

SOBRE CONEJOS SANDIYEROS Y OTRAS ZARANDAJAS: EL MICROCUENTO EN SALARRUÉ

Javier DE NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

1. Introducción

Cuando inicié mi investigación sobre el microcuento actual, mi propósito era tratar de profundizar en una definición del género que la incipiente crítica ha ido entendiendo en dos planos: uno sincrónico, por el que se ha hecho hincapié en ciertos rasgos inmanentes como la extrema brevedad, la intensidad, el humor, la función de la anécdota, etc.; y otro, por el que se ha postulado desde la diacronía que el microcuento es un fenómeno vinculado al fin de la modernidad¹. El relato brevísimo, *short short story*, microcuento o como quiera llamársele de entre las múltiples etiquetas existentes, se ha datado sobre todo a partir de textos hispanoamericanos de la década del cincuenta en adelante. Arreola, Monterroso, Borges, Cortázar, Denevi, Piñera o Cabrera Infante serían algunos de los nombres cimeros con los que se podría contar para establecer cuál es la relación del microcuento con el problema de la fragmentación de los valores y la crisis de los grandes relatos, temas adjudicables a la tan traída y llevada postmodernidad. A continuación me interesó rastrear cuáles serían las muestras anteriores (sobre todo las inmediatamente anteriores) a la eclosión de este fenómeno híbrido, proteico y de difícil clasificación.

Sin embargo, al tratar de reconocer las marcas de identificación entre el microcuento postmoderno y las formas breves clásicas como el cuentecillo, la anécdota, la fábula, el caso, etc., me encontré con que el primero ha jugado desde siempre con dos tradiciones fundamentales. Muchos

1 Para una puesta al día de las principales tendencias a la hora de definir el concepto, puede consultarse el libro muy útil de V. Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Fundarte, 1996. En relación con la postmodernidad, véase F. Noguero, «Micro-relato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 49-66.

autores hispanoamericanos pueden mirar de un lado hacia un legado culto o «libresco» para dialogar con él mediante la parodia y el juego intertextual. Arreola y su *Bestiario*, Denevi y sus *Falsificaciones* de la cultura occidental o Cabrera Infante y sus chistes literarios (véanse sus *Exorcismos de esti(l)lo*), entrarían en este apartado.

A su vez, la no menos rica vertiente popular y folclórica también pudiera servir de mina de relatos². Como destaca Epple, el microcuento procede también de

una línea narrativa que [...] basa sus asuntos en la experiencia colectiva que se transmite oralmente, sea como «sucedido» o como «anécdota», y que el autor recoge como una situación de por sí significativa, formalizando sus líneas esenciales. Son textos que buscan a la vez plasmar a la vez la frescura coloquial del lenguaje de la comunidad y sus clases culturales. El narrador es sólo una figura intermediaria que oye y transcribe una historia cuya autoría se adjudica a la comunidad³.

Creo que en este contexto debemos entender a un nombre olvidado de las antologías microcuentísticas y que, sin embargo, ocupa un lugar destacado en la narrativa centroamericana del siglo XX. Me refiero a Salvador Salázar Arrué (1899-1975), más conocido como Salarrué, autor entre otros títulos, de los *Cuentos de cipotes*.

2. Los microcuentos de Salarrué

A Salarrué se le reconoce sobre todo como autor de los *Cuentos de barro* (1933), una de las máximas expresiones del criollismo centroamericano. Sin embargo, su obra delata una espíritu versátil y singular, que lo mismo se entaña con la vida de la gente humilde de El Salvador, su país natal, que tiende puentes hacia el esoterismo o la filosofía budista. Esa misma habilidad transformista demuestra en los *Cuentos de cipotes*, publicados a partir de 1928 en la prensa, reunidos por primera vez en 1945, y editados en su versión definitiva en 1961⁴. En ellos Salarrué

2 A la hora de estudiar el cuento en Iberoamérica, F. Aínsa señala la importancia de considerar no sólo los elementos estructurales (unidad de acción, efecto, brevedad, autonomía auto-reflexiva) o los fines, sino también su carácter oral y anónimo en sus orígenes históricos. Véase a este respecto F. Aínsa, «Propuestas para un método de estudio comparado del cuento latinoamericano», *Palinure*, 4, 1988, 96-113.

3 J.A. Epple, «Introducción», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 11.

4 Para más datos sobre el autor y su obra, puede consultarse de S. Ramírez, el «Prólogo» a *El ángel del espejo y otros relatos*, Caracas, Ayacucho, 1985; Carmen de Mora, «El criollismo en el cuento salvadoreño de los

toma la voz un niño («cipote» es un salvadoreñismo para designar al niño) que refiere brevísimamente (cada cuento tiene una extensión que va de quince líneas a página y media) una anécdota, muchas veces trivial y casi siempre humorística.

