Víctor Hugo y Rosalía de Castro (Rodríguez, *Melancólicos*). Del Romanticismo en Hispanoamérica, con una fuerte influencia europea, surgió “El matadero” (1838), de Esteban Echeverría, uno de los primeros cuentos americanos (Menton, *El cuento hispanoamericano* 12-13). Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando aumenta la producción novelesca y cuentística en Latinoamérica, con estilos meramente propios (203). Quizás por esta razón la corriente literaria que expuso el fenómeno de la tristeza en Europa tuvo una fuerte influencia en América.

Aunque el Romanticismo pareciera explayarse en mayor medida alrededor de la melancolía, dejó entrever que se sirvió de los estragos de la tristeza. Pudo inspeccionarla y exponerla con virtuosismo. Pero las formas narrativas se quedaron con los retos para mostrarla. Es presentada de a ratos, se traspapela y hacerla sentir puede ser una tarea propensa al error o desarreglo. He ahí la dificultad para transportarla con éxito a la ficción: la amplitud del sentimiento de la tristeza le da una sensación asible, por ello se delimitan las formas en las que ha de presentarse en la narrativa.

La tristeza, nunca ajena a las artes, se postula como una expresión recurrente para el ser humano; es tanto advertencia y queja. Es la muestra fehaciente del dolor y la etapa próxima, primordial del individuo que pasó por el dolor. Para entonces, sin otro rumbo, la tristeza es casi inconscientemente alojada en la literatura.

La novela o el cuento para la tristeza

Fiódor Dostoievsky, quien dominó con destreza el aliento largo que requiere la novela y los golpes instantáneos que caracterizan a los grandes cuentos, posee una obra reconocida por sus exploraciones a la psicología humana y al sufrimiento, aunque no se le reconoce del todo por la tristeza. El novelista ruso “llamó [...] al *Quijote* el libro más triste que se ha escrito, pues es la historia de una desilusión. Pero es también, añade el autor ruso, el triunfo de la ficción. En Cervantes, la verdad es salvada por la mentira” (Fuentes, *La gran novela* 88). De esta manera, señaló uno de los dolores que causan la tristeza en la novela de Cervantes tal sentimiento no es el que domina toda la obra.

Aunque tal impresión aventaje aparentemente, de entre las formas narrativas, a la novela como la mejor canalizadora para la tristeza, su amplitud permite ir de un matiz a otro. El *Quijote* tiene el espacio para sentimientos y pasiones que surgen de la tristeza, igual que el *Werther*, de Goethe; *Los miserables*, de Víctor Hugo; *El ruido y la furia*, de Faulkner; *Las uvas de la ira*, de Steinbeck; o novelas referentes del siglo XX en Latinoamérica, como *Cien años de soledad*, de García Márquez; *La casa verde*, de Vargas Llosa; o *La región más transparente*, de Fuentes. La mención de dichas obras también sugiere la facilidad de la novela para explorar distintos temas por su extensión, lo que implicaría un mejor desarrollo para el sentimiento de la tristeza, sin embargo, existe un desarraigo de aspectos específicos de lo triste.

Sin sólo darle importancia por su extensión, la novela posee recursos e incluso el tiempo para facilitarle un espacio digno. Es la narración novelesca una casa que permitió formarse por el conjunto de técnicas y expresiones, cuyo techo es una cubierta de ficción. Servida de columnas, muros y pisos, usa el ventanaje para las pasiones humanas; a través de una se asoma la tristeza. Después de recorrer toda la casa, se tiene el derecho de relegarla para salir y ver únicamente hacia la ventana de su interés. Por ello, en la narrativa, es la novela quien sufre más el olvido de aspectos de la tristeza en su totalidad, pues obliga al lector a quedarse sólo con uno de sus rincones.

Por otra parte, se encuentra el cuento que a veces es considerado una ramificación de la novela o un fragmento con sus propias estructuras. Julio Cortázar plantó frente a frente al cuento y la novela. El argentino añadió que para las academias europeas todavía es

visto con escaso valor ante la toda poderosa novela, pues su versatilidad permite también hacer del cuento uno de sus apéndices (*Clases de literatura* 44).

El valor del cuento está en su contundencia. Su proximidad a los temas facilita el estudio. Asir un determinado enfoque propuesto ayuda al lector para que no se le vaya de las manos. Esto pudiera ser una de las grandes virtudes del cuento ante la novela. Ella es amplia y le brotan incontables puntos de estudio. También da pausas y momentos para el descanso. Permea en sus personajes tiempo y espacio. Por otra parte, el cuento puede ofrecer, sin demasiados laberintos, los aspectos del sentimiento de la tristeza, sin que éste se disuelva con facilidad.

Para Lauro Zavala, quien retoma una metáfora de varias escritoras latinoamericanas, la novela “[...] representa la vida cotidiana y comprometida (el matrimonio), el cuento representa la vida intensa y episódica” (*Cómo estudiar el cuento* 7). En el cuento existe un episodio vivencial, bien acogido por la ficción u próxima a los enfoques deseados. Es así que, si el dolor es un episodio de la tristeza, el cuento, sea un episodio o un fragmento de la vida, se presenta adecuadamente para expresar e interpretar dicho sentimiento.

Aquellos géneros absolutos, como la mencionada novela, se desbordan en su propia libertad de composición y estructura. En *Quince hipótesis sobre géneros*, Alberto Vital señala que la necesidad de lo específico en la literatura surge los nuevos géneros o la elección de uno adecuado (48-49). Con esto en cuenta, es que se decidió por el cuento para definir e interpretar a la tristeza.

La posible tristeza en Uruguay, Colombia y México

El sentimiento de la tristeza tiene su sentido en el dolor, ya sea en el cuerpo o bien en el alma o pensamiento (*La tristeza y su sujeto según Tomás de Aquino* 7). Al menos así se lo concibe de Maite Nicuesa, pues el dolor causa la tristeza. José Deleito y Piñuela consideró una serie de dolores posibles que la reflejan en la sociedad contemporánea y su literatura. Entre sus fuentes se encuentran el aburrimiento, la precariedad, la condición del obrero, la perturbación económica, la miseria, la agitación política, el tema amoroso, la soledad, el uso de sustancias, la carencia de risas, la juventud, los deseos y los fracasos, la soledad de pensamiento, la individualidad, el pesimismo, la búsqueda de la verdad y el autoengaño.

Por lo tanto, cualquier individuo que sufra uno de los dolores mencionados será un sujeto poseído por la tristeza.

El cuento latinoamericano se desapegó de sus orígenes en el cuento español (Sánchez, José, “El cuento hispanoamericano” 101). Para reconocerlo basta con atinar en las características propias y el periodo en que se consolidó. Esto fue durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando se creó una conciencia americanista, que abandonó el castellano y el francés; además, pregonoó por lo autóctono, el pueblo, sus costumbres y su independencia (102).

De acuerdo a lo anterior, los dolores del cuento latinoamericano podrían interpretarse de tal manera que uno de sus tópicos literarios sea dominado por la tristeza. Ubicados específicamente en el siglo XX, durante 1930 a 1999, es posible encontrar a una sociedad uruguaya, colombiana o mexicana en búsqueda de una identidad, en medio de cambios políticos y sociales, que posteriormente irían a representarse en la literatura. El periodo 1930 a 1999 no sólo fue cuna de varios problemas sociales en el continente, sino también de grandes escritores reconocidos por sus aportes al cuento.

Algunos de los escritores que cultivaron con peculiaridad al cuento durante el siglo XX fueron los uruguayos Juan Carlos Onetti y Armonía Somers, la colombiana Marvel Moreno y el mexicano Jesús Gardea. Sus producciones literarias iniciaron en los años treinta y terminaron a finales de siglo, abarcando así el recorrido cuentístico durante la época. Aunque también fueron reconocidos por su cultivo en la novela, sus cuentos tenían un gran valor individual.

En Onetti se perciben situaciones y personajes que “[...] viven en una atmósfera cargada de angustia, ambiente del que quieren evadirse, salir sin lograr por otro lado más que el fracaso o la soledad (Hiriart, “Apuntes sobre los cuentos de Juan C. Onetti” 298). En Gardea hay cuentos que se desarrollan en espacios donde “[...] los objetos en esos momentos sin principio ni fin que a veces pueden ser las rabias de los adultos o sus tristezas” (*Los viernes de Lautaro* 166).

Los tópicos de Marvel Moreno son representados por el dolor de la mujer, provocados por el “[...] machismo, homofobia, prostitución, violencia de género [...] como demostración de que un mundo regido por las relaciones de poder es un mundo sin amor” (Puga, *Vindictas* 269). Los cuentos de Armonía Somers trasladan a “[...] una planicie

insólita y erizada, donde todo crepita, provoca, es cruel, sexual, doloroso y desconocido” (272). En este sentido se cree que existe una relación de los temas, personajes y situaciones más frecuentes en los cuentos de estos autores con los dolores que provocan la tristeza.

Todo cuento melancólico es triste, no todo cuento triste es melancólico

Con base en la serie de dolores expuestos por el pedagogo español José Deleito y Piñuela para definir la tristeza en la literatura contemporánea, se postula esta hipótesis: “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti, por la presencia del fracaso, la soledad, mediocridad y pesimismo; “La pecera”, de Jesús Gardea, con un fuerte espectro de la evasión de la realidad y la soledad de pensamiento; “Muerte por alacrán”, de Armonía Somers, por el recorrido de los dolores en la clase obrera; y “Barlovento”, de Marvel Moreno, obra inmersa en la condición de la mujer así como de las poblaciones del Caribe; constituyen una pequeña muestra de aquellos dolores causantes de la tristeza que impera dentro de la cuentística latinoamericana del siglo XX.

Piglia estableció que el secreto revela lo no dicho. En el cuento siempre existe una historia no contada que se abduce por medio del secreto: “algo que no se sabe pero que actúa permanentemente en la historia” (*Teoría de la prosa* 16). De la misma forma aparece la tristeza: si algún dolor actúa y determina indirectamente en el destino del cuento es porque oculta una segunda historia “que se elide y que alguien sustrae de la trama” (16). la parte faltante es la historia donde está la tristeza.

Todo cuento melancólico es triste porque el dolor está por entendido, ya actuó en la trama y la primera historia ofrece este elemento a primera vista, pero no todo cuento triste es melancólico porque apenas se sugiere la tristeza. La diferencia radica en que la tristeza es percibida por el lector del cuento, que a la vez es quien revela el secreto. Mientras que la melancolía se lee claramente y un personaje el responsable de resolver el enigma donde está la melancolía: “El enigma [...] quiere decir dar a entender, supone a alguien que investiga y descifra” (19).

La melancolía, al contrario de la tristeza, está ante los ojos de quien lee el cuento, del espectador que ve a un personaje destejer la trama para encontrar la melancolía: “el

secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo descifra” (20).

Para plantar El sentimiento de la tristeza en la actualidad

Las causas y razones en *El sentimiento de la tristeza*, de José Deleito y Piñuela deben ser discutidas con las de otros autores que dieron significados a la tristeza. Entre la literatura pertinente para la presente investigación se encuentra: *Anatomía de la melancolía* (1621), de Robert Burton, erudito y uno de los primeros estudiosos en el tema melancólico; *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2005), del filósofo George Steiner; *La melancolía moderna* (2017), del antropólogo y sociólogo Roger Bartra; *La sociedad del cansancio* (2012), del filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han; y de los filósofos pesimistas Emil Cioran y Arthur Schopenhauer, con *Breviario de podredumbre* (1949) y *El mundo como voluntad y representación* (1819), respectivamente. También se incluyen algunas postulaciones de Søren Kierkegaard, padre del existencialismo.

La historia de los que escriben

El método en la presente investigación pertenece a un análisis cualitativo puesto que la “[...] información obtenida deberá ser condensada para poder así pensar en significados, en sentidos, en categorías y, finalmente en conclusiones” (Schettini, Patricia, *Análisis de datos cualitativos* 14). Además, se puede reiterar que esta clase de método resulta pertinente ya que así: “El investigador interpreta persiguiendo significados a partir de los hallazgos almacenados” (14). Dicho lo cual, se agrega que para realizar las interpretaciones se analizarán los dolores propuestos y cómo fue su aparición en las obras seleccionadas; siempre con el fin de encontrar la tristeza, por medio del secreto, o la melancolía, por medio del enigma, en el cuento.

El primer aspecto a revisar, por una cuestión de interés propia, serán las vida y de Juan Carlos Onetti, y los desencuentros en la formación literaria de Armonía Somers, Marvel Moreno y Jesús Gardea. El contexto sociohistórico de Onetti permitirá ver muchos de los dolores donde nace la tristeza y que quizás estuvieron presentes en la vida de cada uno de estos escritores. De tal manera se podría comprobarse que el escritor y el individuo

latinoamericano está sumergido en dolores que iniciaron desde una incertidumbre sociopolítica.

Desde el pozo al desierto y a las vindictas

Las obras a tratar para el tema de la tristeza en la cuentística latinoamericana del siglo XX serán: “Barlovento”, publicado en 1992 y rescatado en la antología *Vindictas: Cuentistas latinoamericanas*, del 2020. El cuento de la colombiana Marvel Moreno contiene los elementos sociales que entran en la tristeza de la literatura, según José Deleito y Piñuela. Lo mismo sucede con “Muerte por alacrán”. Uno de los primeros cuentos de la uruguayaya Armonía Somers, publicado en 1979, también incluido en la antología *Vindictas*.

En “La pecera”, cuento incluido en *Los viernes de Lautaro*, el primer libro del mexicano Jesús Gardea, fue publicado en 1969. Esta obra contiene los sinsabores del abandono, la precariedad y los temores de la infancia.

Por último “Un sueño realizado”, calificado por Mario Vargas Llosa y Alonso Cueto, estudiosos de la obra de Onetti como el mejor del autor y uno de los más significativos en los temas recurrentes de su obra (Cueto, *El soñador en la penumbra* 21). La narración explora, además del fracaso, la mentira y la evasión, a la muerte y a una generación dañada por la tristeza en Latinoamérica.

Asimismo, el sentimiento de la tristeza y la melancolía son primordiales objetos de estudio. José Deleito y Piñuela establece que lo triste son dolores, o bien, síntomas de la melancolía. Este último estado anímico es la enfermedad que ha poseído al sujeto. Sin embargo, son los síntomas los objetos a investigar para interpretarlos en el desarrollo de los cuentos antes mencionados.

Cuadernos de la tristeza

En muchas ocasiones interpretar la tristeza en la literatura se torna un problema complejo dada la cantidad de factores por la variabilidad de sentidos que posee la cuentística. Un buen ejemplo se encuentra en *Juan Carlos Onetti: El soñador en la penumbra* (2009), de Alonso Cueto. Durante el primer capítulo dedicado al cuento “Un sueño realizado” afirma que el fracaso y la ironía son elementos primordiales para el desarrollo del texto en

cuestión. Si bien, el peruano resalta el estupor en los personajes de Onetti, también concibe que la ironía y el fracaso se concentran en un marco penumbroso.

Mario Vargas Llosa expone en *Viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti* (2009), que “Un sueño realizado” es uno de los mejores cuentos que haya escrito el uruguayo, en lo cual explora los crueles sentimientos en personajes derrotados, conscientes de un creciente desahucio. Llosa cree que esto es una constante en toda la narrativa onettiana.

En el mismo sentido, el estudio “Desgaste, lucha y derrota en algunas obras de Onetti”, de Myrna Solotervsky, incluido en los números 292-294 de *Cuadernos hispanoamericanos* (1974), destaca la cualidad del sin sentido en los personajes de Onetti. Para Solotervsky, en “Un sueño realizado” está implicado un sentimiento de infelicidad, donde hay una absoluta carencia de significados para seguir viviendo.

Para sumar al carácter de tristeza en “Un sueño realizado”, cabe agregar que el texto fue incluido en la *Antología del cuento triste* (1990), compilado por Bárbara Jacobs y Augusto Monterroso. Comparte, junto a otros veintitrés cuentos de la literatura universal, los criterios de los antologadores que pregonan: “La vida es triste. Si es verdad que en un buen cuento se concentra toda la vida, y si la vida es triste, un buen cuento será siempre un cuento triste” (13).

El artículo “El espacio textual de Jesús Gardea” (2000), por Nuria Vilanova, incluido en el volumen 11 de la revista *Literatura Mexicana*, de la UNAM, explica una constante en la narrativa gardeana. Es así que en “La pecera” los rasgos significativos de la muerte y ausencia representan una continuidad en los cuentos del chihuahuense. Sin embargo, es lo único mencionado sobre dicho cuento en el artículo que, a grandes rasgos, sitúa gran parte de la obra de Gardea en espacios desérticos y rurales del norte de México.

Una vez más, la sola mención de “La pecera”, junto a otras narraciones breves de Gardea, aglomera una serie de acciones que guían al protagonista a cumplir con la ausencia y la muerte. Al menos así lo propone Daniela Samperio Jiménez en su artículo “Santidad, kratofanía y depuración: la narrativa corta de Jesús Gardea” (2021), para el número 28 de la revista *Valenciana*, de la Universidad de Guanajuato. En resumen, el texto engloba gran parte de la obra gardeana para resignificarlo entorno a los delirios y ensueños.

En *Cuadernos Lirico* (sic), “Los cuentos de Armonía Somers: una poética del derrumbamiento” (2010), de Noelia Montoro Martínez, se exploran la crudeza, morbosidad y desolación que cimentó la narrativa de la autora uruguaya. Cuando sale a flote el cuento de interés, “Muerte por alacrán”, sólo es para ejemplificar que varias narraciones de Somers son relatadas en tercera persona. Si bien este capítulo incluido en la Revista de la red universitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, relega a “Muerte por alacrán”, se redime una peculiaridad en la cuentística de Somers: “[...] una ‘rareza’ [que parece] convertirla en una autora marginal, sobre todo en comparación con otras figuras de su misma generación, la del 45” (25).

El análisis con un enfoque más parecido al de esta investigación para “Barlovento”, de Marvel Moreno, se encuentra en la investigación *La narrativa de Marvel Moreno como vía de enseñanza de la perspectiva de género para los maestros en formación* (2018), escrita por Mariam Acosta Laverde, Wendy Johana Cañón Aristazábal y Angie Carolina Castro Sandoval. Las autoras decantan la fuerza femenina presente en el cuento de la colombiana. Además, reiteran los sufrimientos de las minorías, que este caso son las mujeres y las negritudes, causadas por la contraparte, el machismo y los hombres blancos.

Hacia el sufrimiento latinoamericano

Las letras latinoamericanas del siglo XX no han sido reconocidas por su tristeza; puede ser que sí por sus reclamos o su protesta, por lo lúdico y lo experimental. Sin embargo, de la vida en la América Hispana pudieron surgir, según la crítica, una cuentística caracterizada por “[...] la dulzura triste, el desengaño ilusionado, la desesperación tranquila, la compasión cruel, los placeres de la mentira y las potestades furiosas de la verdad [...]” (Muñoz Molina, prólogo, *Cuentos completos* 14). Rescatar dichas cualidades que se unen al significado de tristeza es otro de los objetivos.

Hay canales que comunican al mismo cauce. La relación de ciertos paralelismos tiene por fin engrosar el aspecto oculto en las obras artísticas. La cuentística latinoamericana posee varias líneas, y una lectura intuitiva puede aglomerarlas para sacar un semblante recurrente. Si “Un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia, *Formas breves* 25), al menos en una de éstas es posible encontrar los sentimientos que, cuando se

ponen en balanza, resulta uno predominante. ¿El recurso narrativo, el recurso temático del sentimiento de la tristeza sobresale en el cuento latinoamericano del siglo XX? Para responder habrá que conocer los canales que conforman la estructura en dicho género literario.

Para aclarar las líneas de tristeza, entendida como una serie de sufrimientos que atormentan al sujeto y dan rumbo a sus acciones, será necesario conformarlas como estructuras de interpretación literaria a partir de los postulados de filósofos que plantearon a la tristeza y los dolores que la representan. Desglosados a continuación, se definirá qué puede considerarse tristeza, qué razones la causan y cómo se injerta en la historia de las artes. Por retomar a Piglia, quien obliga al buen cuento a poseer dos historias, se propone conocer cuál de esas dos invenciones narra un aspecto de lo triste, quizás a través de una tercera historia, la del sufrimiento latinoamericano del siglo XX.

Secreto por tristeza, enigma por melancolía

Para abordar el estudio del cuento será necesario definir el camino: si el análisis estilístico, si la reescritura, si la interpretación. Podría afirmarse que los estudios literarios tienen por inicio una conjetura. En *El hilo del minotauro: cuentistas mexicanos inclasificables*, compilado por Alejandro Toledo, puede leerse en “El señor de palo”, de Efrén Hernández, una conjetura primaria: “Todos los cántaros de que dispone el cielo —hechos, no palabras— están a disposición del mar. Esta operación es absurda y triste. Absurda, porque el mar tiene más agua que el cielo; triste, quién sabe por qué” (18). Si bien la afirmación inicial en el cuento de Hernández resulta obvia por una cuestión de lógica, la segunda nunca se esclarece, pero se mantiene firme e inexplicable.

En la conjetura de los cántaros se intuyó una tristeza y sin temor a equivocarse el autor deja su impresión en el texto. La pregunta es: ¿por qué tal sentimiento está ahí, casi imperceptible, como puesto con total desconocimiento? Con similares inquietudes esta investigación conjetura e intuye que la cuentística latinoamericana producida durante el siglo XX tiene una carga de tristeza.

Durante el marco teórico del presente estudio se revelarán las posturas, aproximaciones y definiciones de la tristeza, pues este sentimiento es capaz de desplazarse

con sutileza entre cualquier narración. Un elemento sustancial del tema es la melancolía, considerada en el presente estudio como la prolongación o la suma de las tristezas, porque suele ser más fatalista y notoria e incluso permite describirla en las obras literarias.

José Deleito y Piñuela señala que la tristeza se presenta por medio de una serie de dolores entre los cuales el espectro social está implicado en mayor medida. Por otra parte, se concluirá que la melancolía se refiere a un dolor permanente, extendido en el ser y en el espacio que le rodea. La melancolía posee un carácter de enfermedad porque se descubre tras la lectura de una determinada sintomatología. La melancolía es notoria en “Yzur”, de Leopoldo Lugones, donde un mono es entrenado por su amo para aprender el lenguaje humano: “Su convalecencia seguía estacionaria. La misma flacura, la misma tristeza. Era evidente que estaba enfermo de inteligencia y de dolor” (*Antología del cuento triste* 201).

En cambio, la tristeza es el síntoma, en ocasiones es un dolor instantáneo que requiere determinada intuición y agudeza para percibirla en textos literarios. “Semos muy malos”, de Salvador Salazar Arrué, incluido en la *Antología* de Jacobs y Monterroso expone la tristeza de manera instantánea. En el cuento, Goyo Cuestas y su hijo viajan a Honduras para vender un fonógrafo, pero en el camino sufren un asalto y son asesinados. El cuento presenta en una historia secreta la tristeza de las clases menesterosas, a la vez que remata con el arrepentimiento de los bandidos tras escuchar una melodía que guardaba el fonógrafo: “Uno de ellos se echó a llorar en la ‘manga’. El otro se mordió los labios. El más viejo miró al suelo ‘barrioso’, donde su sombra le servía de asiento, y dijo después de pensarlo muy duro: Semos malos” (394).

Uno de los casos más explícitos del melancólico en la literatura es el de “Bartleby el escribiente”, de Herman Melville. La obra también fue incluida en la *Antología del cuento triste*, de Bárbara Jacobs y Augusto Monterroso, quizás por su historia y discurso. Sin embargo, su inclusión puede ser engañosa. En términos generales el protagonista, este empleado ideal, es un ser completamente melancólico: “Reveo esa figura: ¡pálidamente pulcra, lamentablemente decente, incurablemente desolada! Era Bartleby” (25). La descripción del personaje y las acciones consecuentes que dan cuerpo a la historia son señales de la melancolía porque desde un inicio se muestra a un Bartleby azotado por los sufrimientos.

Bartleby es un sujeto poseído por dicha enfermedad; basta con inspeccionarlo en sus primeras apariciones para llegar a tal conclusión. Sin embargo, la tristeza se oculta en el texto de Melville, pues ya no se enfoca en el síntoma, sino en la enfermedad. Bartleby podría soltar un indicio con la frase que enuncia con fervor para enfrentarse a su mundo: “Preferiría no hacerlo” (27). Es en este momento, con la falta de acción, aparece la tristeza, escondida como un secreto que revelaría una historia más.

Antes de ahondar en la historia secreta del cuento habrá que mencionar que, para los fines de este estudio, el cuento y a la novela corta, las formas más predominantes después de la novela, es posible enfocarlas y definir las con mayor grado de exactitud, aunque esto no las exenta de dificultades ni las cataloga de simples. En *Cómo estudiar el cuento*, Lauro Zavala explica:

Al extrapolar el terreno de la narrativa breve se puede establecer una distinción importante entre el *cuento* (tradicional, secuencial y epifánico) y el *relato* (experimental, fragmentario y abierto). Al respecto, la narrativa posmoderna integra lo mejor de ambos mundos en una gran multiplicidad de combinaciones (*Cómo estudiar el cuento* 7).

La definición se adecúa para ubicar a los autores en cuestión (Onetti, Somers, Gardea y Moreno), puesto que, como se recoge del *Manual de análisis narrativo*, su cuentística logra considerarse posmoderna:

Cuento en el que coexisten y se juega simultáneamente con las convenciones del cuento clásico y del cuento moderno, con lo cual se genera una escritura paradójica, metaficcional, que pone en evidencia las convenciones mismas de la ficción literaria (*Manual de análisis* 50).

