

LA SEDUCCION DE LAS MASCARAS:  
JOSE ALCANTARA ALMANZAR, JUAN BOSCH  
Y LA JOVEN NARRATIVA DOMINICANA

POR

EFRAIN BARRADAS  
*University of Massachusetts  
(Boston)*

Cuando en 1957 apareció en «Ciudad Trujillo» la antología de cuentos dominicanos preparada por Sócrates Nolasco, *El cuento en Santo Domingo. Selección antológica*, José Alcántara Almánzar tenía unos once años de edad. Si entonces leyó ese libro y si no tenía otras fuentes que lo orientaran mejor, obtuvo una idea falsa sobre el desarrollo del cuento dominicano, pues en esa antología, donde se dice que «... el cuento en nuestro país ha alcanzado su plenitud durante la era de Trujillo...» (Nolasco, p. 25), está ausente el cuentista que, en otra antología aparecida doce años más tarde, después de la muerte del dictador, se describe como «... el cuentista dominicano por excelencia» (Cartagena, p. 9). La ausencia de Juan Bosch de la antología de Nolasco tiene que entenderse como manifestación de la angustiante situación política que vivió Santo Domingo hasta la década de 1960, situación no del todo superada hasta hoy: recordemos la invasión norteamericana de 1965 y el dominio económico de la Gulf and Western, que mantiene, por intereses azucareros y turísticos, una fachada de democracia burguesa en ese país. Pero, de todas formas, tras la caída del dictador se pudo dar una mejor evaluación de la obra boschiana, como se ve en el juicio citado de Aída Cartagena y en otros que tratan de valorar globalmente la obra literaria de Bosch, obra que —podemos ya decirlo— ha alcanzado su cenit.

No creo que nadie hoy se atreva a ignorar —como entonces lo hizo Nolasco— el valor y la trascendencia de la narrativa de Juan Bosch para las letras dominicanas. Es, claramente, su cima hasta el presente. Y, según un joven narrador, para la nueva narrativa quisqueyana «su único punto de referencia es Juan Bosch» (Peix, p. 16). O sea, que un narrador dominicano de la generación de Alcántara Almánzar, que empieza a producir después de la muerte de Trujillo, necesariamente tiene que enfrentarse a la

figura de Bosch, entusiastamente redescubierta y revalorada tras el fin de la era trujillista. Tal situación, como veremos, produce una reacción ambivalente en estos jóvenes.

Para entender plenamente la situación de los jóvenes narradores ante Bosch, tenemos que descartar la vieja y gastada teoría de las generaciones, tan popular en nuestra crítica literaria. Esta teoría, que postula un antagonismo entre jóvenes y viejos, no explicaría correctamente la simpatía esencial que sienten los nuevos narradores por Bosch, quien, según la teoría de las generaciones, sólo debía servir de modelo negativo. En cambio, las teorías de Harold Bloom sobre la influencia —*The Anxiety of Influence*— aunque elaborada para entender la evolución poética —lleva como subtítulo *A Theory of Poetry*— y aunque exagerada e inútil en muchos aspectos, serviría mejor para entender esta compleja relación entre los jóvenes narradores dominicanos y el viejo maestro del cuento.

Bloom postula que la relación entre un nuevo poeta de valor y su antecedente comienza estableciendo un *poetic misreading* o un *misprison*, lo que el crítico llama un *clinamen* (Bloom, p. 14). Bloom ve el desarrollo poético como una secuencia de tergiversaciones o *misreadings*:

Poetic influence — when it involves two strong, authentic poets, — always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (Bloom, p. 30.)

Para poder utilizar estas ideas de Bloom, en nuestro caso, se requieren dos pequeñas modificaciones que, no creo, vayan en lo esencial en contra de su teoría. Primero, es necesario ampliar el concepto de poesía y emplearlo de forma que incluya toda creación literaria: en vez de poesía debemos hablar de lo poético. Así, y a pesar de las dificultades que esto implica, se podrán tratar a los narradores dentro de su esquema teórico. Segundo, las declaraciones concretas sobre Bosch desde la perspectiva de los narradores dominicanos más jóvenes provendrán de dos cuentistas, no sólo de Alcántara. Así, modificadas estas ideas sobre la influencia como *misreading*, *misinterpretation* o *revisionism*, son útiles para entender la compleja relación entre Bosch y los jóvenes narradores dominicanos.

