

Historias subterráneas: Tesis del cuento de Ricardo Piglia en dos relatos latinoamericanos*

Ricardo Piglia's short story thesis in two latinamerican stories

 Dunielys Díaz Hernández**

Resumen

* Procedencia del artículo: Este artículo es producto del curso “Estudios Literarios en Latinoamérica” dictado por el Profesor Emérito Mario Rodríguez Fernández en el Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción.

** Estudiante de Doctorado en Literatura Latinoamericana Universidad de Concepción Concepción, Chile diazdunielys@gmail.com

El crítico y teórico argentino Ricardo Piglia postula dos ideas fundamentales en las “Tesis sobre el cuento” publicadas en su libro *Formas Breves*: un cuento siempre narra dos historias y la segunda es la clave de la forma del relato y sus variantes. Desde esta perspectiva, el presente artículo sugiere una mirada crítica a dos cuentos de autores latinoamericanos: “Canto y baile” del escritor chileno Manuel Rojas y “Tobías” del narrador, poeta y ensayista cubano Félix Pita Rodríguez para fundamentar el potencial emancipador de la historia secreta y cómo ambos autores coinciden en esta estrategia narrativa en función de desafiar estigmas asociados a sujetos marginales y tensionar el discurso normativo.

Palabras clave: cuento; estigma; historia secreta; sujetos marginales; tesis sobre el cuento.

Recibido: 15 de octubre de 2023
Aprobado: 15 de diciembre de 2023
Artículo de reflexión

Abstract

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*:

Díaz Hernández, Dunielys.
“Historias subterráneas: Tesis del cuento de Ricardo Piglia en dos relatos latinoamericanos”.
Poligramas, 58 (2024): e.20213287.
Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i58.13287>

The Argentine critic and theorist Ricardo Piglia postulates two fundamental ideas in the Thesis on the short story published in his book *Formas Breves*: a story always tells two stories and the second one is the key to the form of the story and its variants. From this perspective, this paper suggests a critical look at two stories written by Latin American authors: “Canto y baile” by the Chilean writer Manuel Rojas and “Tobías” by the Cuban narrator, poet and essayist Félix Pita Rodríguez. This study aims to substantiate the secret story's emancipatory potential and how both authors narrative strategies converge as function of challenging stigmas associated with marginal subjects and putting tension on the normative discourse.

Keywords: marginal subjects; secret story; short story; stigma; thesis on the story.



Los relatos “Canto y baile” de Manuel Rojas y “Tobías” de Félix Pita Rodríguez, además de la historia visible, narran otra que permanece tensada en los detalles hasta salir a la superficie. Si bien la cuentística de ambos autores ha sido ampliamente abordada por la crítica literaria, el presente artículo se enfoca entonces en la estrategia narrativa (historia secreta) que articulan en sus textos para reivindicar las vidas de sujetos marginales y estigmatizados, la cual es el núcleo proteico de ambos relatos. Por tanto, el artículo se estructuró de la siguiente forma: inicialmente se intenta llegar a la segunda historia a partir de una mirada interpretativa a los detalles cifrados en los textos (*El arte de narrar o la silueta de una mariposa sobre la tela vacía*); luego se accede a esa verdad contenida para comprobar cómo provoca la fractura de estigmas en el apartado que toma una de las frases del cuento *Tobías*: “A ese no se le pueden contar historias rellenas de paja, como las cajas de botellas”.

Si “el cuento que busca su forma es lo que patalea dentro del cuentista mientras trata de dormir”, según expresara el escritor estadounidense Sherwood Anderson, dos narradores latinoamericanos del siglo XX tal vez debieron tener parecidos desvelos: el cubano Félix Pita Rodríguez, autor de “Tobías” (1955) y el chileno Manuel Rojas con “Canto y baile”, relato publicado en 1929. Ambos autores sagaces en el arte de narrar y con numerosas victorias en esa batalla donde, parafraseando a Ernest Hemingway, la novela vence por puntos y el cuento por knockout.