No se trata propiamente de literatura para niños, aunque el emisor y el receptor de los relatos sea en apariencia infantil. Salarrué imita el habla de los pequeños, con sus modismos y resortes imaginativos. Finge, además, que son ellos quienes crean su propio discurso, del que el adulto está ausente por falta de interés. Como él mismo explica,

son los cuentos que nuestro niño nos está contando, a su manera, no a mi manera sino a su manera [...] se cuentan en todas partes pero el adulto no está escuchando por una sencilla razón: porque no cree al niño capaz de contar un cuento que pueda oír un mayor [...] él no quiere descender hasta ese plano mínimo de la atención y el propósito del niño falla; quizá nace fallido porque sabe de antemano que el adulto no lo entiende; pero sabe además que el niño compañero lo atenderá menos, y no teniendo el cuento de cipotes la atención concentrada del adulto se reducirá el cuento a mera chacota, divierta, motivo de risa crónica...⁵

De todo esto se deduce que el público al que van dirigidos no es infantil. Pero reparemos en que el esquema de comunicación implícito en las palabras del escritor es bastante original. El texto se presenta ficticiamente con un emisor niño que, consciente de que el receptor fingido no le escucha, inicia un semi-monólogo que tanto se dirige al adulto distraído como al propio yo. Sin embargo, el autor empírico piensa más bien en un único receptor: el adulto⁶. Se trata, tal vez, de recuperar una lite-

años 20», *Anales de literatura hispanoamericana*, 27, 1998, 161-176; y J. Martínez, «Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo», *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, 1992, 203-213.

⁵ Cito por S. Ramírez, «Prólogo» a *El ángel...*

⁶ Cabe añadir también que en un país de tan alto índice de analfabetismo como El Salvador una literatura tan exigente verbalmente como la de Salarrué sólo se dirige a un sector letrado de la población que, por otra parte, no siempre está interesado o es competente para recibir el mensaje. Son ilustrativas estas palabras de Hugo Lindo, uno de los hombres de letras más representativos de la época, acerca del lenguaje de Salarrué: «Pocas, poquísimas perspectivas quedan pues en el ámbito salvadoreño a la literatura criollista. *La espada y otras narraciones* [libro de cuentos de Salarrué] remata con un vocabulario de cinco páginas y media, que aun los salvadoreños nos vemos en la necesidad de consultar. Las excelencias artísticas de la obra quedan así circunscritas en un territorio pequeño a un escasísimo núcleo de admiradores» (H. Lindo, *Recuento*, San Salvador, Ministerio de Educación, 1969, 141). Los reproches de Hugo Lindo serán luego muy parecidos a los que dirige la mucho más resonante críti-

ratura oral para el adulto por la vía escrita. Ese hombre que no escucha debiera interesarse por el relato insignificante del pequeño que habla solo. Y para ese hombre se reproducen unos cuentos que fluyen entre el habla del niño y la autoría implícita del mayor, ya que, aunque Salarrué asegure no escribir «a su manera», lo cierto es que inevitablemente implanta su huella hábilmente solapada. Esta intromisión adulta, tanto de emisor como de lector, se descubre en la ternura y comicidad con que se aborda el mundo infantil. Un buen ejemplo es «El cuento del teléfono cosquiya, los pájaros parados, granos en la nuca y el bárbaro tren Don Flomfrufrán corriedile» recogido en el Anexo 1. El humor es fundamental en este texto, como en los demás relatos de la colección. Llama la atención, por supuesto, la extensión del título, un dato «excéntrico» según señala F. Noguero, en la configuración del microcuento moderno⁷. Sin embargo, lo más interesante quizá sea la aparición sorprendente de un tren llamado sin mayores explicaciones «Don Flomfrufrán» el cual, como un absurdo *Deus ex machina*, acaba abruptamente con la historia. Así como el título no extraña dentro del conjunto de los *Cuentos de cipotes*, esta clase de finales también es bastante frecuente y no responde nunca a la línea argumental del relato. Este gira como una peonza, sigue el deambular imaginativo del niño, avanza y retrocede, se abre camino en medio de una espesura de vocablos hasta que se detiene de un frenazo cuando menos se espera. El cuento imita el monólogo infantil, roto cuando se agota la inspiración o, mejor, cuando una imagen chillona puede cerrar de forma sorprendente. A simple vista se trata de reproducir una gramática de la fantasía infantil. Sin embargo, mi opinión es que, deliberadamente, Salarrué finge una literatura no deliberada. Las pala-

ca del «Boom» de los años sesenta (Rama, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso, etc.) a los novelistas telúricos.