A la caída de Trujillo, Bosch se reintegró a la lucha política del país, y regresó con un registro político limpio y ejemplar, así como con el prestigio del reconocimiento internacional como autor de importancia continental. Ascendió a la presidencia del país, pero no tuvo tiempo para

convertirse en figura patriarcal, ante la cual los jóvenes casi se verían obligados a rebelarse, porque un golpe de Estado militar lo derrocó. La situación política, brevemente descrita, se da la mano con la situación literaria<sup>1</sup>. Bosch es una figura mayor que reclama visos de patriarca; su obra literaria es una declaración de principios estéticos que marca una época. Pero a la vez y a pesar de la fuerza de su figura literaria, Bosch es, en la esfera política, víctima a quien no se le debe atacar desde dentro, pues se merece el respeto de los jóvenes y porque fue atacado desde fuera por otros. En literatura, Bosch podrá presentar una estética vieja, soluciones ya demasiado bien conocidas, cuentos que recuerdan demasiado a los clásicos decimonónicos, pero es punto de apoyo que tienen los jóvenes narradores dominicanos para crear su obra. La simplista rebelión generacional de la vieja teoría de las generaciones no sirve para entender esta situación de admiración y negación que experimentan los jóvenes narradores dominicanos ante Bosch. En cambio, la idea del *misreading*, o la tergiversación consciente, nos ayuda grandemente a entenderla.

Para utilizar a Bosch como punto de partida, los jóvenes narradores tienen que malinterpretarlo. El caso ejemplar de tal lectura medio errada es el prólogo a *La narrativa yugulada* de Pedro Peix, joven narrador del mismo grupo que Alcántara. Peix comienza con una valoración positiva de Bosch. No sólo lo llama «único punto de referencia» (Peix, p. 16; subrayo) para la joven narrativa del país, sino establece que «sólo [cuando aparece la obra de Bosch] puede afirmarse que el cuento es asumido [en Santo Domingo] como una convención literaria, como un género excluyente que tiene sus propias leyes formales, su propio código narrativo...» (Peix, p. 7). Pero, a la vez, Peix desinfla la importancia del canon estético boschiano, sus «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos», cuando lo ve como repetición de las ideas de Poe (Peix, p. 20) y, sobre todo, cuando alaba a los jóvenes que descartan esas teorías y optan «... por explorar nuevas vetas literarias que los encaminaran hacia parámetros que estuvieran más afines con los péndulos de la modernidad» (Peix, p. 20).

Este rechazo parcial de Bosch queda más claramente expuesto en otro prólogo, el de Alcántara Almánzar a su *Antología de la literatura dominicana*. Aquí el prologuista y antólogo hace claro que hay una distancia entre Bosch y los jóvenes:

Nuestros escritores actuales, jóvenes en su mayoría, buscan temas de mayor alcance que los puramente autóctonos o localistas, sin echar al

---

<sup>1</sup> Para una buena introducción a la situación política dominicana, véase el estudio de Carlos María Gutiérrez, *The Dominican Republic: Rebellion and Repression* (New York: Monthly Review Press, 1972).

cesto lo dominicano. Si en Bosch, el conocimiento de la psicología campesina latinoamericana queda confirmado íntegramente y por otro lado es evidente la exploración de la problemática social del continente, en los escritores jóvenes la preocupación está en la ciudad y en su sorprendente dinamismo interno. El mismo Bosch logra salirse de lo rural exclusivo al crear obras como *La muchacha de la Guaira*. (Alcántara, 1972, p. 21.)

La ambivalencia —el sí y el no— ante Bosch, la figura paterna y patriarcal no del todo rechazable, permea todo el texto citado de Alcántara. Esta ambivalencia sólo se puede resolver si se ofrece una visión de Bosch que justifique la rebeldía de los jóvenes. Eso es lo que hace Pedro Peix cuando reduce la narrativa boschiana a protesta social, a cuadro de la vida del campesino, a cuentos que nacionalizan para su país los logros de la llamada «novela de la tierra» latinoamericana. De esta forma, la complejidad de la cuentística de Bosch, complejidad que no excluye el empleo de lo real maravilloso y lo fantástico<sup>2</sup>, queda reducida a una sola línea estética, y entonces se puede justificar una actitud rebelde y de rechazo como la que subyace en el citado prólogo de Peix. Alcántara Almánzar, crítico más sofisticado, resuelve su ambivalencia ante Bosch, no reduciéndolo a un esquema simplificado o tergiversándolo, sino negando su influencia directa. Comienza por establecer que la narrativa de Bosch es (... uno de los puntos de partida de la narrativa dominicana moderna» (Alcántara, 1972, p. 20; subrayo), lo que contrasta con el «único punto de referencia» que le otorgaba Peix. Más aún: Alcántara culmina quemando puentes entre los jóvenes y Bosch: «... ese grupo de jóvenes escritores aparece casi totalmente desconectado de la tradición literaria dominicana...» (Alcántara, 1972, p. 57), dice de su propia generación. El adverbio, *casi*, evidencia esa ansiedad de la influencia que, según Bloom, caracteriza la relación entre los jóvenes de valor y los escritores mayores.