Pero qué es un cuento sino una historia tramada con astucia y... ¿acaso solo una? El crítico argentino Ricardo Piglia responde a esta interrogante en las “Tesis sobre el cuento” publicadas en *Formas Breves*, donde afirma: “Un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia 105). Con ese instinto detectivesco que según Piglia acompaña al crítico literario, el presente artículo se propone descifrar estas escrituras subterráneas en los relatos “Canto y Baile” de Manuel Rojas y “Tobías” de Félix Pita Rodríguez para fundamentar cómo la historia secreta en ambos textos opera en función de dinamitar etiquetas estigmatizantes y posee un potencial emancipador.

Félix Pita Rodríguez y Manuel Rojas se interesan por las zonas de sombra de la realidad y las cartografías de sus cicatrices. En efecto, sobre la narrativa rojiana Grínor Rojo plantea: “La reflexión: ese fondo de humanidad esencial tendrá, en las narraciones de nuestro escritor, llegado el momento y poco importa de quién se trate, un peso mayor que el de la ley. Cuando hay que elegir entre uno y otra, Rojas opta por aquél” (6).

Por otro lado, Aimee González Bolaños distingue en la obra prosística de Pita Rodríguez la libertad expresiva para hallar una renovada visión de la realidad y la intención del autor de visibilizar otros sujetos en la sociedad (González 1145).

En el caso de los relatos analizados en el presente artículo las poéticas autorales apuestan por la universalidad de la dignidad humana y se apoyan entonces en la duplicidad del cuento para enfatizarlo. En ambos textos la historia secreta se articula para desestructurar estigmas y tocar más hondo las fibras de los sujetos infames: “Vidas singulares convertidas, por oscuros azares, en extraños poemas” (Foucault, *La vida* 81).

“Canto y baile” narra la trifurca entre dos hombres en un prostíbulo chileno del siglo XX. Casi al final de la movida noche en “la casa de canto y baile de María de los Santos” coinciden dos grupos distintos de delincuentes: la palomilla, “pobre de condición y miserable de espíritu” con Atilio, el maldito, como su líder; y los ladrones, grupo “siempre más amable y más generoso que el palomilla” encabezados por Tobías, el maletero. El altercado con una de las mujeres del burdel como pretexto provoca la intervención de Tobías y desencadena la pelea entre ambos personajes que termina con la muerte de Atilio, el maldito, y la llegada de los policías, quienes solo encuentran el salón oscuro y vacío.

En el relato “Tobías” dos hombres coinciden en “la cochina cárcel de San Pedro Sula” y uno de ellos (el narrador) cuenta la historia escuchada a Tobías en la soledad de la celda y sus lecciones de vida, así como la confesión de la causa por la que se encuentra prisionero: una muerte. Tobías asesinó a un viajero por revelar al anciano, quien había cobijado a ambos en su techo, que su hijo realmente era un delincuente y no un doctor ilustre como creía el viejo padre.

De esta manera se resumen las historias visibles contadas en ambos textos donde se concentra el peso del estigma. Para Erving Goffman: “El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador” (13). Tanto en “Canto y baile” como en “Tobías”, los relatos superficiales hablan de sujetos estigmatizados: un delincuente y un reo, a los cuales se les asigna una identidad social basada en anticipaciones que luego serán transformadas en expectativas normativas y demandas rigurosamente presentadas (Goffman 12). Eso, si solo existiera una lineal y única historia a la que atenernos en estos cuentos.

Sin embargo, el mismo Goffman sugiere que “lo que en realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos” (13); y este lenguaje de relaciones será una de las potencialidades de ese segundo cuento que fluye en la escritura subterránea. Por tanto, la multiplicidad quiebra la rigidez del estereotipo.