Con estos puntos de partida se pueden trabajar las tradiciones ideológicas de la narración en las que se inmiscuyen el secreto y el enigma, que facilitan la sustracción del sentimiento de la tristeza en el cuento a través de una segunda historia.

La novela corta, acepción que brinda Ricardo Piglia a la *nouvelle* a falta de una definición exacta, se conforma inicialmente con determinado número de páginas —desde las cincuenta hasta las ciento veinte—, pero cuya forma no debiera carecer del secreto (*Teoría de la prosa* 11-12). Sin embargo, no sólo es esta la característica primordial de la novela corta o *nouvelle*. Piglia, a lo largo de *Teoría de la prosa*, poco a poco amolda la narrativa breve que conforma la saga de Santa María —el mundo ficcional de Onetti—

como extensión fragmentada en la obra del uruguayo. Aquí se encuentra, pues, un aspecto esencial que completa el entendimiento de la *nouvelle* (*Teoría de la prosa* 14).

Ahora bien, si el secreto y el enigma son elementales en toda narración posmoderna, ¿cuál es la franja que divide la novela corta y el cuento? Regresando al *Manual de análisis narrativo* de Zavala, en su glosario define *nouvelle* como: “Término francés utilizado para designar la novela corta cuya extensión se inicia entre las 25 000 y las 50 000 palabras (aproximadamente 50 a 100 páginas impresas). También utilizado alternativamente, para referirse al cuento” (45). En el mismo *Manual*, el cuento pasa por una: “Narración literaria breve. La brevedad del cuento es necesaria porque en él se presenta una situación particular de un personaje específico. En cambio, en una novela se presenta al personaje y todo el universo que le rodea” (46). Pero la complicación no está entre la *nouvelle* y el cuento, sino que es necesario establecer en qué clase de cuento hay secreto y en qué clase de cuento hay enigma.

Para acercarse lo suficiente a las discusiones propuestas por Piglia habrá que continuar con el glosario en el *Manual* de Zavala. Aquí se refiere a clásico cuando un “Cuento literario que responde a una tradición genérica. El cuentista paradigmáticamente clásico es Edgar Allan Poe” (46-47). En cambio, lo moderno es un “Cuento literario que pertenece a (o crea) una tradición de ruptura frente a la tradición clásica. El cuentista paradigmáticamente moderno es Antón Chéjov” (47). Como resultado se entiende a lo posmoderno por un: “Cuento literario que contiene simultáneamente elementos clásicos y modernos. El cuentista paradigmáticamente posmoderno es Jorge Luis Borges” (47). Si bien, en *Teoría de la Prosa*, Piglia también lidia con dichas definiciones, las finiquita con que hay una:

[...] imprecisión respecto de cuándo estamos hablando de cuento y cuándo de *nouvelle* o novela corta también tiene que ver con el modo en el que se han organizado los textos [...] y con el modo en el que se han editado en distintos lugares, a veces colocados bajo el marco de cuento (*Teoría* 14).

Por lo tanto, los cuatro cuentos latinoamericanos del siglo XX en los que se encontrará la tristeza son de corte posmoderno, así la imprecisión antes mencionada no afectará en su interpretación. El enfoque principal se sustrae del secreto o del enigma, a los cuales Piglia retoma desde Chéjov, el cuentista moderno, y Edgar Allan Poe, el cuentista del enigma, que

a su vez condensa en Borges como el escritor posmoderno. Por su parte, Onetti, Somers, Gardea y Moreno comparten con Borges uno de los espacios que diseccionó Seymour Menton en *El cuento hispanoamericano*, en el cual abanderan al Cosmopolitismo (*El cuento* 303-306). Lo que indica que esta clase de cuentistas unen secreto y enigma para obtener una segunda historia.

¿Cómo el secreto servirá para vislumbrar el sentimiento de la tristeza en un cuento? Para responder la cuestión habrá que retomar *Teoría de la prosa*, donde Piglia considera que hay una historia oculta en la *nouvelle* que puede revelarse o reescribirse por medio del secreto (11-12). Ahora bien, habrá que aproximarse al secreto, que es “por definición, lo que se elide, y que alguien sustrae de la trama, es algo que no se sabe pero que actúa permanentemente en la historia” (*Teoría* 16). La tristeza se extrae con el secreto debido a que actúa desde lo no contado, desde lo oculto. De esta manera se suponen dos historias en un cuento, carácter que también el autor argentino desarrolló en *Formas breves*: “Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias” (*Formas* 105). Tras este entendido ahora se puede divisar la función del secreto en un cuento.

Por definición: “El enigma [...] etimológicamente quiere decir dar a entender, supone alguien que investiga y descifra” (Piglia, *Teoría* 19). De tal manera, el fervor en la investigación en “[...] el cuento pregunta qué va a pasar” (16). Puesto que en la primicia del secreto “no se trata en la lectura de interpretar sino de narrar lo que falta” (17), el enigma del cuento latinoamericano deberá contenerse en un marco interpretativo de melancolía, como el dolor permanente o extendido. El enigma acorde a la búsqueda de la melancolía se enfoca en señalar dolores visibles a lo largo del cuento. Otro rasgo de la melancolía y el enigma es que son descifrados por un personaje o el mismo narrador. Al contrario de la tristeza y el secreto, que permanecen ocultos, la melancolía es notoria y se encuentra a lo largo del texto.

En *Formas breves*, Piglia formula dónde habrá de situar la lectura de un cuento para concretar al cuento clásico. Sin embargo, se necesita comprender la formulación para conocer de dónde nace esa segunda historia:

En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registra esta anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida.” La forma

clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito (*Formas* 105).

En la propuesta de Chéjov surge un asunto que puede pasar por anomalía. En una secuencia lógica el hombre que va al casino y gana una fortuna no tendría por qué suicidarse, pero es ahí donde nace otro cuento: “Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad” (106). Para los fines de este estudio los sistemas de causalidad tendrán que verse apegados a alguno de los marcos de tristeza o melancolía y posteriormente sustraer una segunda historia.

Puesto que “La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (108), primeramente, se interpretará si el enigma del relato posee las características deseadas, para así dar con esa: “Historia secreta [que] se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (108). Dicho lo cual, bajo el sometimiento del secreto, el enigma y la segunda historia, el sentimiento de la tristeza tiene que estar contenida en alguno de los cuentos del muestrario conformado por “Un sueño realizado”, “Muerte por alacrán”, “La pecera” y “Barlovento”.

Capítulo 1: Las formas de la tristeza

*Las miserias humanas serán analizadas en adelante
con una ironía que nada tiene de compasiva*

CHARLES BRUN

José Deleito y Piñuela presenta un recorrido de las representaciones literarias de la tristeza durante finales del siglo XIX y el XX. El concepto de tristeza en este estudio tiene por causa las vertientes del aburrimiento, la agitación política, la desigualdad, la explotación laboral, la pobreza, la mediocridad, la “carencia de risas”, la “soledad del pensamiento”, el culto al “yo” y el pesimismo.

Los dolores señalados por Deleito y Piñuela se plantean como el síntoma o los síntomas de la enfermedad de la melancolía, cualidad estrechamente relacionada a la tristeza, pero con determinados matices que las diferencian. Tanto Robert Burton, erudito y uno de los primeros estudiosos en el tema melancólico, como Arthur Schopenhauer y Søren Kierkegaard, plantaron los signos de la tristeza. A esta lista se pueden agregar los filósofos George Steiner y Byung-Chul Han, y el antropólogo Roger Bartra, para dar vigencia a las ideas de la tristeza y la melancolía. El siguiente listado de obras fue esencial para la comprensión y definición del funcionamiento de dichos sentimientos en la interpretación literaria.

La anatomía de la melancolía (1621) fue escrita por el inglés Robert Burton. Pretendió ser una guía de consulta médica para remediar la melancolía y ofrece un planteamiento histórico del malestar. Sin embargo, el tiempo le dio un corte más filosófico. Su aspecto más relevante son la presentación de las causas fisiológicas que añaden diferenciaciones entre tristeza y melancolía.

Una de las obras que más refuerzan las razones generales expuestas por Deleito y Piñuela es *El mundo como voluntad y representación* (1819), del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, cuya visión particular influyó a Deleito y Piñuela para desarrollar los conceptos de pesimismo, dolor y su relación con la tristeza.

Por su parte, en los aforismos de *Diapsálmata* (1843) de Søren Kierkegaard, se presentan sentencias de la vida con destellos de lo triste. Esta obra ofrece una base a los argumentos ideológicos de Burton, Steiner y José Deleito y Piñuela.

Del filósofo rumano-francés Emil Cioran, *Breviario de podredumbre* (1949) es un libro que reúne ensayos y aforismos sobre cuestiones existenciales, el vacío, la desesperación, la religión y el nihilismo. Esta obra permite reencontrar varias de las razones presentes en *El sentimiento de la tristeza*, sobre los orígenes de la tristeza.

En *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2005), el filósofo inglés George Steiner explica cómo este sentimiento se manifiesta desde el interior del individuo. Sus diez tesis o razones exploran la naturaleza humana, sus condiciones sociales y psicológicas a partir del pensamiento en sus más profundas interioridades. Estas razones afectan a todos los individuos y suelen doler en los artistas y por lo tanto en sus creaciones.

Finalmente, *La melancolía moderna* (2017), del mexicano Roger Bartra es un libro de ensayos que ofrece una visión, más cercana a estos tiempos, de la melancolía y su impacto en el pensamiento, la cultura, el arte, el mundo laboral y la política. Bartra recupera los pensamientos de Burton, Steiner, Cioran, Schopenhauer y Kierkegaard, cuyas concepciones de melancolía y tristeza coinciden con los propuesto por Deleito y Piñuela.

La cualidad del triste se manifiesta a través de expresiones faciales, posturas, tonos de voz y otros elementos que la delatan. Sin embargo, a falta de estas manifestaciones la tristeza puede pasar por melancolía. Hartenberg ofrece una definición objetiva para evitar una posible ambigüedad:

La tristeza no es sino la traducción en la conciencia del sufrimiento obscuro de la economía..., el reflejo cerebral de todo organismo en déficit, la queja confusa del agregado celular que sufre en su vida vegetativa... La tristeza, proyectada sobre el mundo exterior, llega a ser pesimismo (*El sentimiento de la tristeza* 15).

La tristeza es la consecuencia de sufrir alguno de los dolores que desglosa José Deleito y Piñuela. Las causas pueden ser económicas, físicas o emocionales, derivadas de la inactividad hasta llegar al dolor del pensamiento y el pesimismo, como aproximaciones a la melancolía.

En *Breviario de podredumbre* se propone una génesis de naturaleza religiosa en que la tristeza tiene por causa el pecado original. Se mantiene con los fracasos, puesto que los

hombres incapaces de hacer de sus vidas un paraíso, sueñan, aspiran y desean —aspectos que arrastran a muchos por un camino de dolor, como también lo expresa Schopenhauer—. Para Cioran el individuo es un animal religioso poseedor de un consejo cuya moral es la de resolverse a no estar triste. Obligado a entrar a un mundo bueno y esperanzador, no es capaz de comprender que todo esfuerzo es en vano, es antinatural por mera condición humana. De esta manera lo triste es una condición inherente a la vida, siempre cercana al dolor de existir: “[...] la tristeza se remonta hasta la raíz de nuestra pérdida..., la tristeza es la poesía del pecado original” (*Breviario* 202).

Burton llega a una conclusión similar. Si los malestares del hombre, en pos del bienestar, son las enfermedades y el sufrimiento previo a la muerte, estos no son más que castigos por “[...] el pecado de nuestro primer padre Adán cuando comió el fruto prohibido por instigación y seducción del diablo” (*Anatomía de la melancolía* 13-14). También de carácter religioso, como lo indicó Cioran, la humanidad transige la corrupción del pecado original; una fuente de todas las transgresiones y desdichas que sufre: “Esto es probablemente lo que los poetas han querido expresar en el cuento de la caja de Pandora, la que, al ser abierta, debido a su curiosidad, sembró por doquiera toda clase de enfermedades” (13-14). De tal manera se reitera que toda dolencia, tras los deseos y el susodicho pecado, atrae a la tristeza.

Desde una perspectiva médica, Burton señala que todo paciente que sufra algún malestar constante “[...] cual perro cojo o ganso aliquebrado lleva una vida triste y desfalleciente [...]” (*Anatomía* 60). Capaz de convertirse en hábito, puede llegar a causar la enfermedad de la melancolía (60). Burton también indica que la tristeza es causada por el pecado original, pero la permanencia de los malestares provocados por el pecado hace que el sujeto enferme de melancolía.

La tristeza tiene por causa determinados dolores, mientras que la melancolía enferma al ser constantemente triste. Ahora bien, es necesario precisar la melancolía con las concepciones de Burton y Bartra: ambos estudiaron a los melancólicos, los tildaron de enfermos, miembros de una generación cuya cultura los incitaba a sufrir. Definir melancolía facilitará su discernimiento con la tristeza.

Burton señala que: “Según la definición corriente, ‘es una especie de debilidad mental y delirio sin fiebre, acompañada de temor y tristeza sin causa aparente’” (40). Esta primera definición, aún de carácter médico, sigue considerando a la melancolía como una enfermedad con síntomas específicos. La tristeza y el temor forman parte de la sintomatología.

Roger Bartra deja a un lado el aspecto de enfermedad con el que Burton trató a la melancolía, para observarla de manera similar a las posturas de Deleito y Piñuela. En *Melancolía moderna* se la define “[...] como la creencia lógica en un futuro sin esperanza” (*Melancolía moderna* 67). El sujeto es melancólico por su conciencia de la desesperanza. El melancólico, a diferencia del triste señalado por Cioran —el que sufre la búsqueda de una vida sin sufrimientos—, es un sujeto acostumbrado al dolor.

Cuando la melancolía se manifestaba con tonos fatalistas se encontraron razones para que fuese perecedera; es decir, se halla un ápice de esa esperanza perdida en los primeros diagnósticos. Según refiere Bartra, fue Víctor Hugo quien dijo que “[...] la melancolía es la felicidad de estar triste [...]” (22). El francés pudo llegar a esta conclusión cuando los renacentistas sufrieron los dolores del pecado, heredando a los románticos la melancolía, donde el sufrimiento y el dolor parecen absurdos, quedándoles nada más que sufrir la enfermedad con alegría (22). En palabras de Bartra: “El sujeto de la modernidad riega su ego con las lágrimas de la melancolía” (23).

Para esclarecer más las diferencias entre melancolía y tristeza será necesario considerar a la tristeza como un sentimiento causado por una serie de dolores y a la melancolía por una enfermedad donde el dolor es constante, pero se llega a vivir con cierta alegría.

Volviendo al enfoque médico propuesto por Burton, quien se apoya con Marco de Oddis y otros autores citados por Hildesheim, la tristeza y el miedo son pasiones centradas en el corazón. Por otra parte, Muntalto sugiere que la melancolía es una enfermedad causada por la imaginación, siendo así el cerebro el órgano más afectado (*Anatomía* 43). Dichas diferencias no dejan de catalogar a la tristeza como una forma de dolor que, en demasía, pasa a afectar al cerebro, a sus pensamientos y emociones.

Con mayor precisión Burton desteste la melancolía de la tristeza para darles la facultad de todo ser humano. Por lo tanto, si la melancolía se manifiesta en la tristeza es porque son aspectos que ningún individuo puede evitar. Sin embargo, una diferencia se encuentra en la permanencia de dolores, intensidades y zonas corpóreas específicas:

Erróneamente y en sentido impropio solemos dar el nombre de melancolía a la tristeza, al mal humor o, simplemente, a la cachaza. Hemos dicho que la melancolía *se manifiesta en la tristeza*, pero no por ello se ha de confundir aquélla(sic) con ésta. De tales predisposiciones a la melancolía nadie está libre en absoluto, ni aun el estoico, el sabio, el dichoso, el sufrido, el piadoso o el representante de Dios. Todos llegan a sentir esos malestares, en mayor o menor grado, durante períodos más o menos largos (*Anatomía* 54).

Bartra también encuentra a la melancolía por razones de tristeza, además de la participación del pensamiento —el cerebro enfermo de melancolía que sugirió Burton—: “Sin embargo, para Schelling se trata de una tristeza que nunca llega a realizarse y que sirve para darnos la interminable alegría de superarla” (*La melancolía moderna* 91). Lo propuesto es que la tristeza es un dolor puro, pero la melancolía, bien arraigada al pensamiento, puede ofrecer una alegría, quizás señalada por el mismo cerebro, a favor de remediarse.

Sin alejar a la melancolía en los procesos cerebrales, Cioran la define como el estado soñado del egoísmo. Se carece de motivos de amor y odio, es únicamente el individuo, en su soledad, quien está condenado a perecerla (*Breviario* 156-157). Además, añade que la tristeza puede marcharse una vez desaparecido el dolor, pero de la melancolía es difícil desarraigarse:

Mientras que la tristeza se contenta con un marco de fortuna, la melancolía precisa una orgía de espacio, un paisaje infinito para desplegar en él su gracia desagradable y vaporosa, su malestar sin contornos, que, por miedo a curar, teme un limita a su disolución y sus ondulaciones (*Breviario* 157).

En el ámbito religioso, Burton cree que los melancólicos son aquellos que sufren un castigo divino: “[...] alteramos nuestra constitución orgánica, excitamos la ira de Dios y somos víctimas entonces de la *melancolía* y de toda clase de enfermedades incurables, como justo y merecido castigo de nuestros pecados” (*Anatomía* 29). Esto responde a la inexplicable causa de la melancolía que Deleito y Piñuela usa para diferenciarla con la tristeza:

[...] lo que distingue la melancolía de la tristeza normal es que el melancólico no puede explicarse racionalmente la causa de su abatimiento. A diferencia éste le engendra un psiquismo obscuro y mórbido que no permite a la conciencia darle explicación (*El sentimiento* 15).

Las diferencias entre melancolía y tristeza expuestas, que inquietan entre aspectos religiosos, médicos y psíquicos, profundizan más en la melancolía porque resulta tener más problemas de definición. Sin embargo, la melancolía puede o no llegar al individuo, pues Burton la considera una enfermedad provocada por la suma de dolores prolongados —lo que hoy se considera depresión—. De la misma manera, Bartra añade que, si llega al individuo, éste puede sufrirla con cierto gozo y esperanza; mientras que la tristeza surge por el mero hecho de que los seres vivos existan, se correlacionen y se lastimen de cualquier manera posible. Ejemplo de ello se encuentra en “La tristeza” (1886) un cuento de Antón Chéjov, en que su protagonista, un cochero de nombre Iona padece el dolor de la muerte. Aunque Chéjov adorne el relato con paisajes melancólicos tales como la constante nieve en una Rusia del siglo XIX y montones de obreros invernando en establos, el asunto de Iona se centra únicamente en que, para aliviarse, debe contar su razón de tristeza: “¿Sabes que se me ha muerto el hijo? ¿Habrás oído hablar? Hace unos días, en el hospital... ¡Qué historia!” (*Cuentos escogidos* 242). La tristeza es padecer un dolor que puede desaparecer con facilidad o sin motivo aparente, sufrirlo es suficiente para enunciar al sentimiento.

Además de José Deleito y Piñuela, quien exploró la tristeza en las representaciones literarias, fue Roger Bartra otro que emuló el estudio desde la melancolía. Aunque más enfocado en las artes visuales, Bartra se preguntó si algún artista ha intentado representar fielmente la melancolía. Sin embargo, su muestrario sólo entretiene los conceptos de melancolía y tristeza, sin acentuar la relevancia de uno u otro (*La melancolía* 24). Venga del dolor, la enfermedad, la angustia o la incertidumbre, lo que primero que resalta es lo triste. En un intento de llegar a lo melancólico, la tristeza, el mero sufrimiento de un dolor, resulta el aspecto más notorio:

Al mirar los rostros angustiados, tristes o trances que pintan los artistas nos invade la tentación de penetrar el mundo recóndito que su expresión adusta o pensativa parece ocultar, y que al mismo tiempo denota la presencia de dolores íntimos inconsolables (24).

La melancolía es un término que comienza a fortificarse en el Romanticismo europeo. Lo que indica que la cualidad de ésta tiene su centro en la modernidad: “El simbolismo poético la retoma como un dolor que se encuentra alojado profundamente en el seno de la vida moderna” (60). Por otra parte, esto deja a la melancolía en un círculo de abstracción, pues, según Bartra, no existe un rostro que la revele explícitamente y no hay más que buscar en los cerebros abatidos por la melancolía (30).

Al respecto “[...] fue Victor(sic) Hugo quien nos dio una indicación de dónde buscar, cuando habló del ‘cerebro negro’ en el poema *Les images*” (30), debido a que es un intento para dar con la melancolía. Otro de los escritores que ahondaron en este malestar fue Edgar Allan Poe. Su poema “[...] *El cuervo*, de 1845, es uno de los más impresionantes ejemplos de la forma en que la melancolía se inscribe profundamente en la cultura norteamericana” (Bartra, *Melancolía* 54). Cabe señalar que Poe, para revindicar los aires melancólicos en *El cuervo*, enfrentó a la figura del amante con una burlona ave que se regocijaba por el sufrimiento del hombre (Poe, *Filosofía de la composición* 138). El poema del estadounidense es uno de los ejemplos que recalcan la enfermedad melancólica, donde la tristeza parece un sentimiento perpetuo.

Bartra sugiere que Poe, quien sufría depresión, sea un individuo melancólico. Del escritor se rescata una imagen precisa de la melancolía por su mítica imagen noctámbula y enferma, probablemente como lo sea un cuervo: “[...] una imagen de la soledad, la tristeza y la oscuridad nocturna” (138). El temple del escritor melancólico representado por Edgar Allan Poe también fue señalado por Deleito y Piñuela:

Como acontece a la mayor parte de los literatos del dolor, su vida fué(sic) dolorosa; pero la formaron así, más que las desgracias reales del poeta, la inquietud y el desorden del espíritu. [...] Su biografía —abultada por la leyenda, que él se complació en fomentar— es la del perfecto bohemio, errabundo y borrascoso. [...] Poe no sólo fué(sic) escritor doloroso, sino un estético del dolor (*El sentimiento* 153-154).

En los casos de Víctor Hugo y Edgar Allan Poe, que reflejaron el estado melancólico en el arte, debe ser notorio que sus puntos de búsqueda están, primero, en un estado psíquico o del pensamiento, y, por último, en la iconicidad de la escritura. Su diferencia con la mera tristeza es que, para expresar a la melancolía, es necesario reiterar mediante recursos

literarios al dolor y al malestar. Las causas de ambas están ligadas, sin embargo, para identificar la tristeza según Deleito y Piñuela no es necesario aglomerar los dolores que el autor haya vivido o indicado en su obra, sino que es preciso únicamente indicar ese dolor y que detone una de las causas que darán forma a la obra literaria.

Los malestares que pasan por tristeza en la literatura con el aburrimiento, la condición del obrero sumergido en la explotación laboral, la desigualdad, la pobreza y la inquietud del presente, la juventud triste, la mediocridad, la soledad, la soledad de pensamiento, el ensueño como evasión de la realidad; el pesimismo, los fracasos, los deseos, entre otras. Todas, desarrolladas a continuación, presentan razones para que el sentimiento se manifieste en obras literarias.

1.1. Tristeza y agitación: reflejos sociales

Quienes viven sumergidos en el ocio tienden a cubrirse por un manto de tedio, vacío y ensueño. El aburrimiento es considerado por Burton una raíz de la ociosidad que, en su desglose, “[...] es la ruina del cuerpo y de la mente, madre de la maldad, perturbación de la disciplina, causa principal de todo malestar y uno de los siete pecados capitales” (*Anatomía* 217). Por añadidura, el autor revela que estos daños llegan al pensamiento, dejando sueños de evasión y ocupaciones innobles. Tardieu dice que la sensación lleva venenos destructores de la vida propia “[...] que ha llegado a ser ociosa, este envenenamiento seguro, ¿no es señal de desesperación y aburrimiento?” (*El sentimiento* 18).

Para Cioran, el aburrimiento se encuentra en la etapa previa a la existencia humana. El individuo puede ver, a través de la sensación, un develamiento de la nada: “El aburrimiento es el eco de nosotros del tiempo, el cese de ese delirio que sostiene —o inventa— la vida” (*Breviario* 39). Lo mismo puede notarse en *El sentimiento de la tristeza*, donde el precio a pagar es el horror de existir, puesto que desaparecen todas las esperanzas, como aquellas perturbaciones propuestas por Burton. Para Deleito y Piñuela son “[...] el agolpamiento en el exceso, la ambición desmesurada, la ironía satánica, la desesperación burlona” (19) los signos de una mente adolorida de aburrimiento. En Meursault, personaje de *El extranjero* (1942), de Albert Camus, son notables el tedio y el vacío. Durante toda la

novela, por medio de enunciados breves el protagonista hace notorio el desinterés por su propia existencia.

La ociosidad provoca la decaída por la carencia de felicidad, por el nulo interés de vivir; esto sencillamente es el tedio. Ahogado en él, no tiene más que entregarse al vacío, incluso a la ausencia de dolores. De esta misma manera Søren Kierkegaard sufrió la sensación, dando bases a lo expuesto por Cioran, Burton y Deleito:

¡Qué terrible es el aburrimiento..., terriblemente aburrido! [...] Pero yo sigo tumbado a la bartola, inactivo. Lo único que veo delante de mí es el vacío; lo único que me alimenta es el vacío; y lo único que me mueve es el vacío. Ni siquiera sufro dolores (*Diapsálmata* 30).