He presentado, hasta ahora, la relación de Bosch y la joven narrativa dominicana a través de textos críticos de estos últimos<sup>3</sup>. Pero esa rela-

<sup>2</sup> En su introducción a *Cuentos* (La Habana: Casa de las Américas, 1983), Rosario Caruro destaca la posición de Bosch como «inaugurador del realismo mágico» (p. X) y recalca su «combinación de la realidad y la ficción...» (p. IX) en sus narraciones. Margarita Fernández Olmos (*La cuentística de Juan Bosch. Un análisis crítico-cultural*, Santo Domingo: Editorial Alfa y Omega, 1982), aunque apunta estos elementos en Bosch, no los recalca como hace Caruro.

<sup>3</sup> Puede haber otros textos importantes que apoyen o combatan la posición aquí asumida, especialmente en el caso de Alcántara, quien ha desarrollado una política y eficiente labor como crítico literario en su país. Desconozco esos posibles textos, pero, a pesar de ello, creo que la importancia y claridad de los citados aquí respaldan mi esquema interpretativo.

ción, para ser plenamente reveladora de su trascendencia para las letras dominicanas, tiene que ser vista en los textos narrativos mismos. Propongo, pues, la comparación de dos cuentos, uno de Juan Bosch y otro de José Alcántara Almánzar. La misma no pretende ver si uno es mejor que el otro, como ocurre en la comparación que hace Seymour Menton entre un cuento de Bosch y otro de su discípulo puertorriqueño José Luis González (Menton, pp. 28-33). Tampoco pretendo encontrar en el texto del autor más joven influencias del mayor, si por influencias —de manera contraria a Bloom— se entiende la transmisión de ideas e imágenes del mayor al menor (Bloom, p. 71). La comparación de los dos cuentos sirve para entender la situación de la literatura dominicana actual. Como Bosch es la figura central del cuento dominicano —de ello no creo quepa duda—, un escritor joven de esta nacionalidad tiene que, por necesidad, enfrentarse a ese maestro que se convierte en hito, reto y canon ante el cual se miden las fuerzas propias. Un joven narrador dominicano puede desatender por completo la obra de Bosch y crear una propia que intente diferenciarse por completo de la de éste, pero tal desatención no es desconocimiento o ignorancia, sino, al contrario, otra forma de medirse frente al maestro. Sólo que el joven, en este caso, se mide a sí mismo, descartando la regla o el canon. Pero cuando un joven narrador dominicano comienza a escribir, consciente o inconscientemente, se tiene que enfrentar a Bosch porque su obra, necesariamente, se encuadra dentro de un contexto cultural que lo nutre. Bosch es ya parte integral de la cultura de su país, y para crear un nuevo cuento dominicano hay que enmarcarse en esa tradición. Algo semejante le ocurre, por ejemplo, a un joven poeta mexicano que tiene que medirse ante Octavio Paz o a uno cubano que tiene que luchar contra el fantasma poético de Lezama Lima. Así, aunque José Alcántara Almánzar no tuvo que pensar en ningún cuento de Bosch en particular cuando escribió los suyos, su obra tiene que medirse con la regla de excelencia estética que estableció el narrador mayor. Una comparación, pues, de dos de sus narraciones —«En un bohío» de Bosch y «La reina y su secreto» de Alcántara— revelará mucho sobre la problemática de la narrativa dominicana actual, ya que, al ver una obra de plena madurez del maestro dominicano y otra de temprana maestría de quien es hoy, para mí, el mejor cuentista entre los jóvenes de su país, saldrán a relucir conflictos, cambios y constantes que describen la cuentística dominicana de nuestros días.

Desde el título resaltan los cambios. Bosch anuncia el lugar donde se desarrolla la acción de su cuento —«En un bohío»—, y al hacerlo combina, como en lo mejor de su producción, la tendencia localista y la universalista: ya el término bohío centra la acción en las Antillas (otros datos de

la narrativa —particularmente el lenguaje de los personajes— la fijan más precisamente en el campo dominicano), pero a la vez le da una nota de vaguedad —el artículo es indefinido: *En un bohío*—, que, más tarde, hace del cuento algo aplicable a cualquier lugar donde se viva la pobreza extrema. «La reina y su secreto» nos coloca de inmediato en un mundo distinto —en Santo Domingo no hay reinas— y misterioso —esta reina esconde algo—. De inmediato, los índices narrativos apuntan a un mundo urbano, de aristocracia, un mundo literario o de fantasía. La lectura del cuento comprueba que la última posibilidad —fantasía— y, por ella, la penúltima —mundo literario— son las que sientan la tónica del cuento, que, de todas formas, se desarrolla en un centro urbano, aunque nada sabemos de él. La acción del cuento de Alcántara puede darse en cualquier país; no hay indicios, en la obra misma, que confirmen la intención del autor de escribir un cuento identificable como dominicano. Esta diferencia, que se presenta ya desde los títulos de los cuentos, no es mera perogrullada, pues apunta a un problema estético que es central a la nueva narrativa en Santo Domingo.