7 Véase el estudio ya citado de F. Noguero. Efectivamente, el microcuento es un género particularmente adecuado para representar esa crisis de valores y de sentido unificador del mundo que se ha denominado «postmodernidad». Ocurre algo semejante con otros libros misceláneos (diarios, selección de aforismos, citas, cuadernos de notas, etc.). Sobre el particular puede consultarse de E. López Parada, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999. Sin embargo, no creo que sea el caso de Salarrué, quien parece situarse en un estrato «premoderno» con su óptica infantilista. Hay que tener en cuenta además que la heterogeneidad estructural de los microcuentos de cipotes es sólo relativa. La repetición de las mismas palabras en los principios y finales señala simbólicamente la intención de encuadrarlos a todos dentro de un mismo modo de mirar las cosas. Esto los relacionaría también con el ciclo de cuentos, como demuestra M. Gomes en su trabajo de este mismo volumen.

bras que abren y concluyen el microcuento («Puesiesque» y «siacabuche») se erigen en elementos caracterizadores de todos los *Cuentos de cipotes* por su recurrencia. Salarrué las convierte en fórmula oralizadora, pero intencionada, al empezar y terminar con ellas todos sus relatos. Así, la técnica sencillista, sin perder su primitivismo, se hace ingenuista, pero no ingenua. La insistencia en estructurar sus historias de la misma manera descubre una voluntad constructiva que se relaciona con el ciclo cuentístico.

Hay otros ejemplos en los que la formación adulta convive con la perspectiva infantil, ya sea porque se asome una leve crítica al mundo de los mayores, ya sea porque el hechizo de su lenguaje reposa sobre un esmerado trabajo creador. Esto último se comprueba aún mejor en «El cuento del conejo sandiyero que por tantito se salva» recogido en el Anexo 2.

Este relato combina a la perfección los dos registros, el oral infantil y el adulto libresco, de forma que el resultado es una fusión de las dos perspectivas, la del adulto que se hace niño y la del niño que intenta entender a los adultos. La imitación del latín eclesiástico puede adjudicarse al adulto, sobre todo a través de una encubierta crítica anticlerical del autor implícito («perenias seculoris bobis cum dómínil», «polvos sósquile que te pulverisantes cementeris revira contris, amén»). De forma más transparente lo volvemos a ver en la jerga jurídica («¿Será punible?», «¿qué deliberación podré tomar en el acta anterior?», «reducido a prisión», «los rubrico y firmo y vale», «prudencial salvoconducto»). Para colmo, uno de los perros se llama Usufructo. Por último, en un plano más general, la parodia del género fabulístico supera lo verosímil en un monólogo infantil. Los perros, el conejo y la culebra son personajes corrientes del género de la fábula, cuya advertencia moral aquí se carga de sentido lúdico. Los canes dan media vuelta ante la boca de la serpiente, «abrida de par en par para ejemplo de descarriados comensales».

Por otra parte, es evidente la atención al habla infantil desde la asimilación fonética, que no excluye ni la onomatopeya ni la jitanjáfora, hasta el empleo de un vocabulario singular. Ahora bien, si asistimos a una curiosísima mezcla de salvadoreñismos, neologismos léxicos y morfosintácticos («casualituerces» «jerigüenza sistema sonoro patebeibe») y cultismos del más variado pelaje, el relato ofrece otras particularidades no menos importantes a la hora de refrendarlo como un microcuento moderno. Me refiero al empleo de la descripción de aspectos insustanciales o la digresión irreflexiva (más que reflexiva), procedimiento desenfadado con el que se pretende reforzar el tono oral del narrador. Este va recorriendo la aventura a tropezones, deteniéndose en meandros humorísticos («unos chuchos que cuidaban los melocotones por dos tortiyas y

lamber las sartenes de los ranchos de los dueños») y fuertemente reveladores de su mentalidad

detrás de un gran melón redondo, diunos que se ocupan para hacer tarros descués de que se chupan con sal de mar de la que sirve para adornar los mangos verdes y los jocotes ¡ñame, ñame!, que se liase agua la boca a uno con sólo recordarse nostra culpis olocuiltas.