El tedio, una tristeza más, arroja al sufrimiento hacia la impiedad, orgullo, sensibilidad exaltada, fatiga, pesimismo, culto al mal, entre otros. Según Deleito, estos signos del alma desolada se trasciben fácilmente en la literatura contemporánea (*El sentimiento* 89). En *Obermann* (1804) de Étienne Pivert, las sensaciones del tedio provocan vidas sin causas y desaliento en sujetos desgraciados: “Otros son más desgraciados —dice—, pero ignoro si hubo jamás un hombre menos feliz” (95).

El tedio nace del aburrimiento, del ocio, y se convierte en una variedad más de lo triste: “Para Remigio de Gourmont, en su estudio sobre el tedio, este es el verdadero fondo de la melancolía y la tristeza contemporáneas, que no constituyen sino variedades suyas” (17-18). Tal es la razón por la que variados personajes y temas en la literatura tiene estos semblantes. El tedio y el ocio, desplegados del aburrimiento, son una tristeza universal injertada en la vida.

Con el afán de bienestar la clase obrera vio con otros ojos su doloroso presente, uno marcado por la explotación. Así fue que se emprendió por su mejoría, pues el obrero de antes:

Arriesgaba, como el moderno, la salud y la vida en bárbaras faenas; pero tenía de ello noción menos clara. Además, siempre había visto hacer lo propio entre la gente de su humilde estirpe, y no soñaba siquiera con que el mundo pudiera organizarse de un modo más justo y humanitario, como entrevé ya el obrero actual (23).

Sin embargo, el despertar sólo llegó a causar nuevos malestares donde continúan la explotación, la desigualdad, la miseria y las humillaciones, dando pie a la agitación política.

El sentimiento de la tristeza expone al obrero y su despertar. Estos individuos se saben base de la sociedad, por lo que demandaron la justa tajada y no las “[...] migajas con que antes se conformó, sino la parte que cree correspondientes, como factor en el desarrollo social” (23). Cabe agregar que: “Se ha ilustrado, se ha ennoblecido, sí, pero su cultura le ha hecho menos soportable su miseria” (23). Por lo tanto, el nuevo obrero es un individuo que se sabe dentro del dolor, de la tristeza, y conoce sus causas; aunque, por intentar salir de estos dolores, se descubre en otros.

Ahora, inmerso en la gran producción industrial, está, a la vez, en una posición que le ofrece “[...] todo un mundo de lujos y refinamientos desconocidos hasta ahora, que son un continuo acicate a la codicia y a una tentación eterna” (22). A pesar de que el nuevo obrero goce de comodidades impensables en tiempos anteriores, hoy continúa viviendo un reparto de bienes desigual:

Y como las aspiraciones y las necesidades no satisfechas del trabajador han aumentado en proporción muy superior al progreso de sus ventajas positivas, ese hombre sufre como no sufrió el villano de otros siglos, porque su sufrimiento no es ya la mera privación animal, sino la conciencia de su postergación injusta (22).

De tal manera que los “[...] *hombres-masa y hombres levadura*, y su abundancia cada vez mayor de los últimos produce, naturalmente, una fermentación considerable en la sociedad” (23). Aquí se encuentra un motivo más —impulsado por la divulgación de libros sociológicos y otros medios accesibles— de protesta, rebeldía, descontento, pero sobre todo de inquietud y tristeza social (23). Un ejemplo de ello se encuentra en Winston Smith, protagonista de *1984* (1949), de George Orwell. El descontento de Winston puede notarse en su actuar revulsivo contra la opresión social y el orden que mantiene un sistema totalitario.

Este malestar también impulsó a las mujeres en el revuelo por una vida justa. Sometidas por antiquísimas tradiciones en que su papel social no iba más allá del cuidado infantil; fueron todavía más conscientes de su estatus para sumarse a reivindicar su rol en la sociedad:

Ya no se resignan a su pasivo dolor. Clama, cada vez más enérgica y perseverante, no sólo por mejorar, como el hombre, su condición material de obrera, sino por alcanzar reivindicaciones sociales y jurídicas, políticas y éticas, que la pongan en plano idéntico al que alcanza aquél en las modernas sociedades (23).

La suma de estos individuos tristes por causa de la “[...] perturbación económica y el ansia de satisfacciones materiales” (24), creó a todo un grupo de descontentos. Impulsados por ganarse la vida, no ven que sus metas se limitan a buscar una posición ocupada, alimentada por la pura vanidad: “Lo que para éste es el pan, para aquél es la levita, el coche o el automóvil” (25). La desesperada añoranza de estos bienes recae en la creación de seres todavía más entristecidos.

Deleito y Piñuela concluye que el individuo contemporáneo “[...] se ve arrastrado por el vértigo de la progresiva concurrencia económica, de una producción enorme y febril” (13). Y tal gasto de energías provoca los peores males neuróticos, que después son transmitidos por herencia. Es así como se encuentran y termina por consolidarse las nuevas tristezas en la clase obrera.

Al despertar de la clase obrera le sigue un nuevo dolor, donde cayó, sin salida alguna, a la perturbación económica y, si ésta lo desgració, en demasía, a la pobreza y, de manera absoluta, a la miseria. A merced de estos males, cada dolor se sufre de la misma manera. Para Robert Burton estos aspectos son los de personas atrapadas por las deudas. La misma perturbación económica les causaba sufrimientos físicos: indigestiones y otros problemas intestinales, para verse, de pronto, enfermos de melancolía (*Anatomía* 29).

El filósofo Byung-Chul Han explica ciertos daños de la denominada autoexplotación, un mal del obrero del siglo XXI. Tal y como lo expusiera Deleito y Piñuela, Han señala que la sociedad actual está enajenada con producir más (*La sociedad del cansancio* 29). Esto da una profunda base a la condición del obrero en *El sentimiento de la tristeza*, quien después de clamar por su bienestar, sólo se ha topado con otros dolores; en este caso, la autoexplotación, a fin de placeres mundanos y, sobre todo, por el miedo de caer en el estatus del pordiosero.

Todas estas tristezas y sus respectivos dolores no son responsabilidad única de los individuos; a ellos se les suma un factor relevante. Se trata de la agitación política, que termina por concluir todas las acciones y decisiones de una sociedad. En *El sentimiento de la tristeza* se menciona que, en primera instancia:

El imperialismo arrollador de los grandes Estados, oprimiendo a provincias y a naciones derrotadas, que sentían conciencia de su dignidad y espíritu colectivos,

produjo la tristeza y el malestar de los que sólo ante la fuerza se rindieron (*El sentimiento* 27).

Fue el revuelo de la agitación política el causante de que perecieran millones de ideales en pos del bien del pueblo. Se dejó únicamente una tristeza visible en la naturaleza de la sociedad e incluso en el poder público. Para Deleito y Piñuela sólo quedó un germen de inquietud y odio bien anidado en los individuos (27).

El problema democrático está aunado a los de la agitación política. El despertar obrero tiene que ver con las grandes falencias democráticas, pues pareciera ser el único medio por donde el individuo pudo participar de manera directa en las decisiones políticas. Según Bartra, la existencia de lo melancólico se presenta a partir de las desigualdades que permitió un sistema democrático. En *Democracia en América*, de Tocqueville, se indica que: “Cuando la desigualdad es la ley común de la sociedad —dice—, las más fuertes desigualdades no saltan a la vista; cuando todo se encuentra más o menos nivelado, las mismas desigualdades hieren” (*La melancolía* 43). La tesis de Tocqueville coincide con la razón de Deleito y Piñuela, donde el individuo contemporáneo fue arrastrado por el vértigo de la producción febril, permitiendo así las desigualdades.

Por otra parte, Bartra explora varias crisis democráticas históricas que afectaron profundamente a generaciones enteras hasta el siglo XXI. A partir de Runciman, reconoce al menos siete momentos críticos de la democracia occidental que agitaron políticamente a los individuos contemporáneos y:

[...] hace una disección de los errores y desconciertos que caracterizaron la época en que Alemania es derrotada en la Gran Guerra (1918), la crisis económica y el auge del fascismo (1933), la terrible posguerra (1947), la amenaza de los misiles soviéticos en Cuba (1962), la desilusión masiva (1974), la caída del mundo bipolar (1989) y los desastres económicos (2008) (14).

Para sentenciar el tema Bartra menciona que una democracia frecuentemente acosada por la crisis es “[...] incapaz de solucionar los grandes problemas que nos aquejan, por acrecer en sí misma de propósitos a largo plazo, por estar sujeta a vaivenes de una opinión pública inestable [...]” (12-13). Éstas son otras de las razones fundamentales en *El sentimiento de la tristeza en la literatura* pues dichos desequilibrios económicos, crisis sociales y políticos

entristecen al individuo contemporáneo, cuya labor es literaturizar la vida (*El sentimiento* 13).

1.2. Desencanto y excesos

En la literatura es frecuente el tema amoroso, y pareciera cautivar más los lectores cuando surgen profundas tristezas. En primera instancia, el amor contemporáneo y su respectiva tristeza:

[...] aparece un disgusto íntimo que es, al menos, la tristeza animal de la carne fatigada, y la conciencia del espíritu, que se siente rebajado por las concupiscencias del sexo, y aspira en vano a sacudir su yugo despótico, paladeando el dolor de la derrota (*El sentimiento* 49).

Por el dolor de la derrota, los temas recurrentes de novelistas, dramaturgos y poetas “[...] son la mujer y el amor, la lujuria y la muerte, frecuentemente asociados en antítesis violenta” (49). Otros dolores que dolores que surgen del tema amoroso también son “[...] las melancolías de la pubertad, del amor imposible, del desengaño amoroso, del desencanto y la incompreensión en la pareja humana, de la doncella o del sabio que se marchitan sin amor” (Deleito y Piñuela 49). Si bien son estas las razones que por lo general incitan a escribir sobre dicha temática.

Uno de los aspectos más crueles en el tema amoroso fue estudiado en *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, y jerarquizado como una farsa más de la vida misma en *Breviario de podredumbre*. Inicialmente, para Steiner los actos de los hombres tienen una profundidad que nunca develará la intención de sus pensamientos y palabras. De esta manera, el inglés considera que: “El acto de amor es también el de un actor. Una ambigüedad inherente a la palabra” (*Diez* 55). Lo que deja mal parado al aspecto amoroso, a casi todo acto de amor, es que se le cataloga como una mentira necesaria para que el individuo continúe viviendo.

Su cualidad de mentira surge cuando las soledades del cuerpo y, sobre todo, las del pensamiento se mienten entre ellas para sobrevivir: “El amor más intenso, quizá más débil que el odio, es una negociación nunca concluyente entre soledades” (Steiner, *Diez* 67).

Aquí se encuentra una falsedad en el sentimiento amoroso, causante, por obvias razones, de una tristeza.

Emil Cioran coincide con Steiner en su visión del amor como soledad, y refuerza la cualidad de la mentira en la vida de cada individuo:

Si en la jerarquía de las mentiras la vida ocupa el primer puesto, el amor le sucede inmediatamente, mentira en la mentira. Expresión de nuestra posición híbrida, se rodea de un aparato de beatitudes y de tormentos gracias al cual encontramos en otros un sustituto de nosotros mismos (*Breviario* 129).

Deleito y Piñuela despliega del amor bastantes causas para reflejar lo triste en la literatura, como *En las penas del joven Werther* (1774), de Goethe. Steiner lo cataloga de igual manera por el hecho de presentarse como una dolorosa mentira que nunca develará el pensamiento. Cioran lo considera la segunda mentira más grande, sólo después de nuestra existencia.

El amor y sus dolores pueden considerarse un lugar común en la literatura, igual que el uso de sustancias aparece como un paliativo en los sufrientes de la melancolía y en algunos casos de la tristeza. Las sustancias más frecuentes, usadas por escritores y constantemente plasmadas en sus creaciones, son mixturas alcohólicas, hipnóticas o sedantes como: “[...] el vino, el aguardiente o el café, entre los más simples bebedores; el ajeno, el whisky, el opio, el cloral, la morfina, la cocaína, el cloroformo, es haschich [...]” (Deleito y Piñuela, *El sentimiento* 20). El uso de dichas sustancias sirve para evadir la realidad o para buscar esa tranquilidad que la vida les niega a los dolientes. El ejemplo de estas dolencias puede verse en *Los paraísos artificiales* (1860), de Charles Baudelaire.

Al respecto, Burton indica, casi de manera vaga, que los sufrientes encarnan a la melancolía después de un mal hábito, si es que no viene de una predisposición orgánica. El mal hábito de consumo empuja a perturbaciones mentales, irritación, languidez, angustia, torpeza y sentimientos considerados *mal genio* (*Anatomía* 53).

El acercamiento a las sustancias mencionadas fue homologado por Kierkegaard en *Diapsálmata*, cuando declaró que ciertas bebidas lo habían orillado al sufrimiento:

El vino ya no alegra mi corazón. Un poco de vino me pone triste, mucho..., melancólico. Mi alma está floja e inerme. En vano golpeo sus costados tratando de

remover los incentivos del placer. Ya no puede más, ya no es capaz de dar su típico brinco de realeza. He perdido todas mis ilusiones (*Diapsálmata* 35).

Por seguir el dolor de Kierkegaard, para Deleito y Piñuela el uso de sustancias en la literatura ayudan al artista entristecido a inventar lugar de ensueño, así como para evadir su realidad:

[...] y tantas otras diabólicas mixturas, para los refinados, que sueñan con los paraísos artificiales descritos por Baudelaire, o ansían un estimulante de sus nervios gastados y su cerebro entumecido. [...] Y por un círculo sin fin, estos venenos, con los que se pretende escapar a la tristeza, hacen la tristeza más lóbrega (*El sentimiento* 20).

Aunque no todas estas sustancias sean controversiales por sus efectos, sí empujan no sólo a la imagen clásica del artista atormentado —el caso de Poe—, sino que hace de estos a individuos que buscan a cualquier precio una cura para su dolor y tristeza.

La carencia de risas y sonrisas francas es inherente al estado de la tristeza. Aunque estas respuestas fisiológicas generalmente están asociadas con el buen humor y la felicidad, también pueden indicar cuestiones dolorosas. Steiner señala que detrás de una sonrisa siempre hay un pensamiento o intención que nunca podrá ser revelado por completo: “Debajo de la sonrisa de adoración del niño, del amigo íntimo, puede estar la verdad del aburrimiento, la indiferencia o incluso la repulsión” (*Diez* 29), abre la puerta a otros dolores ocultos tras una sonrisa.

Otra razón que puede justificar dicha carencia radica en que la risa espontánea arranca el velo de la interioridad del individuo. Como explica Steiner: “En el instante en el que ‘cogemos’ el chiste o vemos casualmente algo cómico, la mentalidad queda al desnudo. Por un momento no hay ‘segundos pensamientos’ ”(66). El acto de ocultar la risa es una reacción que pretende evitar nuevos dolores, pues la apertura al mundo expone gravemente al individuo. Mientras que la risa desnuda la interioridad, la sonrisa, por su cualidad silenciosa, es capaz de ocultar varias perversidades: “En ese sentido, las sonrisas son casi la antítesis de la risa. A Shakespeare le preocupaba mucho la sonrisa de los villanos” (66).

En otro aspecto, donde la risa y sonrisa no funcionan como velos que ocultan las profundidades del individuo, Deleito y Piñuela sostiene que la escasez de estas expresiones no es exclusiva de su época: “El humorismo, que oculta la hiel bajo el disfraz del ingenio, y se traduce en doliente sarcasmo es creación genuina del siglo XIX” (*El sentimiento* 45). La

risa espléndida, la carcajada espontánea, según Steiner, no encuentra lugar en la sociedad contemporánea explotada: “Y es que la risa franca y sin reservas es indicio de una salud física y moral que la sociedad y el arte modernos no poseen” (45). A partir de esto, se podría concluir que, para Steiner, la risa y la sonrisa son inconvenientes para la interioridad del individuo, mientras que para Deleito y Piñuela, están prácticamente extintas en una sociedad plagada de dolor.

Todo parece indicar que la risa y la sonrisa son expresiones que reflejan alegría, y aunque puedan ocultar verdades o no parezcan pertenecer al individuo contemporáneo, su origen se encuentra en la antítesis de la tristeza. Cioran Percibe la felicidad como una ofensa terrible y, siguiendo la misma línea, Deleito y Piñuela considera mediocres a los escritores impulsados por la felicidad: “No se podría infligir a alguien ofensa más grave que llamarle ‘feliz’, ni halagarle más que atribuyéndole ‘un fondo de tristeza’... Sucede que la alegría no está unida a ningún acto importante y que, salvo los locos, nadie ríe cuando está solo” (*Breviario* 146).

En el ámbito artístico, Cioran sostiene que la alegría carece de fundamentos para ser la verdadera finalidad de la poesía, la cual busca expresar la esencia de aquello que no puede ser poseído. En este sentido, considera que la felicidad y la alegría son actos de mediocridad en relación con las artes literarias: “La alegría no es un sentimiento poético. [...] ¿Se ha visto alguna vez un canto de esperanza que no inspirase una sensación de malestar, incluso de repulsión?” (89).

Deleito y Piñuela llega a considerar mediocres a los escritores que encuentran en la alegría sus temas y motivos para escribir: “Hoy la placidez satisfecha se ha hecho patrimonio del ignorante filisteo y del burgués sin idealidad. La musa festiva sólo empuja la pluma de los mediocres” (*El sentimiento* 45). Esto se debe a que un artista que no es capaz de reflejar las crueldades del mundo real simplemente desconoce, mostrando una evidente falta de empatía hacia el dolor que sufre la sociedad.

Según Burton, la melancolía puede afectar a individuos que aparentemente están exentos de ella. En su estudio, Ecío y Areteo mencionan como posibles víctimas de esta enfermedad “[...] no sólo a ‘los descontentos, arrebatados, desdichados y de rostro pálido o de color terroso, sin aun(sic) más a los sujetos alegres, joviales, bromistas y de buen color en sus semblanzas’ ”(*Anatomía* 47). Pero, ¿quiénes son aquellos que más rebosan de

alegría? Se puede inferir que no son los niños, ya que su felicidad surge de la inocencia frente a la complejidad de la vida. Tampoco son los ancianos, ya que generalmente su condición es sombría. Mucho menos son los adultos en edad productiva, especialmente los de clase obrera, ya que son las principales víctimas de la tristeza. Es en la juventud contemporánea, con su naturaleza fértil en esperanzas y risas, donde la tristeza acecha con mayor frecuencia.

Es posible encontrar una dicotomía de la juventud misma. En primer lugar, se plantea la existencia de una juventud que no es extraordinaria, que desempeña su papel social sin complicaciones ni cuestionamientos significativos en su rol determinado:

Hay ciertamente una juventud que bulle en todas las fiestas y en todos los lugares de esparcimiento; brilla en el salón de moda, baila tangos y *fox-trots*, enamora a modistas sensibles, persigue cocineras fáciles, hace chistes en el café o el bar, y se emborracha en ruidosas francachelas. Esa juventud está alegre, y es natural que lo esté, porque representa el instinto inconsciente, la sumisión de todas las potencias de la vida al placer instantáneo y meramente físico, sin más finalidad ni más trascendencia (*El sentimiento* 28).

Además, se menciona a otra juventud caracterizada por su dedicación al deporte, su sobriedad y su enfoque metódico que “[...] cultiva más los músculos que el cerebro; madruga, no trasnocha, no bebe; juega a la pelota, al *foot-ball* y al polo; es robusta, atlética, sana y alegre” (28). Sin embargo, estas juventudes no marcan su generación y pasan desapercibidas, al igual que las juventudes de tiempos anteriores. La única juventud que realmente deja una impresión es aquella que se sumerge en tristeza, “[...] que refleja su estado del alma en obras literarias o artísticas, es la juventud *pensante*” (28). La juventud contemporánea también se ve afectada por al menos uno de los dolores y contempla de manera profunda su lugar en la comunidad obrera precarizada en el futuro.

Aquella juventud triste que mencionó el autor español heredó a las próximas generaciones una tradición humanista, según lo indica Roger Bartra desde la perspectiva de su propia generación. Emergió a finales de los años sesenta y se desarrolló con una inquietud particular: *¿qué es el ser humano?* Sin embargo, a medida que avanzaban los años setenta, empezaron a enfrentar una serie de cuestionamientos existenciales: “Dejamos poco a poco de preguntar *¿quiénes somos?* Para buscar otras interrogantes. Nos asaltaba una duda: *¿dónde estamos?*” (*La melancolía* 61). Esta pregunta generacional puede revelar

una juventud cada vez más culta, también más individualista, que ha madurado a través de un sufrimiento prematuro debido a la incertidumbre del futuro.

El individuo que desde una edad temprana se ve condenado a enfrentar las dificultades de la vida adulta es también aquel cuya sonrisa oculta perturbaciones internas. La juventud, en estas circunstancias, se ve obligada a nutrir su “[...] intelecto con lecturas de pensadores y literatos, grandes e ilustres, pero desolados y tétricos [...]” (Deleito y Piñuela, *El sentimiento* 29). Es este futuro el que lleva a la generación de Bartra a plantearse preguntas existenciales. Esto revela una juventud que se ha vuelto más resistente debido a sus enfrentamientos con la vida y se encuentra entristecida por la falta de escepticismo frente a los sufrimientos (*El sentimiento* 29).

Algunas jóvenes víctimas de la tristeza, confundidas por diversas causas, se reflejan en personajes literarios como Obermann, Ortis, René y el reconocido Werther. Asimismo, no hay que pasar por alto las tortuosas vidas y prematuras muertes de los escritores Samain, Amiel, Rodenbach, Laforgue y Bécquer. Tanto en los personajes literarios como en los propios escritores, la juventud puede encarnar las más profundas tristezas, ya que erróneamente se cree que en ella sólo puede desbordar la alegría y las esperanzas del futuro.

Todo deseo busca su satisfacción proyectándose hacia el futuro. Sin embargo, cuando el proyecto se pospone, se puede convertir en otra fuente de sufrimiento. En el fondo de cada deseo y su proyecto yace una mentira, una ilusión, un dolor inherente a la existencia, tal como afirmaría Schopenhauer. Deleito y piñuela se basa en las ideas del filósofo alemán para sugerir que: “Padecemos primero por el bien apetecido, y cuando logramos alcanzarle, sufrimos viendo que sólo era fugaz ilusión” (*El sentimiento* 50). Esta es otra razón para el dolor, ya que se establece una distinción entre las juventudes virtuosas amargadas y las mediocres juventudes saludables y alegres: “Todo placer es negativo; sólo es positivo el dolor, el cual crece al compás de la inteligencia [...]” (50). Por lo tanto, el deseo implica inutilidad y sufrimiento, incluso si logramos su satisfacción, ya que al final de cualquier empresa, se encuentra una tristeza inevitable.

La vida de los individuos se sustenta en la búsqueda de un objetivo, cuyo deseo y proyecto premeditado concluyen con la misma amargura con la que fueron perseguidos, sin saber cuánto tiempo. Cioran, de manera similar, observa a todos los sujetos: “He visto a

este perseguir tal meta y aquel, tal otra; he visto a los hombres disparatados, bajo el embrujo de proyectos y de sueños juntamente viles e indefinibles” (*Breviario* 74). Esto evidencia un claro absurdo que sólo se revela cuando se cae en el error y el fracaso, cuando el deseo en cuestión ha sido satisfecho y sólo queda el vacío.

Se puede agregar la dimensión de la mentira en la vida. Cada individuo busca el éxito y se niega rotundamente a considerar el fracaso como una posibilidad real, a pesar de que es una de las pocas perspectivas latentes para sus deseos. Esto lleva a un autoengaño masivo. Con el triunfo de las mentiras que impulsan los deseos y los proyectos, se crean religiones, doctrinas y una multitud de seguidores. Si estos fracasan, son considerados ficciones, teorías o divagaciones: “Solo las cosas inertes *no añaden* nada a lo que no son: una piedra no miente: no interesa a nadie; mientras que la vida inventa sin cesar: la vida es la *novela* de la mentira” (*Breviario* 128). Muchos se niegan a dejarse llevar por el dolor y se aferran a evitar la resignación, cayendo así en el engaño. Sólo reaccionan en la vejez, cuando los deseos y los proyectos, propuestos o concluidos, llegan a la misma situación. La mentira, el engaño que es la propia vida, se reinventa de una u otra forma para eludir un sufrimiento inevitable. Un ejemplo de esto y de la tristeza después de la saciedad puede encontrarse en Emma, la protagonista de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert.

Los deseos satisfechos son efímeros en su alegría, además, revelan un vacío más profundo, ya que el agotamiento *post coitum* se convierte en una cruel prueba de los placeres de la vida. Steiner concluye el asunto de la siguiente manera: “El eros humano es pariente cercano de una tristeza hasta la muerte” (*Diez* 54). Estas ideas demuestran que el deseo arrastra consigo un dolor inherente. El proyecto que busca satisfacer el deseo también conlleva una serie de dolores asociados. Incluso si el deseo logra cumplirse, además de revelar el engaño y el vacío de la vida, provocará una tristeza constante.

1.3. El peso de la tristeza: soledad, pesimismo y la sombra de la ficción

El vacío y el engaño que surgen de la finalización del deseo se arraigan en la mente del individuo, dando lugar a diferentes males. Según Burton, enfermedades como la melancolía y la locura se originan en el cerebro (*Anatomía* 35). Es desde este órgano que todos los males comienzan. El motor de los pensamientos está diseñado para conectar al individuo

con el mundo exterior y consigo mismo, pero un cerebro que ha experimentado el hondo vacío de la soledad se convierte en otra fuente de dolor.