El arte de narrar o la silueta de una mariposa sobre la tela vacía

La primera tesis de Ricardo Piglia en *Formas Breves* postula la duplicidad del relato. En este sentido el escritor y crítico argentino se pregunta: “¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?” y añade:

El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario... Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (Piglia 106)

Desde esta perspectiva se entiende entonces que el estigma encuentre lugar en la historia primera de ambos textos analizados; pero ya en la segunda se propone su anulación y es que, justamente, se trabaja con dos sistemas diferentes de causalidad.

Para descubrir las historias secretas cifradas en los intersticios de los relatos es necesario atender a esos detalles que operan como pistas, guiños realizados por el autor en esa “microscópica máquina narrativa que es un cuento”, según es denominada por Ricardo Piglia (107).

El análisis de los detalles en “Canto y baile” y “Tobías” su fundamenta en los planteamientos de Ricardo Piglia respecto a este concepto en *Formas Breves*, así como en las ideas de Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* y algunas consideraciones de Jacques Rancière en este sentido que aparecen en *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*.

En términos de Piglia, el detalle cumple una doble función en el relato y son usados de manera diferente en las dos historias, de modo que lo que puede parecer superfluo en la primera puede ser esencial y estratégico en la segunda.

Sobre la presencia específica del detalle material en el relato acota Rancière: “No está ahí para probar que lo real es bien real. Porque la cuestión no es la de saber si lo real es real. Es la de la textura de ese real, es decir, el tipo de vida que es vivido por los personajes... El detalle resume un mundo sensible” (24).

El filósofo francés reflexiona también sobre la idea del detalle como señal de aviso, marcas, como anticipados rayos de luz que nos advierten de la verdadera tormenta:

La nitidez del detalle es la textura de lo inevitable: es la descomposición de una situación y de una acción en la multiplicidad de los acontecimientos sensibles que tiene la realidad perceptible, pero es también el límite aportado a esa descomposición, la puntuación del encuentro con lo inconcebible que le impide a ese conjunto de acontecimientos sensibles constituir la racionalidad de una situación y la razón suficiente de una acción. (Rancière 43)

Los anteriores preceptos teóricos permiten identificar la presencia de varios elementos claves para la comprensión de los relatos analizados. A continuación, se abordarán ciertos detalles de “Canto y baile” que aparecen de manera fragmentaria en la madeja de la narración.

La presencia del color rojo en la descripción con la que comienza el cuento:

Los muebles de aquel salón de baile eran tapizados con brocado color rojo; rojo era también el papel que cubría las paredes y roja la alfombra que, después de orillar de encarnado las patas de las sillas y sillones, terminaba súbitamente ante el piano. En las ropas de las mujeres de aquel salón de baile predominaba igualmente el color rojo. Los espejos, cuatro grandes, colocados uno encima del piano, otro al fondo, en la pared contraria a la que ocupaba el primero, y dos frente a frente en las paredes restantes, recogían y multiplicaban aquel tono como una sinfonía en rojo, tal vez si conscientemente organizada por la dueña de casa, que no ignoraría, ya que eso formaba parte de su conocimiento del negocio, que el color rojo influye en los nervios, excitando a los apacibles y enloqueciendo a los irritables. (Rojas 270)

Pudiera pensarse, como bien se indica en las últimas oraciones del fragmento anterior, que el color rojo suele ser asociado con la pasión y la excitación por lo que constituye un color apropiado para la descripción de un prostíbulo, aunque el autor nunca utilice ese sustantivo, sino “casa de canto y baile de María de los Santos”. Se deja a la suspicacia de lector que lo infiere a partir de las descripciones de las habitaciones y las acciones narradas. Pero el color rojo también tiene entre sus significantes más comunes la sangre, por tanto, anuncia desde el inicio del cuento el asesinato que ocurrirá después, como una de las pistas entregadas por Manuel Rojas para crear cierta atmósfera. En la historia 1 el color rojo en la descripción simplemente es el color de los muebles, mientras que en la historia 2 funciona como anuncio.