Antes y después de Juan Bosch —éste es sólo la cumbre de esa tendencia— la narrativa dominicana se asfixiaba por exceso de localismo y tradicionalismo. El interés por el campesino y su problemática produjo en Santo Domingo, como en el resto de Hispanoamérica, una narrativa de poco vuelo estético y demasiadas descripciones del habla, las tradiciones y los problemas del campesino. Bosch logra darle relevancia artística y política a ese material, que en manos menos diestras sólo sirve de base a textos inferiores. Pero la narrativa dominicana posterior a la muerte de Trujillo, quien favorecía —dado su nacionalismo— la creación de obras de idealización del campesinado, aunque sin denuncias sociales, busca liberarse de esta tara estética e ideológica. Por ello, Alcántara apunta éste como el problema central, en cuanto a temática, de los jóvenes narradores:

El tema urbano va a constituir la fuente primaria de inspiración. Y es natural. Muchos de nuestros escritores jóvenes pertenecen a la pequeña burguesía..., sus experiencias, sus conocimientos y todo lo que contribuye a revitalizar el mundillo del creador artístico está enraizado en el medio urbano. Son muchachos nacidos y educados en la ciudad, estudiantes universitarios, activistas políticos, militantes de partidos revolucionarios, o simplemente profesores, actores, publicistas. Estas vivencias ciudadanas, unidas al contacto con las literaturas europeas y latinoamericanas actuales..., y la introducción de nuevas técnicas narrativas, conducen al logro de relatos en una nueva dimensión. (Alcántara, 1972, p. 21.)

Alcántara no sólo explica la raíz de la preferencia por la temática urbana entre los jóvenes frente a la vieja y envejecida literatura de tema cam-

pesino, sino que asocia esa temática con innovaciones estilísticas y técnicas que no se daban antes en la literatura del país. Esas innovaciones favorecen más una clara «literaturidad» o conciencia de crear literatura en los autores jóvenes. La obra de temática campesina —tan literaria como cualquiera— se llega a asociar con una tendencia realista, que intenta develar, descubrir, desenmascarar la realidad social del campesino. La literatura de tema urbano que Alcántara asocia con las corrientes de innovación técnica en Europa y el resto de Hispanoamérica —recordemos: son los primeros años del *boom*— se asocia, a su vez, con el encubrimiento, el oscurecimiento, el enmascaramiento que hará, aparentemente, más difícil el llegar a la realidad descrita. Por ello, ese título del cuento de Alcántara, «La reina y su secreto», alude a todo un gran problema estético —habla de la literatura que tiene como marco su propia esencia—, mientras que el de Bosch, «En un bohío», nos localiza, de entrada, en el campo dominicano y da por sentado, como herramienta de una investigación, que es el fin último de toda narración de este tipo, un realismo que da la mano a una fe ciega en la capacidad del texto literario para desenmascarar la realidad social.

A primera vista, la trama de los cuentos es marcadamente disímil. Bosch narra un breve incidente en la vida de una campesina dominicana: sola, ya que su esposo está encarcelado, con sus hijos enfermos, desesperada, intenta prostituirse para obtener dinero para sus hijos; pero en el momento en que se va a consumir el acto con un hombre que aparece en el camino casi como fantasma a caballo, regresa al bohío la hija de la protagonista, quien recobra sus principios morales desaparecidos en el momento de desesperación y despide al hombre. El final, abierto, recalca la desesperación y el conflicto moral de la protagonista. «La reina y su secreto» también presenta un choque sexual, en este caso consumado: una adolescente, Gina, entra en una extraña casa, adonde se le ha prohibido ir y donde habita un hombre grotescamente vestido de mujer y rodeado de objetos y disfraces que crean una atmósfera fantasmagórica, pero con notas *camp* y *kitsch*. Gina es violada por la Reina, que, como bruja de cuentos de hadas, la adormece con caramelos y ponche intoxicados.

Las tramas, en el fondo, comparten un elemento: la posesión sexual de una mujer. En el cuento de Bosch, ésta está condicionada y explicada en términos económicos, que la hacen verosímil y, casi, la predeterminan. (¿Qué otra cosa podía hacer la protagonista?) El comercio sexual cabe perfectamente dentro del esquema realista de la narración, y, en lo extraliterario, sirve para denunciar más fuertemente la condición desastrosa del campesinado, objetivo último del cuento. Pero hay que notar dos pequeños elementos del final del cuento boschiano, que definen más clara-

mente los principios estéticos de su autor. En primer lugar, Bosch no usa, como es común en las narraciones de este tipo, un final de sorpresa; el cuento no termina con la llegada de la niña, sino que concluye con una nota aún más punzante: uno de los niños enfermos pregunta si el hombre que estaba en la casa era el padre. Este pequeño incidente aleja un tanto a Bosch de sus modelos. Es común en Bosch esta estrategia narrativa de finales un tanto abiertos: pienso, por ejemplo, en cuentos como «El socio», «Mal tiempo» y «Los amos», en los cuales se evade un final de sorpresa y se entabla una especie de complicidad con el lector, que sobrentiende el impacto del final más extendido, pero un poco más ambiguo<sup>4</sup>. En segundo lugar, como en el cuento tradicional, el final redondea el cuento como pieza completa. La apertura no es total, como en cuentos más contemporáneos. «En un bohío» no tiene final de sorpresa, pero sí uno integral a la narración.