Steiner propone que: “En todas partes permanece el escándalo. Ninguna luz final, ninguna empatía en el amor desvela el laberinto que es la interioridad de otro ser humano” (Diez 66). Esta idea plantea una soledad tanto interna como externa, en la cual incluso el propio pensamiento es incapaz de acompañar al sujeto. Esto está relacionado con la sensación de extrañeza, donde el sentido de pertenencia ha desaparecido y emergen diversas formas de soledad.

Es doloroso intentar comprender al otro, ya que, a través de esos intentos de interactuar, el individuo descubre su primera forma de soledad: la falta de compañía. Sin embargo, la rapidez del pensamiento y la falta de dominio sobre él dejan al individuo como “[...] un extraño para sí mismo y para la enormidad del mundo” (66). Puesto que ya es un desafío establecer una conexión con el mundo exterior, hacerlo consigo mismo implica un constante estado de sopor.

Con mala fortuna, el individuo es incapaz de conocer incluso sus pensamientos más íntimos, donde se supone que reside su singularidad. Al comunicarse con los demás o con sus pensamientos, puede descubrir que ni él ni los otros poseen la cualidad de ser únicos: “Son interminablemente banales y trillados” (30). Esta secuencia se repite innumerables veces, sin importar cómo se manifieste; el pensamiento que busca su singularidad está sujeto a la pertenencia y a ser parte de los demás. Esta dolencia otorga un significado a la soledad de no conocerse entre los otros, dejando así un cúmulo de soledades.

El individuo busca encontrar su lugar en sí mismo y en los demás a través del pensamiento. Para autenticarse necesita de la originalidad, que persigue a través de las artes, la filosofía, la teoría sociopolítica y la literatura. Sin embargo, la única diferencia entre aquellos que se adentran en estas disciplinas es el medio de ejecución y los recursos disponibles: “[...] bronce, colores al óleo, guitarras eléctricas” (Steiner, Diez 33). Estas disciplinas exponen a una soledad y un dolor antes que a una mera expresión ordinaria e íntima del creador. El resultado es que en el intento de conocerse a sí mismo y al mundo exterior, uno cae en un vacío de soledad, en una tristeza del pensamiento.

La comprensión del culto al “yo” surge de la individualidad y de las preguntas que inquietan a las generaciones del siglo XXI. Bartra establece que estas interrogantes son: “¿Dónde estamos? ¿Cómo se entiende nuestra época?” (*La melancolía* 9). Además, afirma que es necesario comprender las estructuras culturales, sociales y políticas de los últimos años, ya que es a partir de ellas que surgieron las preguntas mencionadas. El culto al “yo”, o la individualidad, como conceptos relacionados, surge del declive de una sociedad disciplinaria. Según Byung-Chul Han, esa sociedad que encontró el orden colectivo a través de instituciones como “[...] hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no se corresponde con la sociedad de hoy en día” (*La sociedad del cansancio* 25). El nuevo individuo se entrega a sí mismo, postrado ante un dolor causado en busca de una vida mejor. La suma y multiplicación de estos individuos, según Han, ha dado lugar a una *sociedad de rendimiento* (25).

Esta sociedad vacía de sujetos de obediencia y llena de sujetos de rendimiento fue preconizada por Friedrich Nietzsche. Desde una perspectiva que el filósofo alemán consideraba saludable, la individualidad surge cuando se dejan de lado las fantasías religiosas y morales, y se comprende que más allá de uno mismo no existe nada, quedando únicamente la acción dirigida hacia uno mismo (*El sentimiento* 39). Lo que da lugar a una sociedad individualista que se ha afirmado hasta que el culto al “yo” le ha proporcionado suficientes razones, es decir, aquellas que llevan al individuo a autoexplotarse.

Entre los males del culto al “yo” se encuentra la soledad, donde el individuo tiende a agredirse a sí mismo a través de una desafortunada meditación, viviendo y actuando únicamente en función de sí mismo sin considerar empáticamente a los demás. Esto lo lleva a olvidar su papel en la sociedad. Con mayor precisión, se puede afirmar:

Por eso el individualismo absoluto, ateo, misantrópico y sin sentimentalidad, es de una insuperable tristeza, de un dolor acerbo, que todas las elucubraciones metafísicas, las verdades abstractas de la ciencia y los entrenamientos de la voluntad, no serán bastantes para curar nunca (39).

Se vislumbra otro sufrimiento para aquellos entregados a sí mismos: “El yo es el profundo pesimista, pues está sólo(sic)” (39). Esto se debe a que cuando uno prioriza la individualidad, sólo queda una prematura sospecha de muerte por haber olvidado a los demás, por una vida llevada al extremo con el objetivo de compensar los sufrimientos en

sociedad. Para aquellos que sólo ven por sí mismos: “La luz oscurece, el sol se le apaga en pleno mediodía” (39). Por estas razones, el culto al “yo” o el individualismo representan una muerte prolongada y un camino hacia el sentimiento de la tristeza.

José Deleito y Piñuela considera a Arthur Schopenhauer como el máximo representante contemporáneo del pesimismo. Su visión del mundo es sombría, su filosofía oscila entre lo tenebroso y lo triste. En la historia universal los individuos son seres sin motivo que cazan o son cazados, con un resultado naturalmente doloroso (*El sentimiento* 34). El fastidio, el tedio, el aburrimiento y el sufrimiento llevan a la tristeza, y estas son las únicas razones de existencia. Según el filósofo pesimista, esta es la vara con la que el ser humano mide su lugar en la vida.

Schopenhauer mismo definió su filosofía como pesimista al afirmar que significa “[...] no reconocer esperanza alguna para la realidad más que la nada o los dolores sin cuento del mundo” (*El mundo como voluntad y representación* 138). Además, sostiene que la ausencia de dolor no ennoblece al ser humano, sino que lo arrastra hacia lo primordial y mundano. Por lo tanto, el verdadero sentimiento de la historia humana se manifiesta a través de una escala de dolores y sufrimientos. Deleito y Piñuela calificó a los escritores contemporáneos, como Gorki, Verlaine, Dostoievsky, Tolstoi, Balzac, Flaubert, Zola, Suderman y Maupassant, como rebeldes y grandes atormentados (*El sentimiento* 41). Todos estos autores, añade Deleito y Piñuela, comparten algo en común: “[...] la psicología del dolor, y un nexo, uno sólo que los funde y armoniza: el pesimismo” (42). Estos escritores representan un profundo pesimismo universal y presentaron la realidad de sus tristezas en la literatura.

Schopenhauer plantea en dos ideas fundamentales que están unificadas en el individuo. La primera es que el mundo es mi representación. Esto significa que el sujeto, como ser que vive y conoce, tiene conciencia (tanto reflexiva como abstracta) de todo lo que le rodea (*El mundo* 27). El mundo es percibido por cada individuo como una serie de objetos que están determinados para su voluntad. Esta idea, por sí sola, genera dolor en el pensamiento, en la comprensión y en la sensación de soledad, ya que el individuo percibe a otros individuos como objetos.

En cuanto a la segunda idea, Schopenhauer plantea que la voluntad es la esencia subyacente de todo el universo, incluido el ser humano, es el impulso primordial que motiva nuestra existencia y está impulsada por deseos y necesidades insaciables. Esta voluntad es la fuente de nuestro sufrimiento, ya que siempre buscamos satisfacer nuestros deseos y necesidades, pero una vez satisfechos surgen otros, en un ciclo interminable (28).

En resumen, según Schopenhauer, la vida es dolorosa debido a una percepción del mundo como representación y a la insaciable voluntad que nos impulsa. Esta comprensión de la existencia y el dolor inherente a ella lleva a que los individuos se postulen como pesimistas.

En el pesimismo, la soledad surge del individuo y su condición de *sujeto*: “Aquello que lo conoce todo y no es conocido es el *sujeto*” (29). El sujeto tiene la capacidad de conocer, pero rara vez es conocido por los demás, debido a la interioridad y soledad del pensamiento, como lo planteó Steiner. Como resultado, el individuo no puede conocer a sus opuestos ni experimentar la unidad (29), se enfrenta al sufrimiento al intentar conocerse a sí mismo y a los demás, aunque el otro (el opuesto, aquel no puede ser unidad con el sujeto) sea percibido como un objeto según la voluntad del individuo. De esta manera, se infiere una profunda y dolorosa soledad en el pesimismo de Schopenhauer.

Bartra también expone la idea del individuo-objeto y lo atribuye como causante del sufrimiento. Desde una perspectiva más freudiana, sugiere que la pérdida del objeto, percibido así por la representación y la voluntad del sujeto, provoca tristeza en el individuo (*La melancolía* 21). De manera similar, la soledad del individuo radica en la ausencia de cualquier compañía que pueda aliviar el sufrimiento causado por la pérdida del objeto.

En la misma línea, Schopenhauer agrega que la soledad se encuentra en la incapacidad de discernir la realidad que se está viviendo, lo cual él llama el *Velo de Maya*: “Es *Maya*, el velo de la ilusión, el que cubre los ojos de los mortales haciéndoles ver un mundo del que no se puede decir que es ni que no es, pues se parece al sueño [...]” (*El mundo* 32). En la soledad, resulta difícil distinguir lo que es real, lo que facilita la tendencia a caer en el sueño, el engaño la mentira y la recreación de la realidad basada en la representación y voluntad de un sujeto desilusionado.

Para finalizar, es importante destacar la perspectiva de Deleito y Piñuela sobre Schopenhauer y su pesimismo:

Si el mundo no tiene más realidad que la que nuestra representación le presta, como creía Schopenhauer, encerrémonos en nosotros mismos. Y eso hace el hombre moderno, disecando fibra a fibra su propio espíritu, con refinamiento de anatómico. Pero tal labor constituye su principal tortura. Tampoco en este refugio interior halla la paz deseada. Lejos de eso, le asaltan dudas crueles sobre su origen, su responsabilidad, su destino, su fin ultraterrestre (*El sentimiento* 16).

Un refugio para el individuo doliente muchas veces es el escape de la realidad, ya sea por la mera incapacidad de conocer la realidad —interpuesto por el *Velo de Maya*— o por la propia voluntad de escape. En un estado de pesimismo también suele surgir una evasión de la realidad a través del sueño, el autoengaño, la mentira y la ficción.

La sociedad contemporánea se distingue por una incansable búsqueda de la verdad. Servida del método científico y del revuelo social, la necesidad por conocerla se convirtió en el nuevo pregonar de los individuos. Conocerse a sí mismos, a los demás y al entorno fue un objetivo fijo, “[...] pero a veces la verdad es cruel, y no todos los espíritus tiene la entereza broncínea de los sabios por vocación, para sufrir sin inmutarse sus amargas enseñanzas” (*El sentimiento* 16). La verdad se mostró de cierta manera que no resultó satisfactoria. Por esta razón muchos individuos deciden evadirla una vez descubierta. Además de ser cruel, para Steiner, el encuentro con la verdad es un motivo más para la tristeza, pues orilla al pensamiento a vicios como la mentira, el sueño y la ficción (*Diez* 41).

La mentira se relaciona con el autoengaño, incluso cuando se dirige a un destinatario específico. A través de la mentira se pueden revelar soledades, sufrimientos e insatisfacciones. Además, la mentira puede crear lo ficticio y lo falso como una forma de escapar de la realidad inalcanzable, insatisfactoria y horrenda.

Si lo real es cruel, la mentira puede seguir a la ficción, pero su propósito no es necesariamente revelar lo bondadoso o la piedad, sino más bien ocultar algo más mórbido detrás de una máscara de tristeza. Cioran planteó que “*Vivir* significa: creer y esperar, mentir y mentirse. Por eso la imagen más verídica que se ha creado nunca del hombre sigue siendo la del caballero de la triste figura [...]” (*Breviario* 128). Una imagen verídica que muestra cómo la búsqueda de la verdad y lo real puede conducir a una dolorosa evasión.

De acuerdo con Deleito y Piñuela, el uso de la mentira, la ficción y la evasión de la realidad es el resultado de una grave preocupación, lo que conduce a “[...] estados psicasténicos [que] son, en nuestra época, una de las fuentes más copiosas de tristeza y dolor” (*El sentimiento* 14). La verdad, al ofrecer principalmente sufrimiento, ha dado lugar a individuos predispuestos a mentir. Como resultado, la sociedad se aferra a fantasías religiosas, falsos profetas y a un constante autoengaño como mecanismos para enfrentar la realidad.

Según Steiner, el acto de mentir es una expresión natural del lenguaje humano: “La capacidad de mentir, de concebir y representar ficciones es inherente a nuestra humanidad. Las artes, la conducta social, el lenguaje mismo serían imposibles sin ella” (*Diez* 29). La mentira, en consecuencia, puede convertirse en una ficción que resulta necesaria para muchos, ya que les permite soñar con una realidad menos dolorosa.

Es importante destacar que el término “sueño” no está relacionado con el acto de dormir, sino con un proceso ficticio que se verbaliza para satisfacer la necesidad de ficción. De esta manera, la mentira se convierte en un recurso esencial para enfrentar la dura realidad de la vida.

La obra de Deleito y Piñuela presenta una visión de la sociedad contemporánea repleta de individuos soñadores. Sin embargo, estos individuos pagan un alto precio por su capacidad de soñar y crear ficciones. Esta evasión de la realidad, un *Velo de Maya* autoimpuesto, surge como resultado de “[...] las aberraciones morales o sensitivas; melancolía sin causa; depresión espiritual; creadora de estados de abulia, aplanamiento, angustiosa ansiedad, temor pueril y *fobias* u obsesiones inmotivadas” (*El sentimiento* 14). En este contexto, el sueño o ensueño, según Bachelard, se convierte en un mecanismo para amortiguar los males (*Poética de la ensoñación* 33). Steiner considera que la evasión es la manera más efectiva, natural y frecuente para la creación:

Inventamos modos alternativos de ser, otros mundos utópicos o infernales. Reinventamos el pasado y “soñamos hacia adelante”. Pero estos experimentos-pensamientos, por indispensables y magníficamente dinámicos que sean, no dejan de ser ficciones. Alimentan religiones e ideologías, la libido está rebotando de ellos (los “lunáticos, amantes y poetas” de Shakespeare). El lenguaje trata constantemente de imponer un dominio sobre el pensamiento. En la corriente del pensamiento genera torbellinos, que denominamos “trastornos mentales” y esos atolladeros que

denominamos obsesiones. Sin embargo, la interferencia, el incesante “encenagamiento de las aguas” son también los de la creatividad (*Diez* 40).

El sueño se presenta como una forma de crear ficciones. Según Steiner, la incapacidad del cerebro para controlar sus pensamientos da lugar a una cascada incontrolable de estos que luego son percibidos como una ficción que amortigua la realidad. Esta cascada se manifiesta tanto en el sueño como en la evasión, con el propósito de aliviar los pesares, revelar misterios y disminuir la fuerza del pensamiento (92).

En consecuencia, el sueño, la evasión de la realidad y la ficción pueden ser síntomas adicionales de la tristeza. Cioran añade que el sueño es un mensaje que advierte: “Nunca serás más lo que no eres, y la tristeza de ser lo que eres” (*Breviario* 198). Así entendido, la vida es sufrimiento, y su verdad es dolorosa como el pensamiento. Ante esto, al individuo no le queda más opción que mentirse, soñar despierto, evadir la realidad, y en última instancia, crear ficciones.

Capítulo 2. La tristeza latinoamericana desde sus autores

*¿Hay alguna época como la nuestra, en
que todos los genios que se alzan
en las cumbres de la literatura, sean
grandes rebeldes y grandes atormentados?*

JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA

“El arte moderno es triste, porque triste es la vida que le engendra” (*El sentimiento* 11), afirma Deleito y Piñuela. Esta perspectiva plantea interrogantes sobre las motivaciones artísticas sombrías y el papel del sentimiento, quizás, efímero, en la creación literaria. La comprensión del tema reside, no tanto en buscar respuestas predefinidas, sino en examinar aquellos que, de forma intencionada o incidental, se han sumergido en los dominios del sentimiento.

Es esencial destacar que no se pretende catalogar a los escritores como almas sufrientes. En cambio, se dirigirá el enfoque hacia cuatro cuentistas latinoamericanos del siglo XX, quienes representan un muestrario de tristeza determinante en la producción literaria de esta región y época, ya sea desde Montevideo, Pando, Barranquilla o Delicias. El exilio, estancias indefinidas o incluso el deseo de morir fueron las razones que impulsaron a estos cuentistas a emprender viajes. Sin embargo, aun en esas circunstancias, el sentimiento de tristeza nunca dejó de acompañarlos, como una sombra persistente en sus equipajes.

Es en la exploración de esta tristeza compartida, a través de las distintas experiencias de estos escritores, donde se desentraña su influencia en las creaciones literarias. Su obra se convierte, así, en un testimonio de las vicisitudes humanas que invita a reflexionar sobre la intersección entre la vida y la literatura en el contexto latinoamericano del siglo XX.

El aspecto temporal juega un papel fundamental en la comprensión del contexto en el cual los escritores produjeron sus obras. Indica quienes fueron testigos de un entorno que les permitió apreciar y expresar dichos sentimientos. En el caso del cuento latinoamericano,

y tal vez en todas las formas de arte, el tiempo y el contexto social que lo rodea a menudo quedan enterrados, sin embargo, son elementos esenciales que deben ser rescatados.

Conforme a la afirmación de Deleito y Piñuela: “Diríase que el alma de las colectividades, por extraña fuerza expansiva, se filtra en la creación individual, comunicándole algo de aquello que le es propio y característico” (*El sentimiento* 12). De esta manera, el escritor funge como un vocero de su tiempo, siendo fuertemente influenciado por el contexto histórico y social en el que vive. Los escritores son consecuencia de eventos externos, sociales y políticos, que posteriormente se reflejaron en sus obras de ficción.

Durante el siglo XX, los espacios latinoamericanos que vieron florecer el cuento enfrentaron grandes desafíos, especialmente en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. La región estuvo marcada por problemas políticos y sociales que oscilaron entre altibajos e incertidumbre. Países como Chile, Argentina y Uruguay experimentaron un crecimiento industrial significativo, lo que permitió el desarrollo de extensos sistemas de salud y pensiones. Esto llevó a que sectores populares se involucraran por primera vez en la vida política de sus naciones. Grandes ciudades, como Sao Paulo, Ciudad de México y Buenos Aires, mostraron un desarrollo palpable, aparentemente incesante, y se convirtieron en lugares que albergaron a destacadas figuras del pueblo latinoamericano. En las calles de estas urbes se cimbraron corrientes políticas como el varguismo, el cardenismo y el peronismo (Moreira 9).

Sin embargo, esta aparente prosperidad pronto se desvaneció, especialmente para los más desfavorecidos. El fenómeno sociopolítico en la región puede estar relacionado con el desarrollo del cuento “[...] como reflejo de la gestación de una literatura ya no hispanoamericana, sino nacional; y como una obra de arte con valores universales” (*El cuento* 7), como señala Seymour Menton. Aunque el cuarteto narrativo que se estudiará en el contexto de la tristeza no se enmarca necesariamente en la literatura costumbrista o histórica que requiere un amplio marco sociopolítico, sí existen reminiscencias que refuerzan la perspectiva hacia una Latinoamérica marcada por la desventura.

En este sentido, los cuentos pueden capturar la esencia de la tristeza latente en ese contexto histórico y reflejar la diversidad de experiencias y emociones vividas en una

Latinoamérica inmersa en cambios y desafíos significativos; para Deleito y Piñuela esto se corresponde con “[...] la aspiración megalómana(sic) de destruir la sociedad actual, para fundar sobre sus escombros un quimérico paraíso” (*El sentimiento* 25-26).

Los pasos hacia la destrucción y la fundación también influyeron en las ideas que caracterizaban a las masas; como consecuencia, la lucha individual, respaldada por ideologías contrasistema, fortaleció a las convicciones y al paroxismo que moldearon al mundo inmediato. En este sentido, el narrador latinoamericano, en medio del tumulto social, dio origen a una literatura emotiva, floreciente en peripecias individuales. Por lo tanto, autores como Onetti, Somers, Gardea y Moreno pueden considerarse como ocasionales *Bartlebys*, cuyas narraciones llevan al lector a reflexionar: “¡Qué miserables orfandades, miserias, soledades, quedan reveladas aquí!” (*Antología* 37).

Para indagar en el paradigma latinoamericano y en una de las figuras relevantes dentro del marco de la melancolía propuesta por Deleito y Piñuela, se abordará a Juan Carlos Onetti, quien estuvo marcado por el fracaso en su carrera literaria, la incertidumbre económica, las decepciones amorosas y la locura; se explorará la vida de Armonía Somers, quien se vio condenada al olvido ignominioso, enfrentando las dificultades de ser mujer y artista en la Latinoamérica del siglo XX; a Jesús Gardea, habitante y narrador de las regiones marginales del norte de México, caracterizadas por la soledad del desierto; y a Marvel Moreno, quien profundizó en la figura femenina del Caribe. Será necesario permitir que “El demonio del análisis, que no es sino una forma del espíritu de la perversidad [...]” (200), se cierna sobre sus cuentos con el propósito de comprender el sufrimiento.

2.1. Juventud y concepción del fracaso: una forma de tristeza en Juan Carlos Onetti

De los tiempos prósperos en el pueblo latinoamericano, surge un preámbulo esencial para comprender al joven Onetti. En la década de los treinta, la literatura rioplatense quedó cautivada por personajes como Jorge Luis Borges, las hermanas Silvina y Victoria Ocampo, Bioy Casares y Roberto Arlt. La influencia de estos escritores argentinos estableció los cimientos para aquellos que darían forma a la narrativa que destacó entre 1960 y 1970. Tal vez sin su influencia, Colombia no habría conocido a García Márquez ni a Macondo; Carlos Fuentes no habría explorado la región más transparente del valle de México; Julio

Cortázar sólo habría publicado esporádicamente en algunas revistas; y Vargas Llosa no habría rescatado las peculiaridades del distrito de Miraflores. Estos escritores marcaron una pauta literaria que, aunque llevó a las letras latinoamericanas al epicentro internacional, también dejó a otros autores en las sombras, restringiendo lo que podía ser escrito acerca y dentro de Latinoamérica. Estos autores, rescatados, desclasificados o anexados al archivo existencialista debido a sus temáticas oscuras, representan algunas de las categorías en las que se suele clasificar a Juan Carlos Onetti. Afortunadamente, es este vaivén y desapego, que se resiste a ser encasillado en una corriente particular, lo que permite desentrañar una segunda historia subyacente en sus relatos, la cual puede señalar a la tristeza.

La ausencia, destino de las cartas de Henky Evans, transformó al remitente de un individuo optimista a uno triste —tal como se refleja en la antología de Jacobs y Monterroso (*Antología del cuento* 483)—. A medida que el buzón seguía vacío, Henrietta Evans dejó de usar el amistoso sobrenombre *Henky* después de sólo dos misivas. En la última carta, la frialdad y el despecho de la señorita Henrietta Hill Evans se hicieron patentes. El cuento “Correspondencia”, de Carson McCullers, se conecta con las epístolas de Onetti a Payró en dos aspectos: en primer lugar, porque no es posible leer a los destinatarios: Manoel García y Julio E. Payró; luego porque la falta de respuestas permite observar la configuración del individuo y su relación la tristeza. El rastro para seguir al narrador uruguayo se encuentra en *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*, editado por Hugo J. Verani; *El viaje a la ficción*, de Mario Vargas Llosa; y *Juan Carlos Onetti: El soñador en la penumbra*, de Alonso Cueto.

En 1937 Juan Carlos Onetti, con apenas 28 años, redactaba a mano una de las cartas que conformarían la extensa correspondencia con Julio E. Payró, historiador y crítico de arte moderno (Verani, *Cartas de un joven* 41). A través de esta correspondencia, se revela que en los años previos a su inmersión en la literatura, Onetti atravesó por una serie de amarguras. A pesar de encontrarse en un contexto sociopolítico prometedor, enfrentó suficientes obstáculos que lo llevaron a situarse en los márgenes de la tristeza. Su juventud se caracterizó por la inestabilidad laboral y fallidas relaciones amorosas, en su mayoría. Aunque la agudeza de estos males tiene un desarrollo lento es posible vislumbrar los siguientes estímulos, responsables de la tristeza en el individuo:

Y he aquí las causas, casi todas interiores, de esa acentuación en sus males que sufre la humanidad de hoy: la sensibilidad enfermiza, la fiebre de análisis, el escepticismo, la obsesión de crítica, el exceso de culto al yo, el aburrimiento, la sed de bienestar; a las cuales pueden añadirse, como causas exteriores, el desequilibrio económico y la crisis social y política (*El sentimiento* 13).

Antes de que los males florecieran, Onetti dio un rumbo tradicional a su vida. En 1930, a los veintiún años, contrajo su primer matrimonio con su prima María Amalia Onetti y se estableció en Buenos Aires. Poco después comenzó a laborar en un taller mecánico y posteriormente en una fábrica de silos. Años más tarde, en Madrid, confesó que fue durante ese año cuando comenzó a escribir (Vargas Llosa, *El viaje a la ficción* 41). No obstante, previo a involucrarse en la labor literaria, el joven Onetti, perteneciente a las clases menos privilegiadas tuvo una juventud alejada de aquella caracterizada por la vitalidad, representante del placer inmediato y la finalidad sin trascendencia. La juventud de Onetti fue abúlica, desmotivada, pero de gran talante artística, una que “[...] da tono y carácter a nuestro tiempo, la que refleja su estado de alma en obras literarias o artísticas, es la juventud pensante. Y su tristeza se halla a vista de todos” (*El sentimiento* 28). Mas no es gratuito que esta clase de juventud marque a las generaciones, puesto que se trata de personas afectadas por el hastío y la desesperación, decadentes, poseedores de la sombra del malestar y del vértigo contemporáneo, desde lo fisiológico, económico y social (29).