En efecto, Luz Aurora Pimentel reflexiona sobre el componente ideológico contenido en las descripciones de los textos:

...la descripción, responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos. (Pimentel II)

De igual forma, cuando se presenta el personaje de Atilio, el maldito, se hace del modo siguiente: “Todo él daba una fuerte impresión de frialdad, que hacía encogerse a las mujeres como ante una culebra. Se llamaba Atilio, apodado ‘El Maldito’, es decir, el cuchillero sin valor” (Rojas 275), mientras que para Tobías se emplean diferentes términos: “Era un hombre de baja estatura, pero grueso y musculoso, lleno de vivacidad y resolución en sus movimientos; su rostro moreno lucía un bigotillo negro y rizado; los ojos eran grandes y llenos de fuego. Un diente de oro le relumbraba en la sonrisa, haciéndola más viva” (Rojas 280). Desde la descripción de los personajes opera la oposición que luego será manifestada con mayor claridad en el relato y constituyen anticipaciones que estimulan la formulación de expectativas normativas en el lector.

Otro de los detalles relevantes en el cuento es el piano. Un piano en un prostíbulo que acompaña las noches, pero el autor le otorga una disposición y tratamiento reverencial en el relato:

El piano, negro, alto, profundo, destacándose entre el rojo, semejaba un catafalco contrariado, constreñido, a pesar de su seriedad, a presenciar aquella orgía ultrarroja. A su lado había una mesilla vacilante con cubierta de lata, donde las mujeres acostumbraban a tamborilear con la palma de las manos para evitar el baile. Parecía una desordenada y pequeña murga al lado del piano. (Rojas 270)

Resulta interesante que la alfombra roja que se extiende por toda la habitación, “después de orillar de encarnado las patas de las sillas y sillones, terminaba súbitamente ante el piano” (Rojas 270). El instrumento musical no es contaminado por el color rojo.

El piano que parece superfluo en la historia de la superficie, que cumple su mera función musical en la diégesis, es básico y usado de manera diferente en la segunda historia. Ese objeto, como hiciera ver Rancière, está en el relato para resumir un mundo sensible. El piano

emblematiza y nos dice que hay algo que a pesar de, y en esas circunstancias, permanece incorruptible, lo cual es fundamental para entender la segunda historia.

Justo encima del piano se emplaza uno de los cuatro espejos del salón, dispuestos de manera frontal unos con otros. Los espejos también serán estratégicos en la historia, ya que su reflejo previene a Tobías del cuchillo que avanza hacia él por la espalda. Una función muy clara de estos objetos en el texto. Sin embargo, otra lectura de su presencia en el relato puede estar contenida en la siguiente pregunta: ¿Acaso reflejan los espejos lo que realmente somos? En criterios de Michel Foucault es el lugar donde soy y no soy:

El espejo, después de todo, es una utopía, puesto que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que virtualmente se abre detrás de la superficie; yo estoy allí, allá donde no estoy, una suerte de sombra que me da a mí mismo mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo. (Foucault, *El cuerpo utópico* 70)

Si se concatena el piano incorruptible y el espejo que refleja un sujeto y su espacio circundante que en realidad no es lo que parece, pueden advertirse las dimensiones de una historia que subyace donde no se narra la trifurca entre dos delincuentes, sino la dignidad que sobrevive en un hombre.

En el caso de “Tobías”, del escritor cubano Félix Pita Rodríguez, aunque se trata de un cuento más breve en extensión que el relato rojiano, aparecen también estos dispositivos que funcionan como llaves hacia la historia secreta.

Mientras conversan en la celda, el personaje de Tobías talla un velero en un pedazo de madera, pero no cualquier tipo de madera: “Él estaba haciendo algo con una cuchillita en un pedacito de tronco de Campeche. Después, pero mucho rato después, fue cuando vi que era un velero de dos palos, con bauprés y cordajes, y un hombrecito del tamaño de un frijol parado en la cubierta. Y todo no más grande que la palma de su mano” (Pita 44).

