

LA LUMINOSA CEGUERA DE SUS DIAS: LOS CUENTOS «HUMANOS» DE CARMEN NARANJO

POR

EVELYN PICON GARFIELD

University of Illinois at Urban-Champaign

I

Tejer lo que somos y lo que no somos («Memorias de un hombre palabra»).

Género difuso por la variedad expresiva y a la vez estructuralmente exigente por su falta de extensión, el cuento a menudo no recibe la atención que merece, en comparación con otros géneros literarios. Así en el caso de la cuentística de Carmen Naranjo, escritora tal vez mejor conocida por su poesía¹ y sus novelas². Es interesante notar, sin embargo, que en sus tres volúmenes de cuentos, intitulados *Hoy es un largo día*³, *Ondina*⁴ y *Nunca hubo alguna vez*⁵, persisten temas y técnicas de su nove-

¹ *América*, 1961; *Canción de la ternura*, 1964; *Hacia tu isla*, 1964; *Misa a oscuras*, 1967; *Idioma del invierno*, 1967; *Homenaje a don Nadie*, 1982; *Mi guerrilla*, 1984. De aquí en adelante, las notas aparecerán en el texto como número entre paréntesis.

² *Los perros no ladraron*, 1966 (Premio «Aquileo Echeverría»); *Camino al mediodía*, 1968 (Premio Centroamericano de Guatemala); *Memorias de un hombre palabra*, 1968; *Responso por el niño Juan Manuel*, 1971 (Premio «Aquileo Echeverría»); *Diario de una multitud*, 1974 (Premio EDUCA); *Sobrepunto*, 1985.

³ *Hoy es un largo día* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1974), Premio Editorial Costa Rica 1973. De aquí en adelante se refiere a este texto utilizando la letra H, y, donde sea necesario, el número de página entre paréntesis dentro del texto, p. ej.: (H, 3).

⁴ *Ondina* (San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1983), Premio Narrativa Certamen Latinoamericano EDUCA 1982. De aquí en adelante se refiere a este texto utilizando la letra O, y, donde sea necesario, el número de página entre paréntesis dentro del texto, p. j.: (O, 4).

⁵ *Nunca hubo alguna vez* (San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1984). De aquí en adelante se refiere a este texto utilizando la letra N,

lística, y que en esas continuidades entre géneros Naranjo acierta con el camino hacia la ampliación de la estructura y el enfoque del cuento moderno en Costa Rica.

Es imprescindible deslindar la variedad de los treinta y siete cuentos antes de investigar las características principales de su cuentística en general. Hay cuentos realistas y fantásticos; los que versan sobre la problemática socioeconómica o la estética o la psicológica; los hay de misterio y de alegoría; tanto del pueblo rural como de la urbe moderna, y los que tienden hacia el lirismo o hacia la exposición dramática. Buscar paradigmas y encasillar —la trampa del crítico— resulta difícil al tratar de una cuentística tan rica, cuyos personajes abarcan el arco iris de la sociedad costarricense y de la imaginación artística: labradores y oficinistas, pueblerinos y funcionarios urbanos, niños y viejas, pobres, burgueses y ricos, parejas y solitarios y hasta una ciudad y un gato como protagonistas.

En una pasaje de su novela *Diario de una multitud* se encuentra la clave al desarrollo de estos personajes: «Se trata de penetrar las sendas rutinarias con el deseo de una vía subterránea por donde los trenes de la normalidad choquen y los descarrilamientos muestren otras voces, otros gestos, otros rostros»⁶. De hecho, por estas sendas rutinarias viajan, sobre todo, las almas incomprendidas por sus propias familias; los tipos marginados de la sociedad por su estado económico-social —un traficante, un huérfano— o su condición psicológica-física —una enana, un tullido, unos de sensibilidad anormales—, y los obsesionados por una idea fija, veleta de su vida.

Las desilusiones, el fracaso, la tragedia, y aun la violencia y la crueldad, pueblan las páginas del cuento de Naranjo; y, sin embargo, la intimidad simpatizadora y la ternura comprensiva hacia sus personajes son signo y seña de una narrativa humanísima que parece brindar al prójimo su amistad, como lo expresa un protagonista suyo en la novela *Memorias de un hombre palabra*: «La amistad es tejer historias para los otros, ... es prestarles nuestra imaginación, es decirles están vivos y no serán fácil presa de la muerte, es entretenerlos con sus propias inquietudes, ... es enfatizar sus pequeñas importancias, es extender el panorama de sus días iguales»⁷. Y para aligerar la carga de la rutina, de las expectativas familiares, de las responsabilidades de la madurez, cada vez con menos ilu-

y, donde sea necesario, el número de página entre paréntesis dentro del texto, p. ej.: (N, 5).

⁶ San José: EDUCA, 1974, p. 231.

⁷ San José: Editorial Costa Rica, 1968, p. 157.

siones, de la siempre presente muerte en sus obras, a veces la autora nos guiña un ojo de comicidad, de ironías y de sorpresas finales.