Onetti sufrió por muchos años la inestabilidad laboral, fue una de las razones por las que su juventud y su matrimonio se vieron afectados. Durante su estancia en Argentina las ofertas de trabajo escasearon, sin embargo, por medio de la influencia de Payró, vio la posibilidad de obtener un trabajo más cercano a sus intenciones literarias:

Por muerte de uno de los socios de la automovilería(sic) se liquida. Yo creo que no será difícil acomodarme por acá en algo semejante. Pero ya que se presenta la posibilidad de cambiar, me permito recordarle (éstas son las palabras que empleo cuando redacto avisos de vencimientos) que usted me habló de unas ciertas, vagas, débiles posibilidades de conseguir trabajo en Pregón (*Cartas* 69).

Las estancias en Uruguay y en Argentina variaron según las ofertas laborales. Precisar las fechas resulta complicado, sin embargo, lo sustancial en dichas movilidades residió en las oportunidades de trabajo. Cuando volvió a Montevideo trabajó como vendedor de boletos en el Estadio Nacional de Fútbol. Su paso en la industrial del deporte fue fugaz, al igual que

su posterior trabajo en revistas de carácter mercantil. Finalmente, la agencia Reuters le ofreció cierta estabilidad económica durante unos años, sin que eso significara su conformidad, puesto que a la vez estuvo en la búsqueda de una actividad que le ofreciera solvencia económica y sobre todo el tiempo libre que decía necesitar para ir con Payró a Buenos Aires, así como para escribir y leer. Uno de los primeros proyectos que le deparaban porvenir económico, consistió en montar una editorial, cuyo primer libro sería *El pozo*. Pero fue el primero de sus fracasos. Sin más detalles en la epístola que lo señala, la editorial no logró materializarse (69). Aunque Onetti persistió en tener dinero suficiente para dedicarse de lleno a sus pasiones artísticas. Arraigado a la idea de vivir de la escritura, planeó sacar una revista a la que llamaría *La tijera de Colón* (41).

Los emprendimientos y sus fracasos no tienen que ver con las azarosas maneras en que el mercado capital consume a las propuestas incipientes. Del fracaso de la editorial poco se sabe, pero *La tijera de Colón* “[...] murió por razones económicas, pues los anunciadores no pagaban los anuncios que contrataban: el encargado era el propio Onetti” (*El viaje* 40). La intención de autosolventarse se esfumó, aunque los intentos siguieron. Esta vez por uno de los estigmas que marcaron su carrera: los premios literarios, esos constantes segundos lugares que lo mantuvieron en el anonimato durante su juventud. Los primeros lugares se negaron en llegar, pero insistía en ellos sin el afán de la gloria y el reconocimiento, la intención real radicaba en la pura supervivencia. En una carta a Payró, confiesa: “Mandé algún cuento al concurso de *La Prensa* y con los ochocientos pesos que me darán iré a hacerle una visita, con la medalla de oro en la solapa. Averigüe, pues cuándo reparten los premios y espéreme para esta fecha (*Cartas* 14). La carta fue escrita en 1939, año en que no recibió ningún premio, nunca mencionó cuál fue el cuento enviado.

En la temprana correspondencia aflora el optimismo, se lee a un hombre de treinta y dos años, aficionado al whisky nacional y con cierta libertad financiera por su trabajo en Reuters (136). En fragmentos de dos misivas quedan los atisbos de una juventud esperanzada, aunque tiempo después el verdadero abatimiento tuvo por causa el enclaustramiento y la cotidianidad. Fracasar en proyectos no fue razón para sepultarse emocionalmente de manera definitiva, puesto que el trabajo lo mantuvo a flote:

Pienso que acaso todo esté bien en la vida, todo sea justamente como debe ser y no pueda ser de otra manera; pero paralelamente también pienso que acaso todo en la vida sea un colosal malentendido, un fabuloso conjunto de pequeños y personales malentendidos. Eso o lo otro no tiene importancia. Felizmente mañana tengo un trabajo que me cansa sólo de esperarlo (134).

En las siguientes cartas comienza a ser evidente una especie de traslado desde la psique del autor a la obra. No se trata de una regla general para todo escritor, pero las dolencias, al menos las que Deleito y Piñuela señala, son motivo para la creación, pues se trata de una tristeza que “[...] por fuerza ha de reflejarse en los productos literarios juveniles” (*El sentimiento* 29). El puente que conectó la juventud de Onetti con el fracaso se convirtió en uno de sus tópicos literarios. Un ejemplo se encuentra en *El pozo*, donde el protagonista, Eladio Linacero, es un alguien aturdido por los fracasos (*Cartas* 137). Antes de escribir esta novela, el autor enfatiza el espacio donde ha caído: “Todas las veces que he querido construir deliberadamente, pocas veces fueron, fracasé” (Verani, *Cartas* 137). Puede considerarse al fracaso como uno de los alardes de la decadencia que pregonan muchos creadores. En 1942 envió la novela *Tierra de nadie* a otro concurso donde nuevamente obtuvo un segundo premio. Encontró el consuelo en la confesión: “Lo que me da bastante rabia a medida que lo iba leyendo era la seguridad de que a usted tendría que gustarle más *Tierra de nadie*. [...] Por aquí no hay milagros, o por lo menos no los hay nuevos. Sigo muy contento en Reuter. Imagine lo que es trabajar con alguien dotado de las necesarias virtudes y defectos para ser amigo de uno” (124).

La última derrota, para entonces, en un concurso literario arrastró una pérdida de ánimos, a la vez se resignó y acogió al fracaso para usarlo como estandarte en sus personajes. Al respecto, cuando Vargas Llosa habló sobre *El pozo*, señaló que: “Su protagonista y narrador, Eladio Linacero, un fracasado, parece haber elegido la mediocridad en un acto de lucidez, para no corromperse, algo que, cree él, le ocurre a la mayoría de los seres humanos” (*El viaje* 33). La resignación, la derrota y el fracaso son algunos de los elementos sombríos que permiten el paso fugaz de lo que se conoce por tristeza. En el caso de Onetti, todavía en medio de un revuelo sociopolítico favorecedor, el hecho de aceptar el destino y abrazarlo para convertirlo en uno de los puños que se alzan para clamar los otros temores de la juventud latinoamericana, es una sutil presentación de la tristeza.

2.1.1. De *El pozo* a las influencias para definir un retrato latinoamericano

Los años previos a *El pozo* configuraron los malestares y ambiciones, los años consecuentes dieron firmeza al Juan Carlos Onetti que hoy se conoce. Su obra, ligada con fuerza a lo que se cuenta fue su vida, refleja también las desventuras ajenas y generacionales. Como en la juventud de Onetti, la tristeza también se camufla tras varios procesos de aceptación y resignación. En este sentido es posible encontrar al individuo soñador, o para desmenuzar un poco el concepto, se trata de aquel que no acepta la vida y se ha ofrendado sólo a sí mismo.

Deleito y Piñuela los ubica en una subcategoría, la del escepticismo: “Según Nietzsche, el hombre sano, curado de esas fantasías que se llaman moral, espíritu y Dios, sabe que no hay nada para él fuera de sí mismo” (*El sentimiento* 39). Dicha infertilidad exterior se ha representado por medio del típico personaje onettiano: mujeres y hombres que, en pocas líneas, muestran al lector su paso por una vida marcada por dolores y fracasos; su estaticidad se encuentra en una resignación cruda como la sugerida por Nietzsche; por otra parte, interiormente relucen por la cualidad soñadora, donde, despiertos, son capaces de configurar el mundo que les rodea, sin que esto signifique que las oportunidades de redención se encuentren en la evasión de la realidad.

El pozo, que podría ser una de las novelas elementales sobre la tristeza en la literatura hispanoamericana del siglo XX, fue publicada por Ediciones Signo, fundada en 1939 por el músico Casto Canel y el poeta Juan Cunha, ambos amigos de Onetti (*Cartas* 100). Ante la empresa de formalizar el proyecto editorial pidieron al joven escritor una pequeña novela para inaugurar sus publicaciones: “Como yo estaba hundido en una novela —de extensión prohibitiva, claro está— recordé cierto relato que mandé una vez a Sur. Usted lo leyó. Es la historia de un pobre hombre que vive solo y sueña” (100). Eladio Linacero yace en las sombras, pero actúa desde la soledad y el sueño, signos de sufrimiento y angustia, pues evade su realidad con ayuda de la ficción (*El sentimiento* 53). Tras la publicación del libro, Onetti obsequió una copia a Payró:

Aquí tiene el primer libro de su amigo que sale al mundo. Usted lo conoce y no tiene, pues, obligación de releerlo. Sobre todo cuando me han dicho tantos horrores de estas humildes cien paginitas. Amoral y degenerado fueron los adjetivos más reproducibles cosechados hasta ahora (*Cartas* 102).

Otros escritores también han tomado a la tristeza al desencantarse con la iniciación sexual, los celos, la culpa, la melancolía, la incompreensión, el libertinaje y la prostitución para crear obras literarias (*El sentimiento* 54), Onetti y refleja una parte de la literatura latinoamericana por su carácter abiertamente existencial:

En *El pozo* como en las primeras novelas de Sartre y Camus, reinan el pesimismo, la soledad y aquella angustia que condena a sus personajes a convertirse en seres marginales, en entredicho existencial con el mundo, individualistas acérrimos y antisociales (*El viaje* 34).

A través de esta novela breve Onetti dejó en claro la altivez de su calidad literaria. Se introdujo en el futuro de gran cantidad de individuos en una América Latina que comenzaba a desmoronarse tras el arribo de las dictaduras. *El pozo* pudo reunir los males de determinados países, tanto así que ofreció un espacio literario donde se fundó el pueblo de Santa María, mismo en el que se asentaron personajes icónicos como Brausen o el Dr. Díaz Grey. Vargas Llosa declaró que esta novela rompió con los paradigmas de lo que se escribía en la época:

Parece mentira que, en 1939, cuando en América Latina la literatura narrativa no acababa todavía de salir del regionalismo y el costumbrismo, con algunas contadas excepciones como las de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges, un joven uruguayo de treinta años que no había siquiera terminado el colegio escribiera una novela tan astuta que, además de abrir las puertas de la modernidad a la narrativa en la lengua española, sentaría las bases del mundo novelístico propio (35).

Otra de las novelas que requirieron gran periodo de trabajo fue *Tiempo de abrazar*. Pasó por momentos agrídulces ya que el escritor Roberto Arlt, quien estaba en la cúspide de la literatura rioplatense, elogió la obra y le dio esperanzas al futuro del proyecto: “A continuación, Arlt dijo: ‘Entonces, esta novela es la mejor que se ha escrito en Buenos Aires este año’. Y agregó tuteándome: ‘Yo te la voy a publicar’ ”(45). Lamentablemente, Arlt no pudo convencer a ninguna editorial para que se publicara *Tiempo de abrazar*. La novela tampoco fue premiada y en un proceso de dictaminación se extravió el escrito original. Además de sumarse a la lista de textos perdidos y segundos premios, esta novela determinó el estilo de Onetti.

El estadounidense William Faulkner aportó al mundo onettiano procesos de construcción y espacios fijos. Onetti lo leía con devoción y analizaba con aparente envidia.

Incluso llegó a considerarlo su enemigo: “Tengo *Santuario*, en francés, de Faulkner. Recién empecé a leerlo, muy interesante y difícil. [...] Me voy a leer a Faulkner y tomar mate” (*Cartas* 79-81). En otra carta deja entredicho que los libros del autor estadounidense eran los elegidos para acompañarlo en los momentos de ocio, además de cuánto lo disfrutaba: “[...] por la noche leeré *Las palmeras salvajes*. Envídieme. Por lo menos la playa; no olvido que Faulkner no es santo de su devoción, aunque yo vea en él a mi enemigo” (114).

La influencia de Faulkner sobre Onetti también puede notarse en *Para esta noche*, novela escrita en 1943, pocos años después (114). Con justa razón la crítica literaria Josefina Ludmer dedicó el último capítulo de su obra *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, a los pasos que realizó el uruguayo para imitar a Faulkner. En el capítulo titulado “La novia (carta) robada a (Faulkner)”, estudió los fragmentos de *La novia robada*, de Onetti, que fueron guiños al estilo y acciones concretas en el cuento “Una rosa para Emily” (Ludmer, *Onetti* 207-214). Parte de la evolución en la escritura de Onetti, por naturalidad, se alimentó por medio de sus lecturas más frecuentes. Acogió aquellas novelas y cuentos de los escritores canónicos europeos y estadounidenses para desarrollarse una voz literaria propia, sin que ésta reluciera por su sagacidad y claridad, sino por una narrativa sumergida en sentimientos indeseables, tratada con un estilo evidentemente forjado en años perturbados por los cambios y la incertidumbre.

La narrativa de Onetti terminó de definirse con su proceso de escritura que respondía al método de Hollywood. Tomaba quince días para argumentar momentos y escenas. Durante los próximos noventa días se disponía a escribir alrededor de dos mil palabras diarias. Los últimos treinta días restantes del plan de trabajo eran usados para la corrección y para pasar en limpio el manuscrito (Verani, *Cartas* 106). Sin embargo, Vargas Llosa indicó que la obra del uruguayo parecía no seguir de manera estricta algún método de trabajo (*El viaje* 46). Pero esto no restaba la calidad literaria. Para Vargas Llosa, Onetti era un artista que hacía relucir la podredumbre en espacios como el burdel, considerándolo una figura derrotista en la historia de Latinoamérica; así pues, “[...] la pobreza, la explotación, la ignorancia, los prejuicios. La anomia y la desesperanza, el burdel es uno de los símbolos característicos del subdesarrollo” (171).

2.1.2. Onetti: desenlace

¿Qué vuelve triste a la literatura? Para Deleito y Piñuela existen razones que sufren la sociedad sin darse cuenta de la violencia a la que está sumergida. Entre las multitudes resulta complicado saber cuál es el sufrimiento de cada individuo, este fue un aspecto que el mismo Onetti trató de indagar en gran parte de su obra. Puso la lupa sobre el individuo y sociedad para encontrar a una juventud desasosegada y a una inminente crisis política. Sin embargo, el aspecto primordial, la huella onettiana, se encuentra en aquellos que evaden y sueñan. Bajo el entendido de que el acto de soñar y el calificativo de soñador es el resultado de aquel que evita su realidad, se puede comprender a un Onetti que sueña en medio de una conjeturada vida de tristeza. Es decir, un hombre que sueña y escapa por medio del acto literario.

Puede ser comprensible que un hombre anclado a la literatura viva sujeto a leer y a escribir “[...] como única forma de darle sentido a su vida” (Verani, *Cartas* 19). Esta forma de vida sugiere un aparente compromiso, una rutina, estabilidad emocional y económica. Sin embargo, en Onetti se percibió una situación distinta, donde la literatura representó un medio de evasión de la realidad, donde la lectura resulte un escape de lo vivido, casi siempre existirá una experiencia cruda. El uruguayo adquirió tal afición durante la infancia, según Vargas Llosa, inició con “[...] un ejemplar del *Eclesiastés*, libro que dejó fuerte impronta en su memoria y que en su edad adulta citaría a veces para justificar su pesimismo y su visión de vida” (*El viaje* 38). También por medio de la lectura adoptó su peculiar estilo de vida: “En Colón conoció al esposo de una prima de su padre, un hombre gordo como un tonel que pasaba buena parte de su vida tendido en una cama, leyendo (como haría Onetti en sus últimos años)” (38).

Cuando Vargas Llosa conoció a Onetti, ya esperaba a un sujeto peculiar, estaba predispuesto por el halo de misterio que generaban los rumores. En un principio le pareció un fumador huraño, silencioso. Al contrario de otros escritores que hablaban sin tregua de sus experiencias literarias, Onetti era de un perfil bajo, su única intención era abandonar las muchedumbres para encerrarse a leer y fumar con tranquilidad en su cama (*El viaje* 182). Sus ficciones no respondían a fantasías elaboradas donde sus personajes se presentaran en situaciones atractivas e inusuales, si no que, como él, siempre huían para socorrerse en espacios de conformidad y tristeza. Una de las imágenes más frecuentes es la del fumador

empedernido, huidizo y solitario. Desde el protagonista de *El pozo*, hasta el Dr. Díaz Grey, habitante de Santa María, son fumadores que escapan de la realidad, encerrados en cuartos oscuros o en cafeterías, haciendo de estos sitios su espacio natural (Cueto, *El soñador* 15).

También el espacio y parte de su carácter se forjaron por medio de sus lecturas, al menos en los momentos catastróficos. Por asemejarse a Werther concibió el *wertherismo* como un remedio para el dolor de la vida (Deleito y Piñuela, *El sentimiento* 64-65), puesto que su revisión a los grandes momentos del romanticismo sin duda le dejó la concepción en la que Werther “[...] es indudablemente el arquetipo de la melancolía encarnada en una ficción novelesca, y la explosión más dolorosa de aquel individualismo naciente” (Deleito y Piñuela, *El sentimiento* 64). Con esto en cuenta, Onetti incursionó en la tristeza literaria y se embarcó en amoríos que hicieron un mito en su persona. Después del divorcio con María Amalia Onetti, contrajo nupcias con María Julia Onetti, la hermana de María Amalia. Posteriormente se casó cuatro veces más, relaciones que perecieron de lado a su gusto por la bebida, los prostíbulos y su autoaislamiento (Vargas Llosa, *El viaje* 51). Pero fue la separación con María Julia la que más estragos hizo pasar al escritor:

Esta mañana acabó con eso; si no me maté en seguida es posible que me haya salvado de *werthear* si no me tiene una emboscada algún momento aislado de soledad y desesperanza. Pero por lo que puedo sentir lo peor ya pasó; estoy invadido de una paz y lleno de una fuerza como nunca me habían sido dadas. No tengo por ahora ningún plan de futuro (Verani, *Cartas* 130).

Parte de estas declaraciones ayudaron a conformar la leyenda del escritor, cuyas anécdotas destacan por las extravagancias y sus múltiples relaciones amorosas. Incluso llegó a ser etiquetado como un “escritor maldito” (Vargas Llosa, *El viaje* 52). Esta infelicidad, aburrimiento, hastío, enfado y deseos de morir fueron a reflejarse otra vez en Werther, personaje que mantenía correspondencia con Guillermo, tal como Onetti con Payró, a quien mostraba “[...] su alma noble, efusiva, delicada y sentimental; y traza, paso a paso, el creciente proceso de aquella pasión arrolladora e irresistible, que es la ilusión y el suplicio de todas sus horas” (*El sentimiento* 66). El escritor sufría de la melancolía retratada por el *byronismo*, donde el pesimismo, la obsesión fúnebre y el disgusto por la vida reflejan un alma desolada (89). Por complementar el disgusto anímico por el que pasaba, en otra de sus

misivas puede leerse: “De cine, nada, no voy. De amor, nada, no viene. De escribir no escribo. Estoy idiota, ya ve” (Verani, *Cartas* 155).

La desgraciada felicidad, dijo alguna vez Onetti, llegaba en instantes. Sometido a esta ausencia, se quedó sólo con algunos recuerdos gratos de la correspondencia con Payró, con algunas ganas de seguir aseándose cada día por la mañana y saliendo de la cama, de vez en cuando para revisar si había recibido un telegrama (Verani, *Cartas* 134-135). Sin un interés concreto para seguir con su vida, incluso en una extraña indiferencia hacia la muerte, se ofrendó a lo que pareciera una salida: la de mentir, soñar y escribir. Soltaba uno que otro aspecto personal real, pero, sin que lo supiera, hablaba también de sus creaciones literarias: “Como no le interesa vivir, sueña. Su historia es, sobre todo, las historias que fantasea” (Vargas Llosa, *El viaje* 33). A pesar del perfil bajo del autor, su autoencierro y falta de acción, destaca su capacidad para narrar lo observado.

Su figura, el escritor y el humano, corresponde al de un hombre afectado, al encuentro del artista con el arte moderno triste. En la entrevista para el programa de la televisión española *A fondo*, con Joaquín Soler Serrano, se le puede ver incómodo, evasivo, asustado; hablando entre largos silencios, soltando frases inconclusas y respuestas sacadas a la fuerza. Débil y trémulo frente a las cámaras puede ser la imagen de una generación adolecida por su misma condición humana (Vargas Llosa, *El viaje* 33). Si la entrevista pareciera el actuar introvertido de cualquier escritor, para reformar su estado lúgubre, Vargas Llosa contó que durante un encuentro de escritores en los Estados Unidos, no le extrañó que Onetti prefiriera pasar el tiempo en su cuarto de hotel, agotando sin prisa una botella de whisky, acostado en medio de decenas de novelas policíacas. Su evidente desinterés por la vida, despertó preocupación en su compatriota Carlos Martínez Moreno, quien decidió acompañarlo en su encierro para evitar “que fuera a hacer una tontería pero que emborracharse” (182).

Sin embargo, el semblante y las ganas de morir, además de ser arrastradas desde la juventud, tuvieron su punto más álgido durante una serie de momentos clave que marcaron su vida personal y literaria. En 1973, Uruguay sufrió una crisis democrática, que finalizó aquellos tiempos amables de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. Al igual que en varios países de Latinoamérica, durante los sesenta y setenta, los rioplatenses cayeron en

una transición hacia el autoritarismo (Yaffé, “La dictadura” 14-15). Poco después del golpe de estado, Onetti fue uno de los artistas e intelectuales que sufrió la mano dura del autoritarismo. Por ser jurado y premiar un texto literario que condenaba la dictadura, fue detenido un “[...] 10 de febrero de 1974 y que pasó los primeros ocho días en la Jefatura de Policía. Encerrado en una celda, leía novelas policiales” (Vargas Llosa, *El viaje* 193). El tiempo que duró ahí fue suficiente para empujarlo a su primer intento de suicidio:

Carlos Quijano, el director de *Marcha*, detenido también allí, vio a Onetti «desencajado», quien le dijo que se iba a suicidar. [...] Intentó hacer un nudo para ahorcarse con la cuerda que amarraba el colchón que le había enviado Dolly, su esposa, pero uno de los infiltrados entre los presos políticos lo denunció y lo pusieron en manos de un psiquiatra de la policía, quien lo transfirió a otro psiquiatra que «no sabía lo que decía. Y me cobró bastante caro, por cierto». Finalmente, lo trasladaron a la clínica Etchepare (193-194).

Fue la misma literatura quien terminó condenándole y empujando aún más sus tópicos literarios a las orillas de la tristeza. Como se dijo, el crimen de Onetti consistió en ser parte del jurado para un concurso literario que premió a un cuento considerado “antipatriota”, de Nelson Marra. El gobierno español se encargó de darle asilo; para 1975, el escritor y su esposa Dolly ya estaban instalados en Madrid. Allí pasó veinte años, la mitad de ellos en la cama, echado a voluntad propia. Nunca volvió a Uruguay (Verani, *Cartas* 20).

Meses antes de su muerte, tuvo la oportunidad de publicar un libro con un título significativo: *Cuando ya no importe* (1993). Quizá un mensaje de rendición para esos momentos finales en la cama de hospital, “[...] una protesta contra la condición que, dentro de la inconmensurable diversidad humana, hacía de él una persona particularmente desvalida para eso que, con metáfora feroz, se llama ‘la lucha por la vida’ ” (Vargas Llosa, *El viaje* 225). Aunque rendido con antelación, su postración en la cama del hospital marcó el cierre definitivo para los instantes de tristeza y literatura: “Los últimos días, en el hospital, tuvo siempre un libro en la mano hasta el instante de morir” (214).

Al menos fue ésta, su amada literatura, la que pudo darle un nicho de justicia para un cuerpo que, incluso años antes de apagarse, ya estaba resignado y podía aceptar con indiferencia a lo que viniera, pues “Llegó a la muerte sin angustia ni temor, acaso porque la muerte había estado siempre muy presente en su vida” (214). El escritor estuvo ofrendado a dolores y a la literatura. No fue en vano, la misma le ofreció un poco de paz, después de

haber inspeccionado en caminos terribles que condenaron a los individuos. Con este marco de fortuna Vargas Llosa concluye:

Pocos escritores latinoamericanos han explorado mejor que Onetti la personalidad oculta de los seres humanos, aquella que se esconde tras esas apariencias de atuendo, conducta y ritos que impone la vida en sociedad, y a ellos se debe que sus historias parezcan a menudo tan descarnadas y crueles” (230).

La vida de Onetti pudo desprender sin fin de conclusiones al igual que su literatura, las razones para la tristeza no se ubican o surgen de una sola vertiente. Al fin y al cabo, los dolores son los mismos que marcaron a una generación. La tristeza latinoamericana en sus cuentos encuentra en cada instante que reflejó desde sí mismo —como uno más de todos aquellos que caminan por calles mexicana, rioplatenses, colombianas—, a una sociedad cansada, hundida en el fracaso, evasora de la realidad a través del sueño o la locura.