El árbol de Campeche oriundo de Centroamérica donde se ubica justamente la cárcel, en el territorio guatemalteco San Pedro Sula, es conocido por su utilidad para la obtención de colorantes, de ahí que también se le llame “madera que sangra”. Como el color rojo en “Canto y baile”, de cierta forma, este indicio advierte sobre el hecho sangriento que se narrará casi al final del cuento. En efecto, inicialmente el narrador solo repara en el acto de la cuchilla sobre la madera y tarda en reconocer la figura del velero, un velero que hace navegar al lector hacia las aguas de otra historia.

En cada intervención de Tobías trabaja sobre una parte diferente de su embarcación en miniatura, labra el ancla del velero con la punta de un alfiler, retoca el mástil, saca hilos de su raída chaqueta para trenzarlos y usarlos como cordajes, hasta dos últimas alusiones:

¿Cómo imaginar a Tobías, que estaba allí, calibrando con el ojo entornado a su velero de tronco de Campeche, cómo imaginarlo con un cuchillo en la mano, saltando sobre un hombre con la furia de matar en el corazón? (Pita 46)

Tobías calló y se puso a retocar con el alfiler el ancla del velero. Yo le miraba a las manos que acariciaban el pedacito de tronco de Campeche y me sentí contento por dentro. (Pita 49-50)

En los anteriores fragmentos del texto se produce, lo que llama Piglia, el punto de cruce de las dos historias hacia el final del relato. Este detalle responde a dos sistemas de causalidades diferentes en el cuento; si en uno se trata solo del entretenimiento de un recluso en el ocio de la celda, en el otro va a constituir uno de sus pilares significativos.

De la madera que sangra se hace un velero, un velero para la libertad de un hombre prisionero y una grandeza en miniatura, incluso, para aquel que ha matado.

Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000) reflexiona sobre la presencia de la miniatura en la literatura:

Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño. (137-138)

Así lo minúsculo, puerta estrecha, si la hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es el albergue de la grandeza. (Bachelard 141)

Desde esta perspectiva el velero constituye la clave para entender la segunda historia del relato que, en cierta medida, encuentra puntos en común con la que subyace en “Canto y baile”: no se ha contado simplemente un asesinato. ¿Quién es el hombre en la cárcel? ¿Puede pervivir el honor en un delincuente?

Finalmente, resulta interesante detenerse en el análisis de un aspecto que comparten ambos textos, tanto Félix Pita Rodríguez como Manuel Rojas nombran al personaje central Tobías. Si bien el autor chileno en *Hablo de mis cuentos* refiere que conoció a un sujeto de igual nombre, también comenta que “Canto y baile” es totalmente invención literaria, a diferencia de otros relatos en la narrativa rojiana inspirados en experiencias de vida del autor. Por tanto, en la invención literaria se esgrime esa astucia y ardid del cuentista para seleccionar e hilvanar los elementos de la historia.

Según criterios de la investigadora Luz Aurora Pimentel el nombre no constituye una decisión inocente en la escritura y nombrar es conjurar:

El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados (29) ... El nombre propio, ya sea de un personaje o de un lugar, funciona como el campo de imantación de los semas, como el crisol donde se forjan los valores ideológicos de un relato. (Pimentel 47)

Tobías es un nombre asociado con la generosidad, la justicia y la virtud, aparece en el Antiguo Testamento: *El libro de Tobías*, donde este personaje es una especie de héroe de la vida cotidiana que soluciona los conflictos familiares. Por tanto, no debe pensarse que este nombramiento es azaroso, contradictoriamente, en ambos cuentos se ocupa para el personaje que cometerá el crimen; sin embargo, opera en otra corriente de sentido para la segunda historia detrás de la visible. El nombre de Tobías constituye otro guiño dentro de un relato evidentemente conjurado.