Aunque en algunos cuentos de Carmen Naranjo se manifiestan las características tradicionales del género —la unicidad de la situación, la redondez de propósito, el reducido número de personajes y el final cerrado donde se atan los cabos sueltos de la narración—, muy a menudo se incluyen los rasgos inconfundibles del cuento moderno, que hace tiempo diluyen los límites genéricos entre la novela y el cuento en la época moderna: la apertura hacia un mundo más amplio que el reducido recinto situacional de la intriga, la sugerencia de una continuidad más allá de la anécdota, la falta de una resolución cerrada por medio de la apertura hacia la ambigüedad y la multiplicidad significativa de la intriga. Es más, aun en los cuentos donde se establece desde el principio la trayectoria de la acción, la situación única se apoya en un esbozo, muchas veces rápido, sintetizado y retrospectivo, lo principal de toda una vida humana. La acción dramática sirve de punto de partida para sondear la psicología del ser humano en su relación con el prójimo. Y aunque para el cuento «se trata de elegir, eso es elemental, del todo una parte, de la parte un algo, del algo un mínimo, del mínimo un instante»⁸, las experiencias de una situación específica rompen el marco limitador del cuento tradicional para reintegrarse, por sugerencia, al gran tejido existencial humano, el que antes, en la narrativa, era recinto exclusivo de la novela.

II

... en busca de su verdadero traje a medio hacer («Memorias de un hombre palabra»).

Tanto las relaciones humanas como los recursos estéticos que las avivan son complejos y a menudo contradictorios en los cuentos de Naranjo, pues éstos reflejan realidades relativas y sensibilidades humanas por medio de la frecuente voz narrativa en la primera persona, la multiperspectividad y la duplicidad dentro del mismo cuento, el fragmentarismo estructural, el distanciamiento autorreflexivo (la comicidad y la ironía) y las descripciones sensoriales, sensoriales y aun grotescas y escatológicas. A pesar de las estructuras a veces resbaladizas, por la función desviadora de la unicidad de la acción dramática, el nivel lingüístico de la narración casi siempre transparenta los destinos personales con soltura, pues imperan

⁸ *Diario de una multitud*, p. 233.

los contextos rutinarios, un lenguaje directo y limpio, y los tonos conversacionales y confesionales.

Conscientes del riesgo que conlleva cualquier paradigma, clasificamos la mayoría de las relaciones y tensiones, fundamentales a la cuentística de Naranjo, en tres grupos principales: relaciones entre los individuos de clases sociales diferentes, entre los de la misma familia y entre personas y situaciones más o menos amorosas o amistosas. Así pensamos analizar lo que consideramos dos piedras angulares de la cuentística de Naranjo: la complejidad de las relaciones humanas y los recursos narrativos que las elucidan.

* * *

En varios cuentos, de índole distinta, se manifiestan las tensiones y rencores entre individuos de diferentes clases socioeconómicas. Por ejemplo, en «El niño de los Castro» (O), un cuento en que se sabe, desde el principio, de la muerte del niño rico, la narración retrospectiva en tercera persona se da desde el punto de vista anímico del herrero pobre, y así hace hincapié en cuán dolorosas son las visitas a su taller del niño rico, atlético y bello. Allí donde trabaja el obrero callado se sienta el hijo tullido de éste, y allí se oyen las palabras crueles del niño que tiene más y le echa en la cara la pobreza al labrador. Es un cuento de estilo escueto y de ironía final, donde se sugiere la venganza del herrero, quien había arreglado la bicicleta del niño de los Castro antes del accidente. Sin embargo, nos parece una victoria hueca. Tal vez se acabó esa instancia de la humillación de una clase por otra, pero no ha cambiado la condición del hijo del herrero ni la pobreza de la familia.

En otro cuento, «El viaje y los viajes» (H), esta vez de ambiente urbano, Naranjo muestra su interés en la clase media baja, una preocupación suya en varias obras. El protagonista, huérfano, de clase desfavorecida, desde el principio del cuento exhibe una puntualidad que indica su voluntad de mejorarse en el mundo. Sin saber nosotros de antemano el desenlace del cuento, como en «El niño de los Castro», otra vez la narración retrospectiva nos descubre, en rápidos trazos, la vida del protagonista y, en particular, cómo logró adelantar en su carrera. Sin embargo, la acción del cuento empieza a la hora en que sale de casa hacia una cita con su gerente para puntualizar los detalles de un contrato. En el momento de entrar con otra gente en el ascensor del edificio donde está la gerencia, los tiempos verbales del pasado dejan lugar a los de puro presente dramático, pues de ahí en adelante el suspenso será agudizado por el correr del reloj. El ascensor que se detiene en cada piso hace que el