2.2. En un clavo cuelga la tristeza de Armonía Somers

Una mujer voltea a la pared y observa el clavo a la altura de la puerta. De inmediato reconstruye las gratitudes que trajo su función. Aunque en ese momento el óxido se apoderara del objeto y de las virtudes de la memoria, aún pudo decir” ‘Antes ahí debía de colgar una jaula’. Y eso me consuela: así siento que no se le olvida de todo” (Jacobs, *et. al.*, *Antología* 289). Rescatar a Somers implica las mismas emociones y retos que las de la protagonista de “El canario”, cuento de Katherine Mansfield, para recordar las virtudes de un ave cantora. La obra de Somers y el clavo para sostener la jaula son los vestigios de un tiempo y una vida, aunque ambos remitan a una profunda tristeza. En la actualidad, la vida de Armonía Somers se concentra en semblanzas, algunas fotografías y artículos de su obra literaria que intentan revisarla personalmente. En el cuento de Mansfield se lidia con el duelo, pero sobre todo con la ausencia. Sucede igual con los lectores de una escritora mayormente delegada al olvido cuando estuvo en vida. Lo sustancial de la uruguaya recae en sus textos y no en la hoja de vida o en la nota de prensa rosa que engalanaría su trayecto literario, sin embargo, sus narraciones también fueron sobajadas al olvido por la misma etiqueta que ahora la industria editorial utiliza para rescatarlas: “Armonía Somers, rara entre los raros” (Hevia, “Rara entre los raros” 37).

Armonía Etchepare Henestrosa nació en Pando, Uruguay, fue profesora y se inició en la escritura publicando libros de pedagogía (Silva, “Armonía Somers: Muerte por alacrán”). Compartió el contexto sociopolítico con Onetti, no hay registro de algún encuentro entre ellos ni de retroalimentación literaria, tampoco de que sufrieran las mismas penas. Pero los unen la estirpe de sus escritos. Los estudios más recientes señalan que: “Sus relatos convocan horrores: linchamientos, violaciones, accidentes sangrientos y locos” (Silva, “Armonía”). Aunque Somers aparece en la lista de escritores uruguayos de la Generación del 45, encabezada por Onetti, y donde resaltan los nombres de Mario Benedetti, Ida Vitale e Idea Vilariño, por mencionar algunos, ella misma finaliza el listado y cierra la generación. En 1959 se hace notar por su relato “La mujer desnuda”, uno de los más aclamados y el que le dio su fama de extrañeza (“Armonía”). Esta narración puede responder a varias de las inquietudes que pudo padecer la escritora. El mismo éxito del relato tuvo que ver con una invisibilización propia:

No toda la culpa del borrado de la escritora lo tiene el estamento cultural. Para ella ocultarse era una manera de preservar su libertad. Somers era en realidad el *nom de plume* de Armonía Etchepare, profesora de primaria y prestigiosa pedagoga y para publicar su primera novela en 1953, *La mujer desnuda* (Trampa) tuvo que crearse una doble personalidad. No es extraño si se explica que era una novela de fuerte calado erótico y sobretodo un poético delirio en la que la protagonista, en su 30 cumpleaños, se corta la cabeza y se la vuelve a colocar para adentrarse totalmente desnuda en un bosque donde encontrará hombres, violencia y miseria extrema (Hevia, “Rara” 37).

La naturaleza de esta obra se extiende por toda la narrativa de la uruguaya. Existe cierta discrepancia con los escritos de Somers y el público de su generación puesto que se enfrentan a una “autora que se autoconfigura como testigo de las luchas de sus criaturas por sus derechos a la libertad” (Zanetti, “El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers” 3). Por esta razón prefirió mantenerse al margen y dejar que los textos lucharan por sí solos. Al contrario de Onetti quien luchaba contra sus propias exuberancias, Somers de infligida por el corte de su obra, primeramente, por una cuestión en la que se le restaban méritos: “Se dijo que bajo aquel seudónimo se escondía un hombre porque era imposible que aquello lo hubiera escrito una mujer” (Hevia, “Rara” 37). Asimismo, su exilio en los tiempos de la dictadura uruguaya consistió en el silencio: “Durante la dictadura siguió escribiendo, pero

no publicó nada” (37). Es una escritora controversial en su época por el mensaje que emanaba ella misma y su obra, en la actualidad porque la rareza por lo que la aceptamos todavía queda fuera de nuestros límites. Sacarla del exilio, recuperarla del olvido cuesta porque, como en “El canario”, resulta complicado aceptar que los mensajes en su cuentística son tristes:

Es difícil definir lo que es. No hablo del dolor que todos conocemos, como son la enfermedad, la pobreza y la muerte, no: es otra cosa distinta. Está en nosotros profunda, muy profunda: no forma parte de nuestro al ser al modo de nuestra respiración. Aunque trabaje mucho y me canse, no tengo más que detenerme para saber que ahí está esperándome. A menudo me pregunto si todo el mundo siente eso mismo. ¿Quién lo puede saber? Pero ¿no es asombroso que, en su canto dulce y alegre, era esa tristeza, ese no sé qué lo que yo sentía? (Jacobs, *et. al.*, *Antología* 293).

El canto de Somers está embellecido por su inclasificación, ante el temor de no lograr identificarla y encerrarla en determinada gaveta literaria, el castigo es el miedo y el olvido. Esta fobia a lo inclasificable o extraño tiene por respuesta un prólogo de Alejandro Toledo quien afirma: “Pero lo canónico [...] es sólo un espejo que huye, un libro de arena. El poder de una obra de arte es inasible: cuando se cree que no está aparece. Y viceversa: al estar se invisibiliza” (*El hilo del minotauro* 12). Por fortuna el merecimiento en los anaqueles y antologías ha llegado a Somers, el trabajo de llevarla otra vez al público se ha logrado, ahora éste deberá responder. Puede que sea una escritura cuyo tiempo sigue sin definirse. Puede que su estilo, sus temas, su voz, los mismos que encerraron a Somers en su tiempo, no evitaron que sus obras se esparcieran. Un clavo en la pared simboliza una advertencia y es la pista principal que el lector de intuitiva tristeza debe seguir para encontrarse con ella.

2.3. El desierto: la otra madre de Jesús Gardea

Sólo el arraigo materno sabe mantenerse en zonas áridas, intermitentemente fructíferas, desprovistas de lujos y deseos que las grandes urbes acumulan para proveer al que tiene. Durante la infancia estos espacios marchitos, dígame un desierto, sorprenden con facilidad porque la protección materna conoce aquellos secretos de la naturaleza para dar la hogaza. En determinado momento los hijos, ya hombres hechos, por curiosar más en el mundo escapan de su madre para instalarse en tierras condenadas en asfalto para asegurarse un

mejor porvenir. Si la muerte no los apremia regresan algún día para devolver la dicha a su madre, ya vuelta un rizoma adherido con fuerza al suelo que los alimentó. Las maravillas que conoció alguna vez de niño ahora son un puñado de tierra insignificante, comprenderlo otra vez en edad adulta significaría el estancamiento, el retroceso e incluso la muerte. Esta es la primicia en “Madre de pueblo”, de Corrado Alvaro, donde se juega con el apego materno, el pueblo donde nació, las mudas hacia el porvenir y el retorno. Los hijos de la literatura nacidos en espacios que no alcanzó la centralización corren una suerte similar. Muchos huyen para enfrentarse a la civilización de la escritura, globalizarse y unirse a la voz de las urbes y poner a prueba sus gritos desde el edificio más grande que encuentren.

Jesús Gardea, nacido en Delicias, Chihuahua, es uno de los tantos representantes del arraigo. Los espacios donde se transforma su literatura difícilmente llegan a la gran ciudad y a los temas donde la polifonía reinaría por la antonomasia que implican los sitios aglomerados. Los ruidos en Gardea no son las llantas de los automóviles, sino las pisadas; tampoco lo son sinfín de bocinas plantadas en las calles, sino el canto de la garganta en una casa ajena; cambia el terrorífico ruido de una sirena de patrulla nocturna por los aullidos de cánidos ocultos en el horizonte. A estos escritores se les conoce porque hacen literatura regional, destacando que sus textos crecen y se mantienen en determinadas áreas geográficas. Desde el centro canónico los toman con pinzas para despolvarlos de más y tras un monóculo parece que fingen admirarlos porque algo produjeron a pesar de que sus manos trabajan en tierras que parecen infértiles. A Gardea, por mantenerlo en las lejanías como en el caso de Armonía Somers, se le estudia desde una cartografía que lo coloca en la literatura del norte, pero para especificarlo más lo encuentran en la literatura del desierto:

Jesús Gardea parte de un referente topográfico que podríamos denominar el llano chihuahuense, una zona desértica del norte de México, una materia que en el ámbito de la ficción se torna en un espacio imaginario que será el anclaje de la cartografía narrativa en la que transitan en diferentes historias, pero cobijadas en un mismo universo de ficción (Torrija, *et. al.*, *Literatura mexicana del norte* 226).

Si bien las subcategorizaciones no son malintencionadas en los estudios literarios, como los referentes a la literatura regional, su estudio podría presentarse desde la concepción de que su existencia se debe partir de géneros desiguales que deberían reubicarse. Alejandro

Toledo considera que: “Si a ciertos autores se les va a llamar ‘raros’, habría que preguntarse cuáles son los ‘no raros’ o ‘normales’; si hay excéntricos o marginales debe haber céntricos, etcétera, aunque las geografías no suelen ser muy claras” (*El hilo* 15). Ante esta negación de una literatura que represente cada zona, y el cuestionamiento de una literatura céntrica donde llegaran obras con oportunidad de consolidación, queda intentar comprender si Gardea realmente se ve ante una limitante que le dificulte su obra no sólo para representar a México, sino a Latinoamérica. Por trazar la frontera y definir literatura del norte:

De entrada, dirá Víctor Barrera Enderle, es una zona clasificada (desde diversos ángulos: políticos, jurídicos, estéticos, literarios) con adjetivos determinantes: desértica, desolada, lejana, agreste, fronteriza, extremosa, polvorienta, violenta. Un lugar que se ha definido en oposición a algo exterior: el centro del país, el sur de los Estados Unidos. La determinación geográfica impuso, a su vez, un tono exaltado en la confección del relato de la identidad regional (Torres Torija, *et. al.*, *Literatura mexicana* 229).

La literatura del norte surge también de otras categorizaciones en los que espacios determinados tienen más limitantes. El México de Gardea está resignificado por problemas sociopolíticos que construyen una ficción que puede considerarse propia de la región. Su narrativa se caracteriza de manera especial por el desierto, área en la que según Bachelard: “La hostilidad de los ambientes secos no se basa sólo en la incomodidad generada por las condiciones físicas, sino por toda una construcción imaginaria que hace de ellos el lugar de las tristezas del mal [...]” (228). Con más especificidad la zona rural y árida que Gardea empleó para sus relatos se ubican en su lugar de nacimiento:

El poblado de Delicias, Chihuahua fue mi inspiración. Sin embargo no usé ese nombre por razones de eufonía y porque me estorbaba; además siento que me iba a privar de la invención. En ese momento necesitaba un nombre, una palabra que me liberara de la sujeción y a ciertos recuerdos. De esa forma acuñé *Placeres*. Ahora bien, volviendo al tema de la luz, estoy convencido de que el lugar imaginario que conocemos como Delicias y yo bautizo como *Placeres* es un sitio inventado y definido por la luz (232).

Las ficciones de Gardea pudieron hacer frente y cuestionar su propia región, sin que eso significara una postura de conformismo. Tras su apego es posible considerar que los frutos literarios, cual si salieran de la tierra, se deben a que aceptó el rol materno del desierto y que con o sin las intenciones de globalizarse, atinó en una voz efectiva. La tristeza del

mexicano emerge de tal aceptación, en la que ha cuestionado las inquietudes de esa otra figura materna:

Pero ahora podía preguntarle a su madre si estaba tranquila. En otros tiempos nunca se le había ocurrido y nunca lo había dudado. [...] En el silencio de esa penumbra él le acarició el rostro por vez primera y se acordó del pan recién amasado en aquella habitación de su casa, cerrada como una incubadora y que despedía un olor a levadura que embriagaba a todos, y de la sirvienta con sus robustos brazos desnudos, y de sí mismo, y de la madre (Jacos, *et. al.*, *Antología* 348).

Como él muchos escritores supieron crear literatura desde lo que ofrecían sus áreas Desérticas, selváticas, montañosas. Pareciera que la rigidez climática y la aspereza o la retadora suavidad del suelo fuera antinatural para quien pretende escribir. Pero es que los escritores del norte, fronterizos, sureños, están sometidos a una variedad de retos que rara vez son superados. Cuando logran permanecer en el juego literario, las obras tienen, entre muchos otros resultados, una tristeza diferente a la que se vive en la gran ciudad. Este sentimiento, sin dudas puede contar la otra historia: la historia materna.

2.4. Marvel Moreno: la fatalidad de escribir en Latinoamérica

Una mujer que parece venir de otro tiempo al despertar de un larguísimo sueño entra al bar de un hotel y camina directamente a la mesa de Langman, un productor de teatro. Le propone llevar a escena una obra sencilla, de apenas tres o cuatro actos, acaso susurrados por la almohada. Únicamente por falta de dinero Langman acepta la propuesta, sin embargo, su juicio es fatal y se concentra en el físico de la mujer. Por estricto requerimiento la obra se realiza a puerta cerrada. Langman es el único espectador y con hartazgo observa el final de la extraña presentación. Los motivos reales para montar en escena aquella breve locura eran de intenciones profundas. “Un sueño realizado” es el cuento de Onetti que podría acercarse a la incompreensión general en la obra de la colombiana Moreno. En el contexto latinoamericano de su época vivió el despojo por la hegemonía literaria, una dominada por los hombres. Sin embargo, supo consolidarse y encontrar una fuerte posición como matrona de tantas escritoras desplazadas. En sus cuentos también fue vocera de otras minorías desprotegidas.

Marvel Luz Moreno Abello nació en Barranquilla, Colombia, creció en el seno de una familia acomodada, siempre estuvo relacionada con grandes figuras de las artes latinoamericanas. A los treinta y dos años se mudó a París donde consagró su formación artística; además, se relacionó con algunos miembros del Boom Latinoamericano. A pesar de ello la obra de Moreno, víctima del menosprecio, se mantuvo fuera de los grandes reflectores que bien merecidos tenía. En cada mérito se le restaba calidad literaria por una situación banal, los mismos círculos literarios que debieron elevarla condenaron su obra con un estigma que pareciera siempre la acompañó:

Precisamente tras su muerte, en el año 1996 la revista *Carvalle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* publicó un hondo homenaje a la novelista de Barranquilla, en el que participaron diversas voces con la intención de recordarla: Helena Araújo, Roberto Burgos Cantor, Juan Goytisolo, o la mismísima Rosario Ferré, entre otros, pusieron en duelo sus plumas y dedicaron a Moreno textos muy bellos, en los que sin embargo no faltó la incidencia de su físico. De ella dijeron que era una “señorita”, una “muchacha preciosa”, que era delgada y de “maliciosos ojos”; una mujer “bella y joven, de exótica languidez”, reconocida por todos por haber sido “reina de carnaval” y por haber escrito cosas de adulta, pero con esa “caligrafía de niña” (Miguel, Luna, *Coloquio de las perras* 76-77).

El resultado penoso de lo que debiera ser un homenaje a quien se ofrendó a las letras, terminó siendo un recorrido prejuicioso y superficial. Su pecado fue ser una mujer cuyo talento no encontró lugar en una época en que el mundo, si volteaba a ver a Latinoamérica, era para los escritores que habían acaparado el pináculo. La lucha de Marvel ya no se encontraba en su propia escritura, sino en despojarse de la piel y alejar su cuerpo de su propia obra. A costas aprendió a luchar y a reconfigurarse contra aquellos que despreciaban su narrativa. Por fortuna, para las escritoras actuales, sus respuestas a una crítica hipócrita dejaron enseñanzas: “Marvel Moreno nos enseñó a tirar de la cola al tigre” (Miguel, Luna, *Coloquio* 76).

Pronto las intenciones literarias de Moreno se volvieron al activismo, clamando así por las mujeres, los negros y las persecuciones a judíos (82). La voz de sus personajes se vertió en defensa a la violencia patriarcal ejercida en el caribe. Uno de los aportes más significantes por la reivindicación de la figura femenina en la literatura fue el modo en que solían narrarlas: “Hay una cantidad de factores que intervienen en el amor, de los que los

hombres son completamente ignorantes, no saben nada. Yo siempre he dicho que los escritores no saben contar a las mujeres” (78). Moreno poseía el valor moral y las virtudes para narrar a las mujeres, encarnándolas en un rol verdadero, aunque éste resultara cruel. Como afirmó Fabio Rodríguez Amaya, Moreno aprendió a consolidar el papel de la mujer en la literatura “de puro dolor que le asfixiaba” (78). La colombiana sufrió la condena de ser mujer artista. Todavía su obra se enfrenta actualmente a la hegemonía y lucha por no ser olvidada. Su tristeza puede parecer inerte en un mundo aún dominado por los hombres, por fortuna siempre quedará ahí como un sueño que alguna vez ha de materializarse.

Capítulo 3. Las formas de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos

¿A quién confiaré mi tristeza?

LIBRO DE LOS SALMOS

3.1. La tristeza en “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti

Siguiendo la fórmula de Chéjov, el cuento de Onetti se conforma de la siguiente manera: una mujer tiene un sueño, busca a un productor de teatro para recrearlo, realiza la obra, muere. A continuación, el corpus del relato destejerá un enigma a través de su historia; lo no narrado donde se encuentra la muerte de la mujer, contará una segunda historia de tristeza.

Soñamos hacia adelante, decía Steiner, para crear ficciones que amortigüen el dolor de la realidad. Estos sueños o ensueños, reiteró Cioran, advierten sobre la tristeza. Con la mentira y los sueños se evade, se crean ficciones capaces de alejar el dolor. Pero ¿qué sucede cuando la ficción aterriza al plano de la realidad? Onetti se planteó la pregunta con “Un sueño realizado”, uno de sus cuentos más aclamados por la crítica. En el marco de la historia pueden encontrarse la soledad, la precariedad, el dolor oculto de los pensamientos, el uso de sustancias, la carencia de risas, puntos significativos que dio Deleito y Piñuela para las causas de la tristeza.

El cuento tiene una historia sencilla: A Langman, un productor de teatro que fracasó por interpretar el *Hamlet*, se le presenta, una tarde, en el hotel donde vive, una mujer. Ella, que es descrita peculiarmente por el narrador como “la pobre loca”, propone una puesta en escena que, según sus palabras, “Es tan difícil de explicar... No es lo que usted piensa. Claro, se le puede poner un título. Se puede llamar *El sueño, El sueño realizado, Un sueño realizado*” (Onetti, *Cuentos completos* 74-75). Se trata en sí de un sueño, una obra con una sola escena que se limita a unas cuantas acciones interpretadas, acaso, por cuatro personajes. Para dar más claridad, la mujer explica:

Allí estoy yo y un hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio de enfrente y le da un vaso de cerveza. No hay más personas, nosotros tres. El hombre cruza la calle hasta donde sale la mujer de su puerta con la jarra de cerveza y después vuelve a cruzar y se sienta junto a la misma mesa, cerca mío, donde estaba al principio (76).

Cuando Blanes, un actor que conoce desde hace tiempo a Langman, se reúne con él y con la mujer para escuchar la propuesta, se agrega una acción importante para que el sueño logre cometerse, lo que sucederá una vez que el hombre vuelva a acercarse a la mujer sentada y le acaricie la cabeza, culminando así la obra.

Langman piensa en negarse a producir el sueño, pues cree que la función es una completa locura que sólo podía ocurrírsele a una mujer como ella, aunque acepta por su preocupante falta de dinero: “Así que le mostré la mejor de mis sonrisas y cabeceé varias veces mientras me guardaba el dinero en cuatro dobleces en el bolsillo del chaleco” (77). Para concluir, la obra se lleva a cabo, sin público, tal y como fue exigido. El reparto constó de la misma mujer, una chica que Blanes sacó de la calle; mientras que Langman consiguió que un electricista condujera, por unos pesos, un coche que debe aparecer en escena. Todo transcurre a la perfección, el sueño de la mujer logra realizarse, aunque éste deja desconcertados a Blanes, Langman y a los otros dos presentes.

Los tres personajes fundamentales de “Un sueño realizado” vierten diferentes motivos de dolor. La narración corre a cargo de Langman el productor de teatro, es además un personaje focal que lanza destellos de su propio fracaso, a la vez que menciona, de manera cruel, los aspectos dolorosos de los demás. Blanes es un actor venido a menos y alcohólico, cuyo papel de galán se ha perdido junto a sus alegrías conforme envejece. Por último, el personaje más adolorido e intrigante, de donde nacen los sueños para crear ficciones, es la mujer, cuyo nombre nunca es mencionado; el anhelo de ésta es materializar un ensueño.

De Langman surgen las carencias de risas, pues Blanes siempre le echa en cara, a manera de broma, la razón de su fracaso como productor de teatro: “La broma la había inventado Blanes [...] ‘porque usted, naturalmente, se arruinó dando el *Hamlet*’ ” (71). La reiteración de esta broma, de Blanes hacia Langman, no es más que un recordatorio cruel de los dolores que lo rodean. Otra de las razones de tristeza presentes en este narrador-personaje es la perturbación económica. En las primeras líneas de su narración hace mención del fin de aquellos tiempos mejores: “[...] venía a mi despacho —en los tiempos que yo tenía despacho— y al café —cuando las cosas iban mal y había dejado de tenerlo— [...]” (71).

Estas son las dos razones iniciales de dolor en la tristeza de Langman: en la carencia de risas se ven sus perturbaciones que son el fracaso y la precariedad. Langman se encuentra hundido en el tedio, como un individuo pesimista; sin embargo, desconoce la verdad de esa vida sufriente que lo marca. Además, repite un proceso de narración que “es conferirle autoridad al punto de vista de un narrador que es además protagonista o testigo de la historia” (Cueto, *El soñador en la penumbra* 16). Los puntos de acción de Langman son la mesa del restaurante de un hotel o tras los telones de un oscurecido teatro. Es un hombre solitario que se limita a observar y narrar. Es también el constructor del enigma de este cuento: ¿cuál es la verdadera intención de la mujer para interpretar un sueño extraño?

Blanes es un personaje derrotado, también por la misma vida. Es alcohólico, forzosamente bromista y no se ha dado cuenta apenas acepta su transición de la plenitud juvenil al aplanamiento de la realidad en la vejez: “Pasamos un tiempo sin hablar y pude ver que estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso. No le quedaban muchos años para seguir haciendo el galán ni para llevar señoras a hoteles, ni para nada” (Onetti, *Cuentos* 82).

La pérdida de su juventud no se vuelve a mencionar, puesto que no es la mayor razón de su tristeza. Eso está en la soledad de pensamiento, es decir, en razones no precisas, ocultas y que ni él mismo expresa. Sin embargo, también se puede conjeturar que las causas de su tristeza sean, además de una adolorida juventud que se marcha, el fracaso, la soledad, la precariedad y el alcoholismo. Blanes también evade la realidad, una a la que se niega a reconocer, por eso su evasión no es por medio del ensueño o de la ficción, sino por el uso de sustancias. Este personaje aparece durante todo el cuento estado de ebriedad: “Blanes no me contestó nada porque estaba completamente borracho, sin que me fuera posible adivinar de dónde había sacado dinero (81).

Blanes puede pasar por un simple actor bohemio, desinteresado de una vida oficiosa y entregado a placeres efímeros; es un personaje más sin idealidad, típico en Onetti. Aunque es su primer encuentro con la mujer el que deja en descubierto los sufrimientos del fracasado actor, cuando comparten las primeras palabras se aprecia un extraño entendimiento entre ambos personajes: “Blanes, correcto, bebiendo siempre, conversando con ella como si se hubieran encontrado ya dos o tres veces [...]” (79). La comprensión mutua de los dos personajes los expone como entristecidos. No sólo comparten los mismos

dolores, sino que, en pos de olvidar su soledad. Un cuarto personaje, que sólo aparece para hacer posible la puesta en escena de la obra es otra mujer, joven, contactada por Blanes cuya descripción muestra una sutil locura y derrota, según la mirada de Langman: “[...] una triste muchacha mal vestida y pintada que Blanes se había traído de cualquier cafetín, sacándola de andar en la calle por una noche y empleando un cuento absurdo para traerla, era indudable” (84).

Blanes entiende y comparte los sufrimientos de esta actriz amateur y los de la que busca realizar el sueño. Aunque, después de todo, no es hasta el final cuando acepta cuál era la verdadera finalidad de la extraña obra propuesta por la mujer. Para Blanes el sueño era otra evasión que, como indicó Deleito y Piñuela: “[...] cuando logramos alcanzarle, sufrimos viendo que solo era fugaz ilusión” (35), pero aquí se llega a la realidad, revelando una cruel verdad. Con estos hechos se tiene por entendido el enigma desde un marco triste y melancólico. “Un sueño realizado” se conforma por mujeres y hombres destruidos. Aunque la segunda historia del cuento tiene que ver más con la vida y los deseos ocultos de la mujer.

Personajes como Concha Insurrealde, de *La novia robada*, la mujer de “Un sueño realizado”, son víctimas de una locura arrastrada desde un tiempo indefinido, asimismo como una inevitable tristeza. Sin embargo, en el caso de este último personaje, Langman sólo puede ver la locura. Se refiere a ella en varias ocasiones como “la pobre loca”, “la locura aquella”, “aquella pobre enferma” (73-82). El deseo de la mujer no parece venir de nadie más que de una persona con esta condición; por eso Langman no se preocupa en profundizar en sus posibles sufrimientos ni en la verdadera razón por la que ella quiere hacer la presentación teatral. Lo toma como un juego más de tanto alineados que puede haber: “Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo” (75). En un inicio, no sólo fue la idea de realizar lo que incomodó a Langman, sino su aspecto:

La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podría olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días (73-74).