“A ese no se le pueden contar historias rellenas de paja, como las cajas de botellas”

La segunda tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia en *Formas Breves* establece lo siguiente: “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (108). En efecto, los detalles analizados anteriormente evidencian una construcción (o conspiración) del relato en el cual esos aspectos cifrados en sus intersticios revelan una segunda historia, algo que subyace y prevalece al mismo tiempo, lo que en verdad quería ser contado. “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de

una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta” (Piglia III).

En “Canto y baile” de Manuel Rojas y “Tobías” de Félix Pita Rodríguez existe esta verdad secreta iluminada por pianos negros incorruptibles en medio del rojo, por la grandeza y la libertad talladas en la madera que sangra en forma de velero. No es Tobías, el maletero, un delincuente sin honor y no es el otro Tobías, el de la cárcel en San Pedro Sula, un asesino de posada. La historia visible no es la única historia, estaría “rellena de paja, como las cajas de botellas” si así fuera, en la verdad secreta de los cuentos radica su fortaleza: la dignidad en sujetos aparentemente despojados de ella por el ordenamiento social hegemónico.

Julio Cortázar, ese otro gran cuentista latinoamericano, expresó:

Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Y ese hombre que en determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene -a veces sin que él lo sepa conscientemente- esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. (Cortázar 335-336)

Sobre esa esencia misma de la condición humana y apertura de lo pequeño hacia lo grande hablan “Canto y baile” y “Tobías”. El hecho de que estos dos personajes sean sujetos fronterizos, entendidos por Lorena Ubilla Espinoza como aquellos que por su condición pueden transitar entre diversos órdenes, mundos y prácticas. Por ejemplo, los tenues límites existentes entre legalidad/ilegalidad, honradez/perversión (Ubilla 2), posibilita a ambos autores la construcción de la segunda historia y mediante este recurso logran desafiar estigmas para “otorgar sentido a los nuevos referentes instalados a partir de la implantación del proceso modernizador” (Ubilla 1).

De manera que, en estos relatos, como señala Piglia, hay algo en el final que siempre estuvo desde el principio, pues: “El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado, de saber esperar lo que viene, nítido, invisible, como la silueta de una mariposa contra la tela vacía” (Piglia 137).

Por tanto, la historia secreta se articula para provocar quiebres en los estigmas asociados a estos sujetos y los detalles revelan las verdades contenidas. “El normal y el estigmatizado no son personas, sino, más bien, perspectivas” (Goffman 160) y así lo demuestran “Canto y baile” de Manuel Rojas y “Tobías” de Félix Pita Rodríguez.

Según Goffman: “El área de manejo de un estigma puede entonces considerarse como algo que pertenece fundamentalmente a la vida pública, al contacto entre extraños o simples conocidos, al extremo de un continuo cuyo polo opuesto es la intimidad” (67). Tal aseveración podría conectarse con la evolución de los hechos narrados en ambos textos. Si en un inicio se dilatan y postergan los acontecimientos medulares de la trama, el desarrollo posterior del cuento y el sistema de relaciones que se establece entre los personajes permite un acercamiento más íntimo a estos Tobías y, por consiguiente, se inhabilitan las etiquetas estigmatizantes al comprobar que no se es tan solo delincuente y asesino. La segunda historia visibiliza la porosidad de la vida misma y problematiza las categorías sociales.