protagonista se preocupe de la demora, hasta que de repente el ascensor se para entre pisos y le deja en la oscuridad, con la sensación de estar solo y atrapado. Siente subir por las piernas, envolviéndole, una forma fría y extraña. Mientras tanto escuchamos sus pensamientos y su lucha psicológica, con las posibles consecuencias de esta demora. Rehúsa sucumbir al peligro físico insólito; es más, bajo la tensión del momento refuerza la confianza en sí y piensa demandar más respeto ante sus superiores: «Después de este largo camino de sacrificios nadie me puede derrotar, nadie... Este gerente y los otros gerentes me admirarán, pese a sus envidias, y sólo en sus conciencias se animarán a recordar mi humilde origen, mi comienzo de abandono y miserias» (H, 25). Pero la forma amenazante en la oscuridad del ascensor sube, constriñe sus costillas, coge el cuello y se lo oprime. El temor le hace perder la confianza en sí mismo y hasta piensa en que «su vida entera ha sido una simple mierda» (H, 27). Quebrado su control en la última frase del cuento, él oye la voz que anuncia el piso de la gerencia y así es arrancado de la pesadilla fantástica.

En el cerrado ámbito del ascensor, el tiempo del reloj, rutinario y racional, por medio del cual él había regido su destino aparente y había marchado adelante al compás de su deseo de probar su valer, ese tiempo burocrático había chocado con los temores subconscientes del protagonista, con sus pensamientos y sentimientos de fracaso, de víctima, de la irracional falta de control. Este choque resultó en el estado alucinatorio dentro del ascensor, donde se concretizó la forma amenazadora de sus propias cavilaciones sofocantes. El fantástico viaje en ascensor sólo forma parte de los muchos viajes, como sugiere el título del cuento, de quien busca camino para mejorarse y viaja con todo el bagaje de su pasado.

Las estructuras lineales y el paso narrativo de los dos cuentos breves ya descritos dan en el blanco como una flecha disparada hacia un final. De otro tipo son dos cuentos de ritmo más detenido, cuyas historias abarcan no sólo las relaciones clasistas, sino también las familiares. «Los señores matosos de la casa alta» (O) y «¿Para qué matar a la condesa?» (H) son *bildungsroman* en miniatura, y, como tales, el interés del cuento estriba más en la información acumulada sobre toda una familia a lo largo de la historia que en la aparente acción catalizadora del cuento. El primero relata, en forma cronológica, cómo llegó al poder capitalista, y luego político, un joven determinado, quien se autotilda, hipócritamente, de filántropo, aunque en realidad no hace más que aprovecharse de las situaciones para salir adelante y hacerse alcalde. Se patentiza su relación no sólo con el pueblo y sus empleados, sino también con su mujer abnegada y su hijo delincuente. Las travesuras de éste dejan lugar, a lo largo del cuento, a ideas revolucionarias. Luego, haciéndose abogado y vocero

del pueblo, el joven logra vencer al padre en las elecciones para la alcaldía. La ironía final del cuento reside en el hecho de que la historia del hijo alcalde, cuyas ideas son políticamente opuestas a las del padre, parece repetir el principio de la historia sobre su padre explotador. Se sugiere que, aunque los vientos políticos en vaivén han cambiado de dirección, se repite, de modo cíclico, la psicología del que manda.

En uno de los cuentos más largos y ambiciosos de Naranjo, «¿Para qué matar a la condesa?», se junta lo mejor, tal vez, de su cuentística, y en él aparecen algunas de las características constantes de su narrativa. Casi siempre plantea Naranjo el tono o el tema del cuento desde el principio. Así es cómo las primeras frases de este cuento anuncian el predominio del testimonio, pues la grabadora de un periodista capta las varias voces de un pueblo que se había rebelado contra la aristocracia en la persona de la condesa. El interés en los medios masivos de comunicación, su poder popular y su varía voz aparece en otros cuentos de Naranjo, como «El trote de siempre», «La ciudad sitiada» y «Cuando me invitaron a comer mis parientes». Pero de más vigencia aún es el deseo de dejar escuchar la voz y los pensamientos de las multitudes, dejar que hablen los mismos personajes en un contrapunto de voces que descubren los resquicios contradictorios en la falsa solidez de la aparente realidad.

En su primera novela, *Los perros no ladraron*, a diferencia del cuento, no hay ningún narrador entrometido entre el lector y los personajes; sólo se escuchan las voces directas, en primera persona, de los personajes, sin comentario expositivo que indique quién habla. Y en la novela *Diario de una multitud*, de modo caótico y mucho menos organizado que en el cuento, las voces distintas se interrumpen en una crónica de las masas, la que termina por describir una revuelta. Esta proliferación de voces en las novelas se estructura de modo fragmentario y así refleja las múltiples facetas de unas situaciones que rehúsan la fácil interpretación maniqueísta de la intolerancia social o de los estereotipos políticos.