Además de que el aspecto físico de la mujer pueda sugerir una tristeza, no hay demasiadas señales de su presente o pasado que la muestren adolorida por existir, por lo que aquí cabe la susodicha segunda historia. Blanes que era el único que parecía entenderse con ella, pudo averiguar que su “[...] familia o ella misma tuvo dinero y después ella misma tuvo que trabajar de maestra. Pero nadie, ¿eh?, nadie dice que esté loca” (82). Esto es lo único que puede saberse de su pasado, detalle que es posible tomar por perturbación económica dentro de las razones para la tristeza en Deleito y Piñuela. Sin embargo, esta no es la causa verdadera por la que ella sufra de tal manera como para evadir su realidad por medio de la ficción. Aunque la razón de sufrimiento no sea del todo claro, la mujer está empeñada en cumplir su deseo, uno muy distinto a los anhelados por la mayoría de personas, pues ella “Dice que mientras dormía y solaba eso era feliz, pero no feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente” (86). Según lo explicó Blanes, la mujer tuvo cierto alivio cuando presencié el sueño.

Para contar la segunda historia en “Un sueño realizado” es necesario abordar su conclusión. Una vez que comenzaron a recrear el sueño de la mejor manera posible, llegó la acción que culminó el espectáculo: “El hombre de la tricota y la gorra se inclinó y acarició la cabeza de la muchacha, comenzó a acariciarla y la mano iba y venía” (85). Langman tuvo que enterarse por medio de Blanes cuál era el tan anhelado sueño de la mujer: “¡No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia!” (86). De tal manera se revela una escabrosa verdad, un segundo cuento en la cual hay un ferviente deseo por morir. El sueño de la mujer era ser acariciada durante el momento de su muerte. Con este final moderno el lector puede concebir diferentes sentidos. La que aquí se sugiere es que el sueño de la mujer era recibir una caricia justo en el momento de morir, para así marcharse con un afecto tras una vida que ofreció más que dolor. También es posible considerar que el sueño anunció a la mujer el final de su tristeza.

“Un sueño realizado” se amolda en una tradición de fracaso, derrota y pesimismo, aspectos que caracterizaron la obra de Juan Carlos Onetti. Pero el espectro de la tristeza más amplio se encuentra en el dolor de la mujer, cuyo sueño de muerte representó la única manera posible para acabar con el sufrimiento.

3.2. Las condiciones sociales de la muerte: “Muerte por alacrán”, de Armonía Somers

Buscar un alacrán debe ser equivalente a buscar la tristeza en los cuentos. Se recorren las páginas y las filas de palabras de la misma manera en que se inspecciona bajo la cama o en el fondo de los zapatos para encontrar al ponzoñoso animal. Tal es la desventura por vivir con Armonía Somers y su “Muerte por alacrán”, cuya forma a la Chéjov se presenta así: dos cargadores de leña llevan un pedido a una mansión, saben que al descargar dejarán un alacrán enorme que se coló en la madera, antes de marcharse le advierten al mayordomo, éste busca el alacrán entre cada rincón, descubre secretos de la familia para la que trabaja, alguien muere.

Deleito y Piñuela marcó un desalentador porvenir para la clase obrera. Aquellos que demandan su buena posición en la sociedad y la parte justa de las riquezas terminan en un plano terciario donde sus vidas no poseen relevancia; esto, en gran medida, forma parte de sus miserias (*El sentimiento* 23). El relato de Somers observa principalmente la historia de una familia adinerada de la cual se van conociendo ciertos hechos polémicos. La historia oculta está trazada con las breves acciones de los cargadores de leña. De tal manera, en “Muerte por alacrán” se extraerá el secreto por medio de la complejidad en el siguiente desarrollo de Piglia:

De modo que hemos visto el secreto ligado a tres cuestiones: la primera es la de la distinción entre el secreto en el interior de las relaciones de los personajes (el narrador, los personajes, los que están en la historia); la segunda cuestión es la relación entre ese secreto y el lector. La tercera cuestión es el lugar del secreto en la construcción, en la estructura misma de la historia. El secreto está planteado en relación con dos problemas de construcción: la unión de la trama y el saber del narrador (*Teoría de la prosa* 26).

La narración de Somers comienza con la entrada de dos obreros a un mundo cercano y a la vez desconocido: “Tan pronto como surgieron a lo lejos los techos de pizarra de la mansión de veraneo, dispuestos en distintos planos inclinados, los camioneros lograron comprender lo que se estaban preguntando desde el momento de emprender la carga de leña” (*Vindictas* 91). La llegada al mundo de los ricos resulta esencial, aunque pueda ser desapercibida ya que la voz de uno de los cargadores aparece de pronto para darnos las condiciones climatológicas: “Los ricos son así, no te calientes por tan poco, que ya tenemos de sobra

con los cuarenta y nueve del termómetro —dijo el más receptivo al verano de los dos individuos, morando de reajo el cuello color uva del otro, peligrosamente hipertenso” (91). Ya con el primer párrafo la autora uruguaya estructura el cuento con diferencias sociales, un caluroso verano y la queja del trabajador.

Las siguientes líneas reafirman la tarde calurosa, el silencio que confirma años de trabajo entre los dos obreros y sobre todo cierto repudio a la clase alta: “Ya te lo decía, son ricos, no se les escapa nada. Vendrán también en el invierno y desde ya se están atiborrando de leña seca para las estufas, no sea cosa de dejarse adelantar por nadie, ni siquiera por las primeras lluvias” (92). Cuando apenas aparecen los primeros lazos que tramarán la segunda historia, uno de los personajes hace mención del tercer pasajero: “No ha dejado de punzarme el hijo de perra durante todo el viaje. Con cada sacudida en los malditos baches, me ha dado la mala espina de que el alacrán me elegía como candidato” (92). La aparición del alacrán crea efectivamente el asunto del relato: ¿morirá alguien?

La situación del peligro está echada, atormenta momentáneamente a los transportistas que tienen que lidiar con la situación a costa de cualquier intriga: “Y si el bicho nos encaja su podrido veneno, paciencia. Se revienta de eso y no de otra peste cualquiera. Costumbre zonza la de andar eligiendo forma de estirar la pata...” (92). Por medio de estos diálogos que van desde el miedo a la incertidumbre y la resignación continúa la creación de, según Zavala, “la historicidad de un texto [que] está en los contextos de la interpretación que le darán sentido, y el contexto de escritura original también es convertido en otra ficción más” (*Cómo estudiar el cuento* 82). Hasta este momento la narración se vuelca en otros personajes.

La carga de leña llega finalmente a un mundo ajeno para los obreros, visto si acaso a lo lejos, desde los suburbios o, como en este caso, visitado con brevedad por meras cuestiones laborales:

Aminoró la marcha al llegar al cartel indicador: Villa Therese. Entrada. Puso el motor en segunda y empezó a subir la rampa de acceso al chalet, metiéndose como una oruga entre dos extensiones de césped tan rapado, tan sin sexo que parecía más bien el fondo de un afiche de turismo (Somers, *Vindictas* 93).

En este momento los camioneros pasarán a segundo plano, no sin antes llevar la carga de leña, usando sus propias manos, al lugar indicado por el sirviente. La narración se torna pesada en pocas líneas debido a una construcción breve que condensa el dolor instantáneo, esa sensación de tristeza previa a la muerte: “Volvieron a entenderse con una nueva mirada. Aquello podía ser también una despedida de tipo emocional por lo que pudiera ocurrirles separadamente, al igual que dos soldados con misión peligrosa” (93). La situación de los obreros, el peligro de muerte y la diferencia de clases también caracterizan un dolor que se une al margen de tristeza propuesto por Deleito y Piñuela. Por otra parte, esta escena cierra la secuencia de creación de una segunda historia. En adelante el narrador omnisciente se enfocará en los pasos del sirviente, personaje que a su vez irá tejiendo el enigma del cuento, también dejando entrever la segunda historia.

Antes de marcharse, los camioneros sueltan dos sentencias esenciales para las dos historias en “Muerte por alacrán”. La primera se lee cuando entran a la mansión y dejan la última astilla de la carga de leña: “Nunca parece haber nadie en estas mansiones ¿te has dado cuenta? [...] Qué muebles bárbaros, qué alfombras. Si hasta me parecía estar soñando todo aquello. Cómo viven éstos, cómo se lo disfrutan a puerta cerrada” (94). La segunda aparece cuando los obreros suben al camión y triunfantes emprenden la huida del mundo de los ricos, aunque antes les dejan una tristeza: “¡Eh, don, convendría decirle a los señores cuando vengan que pongan con cuidado el traste en los sillones! Hay algo de contrabando en la casa, un alacrán así de grande que se vino entre las astillas...” (94).

El cuento se torna en una cuestión de supervivencia. Podría afirmarse que la situación es el alacrán contra los ricos, pero los hechos demuestran algo por completo distinto. En primera instancia, el sirviente se reconoce responsable de lo que pueda sucederle a cualquier integrante de la familia para la que trabaja con el animal rondando por ahí; por otra parte, enuncia ese mundo estático de los ricos que él mismo debe mantener con vida: “Siempre aquel interior había sido para él la jungla de los objetos, un mundo completamente estático, pero que, aun sin moverse, está de continuo exigiendo, devorándose al que no le asiste” (95). Con lo anterior se exponen la entrega y el sufrimiento de las clases menesterosas: hay individuos cuya vida no vale más que para ser entregada, de una u otra forma, a los más poderosos.

El sirviente se ofrenda a la búsqueda del bicho. Con una gesticulación que pretendía ocultar su estado de ánimo, bajó a la cocina donde se encontraba Marta, la cocinera, descrita como: “La mujer subterránea [...] La mujer de cara vacuna, que interpretó el gesto como una inspección ocular, fue en busca de una escoba, amontonó los restos con humildad de inferior jerárquico” (96-97). Resulta obvio que la cocinera estaba en el último eslabón de los servidores de la mansión. Además, a opinión del sirviente, ella representaba “el único elemento humano de aquella soledad” (96). Con sutileza, Somers dota a Marta tanto de inocencia y a la vez la dibuja como la víctima adecuada, pues Felipe, el mayordomo, se encargará de que el artrópodo no ataque a ninguno de sus mayores.

En adelante, el sirviente irá descubriendo el enigma, así como un fragmentado secreto entre los integrantes de la familia. La primera posible víctima es Therese, la hija pequeña: “Había oído decir que el veneno del escorpión, con efectos parecidos al del curare, actuaba con mayor eficacia según el menor volumen de la víctima” (97). El primer fragmento del enigma familiar aparece cuando Felipe entra a inspeccionar la habitación de la jovencita y se da cuenta de cómo ha ido madurando, tras ver en los cajones del ropero las prendas de cuando bebé, las de la primera infancia y de pronto esas prendas que ya van pegadas al cuerpo (99). Somers sugiere un secreto donde hay determinados sentimientos de Felipe: “Y pensar que durante tanto tiempo la apretaste como una tabla” (99).

Las siguientes habitaciones a inspeccionar son las del señor y la señora Günter. En la habitación del primero encuentra un diario donde conoce “la historia negra de los millones de Günter Negocios Bursátiles, novelescamente ordenada por capítulos” (100). Conforme el sirviente se da cuenta de los movimientos oscuros de la familia Günter, una parte del personaje se transforma, el dolor se hace presente; aquí no hay cabida para lo melancólico, es la tristeza pura el afectante: “Pero ya no era el mismo hombre de siempre, sino un moribundo arrojado a aquel delirio infernal por dos tipos huyendo en un camión, después de echarle la mala peste” (100). El enigma familiar está por completar su círculo, aunque esto apenas afecta a Felipe, quien está a punto de armar el rompecabezas cuando entra a la última habitación, el de la gran Teresa: “Al entrar a su ambiente enrarecido de sensualidad, se le dibujó tal cual era, pelirroja, exuberante y con aquel despliegue de perfumes infernales que le salían del escote, de los pañuelos perdidos” (102). En el

apuesto de la mujer descubre también un diario donde se confiesan las aventuras de la gran Teresa.

Para Piglia el enigma debe ser investigado y encontrado por quien lo narra: Felipe siguió esta línea y terminó con el armatoste controversial de los Günter. Sin embargo, el secreto en este relato no completa su ciclo, sino hasta el enigma esencial en “Muerte por alacrán” y tiene que ver con la melancolía de la clase obrera, a la que Byung-Chul Han cataloga de sufrientes por una prolongada perturbación económica (*La sociedad del cansancio* 29). Finalmente, sugiere Somers, uno de transportistas muere. El alacrán aparece en el respaldo del asiento del camión y usa su aguijón contra uno, mientras el otro vocifera: “Puercos, la casa que se tenían para de vez en cuando. Merecen que un alacrán les meta la púa, que revienten de una buena vez, hijos de perra...” (*Vindictas* 105).

La segunda historia en “Muerte por alacrán” es la de los desencuentros de la clase obrera con la burguesía. El papel de Felipe es el de un colector de enigmas y de pequeños secretos familiares, pero esto no es más que una cortina que oculta el sufrimiento de los otros. La gente ajena al poder económico tiene un deber en la historia hegemónica de la desigualdad. He aquí una profunda tristeza, pues hasta una bestia diminuta sólo ha de verter su veneno en el último eslabón. No fue en ninguno de los Günter, no fue en Felipe el mayordomo ni en Marta la cocinera. Al final de la escalinata que divide a la sociedad, esta clase de muerte suele ser destino de las clases menesterosas.

3.3. Saltar del barco en “La pecera”, de Jesús Gardea

La cuentística de Gardea se establece en el desierto y las zonas rurales del norte de México. Estos lugares áridos le sirven al chihuahuense para lograr desolación y silencio, aspectos elementales de los desértico. Sin embargo, en “La pecera”, cuento incluido en *Los viernes de Lautaro*, Gardea plantea sus desolaciones y silencios habituales en un espacio urbano. Este lugar, apenas mencionado como la ciudad, una ciudad cualquiera, se conforma por una sala de estar, una calle céntrica y la mesa de un restaurant. Señalar inicialmente el espacio en este cuento es primordial ya que su autor logra traspasar el calor, la frialdad y el silencio desértico a uno de sus personajes. No está de más agregar que estas cualidades en un humano tienen por significado el sufrimiento, el dolor y por ende la tristeza.

Una vez más, para obtener la melancolía se recurrirá al enigma; para la tristeza, el secreto. La fórmula en “La pecera” es más sencilla que la de las narraciones anteriores: un hombre recibe una pecera, una noche se dedica a verla, abandona a su hijo. Como un narrador focal, una voz madura regresa veinticinco años al pasado para toparse con esa etapa oscura de toda infancia donde es imposible comprender las acciones de los adultos. Con esto en cuenta, en la narración actúan si acaso tres personajes: un niño y su padre, cuyas interacciones pasan de la pecera al intercambio de palabras y miradas con el dueño de un restaurant. Con tal puesta en escena, los dolores propuestos por Deleito y Piñuela presentes en “La pecera” son los de la soledad del pensamiento, la tristeza de los espacios, la figura del melancólico, el uso de sustancias y el escape de la realidad.

La figura paterna en este cuento se desarrolla con el enigma, que sin dificultades dejan al lector la impresión de un sujeto melancólico. Lo primero que se menciona de él son la postura y actitud que adopta cuando recibe la pecera, a la vez que escucha algunas recomendaciones para el buen uso del objeto: “Mi padre tenía una manera muy peculiar de escuchar las cosas: se llevaba las manos a los bolsillos del pantalón y agachaba un poco la cabeza, como si lo estuvieran regañando” (*Los viernes* 71). Apenas inicia el cuento, en narrador, inmerso en su visión infantil, hace dos precisas observaciones. La primera es la llegada de la pecera, la segunda es el comportamiento del padre, uno que Roger Bartra reconoce en la gente melancólica; además, se agrega: “Nunca había visto una pecera tan grande. Tenía el tamaño de una cómoda o de un escritorio, y era algo menos alta que yo. Mi padre, desde la noche anterior había quitado la mesita de centro y retirado hacia un lado de la sala el resto de los muebles” (71-72).

Igual que en “Barlovento, el relato de Gardea también tiene por componente esencial al misticismo. En la colombiana son los rituales de las tribus caribeñas, con el mexicano es la fascinación que tienen padre e hijo por los ornamentos en la pecera: “tenía, a lo largo de las esquinas, unos adornos sobresalientes de metal, unas cabecitas filosas de pescado, que podían dañar los muebles. Todos los vidrios de la pecera, menos uno, frente al que yo estaba, tenían grabadas hermosas sirenas” (72). La sirena según Ami Roonberg, retoma el mito de la bruja Circe, pero, sobre todo, se menciona que:

La sirena es uno de los aspectos del ánimo más letales de la psique, pues atrae el yo para que salte por la borda, desviando la consciencia de su rumbo, aniquilando la memoria y los medios de llegar a donde uno necesita estar. Adictiva y engañosa, la locura desintegradora de la seducción es la hija de un dios del río y una musa, por lo que su divinamente exquisita voz se combina con los poderes de la disolución (Roonberg, *El libro de los símbolos* 690).

Tal representación se alinea con las ideas expuestas del culto al “yo” por Deleito y Piñuela, en la que se aproximan también el escape de la realidad o la enajenación. Estas conjeturas de tristeza son apenas la punta del iceberg para un objeto con el calibre simbólico de una pecera adornada por seres mitológicos. “Las sirenas parecían flotar, con sus largos y ondulados cabellos, en el aire disuelto de la sala” (*Los viernes* 72), dice el niño, sufriendo al igual que su padre las similares extrañezas: “Durante un segundo —lo recuerdo claramente— tuve la sensación de que ellas me rodeaban y jugaban conmigo. Aún hoy, alrededor de veinticinco años después, no encuentro, no he encontrado nada que se compare a ello” (72).

Uno de los atributos que purifican mejor el aspecto de la tristeza es la relación entre el niño y su padre. Mientras que el pequeño naturalmente busca un espacio de protección, el otro le ofrece, a la vez, ternura, soledad y, sobre todo, silencio: “Mi padre me llamó a su lado. Seguía con las manos dentro de los bolsillos y miraba hacia la pecera: me preguntó si me gustaba. Yo le dije que sí. Mi padre no era expresivo, pecaba de sequedad, como el desierto, pero ese día me sonrió, como un sol, desde arriba” (72). Esta es también la manera en que Gardea transfiere las cualidades de un espacio a las pasiones humanas.

La figura del padre se complementa con el ritual del tabaco. Al hombre se le describe como un fumador empedernido y bebedor de café, síntomas de una oscura presión revelada por el silencio. Incluso el narrador descubre cómo el sentimiento carcome a este ser melancólico: “Pues había algo en él de suma tristeza, de dolorosa huida, que desarmaba cualquier resentimiento. Nada me hubiera gustado tanto entonces como haberlo acompañado hasta el alba [...]” (73). Este psiquismo oscuro comienza a tomar acciones en el cuento una vez que se dan las señales del enigma.

El primer síntoma puede traducirse por una especie de preparación para el abandono. Desde que se mudaron a la ciudad, durante los seis meses que padre e hijo estuvieron juntos, todos los domingos iban a comer al mismo restaurant, uno curiosamente

cercano a la casa, como si el padre tratara de hacer que su hijo memorice una ruta que lo llevara a dónde pedir asilo. Cuando terminaban de comer, alargaban la sobremesa, mientras que el padre, como era de costumbre se escondía de la realidad fingiendo leer el periódico: “Pero mi padre no leía; yo sé que no leía. Eran sus pensamientos los que lo ocupaban y no las noticias. Este volverse hacía sí mismo y encerrarse a trajinar con sus ideas, le daba un aspecto infeliz” (74).

Otro de los síntomas del enigma que se puede leer entre líneas es una rivalidad silenciosa que comparten el dueño del restaurant y el padre del narrador: “quizás veía lo que yo veía, porque mil veces lo sorprendí mirando a mi padre con lástima desde la caja registradora” (74). Esta idea sugiere que el odio compartido entre los dos hombres se mantuvo por un entendido o una especie de acuerdo mancomunado elidido del cuento. Por seguir las teorías de Piglia, el autor argentino señala que, para tener la segunda historia, habrá que saber leer aquello que el narrador, el que descubre el enigma, desconoce. El odio que se compartían dichas miradas, es el puente donde se extiende la conclusión del cuento.

En la última visita al restaurant aparece otro síntoma del enigma narrativo. Como de costumbre, el niño pedía de postre una barrita de chocolate, sin embargo, ese domingo: “[...] mi padre le pidió tres al mesero. Yo las recibí como si hubieran puesto en mi mano, de bulto, un sueño” (75). Esto es pues una sutil advertencia; es posible conjeturar que el padre no quería que su hijo sufriera de hambre en las horas previas a que éste acudiera por ayuda. El último día juntos el niño comienza a presentir algo: “En verdad, mi padre estaba cambiado: era la primera vez que un domingo volvíamos temprano a casa —eran entonces las nueve de la mañana. Me sentí triste. No me acordé de las sirenas” (75). El resto de esa tarde el hombre tomó su cenicero, que era un botecito de metal, se sentó frente a la pecera y se dejó llevar por los cantos de sirena en las profundas aguas de su mente: “¿Cuántas horas duró así mi padre, llevándose cigarro tras cigarro a la boca, sin alternar la postura, casi sin parpadear?” (76). Esta imagen, la de un hombre melancólico, fue la última que el niño tuvo de su padre.

Gardea acudió al símbolo de las sirenas para sugerir la pérdida, el extravío, pero sobre todo la muerte: “La luz del día entró despacio haciéndome sentir mejor. Pero también me reveló el cenicero de mi padre, en la pecera, en el fondo” (77). El cenicero que guardaba todos los restos del sufrimiento paterno yacía dentro de una pecera sin agua. Esta manera

sutil de mencionar el suicidio posee una complejidad y una belleza que únicamente el sentimiento de la tristeza puede comunicar. Este es el final del iceberg en la pecera, esta era su verdadera intención: la de entregar un símbolo a un niño, como una carta de despedida dentro de un sobre irreconocible.

Finalmente, todo queda por entendido. El pequeño hace un último, pero muy doloroso intento de dar con su padre: “Busqué detrás de los sillones, pensando que tal vez estuviera escondiéndose de mí. No acabo de entender por qué fui a mirar allí con una sonrisa: mi padre jamás tuvo la menor inclinación a jugarme bromas” (77). Este último acto de ternura no correspondida, totalmente infantil, deja al descubierto los sentimientos expuestos por Gardea. Para terminar con el enigma, el niño acude al restaurante, donde el dueño lo espera y finge sorpresa por verlo entrar solo:

—¿Y tu padre?

—No sé —le respondí.

El dueño me miró desconcertado.

—¿Cómo que no sabes?

—No sé —repetí.

El dueño me miró con buenos ojos.

—No he comido —le dije.

—Sí —me dijo, y buscó con la vista al mesero que estaba doblando las servilletas (77-78).

La segunda historia es un cuento de tristeza que se construye a partir del silencio y la desolación melancólicas, pero sobre todo porque cuenta los pequeños infortunios, como rasgos que un niño apenas puede identificar. Esto es precisamente la tristeza, a diferencia de la melancolía que se perpetua y es totalmente visible, como lo es notorio en el padre. La tristeza se presenta de a ratos, el narrador apenas la percibe, aunque esta parezca no hacerle daño. En “La pecera” el relato oculto trata de cómo un hombre prepara a su hijo para abandonarlo e ir a suicidarse, no sin antes dejarle un simbólico mensaje sobre su paradero.

3.4. El secreto de la tristeza: “Barlovento”, de Marvel Moreno

Al contrario del cuento de Somers, Marvel Moreno presenta la visión de lo triste y melancólico desde la vida de las clases altas. Además, no se eximen los temas distintivos en la obra de la colombiana: el sufrimiento femenino a través una vida de privilegios, pero

sometida ante la hegemonía masculina. Sobre todo, en el cuento de Moreno es posible encontrar la tristeza del feminismo. Para interpretar el texto es necesario poner la atención en las miradas de las mujeres que conforman la familia protagonista en “Barlovento”: “todas evitaban encontrar sus ojos, como siempre que se sentían en falta y obligadas a revelarles algún secreto” (*Vindictas* 67). Estas miradas o actuar episódico de cada personaje entretejen el enigma que llevará a una historia oculta.

“Barlovento” es festivo: la opulencia, extravagancias, algarabía y lo carnavalesco se unen alrededor de un funeral simulado para develar secretos donde el dolor y el misticismo caribeño juegan a favor de la liberación femenina. Además, en su voz omnisciente se lee una intención irónica que, como postula Zavala, “es no sólo estético, sino principalmente ético, y no se cumplirá cabalmente si no hay coincidencia en la visión del mundo del ironista y su lector” (*Cómo estudiar el cuento* 49). La ironía debe presentar disparidades (50), tal es el tono que Moreno extrapola en Isabel, su personaje irónico situacional: “Pero gracias a la religión aprendida en el colegio se había mantenido pura, rechazando las ideas perniciosas del feminismo y la liberación sexual” (*Vindictas* 66). Este tono permite que el secreto en el cuento tome relevancia elemental.