Y es que nada menos cabría esperar de la literatura:

... consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la trasgresión, o de la revuelta. (Foucault, *La vida* 92)

Conclusiones

“Canto y baile” de Manuel Rojas y “Tobías” de Félix Pita Rodríguez constituyen valiosos relatos de dos narradores latinoamericanos hábiles y astutos en el arte de contar cuentos. Una astucia que viene dada en la capacidad de estos autores para tejer dos historias, una visible y otra en los intersticios, cifrada en los detalles como faros de una verdad secreta que espera ser descubierta por el lector. En este sentido, ambos textos evidencian las tesis sobre el cuento que planteara Ricardo Piglia en *Formas Breves*: un cuento siempre cuenta dos historias y la segunda es la clave de la forma del relato y sus variantes. En estos casos la historia secreta constituye una estrategia narrativa en función de fracturar estigmas sociales, así como también tensiona el discurso disciplinario y normativo.

Resultan interesantes los elementos análogos en los dos cuentos, pues tanto “Canto y baile” como “Tobías” narran un asesinato y el personaje que comete el crimen se llama Tobías, cuyo nombre conjura una virtud de la que aparentemente debiera adolecer un asesino. Los Tobías de las historias visibles poseen características diferentes; sin embargo, los Tobías de la segunda historia comparten una inmanencia de la dignidad. Tanto en la casa de canto y baile de María de los Santos como en la cárcel de San Pedro Sula, el segundo Tobías no puede permitir el golpe a una mujer por un hombre que “pega a la mala, por detrás y a la segura” (Rojas

277), ni que alguien entre en la cabaña de un viejo a “romperle con sus zapatos sucios todas las cosas hermosas que tenga dentro de su cabeza” (Pita 50).

Cabe reparar en que ambos textos se desarrollan en espacios cerrados: un prostíbulo y la celda de una prisión, considerados ejemplos de heterotopías de desviación “reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida” (Foucault, *El cuerpo utópico* 23). Si bien constituyen sitios estigmatizados, lo cierto es que las heterotopías también complejizan y torsionan el espacio común, congregan la otredad y son lugares en los que se es y no se es al mismo tiempo, por lo que posibilitan entonces la creación de brechas de sentido como la lograda mediante la duplicidad de los cuentos, donde los detalles constituyen las líneas de fugas de estos espacios cerrados y de las subjetividades instituidas.

“El todo está ahora en los detalles. Está en el aliento común que encauza la sucesión de estos acontecimientos sensibles liberados de las cadenas de la causalidad” (Rancière 31-32) y serán estos quienes despejen la segunda historia, dos de ellos con mayor fuerza: un piano negro incorruptible entre tanto rojo y un velero en miniatura para que navegue la libertad fuera de una celda.

Vidas estigmatizadas, pero reivindicadas en la historia secreta donde se desplazan de las posiciones a las que han sido fijadas. Lo subyacente contiene lo que en realidad quiere ser contado en ambos textos, esa especie de honor sobreviviente en sujetos a los que la convención social ha despojado de él, pues es preciso recordar que: “No se puede saber si un hombre lo es de veras mientras no le haya pasado por encima la rueda del sufrir” (Pita 50).

Referencias bibliográficas

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2000. Impreso.

Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Los desafíos de la ficción*. Ed. Eduardo Heras León. La Habana: Casa Editora Abril. 2002: 332-341. Impreso.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2010. Impreso.

Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira. 2006. Impreso.

Goffman, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu. 2006. Impreso.

- González Bolaños, Aimee. “Félix Pita Rodríguez: el arte de la palabra”. *Revista Iberoamericana*. 56. 1990: 1143-1151.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción: Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2001. Impreso.
- Pita Rodríguez, Félix. “Tobías”. *Selección de Cuentos Cubanos*. Ciudad de La Habana: Editorial del Ministerio de Educación, 1962. 42-50. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El hilo perdido*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 2015. Impreso.
- Rojas, Manuel. “Canto y Baile”. *Manuel Rojas. Cuentos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016. 270-283. Impreso.
- Rojo, Grínor. “La contraBildungsroman de Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura*. Nov. 2009: 1-29.
- Ubilla Espinoza, Lorena “Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: de disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador”. *Revista Chilena de Literatura*. Nov. 2010: 1-15.