El propósito es parecido en el cuento «¿Para qué matar a la condesa?» A las voces del pueblo en primera persona se le añaden en bastardilla las voces de la misma condesa y de sus padres sobre la triste vida íntima, familiar y las observaciones en tercera de un narrador omnisciente. A medida que se acumula la información sobre la protagonista, el aire de explotadora rica se desvanece reemplazado éste por el papel de protectora de su pueblo, la que sacrificó su riqueza por el bien de la gente. A pesar de esas revelaciones, el proceso contra ella sigue adelante, los cartelones anuncian el triunfo de la revolución y el fin de la tiranía, ante un pueblo que no ha aceptado los impuestos ni quiere pagar tributos ni ser voluntarios para el ejército del nuevo régimen revolucionario. El tiempo verbal

en el presente actualiza los últimos momentos del cuento y de la vida de la condesa. La ironía de la venganza simbólica y equivocada contra ella crece a medida que se menciona cómo las cámaras no captan ni cuentan las lágrimas y conciencias escondidas del pueblo, ni las palabras del cartelón que lleva un niño, llorando como los demás: «¿Para qué matar a la condesa?»

* * *

En la mayoría de los cuentos donde se exploran las relaciones familiares predominan la incomprensión y aun el odio y el rencor, resultados, muchas veces, de las expectativas de unos y la abnegación de otros. Dentro de la tradición costarricense hay muchos cuentos sobre niños, incluso los de casi toda la antología *Nunca hubo alguna vez*, donde se indaga de modo sensible las amistades, los desengaños y los pasos hacia la madurez durante la juventud.

Por ejemplo, en cuanto atañe a la familia, en «A los payasos todos los quieren» una niña juega con la idea de ser payasa, imitando al tío preferido, el que hace bromas y payasadas cuando visita a la familia. Pero cuando las bufonadas de la niña perjudican las actividades escolares, todos se enojan con ella y la presionan a volver a asumir su papel de niña correcta, según las expectativas de la familia y de la sociedad, como lo explica su papá: «... no hay payasas, a las mujeres nadie las contrata para eso porque son payasas siempre, se pintan y se disfrazan, nadie va a pagar para verlas porque sin entrada se ven gratis en las calles y en los parques» (N, 41). Aprende, así, la niña lo que se espera de las mujeres. Tienen el papel de engañar, el que no pueden asumir como oficio profesional, porque, como los animales preferidos de la niña, las lagartijas, son «tan alegres siempre, tan escondidas y presentes porque dejan la cola afuera, con esa habilidad de engañarnos con la serpiente o con la hoja multicolor que se mueve en el viento» (N, 39). Los pensamientos finales de la niña sugieren que ha aprendido bien a fingir el papel esperado de ella: «Y para que me quieran de verdad, sé que debo ser payasa como quien no se da cuenta de que lo es» (N, 43).

Es interesante notar aquí que las protagonistas mujeres aparecen muy a menudo en la cuentística de Naranjo: la condesa, pueblerinas, niñas, viejas, tías. En cambio, no hay ninguna protagonista mujer en sus novelas, con la excepción de la más reciente, *Sobrepunto*. Además, el ambiente novelesco está casi exento de personajes femeninos de importancia. En contraste, en cuentos potentes como «Metástasis» (H) y sutilmente intensos como «Las sonrientes tías de calle veinte» (O), se trazan los papeles tradicionales de la mujer y el resultado psicológico de éstos sobre ella.

La frase inicial de «Las sonrientes tías de calle veinte» ofrece la clave al mundo femenino del cuento: «Si de esperar se tratara la vida, ellas hubieran ganado el cielo en la tierra» (O, 28). Pues en este cuento trágico-cómico, dos hermanas solteras cuidan, con paciencia y abnegación, a la madre anciana, puesto que no se espera más que el olvido de los hijos varones y sus familias, cada vez menos atentos. En sus tradicionales papeles maternos, las tías protegen a la madre enferma con «debilidad pulmonar, anemia general, problemas de digestión, insomnio, artritis aguda, espasmos», etc., a lo largo de una narrativa sobre los quehaceres, las rutinas y las fiestas familiares.

En este cuento de estructura cronológica y de ritmo suelto se escuchan los sentimientos contradictorios de las dos tías cansadas —«no puedo más, no puedo, la odio y no se va a morir nunca» (O, 32)— y unos comentarios insensibles de los sobrinos —«y cuándo diablos se va a morir, porque yo soy el único en el equipo que tiene la abuela viva» (O, 29)—. Pero la vieja doña Miguelita va haciéndose cada vez más fuerte; empieza a comer todo —«que si chiles rellenos, que si tamal asado, que si chicharrones, que si pastel de queso», etc. (O, 31)—. De modo irónico, la anciana sobrevive a toda su proge y ve enterrar con dignidad a sus hijos, incluso a las dos sonrientes y abnegadas tías. En medio de tanta muerte, descrita en síntesis magistral, hay unos pasajes cómicos sobre otros miembros de la familia, como «la novia [que] iba adelantada» en sus bodas, y hay una buena dosis de humor negro. Este se apoya en lo insólito de la situación, en la postergación de información que hace pensar en la anciana cada vez que se enferma otro miembro de la familia, y en los *non sequitur*. Un ejemplo de este último ocurre cuando la «pobrecita mamita», al enterarse de la muerte de la última de sus hijas, «sacó la mantilla negra, suspiró muy hondo y en la cocina frió unos huevos» (O, 33). La soltura narrativa de este cuento, y de otro, que linda con lo fantástico, sobre unas viejas, «El trote de siempre» (H), puede ser comparado favorablemente con unos de los mejores cuentos de Julio Cortázar, como «Los buenos servicios» y «Cartas de mamá», pues exploran la cotidianeidad y la lenta, fatal e insidiosa inserción de lo excepcional en ella.