Traspasar “Barlovento” a la fórmula de Chéjov para obtener dicho secreto presenta variantes ya que el enigma, esas historias que revela Isabel, la protagonista, se fragmenta en al menos tres de las siguientes vertientes: muere la matriarca de una familia farandulera y adinerada, pierden su cuerpo en un pueblo del Caribe venezolano, una de las nietas emprende la búsqueda del cuerpo, descubre que ella es la siguiente en morir. La otra opción tiene la lectura siguiente: muere la abuela de Isabel, la familia pierde el cuerpo, rememora viejas controversias familiares, busca el cuerpo de abuela, jamás regresa a casa. La tercera formulación es la que mejor se adapta a las intenciones de la investigación: Isabel está a pocos días de casarse, su abuela muere, se extravía el cuerpo, lo busca en un pueblo del Caribe venezolano, descubre el sufrimiento de la esclavitud de los negros, Isabel se libera de la opresión patriarcal.

Por dibujar un marco melancólico en “Barlovento”, inicialmente habrá que ubicar el dolor permanente en la familia Berribeita. Si bien se trata de una familia burguesa y escandalosa, conformada por “alcohólicos, ninfómanas y drogadictos” (76), tal como reclama la misma Isabel, se trata, entonces, de un núcleo familiar feliz de estar triste, y esto,

para Bartra es un aspecto de la melancolía. Sin embargo, con esto no debe darse por entendido que lo melancólico o lo triste estén marcados por cuestiones moralinas, sino por ocultar el dolor. Las mujeres de Marvel Moreno se comunican esencialmente con la mirada: ” ‘No te preocupes, yo reposaré algún día en Barlovento tal y como lo quiere tu leyenda’. Luego la negra se había volteado a mirarla y ella, Isabel, encontrando aquellos ojos brillantes y codiciosos en su cara labrada de arrugas, había experimentado una zozobra inexplicable” (67).

Isabel es un personaje detectivesco: tiene que interpretar miradas, gestos, palabras a medias, recuerdos; desde ella se persigue al enigma. Para Deleito y Piñuela, así como para Steiner, tal carencia comunicativa —la que Isabel debe interpretar— es el síntoma de la soledad del pensamiento, un rasgo de la tristeza que se sustrae de la melancolía. Este es el primer enemigo de Isabel: el dolor silenciado con privilegios, excesos y extravagancias de su propia familia. La farándula es un infierno que siempre la atormentó:

Dos de sus tías habían llevado una vida licenciosa y, después de una parranda descomunal [...] se quitaron los zapatos y restregaron una contra otra las suelas antes de subir al avión que felizmente las llevó para siempre a los Estados Unidos; su propia hermana María Eugenia había tenido el atrevimiento de llegar una vez a París con todos los orificios de su cuerpo rellenos de cocaína envuelta en papel celofán; [...] su tío Gabriel, a quien adoraba, se había visto en las verdes y en las maduras cuando estaba de cónsul en Barcelona para impedirle a la policía franquista encerrar a su hijo en la cárcel por tráfico de marihuana (68).

Otra de las problemáticas expuestas para Isabel, además de lidiar con su familia, es una que se diluye en el cuento. La protagonista está a quince días de contraer matrimonio con Juan Antonio: “un hombre de su generación [que] compartía sus convicciones y quería casarse como Dios manda, tener hijos y formar una verdadera familia” (66). Este personaje representa una de las perturbaciones contra las que lucha la figura simbólica femenina representada por Isabel. Esta sola presencia masculina la somete, silencios y prohibiciones establecidos por una tradición patriarcal: “todos conocían los prejuicios de Juan Antonio y temían a que un nuevo escándalo echara a pique su matrimonio” (72). Las escasas menciones del prometido de Isabel funcionan para revelar el silencio y las tristezas de Isabel, las que Steiner relaciona con la incapacidad de reconocer su propio sufrimiento,

pero que una vez expuesto, aunque pase por un acto de rebeldía o liberación es también un reflejo de tristeza:

—He comenzado a fumar hoy y Juan Antonio no lo sabrá jamás.

Apenas lo dijo le pareció que el peso de una piedra dejaba de oprimirle el corazón: por primera vez reconocía que estaba dispuesta a mentirle a su novio. En realidad siempre le había mentado y siempre se había sentido culpable de hacerlo: porque lo amaba demasiado para correr el riesgo de perderlo contándole la verdad sobre los desafueros de su familia. Pero nombrar y aceptar el engaño era un alivio; había tenido la misma sensación una vez, cuando su médico logró descubrir su enfermedad, benigna y con la cual debería resignarse a vivir: casi había llorado de reconocimiento. Ella, Isabel, nada detestaba tanto como la incertidumbre (72-73).

La liberación anteriormente expuesta, con todo y su cargo correspondiente de dolor, viene de un estímulo específico, las palabras de doña Josefa Berribeita: “ ‘Tú puedes hacerlo todo, Isabel’, le había dicho la abuelita en voz baja” (74). Tras el deceso de la matriarca, Isabel, la reveladora del enigma familiar, descubre los sacrificios y una extinta felicidad: “Le dijo a tía Aura algo muy curioso: que allí y solo allí, había sido feliz mucho tiempo atrás. Curioso porque la abuelita nunca hablaba de su pasado y ningún caso hacía de su felicidad: siempre vivió por los otros, su marido, sus hijos y, más tarde, sus nietos” (69). Además se puede vislumbrar que la tristeza de las mujeres es la de sus propios secretos, donde hay historias ocultas que de revelarse las estigmatizaría gravemente en una sociedad patriarcal: “ ‘El problema de tu madre, Isabel, es que no conoce las vías del secreto y la lógica de su sabiduría’ “ (74).

3.4.1. Mujeres y negros: los oprimidos de Marvel Moreno

Después de morir en Las Camelias, como lo tenía planeado, el cuerpo de la abuela fue hurtado y terminó misteriosamente en Barlovento. Al menos así lo intuyó Isabel, quien, con esta nueva búsqueda, se adentró al mundo de sus opuestos. Si Armonía Somers transportaba a la clase obrera a donde yacen los ricos, con Marvel sucede lo contrario: lleva a su protagonista a un sitio de misticismo y opresión: “todas las formas de brujería en aquella región constituían para un pueblo oprimido y explotado la reconquista de su identidad” (78). En esta última fase del cuento, Isabel rompe con dicotomías étnicas, raciales y de clase, a la vez que se acerca al secreto que cuenta una segunda historia en “Barlovento”.

Al llevar a Isabel a este pueblo ajeno a la civilización occidental, donde un mal llamado salvajismo impera, Moreno expone al eslabón más bajo en la escala de sufrimientos. Un lugar donde Isabel se acopla con la mujer caribeña: “Las conocía: sus bocas sin dientes, sus hijos raquícos. Empezaban a parir muy jóvenes, desde la adolescencia, urgidas por la enervante voz de la sangre, y diez años después eran desechos. Una injusticia contra la cual ella se disponía a luchar apenas pasaran los primeros meses de su matrimonio” (79). Aunque Deleito y Piñuela expuso en su *Sentimiento de la tristeza* los dolores de las clases menesterosas, estos sólo se enfocaban al hombre europeo.

Uno de los aportes de Moreno con “Barlovento” es la revelación, así como una especie de homologación de los sufrimientos entre los esclavos caribeños y las mujeres que viven en una sociedad que supone libertades. Al menos así lo expone Musiú, el mandinga de Barlovento, cuando le habla a Isabel de una opresión histórica que comparten: “Negros sufrían, negros lloraban. Blanca eres tú, pero si mañana te pongo un collar de perro, te doy comida de perro y te azoto para que aúlles como perro, terminarás ladrando” (86).

La segunda historia en “Barlovento” surge desde la comparación entre los hombres negros y su historia de esclavitud con las mujeres de todas latitudes y su historia bajo el yugo de los hombres de poder. Tal como Isabel concluye al injertarse lentamente en sus vidas: “El fatalismo era una enfermedad de negros y por allí se asomaba el mestizaje de Musiú. Los negros, pensó, nunca los había entendido: podían pasar del júbilo a la melancolía en un segundo” (81). Marvel Moreno estaba inmersa de la savia melancólica en la que se sumergen los oprimidos: esclavos y mujeres, éstas últimas, las más afectadas, según Simone de Beauvoir, pero sobre todo las más tristes, aunque este sentimiento lo resguarden siempre entre el cúmulo de sus tantos secretos.

Conclusiones

En sus inicios el cuento latinoamericano siguió tradiciones europeas: el Romanticismo, el Naturalismo y el Realismo fueron los principales influyentes. Según Seymour Menton no es hasta el siglo XX, con la aparición de escritores como Borges, Rulfo o los integrantes del *Boom* cuando Latinoamérica consolida una cuentística con tradiciones, estilos y temas propios. De la misma manera, tras determinados hechos históricos: dictaduras, guerras, inestabilidad económica, se sintió una tristeza que consolidó una identidad latinoamericana. Por obtener una visión cercana a los autores, Onetti, Somers, Gardea y Moreno son algunos que reflejan dichos sufrimientos.

Como se ha expuesto, melancolía y tristeza no operan en el cuento de la misma forma. En las teorías de Piglia el enigma se revela con largos indicios de tristeza, establecidos por Deleito y Piñuela, en todo el cuento, lo cual deja una primera historia de melancolía. “Un sueño realizado” y “La pecera” son cuentos que además de contener en el secreto a la tristeza, también pueden considerarse melancólicos. Ambos son contruidos por narradores focales: un productor de teatro —Langman— y un niño —cuyo nombre no es mencionado— respectivamente. Los dos personajes resuelven el enigma conforme observan y detallan el mundo donde se encuentran. Langman está rodeado de mujeres y hombres fracasados, alcohólicos, sin idealidad, así como de espacios donde la penumbra y miseria son descripciones iniciales.

En “La pecera” y “Un sueño realizado” son apenas seis personajes los que aparecen. Un niño y su padre reciben una pecera, objeto cuya belleza contrasta con el espacio entristecido en el que viven: las dimensiones de la casa no son definidas, pero se conforma por dos sillones, una amplia ventana oculta por cortinas que a orden del padre nunca deben abrirse y el humo de cigarro que inunda todo el lugar. Sin embargo, es el padre un personaje triste, según la visión del niño este hombre meditabundo va empeorando en su enfermedad conforme pasa el tiempo. “La pecera” es la narración de un hombre arrastra tristezas, es decir alguien melancólico, quien resuelve este enigma es un niño. Pero la segunda historia está en el objeto que da nombre al cuento: la pecera funciona como un símbolo del dolor y como un mensaje de intenciones suicidas. La misma intención de

muerte, representada por un dolor episódico, aparece en “Un sueño realizado”, por lo que ambos cuentan una segunda historia que representa a la tristeza.

Los cuentos “Muerte por alacrán” y “Barlovento” no contienen en el enigma una historia melancólica, por lo que en ellos se recurrió sobre todo al revelar el secreto, esa historia oculta donde el activo es la tristeza. En el primer cuento, de la uruguaya Armonía Somers, el narrador omnisciente presenta las situaciones de las clases sociales. Por una parte, los obreros —transportistas de leña, sirvientes y cocineros—; por otro lado, la burguesía —la familia Günter, adinerada por la corrupción de sus negocios bursátiles—. Quien acciona a estos personajes es un alacrán, la presencia de este elemento revela una segunda historia donde las víctimas siempre serán las clases menesterosas. En “Barlovento”, de Marvel Moreno, el enigma está exento de melancolía y si acaso se toca el tema de la muerte, la narración está centrada en las excentricidades de una familia burguesa y conservadora. Los sufrimientos pasan desapercibidos en fragmentos que se mencionan no aparentan gran relevancia para el desarrollo del cuento, pero conforman también una segunda historia donde la tristeza a contar es la del sometimiento de las mujeres de la clase alta y las mujeres negras, pobres y esclavas, de los pueblos alejados de la civilización en el Caribe.

El título de esta investigación sugiere el estudio de un cuarteto narrativo para explorar el sentimiento de la tristeza. Los autores son todos latinoamericanos y su obra fue producida durante el siglo XX: región y época marcadas, sustancialmente, por hechos sociopolíticos que en mayor medida desfavorecieron a la sociedad. La sociedad Latinoamericana del siglo XX creció con un legado de sufrimientos que naturalmente fue a injertarse en sus creaciones artísticas. Tras la búsqueda de lo triste en estas obras es posible concluir que no todo cuento muestra una tristeza contundente, tampoco son siempre tristes; sin embargo sí poseen elementos donde la tristeza o la melancolía posibilitan una interpretación donde surja una segunda historia, según las teorías de Piglia alrededor del cuento y la novela corta.

El sentimiento de la tristeza en la literatura contemporánea, del historiador y pedagogo español José Deleito y Piñuela, publicado en 1922, fue el modelo teórico para entender e interpretar en esta investigación, también es relevante mencionar que a estas

ideas se les dio vigencia con la visión literaria y filosófica en textos de autores como Roger Bartra, Byung-Chul Han, George Steiner y Emil Cioran, por mencionar algunos. Aunque el modelo de estudio para la tristeza de Deleito y Piñuela estuviera enfocado a la literatura europea del siglo XIX y principios del siglo XX, también resultó útil para aplicar este mismo modelo en las letras latinoamericanas.

Si bien en *El sentimiento de la tristeza en la literatura contemporánea* se establecen causas de dolor dentro de una amplia y variada literatura europea, en sentidos físicos, sociales, morales, filosóficos y espirituales, que el autor considera razones para la tristeza, no se prestó del todo como una guía interpretativa. Por lo tanto, se tomaron dichas razones para aplicarlas de manera interpretativa en el cuento latinoamericano, aunque esto no fue posible sin las teorías expresadas por el crítico literario argentino Ricardo Piglia. *Teoría de la prosa y Formas breves* fueron esenciales para un mejor entendimiento del cuento y sus vertientes, pero sobre todo para estructurar un modelo que sumara a las ideas alrededor de la tristeza de Deleito y Piñuela. Con tal modelo interpretativo fue posible encontrar los rasgos de la melancolía por medio de lo que Piglia llama el enigma, elemento que se descubre a lo largo de la narración. Por otra parte, la tristeza, como un síntoma de la melancolía, pasaría a ser un rasgo oculto en el cuento; así, por medio del secreto, es decir aquello que se elide, se obtiene una segunda historia de lo triste.

Para acercarse a demostrar que el cuento latinoamericano del siglo XX posee siempre rasgos de tristeza, fue necesario acotar el término y esencialmente diferenciarlo con la melancolía. La delgada línea que separa tristeza de melancolía se abordó desde 1621 con el estudio de corte médico *Anatomía de la melancolía*, del inglés Robert Burton, quien consideraba a la melancolía una enfermedad, cuyos síntomas o dolores, según Deleito y Piñuela, pueden considerarse tristezas. De tal manera se considera que tristeza es ese dolor causado por la psique perturbada, la pobreza, la intriga del porvenir y un sin fin de fenómenos que rodean a una sociedad afectada. La melancolía vendría ser la enfermedad, ese estado donde el dolor es perpetuo y cuyos semblantes se han representado en todos los rubros artísticos. Esta diferenciación de términos tuvo por causa hacer énfasis en la importancia del sentimiento de lo triste y su actuar en determinada cuentística.

La hipótesis supuso que el sentimiento de la tristeza proviene de una problemática derivada de las razones expuestas por Deleito y Piñuela, y que pudieron presentarse en el muestrario de cuentos latinoamericanos del siglo XX. Se abordaron las influencias literarias, la biografías y el contexto sociopolítico en el caso de Onetti. Estos elementos probablemente también afectaron directa o indirectamente la obra Armonía Somers, de Uruguay; Jesús Gardea, de México, pero cuya narrativa surge de conceptos como lo fronterizo y lo desértico; y Marvel Moreno, de Colombia. Respectivamente, los cuentos “Un sueño realizado”, “Muerte por alacrán”, “La pecera” y “Barlovento” fueron el muestrario que resignificó la cuentística por medio de los dolores de la tristeza.

En el caso de Juan Carlos Onetti pudo encontrarse que la crisis económica, a mediados los cincuenta, y el golpe militar a inicios de los setenta en Uruguay afectaron directamente al escritor. Aunque en 1976 se exiliara a Madrid, España, donde vivió el resto de sus días, tanto su obra como su vida quedaron marcadas por el derrotismo. En cuanto a Armonía Somers, compatriota de Onetti, existen pocas evidencias que la muestren directamente afectada por las crisis políticas y económicas. Sin embargo, se le ha reconocido como una de las autoras borradas por el fenómeno del *Boom*. Sus cuentos tocan aspectos dolorosos del alma humana, pero el reciente ascenso de esta autora demuestra que no hacían falta los reflectores de la crítica literaria para reclamar por medio del cuento los horrores de una vida dominada por la tristeza. Muestra de ello es su reciente reaparición en la antología *Vindictas: cuentistas latinoamericanas*, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México y Páginas de Espuma.

El mexicano Jesús Gardea abordó gran parte de su obra alrededor de Delicias, Chihuahua, su lugar de origen. Por los temas de sus cuentos: la frontera, el desierto y la violencia, fue desplazado del ojo mediático de la literatura mexicana e incluso parte de su obra ha sido considerada inclasificable, según *El hilo del minotauro*, antologado por Alejandro Toledo. Los espacios desérticos reflejan esas regiones olvidadas donde la soledad, el exilio y el silencio son parte de una sociedad atrincherada en fronteras imaginarias. El caso de Marvel Moreno muestra la visión de las clases privilegiadas ante una gran mayoría desprotegida. La vida y obra de la nacida en Barranquilla, Colombia, hace hincapié en el sometimiento de la mujer en Latinoamérica, pero, especialmente, refleja otro mundo: si en una sociedad patriarcal lo femenino ya representa una otredad, lo

femenino en las regiones ocultas del Caribe colombiano y venezolano, no sólo era de un tema de desconocimiento, sino de mayor opresión y de esclavitud.

Por complementar a futuro los resultados de esta investigación es posible acotar ciertas terminologías usadas y explorar más formas sobre la presencia del sentimiento de la tristeza tanto en la cuentística como en la sociedad latinoamericana: La obra de Deleito y Piñuela aborda gran cantidad de dolores que causan la tristeza y cómo se representaron en la literatura europea. Para investigaciones posteriores, la creación de un glosario de la tristeza puede facilitar el estudio de este sentimiento en la literatura. Además, aunado con el modelo teórico de Ricardo Piglia, en *Teoría de la prosa y Formas breves*, se podrán analizar otros cuentos latinoamericanos para afianzar la importancia de la tristeza y la melancolía en el género del cuento. De la misma manera, de esta sugerencia se facilitaría una investigación de corte filosófico y sociológico del por qué estos sentimientos se arraigan profundamente en Latinoamérica.

Epílogo

Hace años creía que en las últimas páginas de cada cuento y novela aparecía siempre el sentimiento de la tristeza. Esta idea se diluyó con otras hasta terminar en la presente investigación. Trabajar con la tristeza en la literatura fue un proceso complicado porque sentí usar un concepto ambiguo, que permite enunciarse indiscriminadamente en cualquier infortunio. Todo parece indicar que así es la naturaleza de este sentimiento, pero no tendría por qué restarle fuerza para su contemplación o análisis. También creí que la tristeza era fútil e inofensiva para la literatura y la vida, pero ciertas obras (*Ensayo sobre la lucidez*, de Saramago, y “Un sueño realizado”, de Onetti) me regresaron a la idea inicial.

Creo que la cuentística es un terreno fértil para la tristeza debido a que ahí es determinante si lo que se busca es solucionar un conflicto de manera inmediata. La tristeza puede determinar el destino del cuento, puede entonces actuar de manera oculta cuando se enuncia alguno de los dolores que la representan. Me será imposible separarla de las representaciones literarias, pues ya me he acostumbrado a buscarla alrededor de lo que conforma cada narración. En ocasiones me decepciona no encontrarla, aunque sé que ha de estar por ahí disfrazada. Para no dejar esta investigación, durante su proceso rememoré siempre el momento que me hizo ligar tristeza y literatura:

Fue una noche en que cenaba a oscuras en mi habitación. La puerta estaba entreabierta. Mi madre, tal vez porque estaba recién jubilada, tomó por pasatiempo inspeccionar cada rincón de la casa para asegurar el orden y la limpieza. En algún momento llegó a mi puerta, pues no la escuché, no sentí su mirada, no sé por cuánto tiempo estuvo observándome masticar. De pronto, desde el umbral rompió el silencio y preguntó por qué parecía que yo estaba triste. Le dije que no era así, ella se encogió de hombros y continuó en lo suyo. Desconozco qué clase de análisis la llevó a pensar eso. Tampoco sé si en ese momento yo estaba triste. Desde entonces he tratado de ver a la literatura con los ojos de mi madre. Interpreto a la cuentística con cada manera que esté a mi alcance, pero en muchas ocasiones sólo he llegado a concluir que, como si guardáramos un secreto cuando leemos, la tristeza está en uno mismo.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- _____ . *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- _____ . *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- BARTRA, Roger. *La melancolía moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- BELLINI, Giuseppe. “El cuento hispanoamericano: de las culturas precolombinas al siglo XX”. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2008.
- BURTON, Robert. *La anatomía de la melancolía*. España: Alianza Editorial, 2015.
- CHÉJOV, Antón. *Cuentos escogidos*. México: Porrúa, 1999.
- CIORAN, Emil. *Breviario de podredumbre*. España: Taurus, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura: Berkeley 1980*. México: Alfaguara, 2013.
- CUETO, Alonso. *Juan Carlos Onetti: El soñador en la penumbra*. México: FCE, 2009.
- CURIEL, Fernando. *Onetti: obra y calculado infortunio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *El sentimiento de la tristeza en la literatura contemporánea*. Barcelona: Editorial Minerva, 1922.
- FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara, 2019.
- GARDEA, Jesús. *Los viernes de Lautaro*. México: Siglo veintiuno editores, 2020.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- HEVIA, Elena. “Armonía Somers, rara entre los raros”. *El Periódico*. (6 de septiembre de 2021).
- HIRIART, Rosario, et. al. “Apuntes sobre los cuentos de Juan C. Onetti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*: Madrid, octubre-diciembre, 1974.

- JACOBS, Bárbara, et. al., *Antología del cuento triste*. España: Alfaguara, 1990.
- KIERKEGAARD, Søren. *Diapsálmata; Repercusión de la tragedia antigua en la moderna; La validez estética del matrimonio; Temor y temblor*. España: Gredos, 2015.
- LUDMER, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora, 2017.
- LUKÁCS, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2010.
- MENTON, Seymour. *El cuento Hispanoamericano: Antología crítico-histórica*. 10ª edición. México: FCE, 2010.
- MIGUEL, Luna. *El coloquio de las perras*. Madrid, España: Capitán Swing, 2019.
- MONTORO MARTÍNEZ, Noelia, “Los cuentos de Armonía Somers: una poética del derrumbamiento”. *Cuadernos Lirico*, Argentina, 2010.
- MOREIRA, Carlos. “El Estado en América Latina desde los años treinta hasta nuestros días: crisis, reformas, ¿resurrección?”. *Revista Encrucijada Americana*, año 4, no. 2, Santiago, Chile, 2010-2011.
- MORENO, Marvel. “Barlovento”. *Vindictas: cuentistas latinoamericanas*. Edición de Venegas, Socorro y Casamayor, Juan. México: UNAM, Páginas de espuma, 2020.
- NICUESA, Maite. “La tristeza y su sujeto según Tomás de Aquino”. España: *Cuadernos de Anuario Filosófico*, Universidad de Navarra, 2010.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2013.
- ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes. *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*. Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- _____ . *Teoría de la prosa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.
- POE, Edgar Allan. *Filosofía de la composición*. México: Revista Moderna de México, 1988.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. “Melancólicos y solitarios: la voz de la tristeza en el Romanticismo”. Biblioteca Virtual de Cervantes, 2018. www.cervantesvirtual.com (1 de marzo de 2023).
- ROONBERG, Ami. *El libro de los símbolos*. España: Taschen, 2011.
- SCHETTINI, Patricia, et. al. *Análisis de datos cualitativos en la investigación social: procedimientos y herramientas para la información cualitativa*. Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata, 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. España: Gredos, 2015.
- SILVA OLAZABAL, Pablo. “Armonía Somers: muerte por alacrán”. Cuadernos Hispanoamericanos, diciembre de 2021.
- SOMERS, Armonía. “Muerte por alacrán”. *Vindictas: cuentistas latinoamericanas*. Edición de Venegas, Socorro y Casamayor, Juan. México: UNAM, Páginas de espuma, 2020.
- STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. México: Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2020.
- SÁNCHEZ, José, “El cuento hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, vol. XVI, no. 31, julio 1950.
- TOLEDO, Alejandro, selec. *El hilo del minotauro: cuentistas mexicanos inclasificables*. México: FCE, 2006.
- TORRES TORIJA, Mónica, et. al. *Literatura mexicana del norte*. México: Colegio de San Luis, 2019.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. México: Alfaguara, 2009.
- VERANI, Hugo J. *Juan Carlos Onetti. Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. México: Ediciones Era, 2009.
- VILLORO, Juan. *De eso se trata: Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- VITAL, Alberto. *Quince hipótesis sobre géneros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

- YAFFÉ, Jaime. “La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas de investigación e interpretación historiográfica”. *Estudios Ibero-Americanos*, volumen 38, 2012.
- ZANETTI, Susana. “El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers”. *Orbis Tertius*, Argentina, vol. 8, no. 9, 2002.
- ZAVALA, Lauro. *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas, 2009 (reimp. 2013).
- _____. *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas, 2007.