La estrategia narrativa de Alcántara, en su centro, es distinta. El final, aunque importante, ni tiene el elemento de impacto ni la función estructural del final del cuento de Bosch. Alcántara da, desde el principio del cuento —que mucho recuerda elementos de *El lugar sin límites* de Donoso—, su conclusión:

En el angosto espacio de la puerta entornada, Gina advirtió el ojo azulino, la enarcada ceja, la pestaña cautivante, la boca moviéndose como un gusano escarlata que vibra y modula palabras inaudibles. *Seducida* por aquel rostro blanco... (Alcántara, 1983, p. 11; subrayo.)

El conflicto central del cuento está ya dado desde el principio por una palabra: *seducida*<sup>5</sup>. Y así se hace porque lo que más importa al narrador no es el final, como en los cuentos de los clásicos decimonónicos y en Bosch, a pesar de sus dilataciones y breves aperturas, sino la narración misma, el cuerpo del relato, podríamos decir para continuar con la imagen de seducción: el narrador no quiere sorprender, pero sí seducir; lo que le importa es el acto narrativo y no su consumación o final.

<sup>4</sup> Bosch teoriza al respecto: «El final sorprendente no es condición imprescindible en el buen cuento» («Apuntes sobre el arte de escribir cuentos», Bosch, 1976, p. 12). «Mucho más importante que el final de sorpresa es mantener en avance continuo la marcha que lo lleva del punto de partida al hecho que se ha escogido como tema» (Bosch, 1976, p. 19).

<sup>5</sup> Manuel Rueda observa agudamente: «Lo que en *La reina y su secreto* pudo ser recurso lícito para un cierre novedoso, o sea, la identidad de la Reina, el autor goza en anularlo ya con el giro ambiguo. Desde la primera página se da al lector el indicio de la masculinidad de la Reina. Por supuesto, no se desea invalidar la totalidad del efecto; lo que evita el cuentista es que su relato descanse únicamente en la sorpresa, con lo que limitaría su campo de acción» (Rueda, 1984, p. 5).



Pero, más allá de diferencias en estrategias narrativas, las diferencias en las tramas de estos cuentos apuntan a cuestiones estéticas e ideológicas trascendentales para la narrativa dominicana. Por un lado, apuntan al tema sexual. En ninguno de los dos cuentos esta temática aflora de forma directa; en Bosch, el acto no se da, y en Alcántara, se cubre de imágenes poéticas:

Gina no podía sentir el rumor de las telas, ya no podría ver a Marie Antoinette —palpitante como un animal en celo— devolverse su verdadera identidad, mostrar su pecho peludo, los músculos de su cuerpo rijoso, sus piernas largas y flacas, caer en precipitado vuelo sobre ella, como una lanza arrojada al centro mismo de su cuerpo encadenado. (Alcántara, 1983, p. 20.)

Pero el regodeo, indirecto y poético en Alcántara, y la inexistencia del acto sexual en Bosch —inexistencia que cumple una función trascendental en la trama y sin la cual no se daría el cuento mismo— vienen a confirmar dos actitudes distintas ante el mismo tema. Bosch es representativo de su momento en la narrativa dominicana, en cuanto no emplea el tema sexual en sus narraciones. Cuando la relación sexual es parte de la trama de sus cuentos, se presupone —como en «La desgracia»— o no se la describe directamente —como en «Rumbo al puerto de origen»—. En Alcántara, en cambio, esa temática es más explícita y central a algunas de sus narraciones. Uno de sus mejores cuentos, «Con papá en casa de Madame Sophie», tiene como tema la iniciación sexual de un adolescente. Otros tratan de violaciones —«Los demonios que habitan nuestros días»— o tienen como protagonistas a lesbianas —«Confidencias de una amiga»— u homosexuales —«Lulú o la metamorfosis» (cuento que hay que leer como la otra cara de la máscara que presenta «La reina y su secreto»)—. La presencia de lo sexual es innegable en Alcántara, como en otros escritores dominicanos de su generación, y contrasta marcadamente con la ausencia en Bosch y sus contemporáneos. Consciente de ello, Alcántara apunta que:

Una de las taras que ha abandonado la literatura contemporánea dominicana es el peso que suponía para el autor la limitación de su obra en asuntos de sexo. (...) El sexo es tan inevitable como la política; ambos son aspectos cotidianos de la vida, inexorables, como la vida misma. (Alcántara, 1972, pp. 23-24.)