De otra índole son «Metástasis» y «Cuando me invitaron a comer mis parientes» (O). Estos dos cuentos, de estructuras y psicologías intrincadas, se acercan a lo onírico. En «Cuando me invitaron a comer mis parientes», el protagonista es humillado constantemente por sus parientes por ser él de poca categoría socio-económica. Se siente «el señor nadie»⁹, a tal

⁹ En otras obras de Naranjo aparece la preocupación con el señor nadie: «El juego que se juega sólo una vez» (N), y el poema *Homenaje a don Nadie*.

punto, que el maltrato verbal le afecta como si fuera tortura y mutilación físicas. Se queja de haberse quedado ciego, manco y cojo por culpa de sus parientes.

La acción de su martirio tiene lugar en varios escenarios distintos: el hospital, la casa de los parientes, el consultorio del psicólogo, la comisaría. Las voces en primera persona también varían. Hay voces del protagonista, de los del hospital, de dos tías, de la policía, de otro pariente rico, del médico y del periódico. Se nos presentan estas voces en fragmentos temporalmente dislocados, los que concretizan estructuralmente el desmembramiento físico-psíquico del protagonista, una mutilación que él delata a la policía:

Le juro que es cierto lo que digo. Cuando sirvieron la carne, uno de ellos cogió el cuchillo serrucho y me sacó el ojo éste, después me sacó el otro, éste. Todos se rieron. No se conmovieron con mis gritos, mi dolor. Se reían cada vez más, yo me revolcaba en la alfombra. Entonces mi tía me cortó el brazo... (O, 52)¹⁰.

Pide auxilio, pero nadie parece entender ni creer en un caso de crueldad familiar.

En el cuento «Metástasis» existe otro tipo de ritmo dislocante, pues, como sugiere el título, hay una transferencia y alternancia de experiencias y pensamientos entre los que parecen ser dos mujeres distintas. Sólo unos indicios dentro de la narrativa revelan el desdoblamiento de la protagonista, quien sueña con la valentía de libertarse del hueco que es la casa paterna. ¿Cuáles son sus opciones? El convento y la pureza de la abstinencia o la vida libre de la carretera y el río, ésta descrita con sensualidad erótica y aquél con giros hostiles:

En el río dejó la voluptuosidad de su cuerpo, aquel hombre de agua y suavidad de papiros le castró los pechos y le cerró el sexo mientras lamía la plenitud estéril de su vientre. El convento no era tan blanco como lo había imaginado, la lluvia, el polvo y las telarañas violaron lentamente la cal de las paredes y decoraron con dedos torpes un laberinto de figuras sugerentes, donde se encontraba un ojo caído, así a punto de rodar hacia el suelo, y también una mano crispada y altanera siempre acusando, y un rostro por hacerse que a veces gemía y otras tan sólo miraba y seguía con la mirada (H, 80).

¹⁰ El desmembramiento del cuerpo humano aparece en otros cuentos de Naranjo, como «Retrato incompleto» (O), y es común y corriente en obras de arte modernas: p. ej., la pintura de Pablo Picasso, la poesía de César Vallejo o la novela de Luisa Valenzuela.

Tal vez lo más interesante de este desdoblamiento es que la mujer escoge dos caminos simultáneos y el narrador sigue fiel a su deseo, pues dentro de los límites del arte témporo-espacial de la escritura, carente de sincronía, se alternan los destinos de las mujeres: «Se fue por el camino el mismo día que entró al convento» (H, 80). Recuérdese la formulación lírica de Robert Frost en su «The Road Not Taken» y cómo de modo teórico-misterioso trató un tema parecido Jorge Luis Borges en el cuento «El jardín de senderos que se bifurcan». En «Metástasis» sólo están presentes las dos mujeres en dos momentos específicos de la historia, cuando se sellan los destinos de los padres: al agonizar, moribunda, la madre, y cuando las unió, por primera vez, la decisión de vengarse de su encierro en el hogar paterno. Prenden fuego a la casa y, en ella, al padre y a los hermanos, quienes duermen la borrachera. Hasta el final del cuento persiste lo fantástico, pues las-dos-mujeres-que-son-una siguen sus caminos distintos, ya escogidos. Y, como en otros cuentos de Naranjo, la venganza no parece conllevar una plena victoria, sino un pequeño descanso, sonrisa o tal vez simplemente mueca, a lo largo de la misma ruta de siempre.

* * *

Los tratamientos amistosos, en general, muestran también desilusiones y frustraciones. En «Fue aquel día», unas niñas pierden la confianza que se tenían entre ellas; en «Dieciocho formas de hacer un cuadrado», un niño acepta el desafío de un concurso que pierde; y en «El reloj que quizás jugó con el tiempo» otros niños fracasan en su plan de formar un grupo musical.

El ámbito de las relaciones amorosas, en cambio, es muy variado en la cuentística de Naranjo, pues incluye los albores de la amistad, las dificultades de la adolescencia, la sexualidad, el pleno erotismo y aun las ilusiones de la vejez. En cuanto a los primeros atisbos de la amistad y de la sexualidad despierta, hay dos cuentos fundamentales de la colección *Nunca hubo alguna vez*, los dos narrados en primera persona, de modo confesional. En el cuento que da título al volumen, Naranjo capta la gracia e inocencia de la niña narradora, quien relata la amistad que perdió cuando estropeó la bicicleta del niño a quien llama «cara de conejo». Sus palabras y pensamientos fluyen de un tema a otro, en una carta implorante y a la vez indignada que dirige al amigo, quien ahora le niega su amistad.

En «Cuando inventé las mariposas», un joven adolescente parece contarnos cómo su amiga Clotilde, ingenuamente quería, como Dios, crear mariposas de las piedras. Relata cómo la besa entre preguntas que ella le hace sobre Dios y su creación; a las que contesta él que Dios ya lo creó

todo, incluso las mariposas y «el cerebro humano con capacidad de creación...» Después de una larga ausencia se citan en el parque, donde Clotilde le revela que ha logrado crear las famosas mariposas. Luego, efectivamente, frente a él hace una prueba lanzando al aire una piedra. Allí, al transformarse la piedra en mariposa, cuando el cuento empieza a tornarse fantástico, el joven narrador sigue el ejemplo de Clo, tirando al aire una piedra que empieza a volar, y confiesa que

Estoy a punto de no creer nada, pero recuerdo que yo te he creado, Clo, de las fantasías, y te había besado en el aire de tu presencia ausente, porque *tenía* que vencer mi virginidad estacionada en las Clotildes que no existen y *necesito* inventarlas para besarlas sin que se den cuenta en los largos veranos de mis soledades (N, 55).

Un lector atento habría notado el título del cuento en primera persona y habría adivinado la sorpresa final en este cuento, de ternura comprensiva, en el que Naranjo logra abarcar el dilema de la soledad y la inseguridad de las primeras atracciones sexuales, y en el proceso se sirve del poder creativo de la imaginación humana para resolver las inquietudes e insuficiencias de un joven adolescente.

No es la única vez que Naranjo trata el tema del poder creativo del ser humano, aunque sí, específicamente, en relación con los atisbos de la adolescencia. Hagamos una digresión aquí para esbozar este tema, de suma importancia existencial en la narrativa de Naranjo. En la novela *Memorias de un hombre palabra*, el protagonista, un hombre solitario pegado a la rutina, el fracaso, la pasividad y la falta de excepcionalidad, sólo encuentra importancia en su don de inventar historias:

Y yo amigo, y yo confidente, y yo inventor de historias, y yo contador de cuentos, y yo constructor de episodios y lustrador de semejanzas, me gano el primer galardón de mi vida, el galardón del primer eco (M, 157-158).

El don estético es tema fundamental de *Responso por el niño Juan Manuel*, una novela en que Juan Manuel simboliza el objeto estético creado y destruido por un grupo de jóvenes artistas. Pero además del tratamiento novelesco, el poder de la invención es representado en cuentos como «Orgía sobre un arabesco» (H) y «La ciudad sitiada» (H).

En «Orgía sobre un arabesco», el protagonista narrador, sentado en un bar frente a cuatro hombres oficinistas, escucha su conversación sobre viajes y aventuras, y mentalmente transforma las palabras en concretizaciones sensoriales. Otra vez, como es de esperar en muchos cuentos de

Naranjo, la clave está en una de las primeras frases: «No hay nada que ocupe más lugar que las palabras» (H, 61). Y, en efecto, en rápidos trazos, la imaginación visualizadora del narrador dibuja arabescos de imágenes sobre la página, en una orgía creadora y expresionista en constante metamorfosis desbordante.

De menos vuelo lírico y de más raigambre filosófica, el cuento «La ciudad sitiada» es una meditación sobre la existencia —«De esa concreta realidad que es desprenderse de uno mismo y caminar más allá, sin otro fin, sin otro destino, salir, emigrar, no saber adónde se llega» (H, 59)— y, a la vez, sobre el proceso creativo —«ese poder construir una casa propia en un sitio libre», pues «bajo el cielo no hay más misterio que la invención del hombre» (H, 57, 59).