Aunque en comparación con la expresión del tema en otras literaturas y en otros autores, los asomos de Alcántara pueden aun parecer tímidos, por las capas o máscaras poéticas que aún cubren lo sexual en su narrativa, el tratamiento de este tema o temas marca, definitivamente, una di-

ferencia mayor con la narrativa anterior, particularmente con la de Bosch. En Alcántara, como en sus contemporáneos, tampoco se ha dado una politización de lo sexual, que se presenta, en sus primeros cuentos, bajo las capas de un psicologismo compatible con la presentación realista de los personajes. Cuando se comienza a romper un tanto con el realismo tradicional, como ocurre en «La reina y su secreto» y en «Lulú o la metamorfosis», lo sexual se independiza parcialmente del principio de verosimilitud, aunque no llega a verse como tema autónomo ni, menos aún, como hecho político.

La diferencia más obvia entre los dos cuentos que venimos cotejando es estilística. En el de Bosch se muestra de manera ejemplar el estilo que caracteriza lo mejor y más conocido de su producción. El cuento se construye con oraciones breves, sencillas y directas, con descripciones esquemáticas, donde sólo se dan los elementos imprescindibles para construir la narración, aunque, a veces, salpicada de imágenes poéticas que toman como base la naturaleza, que siempre es elemento primordial en los cuentos de Bosch. En éstos se establece una relación indisoluble entre los personajes y su medio, relación que no deja de tener tintes románticos. En cambio, en Alcántara el cuento se desarrolla en un mundo interior, tenebroso y donde no hay elementos naturales. Sólo las voces que vagamente llegan desde fuera de la casa a los oídos de la protagonista confirman la existencia, en la narración, de un mundo fuera de la vivienda tenebrosa y artificial de la reina. Esta marcada preferencia por los ámbitos distintos —mundo de la naturaleza que coincide con los sentimientos y peripecias de los personajes (Bosch) y mundo interior, artificial y antinatural (Alcántara)— se puede asociar a otra diferenciación estética entre los dos cuentistas. Señalaba anteriormente cómo la preferencia de Bosch por el tema campesino conllevaba, por razones de asociación a movimientos estéticos más amplios, una identificación con el realismo más tradicional. Bosch, consciente de esta identificación, que es también muestra de su preferencia personal por un estilo, teoriza sobre su tipo de cuento preferido, y en «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos» (véase Bosch, 1976) postula como necesario para la creación del cuento un estilo lacónico, como el que él había cultivado hasta entonces en lo mejor de su obra:

Toda palabra que pueda darle categoría de tema a un acto de los que presentan en esa marcha hacia el tema, toda palabra que desvíe al autor un milímetro del tema, está fuera de lugar y deben ser aniquiladas tan pronto aparezcan... (Bosch, 1976, p. 19.)

En el fondo de la teoría del cuento de Bosch hay una valoración de la acción sobre la expresión. El cuento para éste es esencialmente trama:

«Miles de frases son incapaces de decir tanto como una acción» (Bosch, 1976, p. 36). Y concluye: «... el cuento es un tema en acción para llegar a un punto. Y así como los actos del hombre ... están gobernados por sus necesidades, así la forma del cuento está regida por su naturaleza activa» (Bosch, 1976, p. 37). La sociedad, que, para Bosch como pensador materialista, es cosmos ordenado por razones económicas e históricas, se impone como modelo para la creación literaria, y, por ello, el cuento, que tiene como centro una acción que conduce al tema, está también determinado por leyes que imponen un estilo lacónico y verosímil, donde todos los elementos —inclusive el estilo— parecen justificarse como partes de un todo que refleja el determinismo o el patrón de la sociedad. Como lo que para Bosch importa en el cuento es la acción, la palabra sólo se justifica en cuanto hace a ésta visible al lector. Su estilo responde a una posición ideológica.

Algo parecido, aunque con resultados diferentes, ocurre en Alcántara. Este parte también de una concepción materialista de la sociedad y el arte, pero su pensamiento estético está más elaborado que el de Bosch. En su visión de la literatura, Alcántara sigue de cerca a pensadores marxistas que presentan una teoría compleja de las relaciones entre arte y sociedad: sigue, por ejemplo, en cierta medida, a Luckács, Goldmann, Althusser y Sánchez Vázquez. Estos pensadores le sirven de guía para la elaboración de una teoría sobre el cuento que, aunque esquemática, contrasta marcadamente con la de Bosch. Alcántara, como Bosch, comienza por reconocer la limitación que la brevedad necesaria del cuento le impone al género: «... el cuentista debe decir lo más importante de un hecho o situación en el menor número de páginas posible» (Alcántara, 1984, p. 13). Pero tal limitación espacial no conlleva, en su caso y contrario a Bosch, una imposición de un estilo en particular. Esto es así, en primer lugar, porque Alcántara no le atribuye a la acción la misma importancia que le da Bosch. Para el joven narrador dominicano la tarea del literato, y del cuentista en particular, es la de recrear lo conocido: «En esa búsqueda incesante de recrear lo conocido a través del lenguaje, se pasa al escritor la vida», establece (Alcántara, 1984, p. 13). El lenguaje es, en su visión de la literatura, central y ocupa la posición de importancia que en Bosch ocupaba la acción. Esto no implica una negación del realismo, pues Alcántara reconoce como punto de apoyo originario de la creación la realidad que circunda al escritor:

La literatura es, en cierto modo, una realidad inventada con elementos de la realidad real, que es el punto de partida para hacer lo que queremos. (Alcántara, 1984, p. 12.)