Por medio de una narrativa en primera persona, que al final resulta ser la voz fantástica de un testigo muerto, se cuenta la fundación, desarrollo y destrucción misteriosa de una ciudad, valiéndose de unos medios masivos de comunicación —cine, radio, fotos— y de los métodos científicos de investigación —autopsias físicas, psicológicas, sociológicas, antropológicas, filosóficas, teológicas, económicas, etc.—. En este cuento, que parece seguir un proceso sumamente lógico y racional, para descubrir la razón por la catástrofe, es notable la inutilidad de toda teoría científica y filosófica frente al misterio de una creencia en la vida que aparece en forma de *grafitti* en la ciudad —«Aquí se entra con vida y se sale con más vida de la vida que se va perdiendo en el camino hacia la vida» (H, 60)— y frente al deseo de immortalizarse por medio de la obra de la imaginación: «Todo murió para que siguiera viviendo la realidad del poema» (H, 60). Dentro de este contexto simbólico de la vida y la creatividad del hombre se puede entender la forma en que empezaron a construir la ciudad perfecta unos preciosistas locos y luego el predominio de «la anarquía más absoluta y la belleza más deslumbrante de variaciones sobre un estilo inexistente...» (H, 56). En efecto, este cuento-alegoría es afín a unos cuentos detectivescos y a la vez filosóficos de Jorge Luis Borges, como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde se permite y se niega el valor de todo posible conocimiento científico, filosófico y religioso, para aclarar el misterio de la realidad a favor de la invención imaginativa del ser humano. Pero hay una importante diferencia entre estos cuentos meditativos sobre la imaginación humana escritos por Naranjo y los de Borges, una diferencia que nos devuelve al carácter esencialmente humano de los cuentos de Naranjo.

Volvamos, pues, a las relaciones humanas, donde, dentro del mismo marco alegórico, aunque poco filosófico, encontramos un cuento sobre los papeles sexuales, «Simbiosis del encuentro» (O). Es una historia narrada,

como en otros cuentos de Naranjo, con rapidez sintética, sobre el encuentro sexual de la pareja y el consecuente desmoronamiento de la relación hacia las riñas domésticas y el aburrimiento. La «simbiosis» del título, sin embargo, ofrece una sorpresa, al parecer insólita, «un enredo de papeles tradicionales sobre la simple y automática división sexual» (O, 40), pues la mujer que narra se masculiniza y deja encinta al hombre. A nuestro parecer, esta situación sirve de catalizador al verdadero acierto de este breve *tour de force*: el ojo desnudo con que observa la escritora las verdades crueles de los papeles sexuales. Por ejemplo, se describen las fealdades del estado de embarazo, visto éste, por lo general, en términos eufemísticos cuando se trata de una mujer. En cambio, nótese con cuánta repugnancia y molestia «misóginas» ella describe a Manuel, cuando, en realidad, la descripción puede haber sido de cualquier mujer encinta:

A los seis meses tenía, el pobre Manuel de mis confusiones, el cuerpo más horrible que se puede concebir en un hombre: una barriga casi puntiaguda, unos pechos enormes y caídos, un andar despacio y cansado, un doblar la espalda para esconderse. Las náuseas seguían interrumpiendo desayunos, almuerzos, comidas, conversaciones...

Lo aguanté más allá de la repugnancia que me daba su aspecto, ademanes, detalles y conversaciones que volvían a lo mismo: me estoy muriendo, ya no sirvo para nada, éste es el caso de una senilidad precoz (O, 39).

Por estrafalario que parezca, el cuento descubre sentimientos contradictorios sobre los papeles sexuales, en relación con la cuestión de la maternidad y su psicología.

La estructura del final abierto, que en «Simbiosis del encuentro» ocurre con la desaparición misteriosa de Manuel y del hijo recién nacido, aparece a menudo en los cuentos de Naranjo. Y en uno de estos relatos, «Ondina», no se escamotea ni lo erótico ni lo grotesco, en escenas que descubren sueños y actos sexuales entre Manuel Vega, la enana Ondina y un gato. De una fascinación perversa, como en la novela corta de Carlos Fuentes, *Aura*, «Ondina» se desarrolla en un ambiente parecido de encierro y misterio, aunque, a diferencia de *Aura*, el final del cuento mantiene un ancla en la realidad fenoménica y, además, conserva la ambigüedad. ¿Se casó Manuel, como buen burócrata que era, con la hermana de Ondina, Mercedesitas, de quien se declaró novio durante el velorio de los padres de ella, o con «la enanita más diminuta y bella que había visto» en su vida? He aquí las últimas frases del cuento: «Caminé el sepelio, cansado y desvelado, pensé en Ondina, en el gato y en Mercedesitas. Pensé en cada paso. Y me decidí de manera profunda y clara. Los esponsales se

fijaron al mes del duelo. A la boda asistió Ondina, el gato se quedó en la casa» (O, 17).

La sutileza y la desfachatez de la narrativa son dos caras del erotismo en la cuentística de Carmen Naranjo. Y tal vez «Ondina» y «Sin aspavientos», dos cuentos del mismo volumen, ejemplifican mejor esa variedad. «Sin aspavientos» carece del aire misterioso de «Ondina», y a éste le falta la gracia de «Sin aspavientos». Este último capta el ambiente chismoso del pueblo por medio de un relato erótico-cómico en que nosotros, los lectores, observamos a Chinto mientras él observa desde la baranda a la provocadora Olga. Al tono conversacional del cuento se fusiona una técnica preferida de Naranjo: el uso del diálogo sin comillas, en este caso, entre Chinto y la Negra, y un *leit-motif*, en forma de preguntas, sobre el pasatiempo de Jacinto, el de barandearse: «¿Qué se ve desde la baranda, Chinto? Barandeadas, amigos, sólo barandeadas» (O, 19). Así, Naranjo lleva a cabo una historia sobre una pareja y las tentaciones eróticas de Olga, quien resulta haber sido una de las conquistas juveniles de Jacinto. Mientras éste se obsesiona con «la Olga», aun a tal punto que desde la baranda la mira con telescopio, el comején destruye los troncos que apoyan la baranda; y un día, en el que Olga se descubre, desnuda, ante la mirada de Chinto, viene abajo telescopio, Jacinto y la misma baranda.

Si es que hay gracia en la manera en que se cuenta esa muerte, la situación en que uno es atraído a y añora lo ajeno vedado, se eleva a categoría genérica, común y corriente. Veamos el final irónico del cuento. Después del accidente, la Negra restituye la baranda y luego nota que «una baranda nueva se construyó en el pueblo, en la casa de los Hidalgo, en donde pasaba muchas horas Miguel, su novio de miradas al decir adiós a la infancia» (O, 25).

III

Este mundo es una eternidad de trivialidades y un minuto de luz intensa («Mi guerrilla»).

La crítica ha dedicado muy pocos volúmenes enteros al cuento costarricense y ninguno al cuento de Carmen Naranjo en particular. Podemos citar *El cuento costarricense*, de Seymour Menton¹¹, y dos estudios extensos, no sobre cuentos, sino sobre novelas específicas de Naranjo: *El discurso literario en «Responso por el niño Juan Manuel» y «Diario de una multitud»*. *Análisis estructural*, de María E. Carballo y Sonia Mora¹²,

¹¹ Kansas: University of Kansas Press, y México: Ediciones de Andrea, 1964.

¹² Tesis de Grado (San Pedro: Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, 1976).

y *Novela, discurso y sociedad* («*Diario de una multitud*»), de Alicia Miranda Hevia¹³. Estos estudios siguen una tradición costarricense que plantea casi toda discusión literaria en términos de una ya vieja polémica sobre la base costumbrista de la estética nacional. No creemos necesario hacer hincapié en aquella tradición de naturaleza didáctica, mezcla de la reforma dieciochesca con el realismo-romanticismo, y el color local de otra época, para acertar con las bases fundamentales del cuento moderno de Naranjo. Hablemos ya de mediados de siglo xx y de una sociedad costarricense aburguesada y en trance de modernizarse. Como muchos han señalado en cuanto a su novelística, es la clase media urbana y la problemática del hombre moderno —su rutina aplastante, su materialismo, su aburrimiento, su enajenación— lo que le interesa a la escritora, quien, además, conoce mejor aquel mundo, por haber desempeñado varios puestos importantes en su carrera de funcionaria: por ejemplo, directora administrativa de la Caja Costarricense del Seguro Social, embajadora de Costa Rica en Israel y ministra de Cultura, Juventud y Deportes.

En vez de analizar a fondo unos cuentos específicos¹⁴, hemos optado por un bosquejo de la producción, hasta el momento, de toda la cuentística de Carmen Naranjo. Y, por medio de este proceso, la meta ha sido la elucidación de las características fundamentales en su variado arte de contar. Al escoger una metodología crítica, siempre existe el riesgo de que el afán de buscar paradigmas y clasificaciones subvierta el mismo texto. En el caso de Naranjo, nos ha sido imprescindible no disminuir la humanidad del texto con la aplicación de una óptica pseudocientífica y usando un vocabulario hermético, que a veces esconden más que descubren. La excepcionalidad de los cuentos de Carmen Naranjo se funda en una narrativa que simpatiza con y tolera al ser humano sumido en las trivialidades diarias de un existir poco excepcional. Lástima sería sofocar con pirotecnias críticas esa humanidad en toda su carente plenitud.

¹³ Costa Rica: Mesen Editores, 1981.

¹⁴ Véase, por ejemplo, «Estudio de tres cuentos de Carmen Naranjo», de María Cruz Burdiel de López, en *Revista de la Universidad de Costa Rica*, núm. 41 (1975), pp. 101-110.