Pero esa realidad no implica determinismo alguno en el artista. En Alcántara hay una fe en la libertad del escritor y en su poder sobre la palabra:

... podemos hacer cualquier cosa con palabras, una vez iniciada la aventura del cuento. Porque el cuento, no lo olvidemos, es una apasionada aventura del lenguaje y de la imaginación del escritor. (Alcántara, 1984, p. 12.)

Como Octavio Paz, Alcántara encuentra la libertad bajo palabra. Su teoría del cuento, sin negar las influencias de la realidad que lo rodea y de la clase social a que pertenece, le atribuye al escritor mayores posibilidades de imaginación. Y éstas sólo se le brindan a través de la palabra. De ahí su estilo recargado, moroso, poético.

Pero hay que anotar, como cuestión aclaratoria, dos observaciones adicionales sobre el estilo de los cuentos de Alcántara Almánzar. Ni él ni los demás narradores jóvenes dominicanos han logrado aún un estilo característico y personal, como desde muy temprano en su carrera logró Bosch. En las cuatro colecciones de cuentos que hasta ahora ha publicado Alcántara no se percibe una línea estilística definida, y, aunque en términos amplios, se nota una tendencia hacia un estilo más recargado y lento que el de Bosch, su obra está aún en una etapa de búsqueda, y de apertura ecléctica, a diversas posibilidades narrativas<sup>6</sup>. En segundo lugar, hay que señalar que cuentos como «La reina y su secreto» evidencian una relación ambivalente ante este estilo de tendencia barroca y ante lo que podríamos llamar una sensibilidad *camp*. Por un lado, el regodeo en descripciones detalladas de un mundo que podría verse como grotesco y decadente parece estar presentado sin el peso de un juicio moral del narrador, que, a pesar de ciertos adjetivos que conllevan connotaciones negativas, parece mantenerse en posición objetiva ante el mundo de sus personajes. No podemos decir que el narrador esté de parte de la víctima o del victimario; más aún, parece deleitarse en la descripción del personaje fellinesco. Pero, por otro lado, en el texto parece darse un deleite en y una fusión con —y hasta confusión con— ese mismo mundo. Alcántara, consciente de ello, asegura:

Yo soy y no soy mis personajes: asumo y a la vez niego sus propias realidades. (Alcántara, 1984, p. 13.)

<sup>6</sup> Alcántara tiene cuentos boschianos o cuentos que simulan esquemas de narraciones al estilo de Bosch. En *Testimonios y profanaciones* aparecen seis viñetas o esquemas de cuentos donde la acción se reduce al mínimo y el lenguaje se concentra al máximo en un número limitadísimo de palabras. Los cuentos son breves párrafos y por eso dan la sensación de esquemas de cuentos y no cuentos en sí. Los textos (¿los testimonios del título?) aparecen entre los cuentos más tradicionales del libro y recuerdan las viñetas que coloca entre los cuentos de su libro *Spiks* el narrador puertorriqueño Pedro Juan Soto.

Y esa ambivalencia hace más atrayentes algunos de sus cuentos. ¿De lado de quién está el narrador: del de Gina o del de la reina? ¿Hay que leer «La reina y su secreto» como una alegoría política, donde Gina es el Santo Domingo postrujillista y la reina el capitalismo decadente que introduce una situación de violación económica, de dependencia neocolonialista? ¿Hay que leer el texto como un ejercicio morboso de regodeo en lo grotesco como categoría estética? Gran parte del valor del cuento de Alcántara reside en esa misma ambigüedad, en esa seducción de las máscaras.

La anteposición de dos cuentos ejemplares de dos autores dominicanos, uno mayor —ya un clásico en su literatura nacional y en la hispanoamericana en general— y otro joven —aunque ya en su temprana madurez—, no nos puede llevar a declarar que uno es mejor cuento que el otro, pero sí a evidenciar los cambios que se han producido en una literatura en aparente estado de crisis. Por años, los intelectuales y artistas dominicanos han hablado de la pobreza de su literatura nacional. Por ejemplo, Pedro Conde establece que la literatura dominicana se encuentra «... casi en el grado cero, o por lo menos en una situación de reflujo literario» (Conde, p. 6-A). Por su parte, Pedro Peix, al estudiar la narrativa dominicana de este siglo, dice que ésta enfrenta al cuentista «... a una tradición del vacío, o a lo que era peor y más premonitorio: a una narrativa yugulada» (Peix, p. 24). Y el mismo Alcántara diagnostica el mal de la literatura del país como producto de su «... desfase ... con respecto a la literatura extranjera» (Alcántara, 1972, p. 76). Pero las lecturas paralelas de estos dos cuentos evidencian en la cuentística dominicana contemporánea cierta vitalidad literaria, cierta apertura estética y, sobre todo, mayor conciencia de la naturaleza de la literatura misma. Alcántara, al perder un tanto la fe ciega que Bosch y sus contemporáneos tenían en la efectividad de la literatura y al adoptar una posición más ambivalente frente a la realidad extraliteraria, alcanza una mayor conciencia de la «literaturidad» de sus creaciones. Es como si descubriera que la literatura es una máscara. Y no es que el cuento realista de Bosch sea menos literario que el cuento más irreal de Alcántara. Tan literatura es uno como el otro. Pero Alcántara y sus contemporáneos dominicanos —pienso en Pedro Vergés, en Roberto Marcallé Abreu y en un puñado más de narradores jóvenes— tienen conciencia de que el escritor, para develar, para descubrir, para desentrañar, para desenmascarar la realidad por la literatura, tiene que, paradójicamente, enmascararla con su texto, que se sabe máscara. Por eso sus obras son testimonios y profanaciones de la seducción de las máscaras.

REFERENCIAS A OBRAS MENCIONADAS EN EL TEXTO,  
POR ORDEN ALFABETICO DEL AUTOR CITADO

ALCÁNTARA ALMÁNzar, José

- 1972 *Antología de la literatura dominicana* (Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1972).  
 1973 *Viaje al otro mundo* (Santo Domingo: Taller, 1973).  
 1975 *Callejón sin salida* (Santo Domingo: Taller, 1975).  
 1978 *Testimonios y profanaciones* (Santo Domingo: Taller, 1978).  
 1983 *Las máscaras de la seducción* (Santo Domingo: Taller, 1983).  
 1984 «Las máscaras de la seducción», en *Isla Abierta* (Santo Domingo, 21 de enero de 1984), pp. 12-13.

BLOOM, Harold

- 1975 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (London: Oxford University Press, 1975).

BOSCH, Juan

- 1976 *Cuentos escritos en el exilio* (Santo Domingo: Edición Especial 74-75, 1976).  
 1983 *Cuentos* (La Habana: Casa de las Américas, 1983).

CARTAGENA, Aída

- 1969 *Narradores dominicanos. Antología* (Caracas: Monte Avila Editores, C. A., 1969).

CONDE, Pedro

- 1978 «Un balance. A propósito de *Testimonios y profanaciones*», en *La Noticia* (Santo Domingo, 8 de octubre de 1978), pp. 2-A y 6-A.

ENCARNACIÓN, Angel

- 1983 «Sobre *Callejón sin salida*, libro de relatos de José Alcántara Almánzar», en *En Rojo* (San Juan, 22-28 de abril de 1983), p. 25.

FERNÁNDEZ OLMOS, Margarita

- 1982 *La cuentística de Juan Bosch. Un análisis crítico-cultural* (Santo Domingo: Editorial Alfa y Omega, 1982).

GARCÍA, José Enrique

- 1978 «José Alcántara Almánzar o una vocación en ascenso», en *La Noticia* (Santo Domingo, 8 de octubre de 1978), pp. 5-A y 8-A.

GUTIÉRREZ, Carlos María

- 1972 *The Dominican Republic: Rebellion and Repression* (New York: Monthly Review Press, 1972).

HENRÍQUEZ UREÑA, Max

- 1966 *Panorama histórico de la literatura dominicana*, segunda edición, revisada y ampliada (Santo Domingo: Colección Pensamiento Dominicano, 1966).

## J DE C

1978 «Personajes femeninos: *Testimonios y profanaciones*», en *La Noticia* (Santo Domingo, 8 de octubre de 1978), p. 7-A.

## MATEO, Andrés L.

1978 «Notas sobre las inquietudes formales de José Alcántara Almánzar», en *La Noticia* (Santo Domingo, 8 de octubre de 1978), p. 7-A.

## MENTON, Seymour

1972 «El método contrastivo», en *Hispania*, vol. 55, núm. 1 (1972), pp. 28-33.

## NOALSCO, Sócrates

1957 *El cuento en Santo Domingo. Selección antológica* (Ciudad Trujillo: Librería Dominicana, 1957).

## PEIX, Pedro

1981 *La narrativa yugulada* (Santo Domingo: Editorial Alfa y Omega, 1981).

## RUEDA, Manuel

1984 «Una voz: *Las máscaras de la seducción*», en *Isla Abierta* (Santo Domingo, 21 de enero de 1984), pp. 2-4.