Buena porción del encanto del cuento del conejo «sandyero» parte de estos ingenuos circunloquios. Salarrué salta por encima de la que generalmente se considera la mayor excelencia del cuento brevísimo, la concisión, y la sacrifica en aras de la expresividad oral. Así pues, la particularidad se vuelve escollo a la hora de clasificar este texto como microcuento, ya que el esfuerzo de condensación es uno de los puntos en donde existe un unánime consenso crítico. Podemos encontrar divergencias a la hora de englobar textos no claramente narrativos (aforismos, refranes o chistes, por ejemplo), pero el microcuento moderno y posmoderno parece pedir una síntesis del que este ejemplo carece. Violeta Rojo proporciona una precisa definición del microcuento que resulta oportuno recordar:

Consideramos al minicuento como una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que los personajes y desarrollo accional están narrados de una manera económica en sus medios expresivos y muy a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas genéricas y suele establecer relaciones genéricas tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no literarias⁸.

Ciertamente aquí hay brevedad, humor y parodia intertextual, relaciones con la literatura no escrita y géneros arcaicos, pero no se cuenta la historia de una forma «económica». Alguien podría pensar que el relato se asimila a lo que se suele entender como un «caso», la simple narración breve de un suceso curioso⁹. Pero tampoco esta explicación resulta satisfactoria por completo. ¿Podemos ignorar la singularísima lengua, mixtura de hombre letrado y niño casi analfabeto, creada por Salarrué? Un cuentecillo tradicional se presenta en una lengua estándar o mediante la mimesis del habla popular, si es el caso de una recopilación folclórica con más o menos pretensiones literarias. Por otro lado, la temática abor-

8 V. Rojo, «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1996, 39.

9 Aunque hay autores como E. Anderson Imbert para los que el microcuento es equivalente al caso. Véase E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, 34.

dada por Salarrué rebasa muchas veces la escena de costumbres o el cuadro pintoresco. En los *Cuentos de cipotes* se llegan a leer incluso historias de ciencia ficción como «El cuento del platío volante, los intrusos pichiches del ultramundo, el vigilante rubicundo y el fracaso histórico» y otros fantásticos como «El cuento de la mula morida que creyó questaba viva y estaba tonta la pogra almita matere» o «El cuento del diablito que lo tenían preso en la iglesia y que le tejieron la cabeza». Estos últimos ejemplos delatan la personalidad individual de su autor, que ya no se erige en presunto reproductor de un discurso infantil, sino que traslada en clave irónica sus preocupaciones existenciales. Así, en el cuento de la mula morida, ésta se desdobra en alma y cuerpo, de forma que su espíritu se ve a sí mismo muerto en su envoltura carnal o como dice el texto, en su «julón [recipiente] del alma matere»¹⁰. Obviamente la idea del cuerpo como habitáculo o recipiente del alma pertenece a un Salarrué adulto que afirmaba haber experimentado desdoblamientos y levitaciones¹¹.

3. Los límites del microcuento en Salarrué

Los *Cuentos de cipotes* empiezan a publicarse en 1928. Por aquel tiempo el género dista de estar formalmente consolidado en Hispanoamérica. Por su posición cronológica Salarrué puede catalogarse como un precursor de un género apenas atisbado, como lo son también Rubén Darío, Vicente Huidobro, José Antonio Ramos Sucre o Julio Torri. El microcuento hispanoamericano crea una tradición de autores canónicos más adelante, en las décadas de los cincuenta y sesenta, y a partir de entonces se pueden concretar las bases para una definición genérica. Esta se produce a partir de las fabulaciones de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Enrique Anderson Imbert, Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, Augusto Monterroso o Marco Denevi. Las definiciones de la crítica parten de la lectura de estos escritores. Pero frente a éstos últimos los cuentos mínimos del salvadoreño hundían sus raíces en la oralidad, de forma más audaz incluso que Cabrera Infante, el único que se interesa por el fenómeno. Salarrué, acaso sin proponérselo, cons-

10 S. Salarrué, *El ángel del espejo...*, 186.

11 «Yo siempre tuve vocación para el arte desde niño y me desarrollé allí; después, cuando ya estaba mayor, como de 30 años, entonces vinieron las experiencias que tuve, que me dieron a conocer ciertas cosas como eso de dejar el cuerpo y salir de él constantemente, atravesar las diversas capas sólidas con mi cuerpo astral, entonces me desprendía de mi cuerpo y entre esas cosas, salía consciente, primero con mucho miedo, después sin miedo, absolutamente consciente por supuesto que estaba guiado y a saber por qué motivo se me concedió esa gracia...» (cito por Salarrué, ed. de S. Ramírez, 336).

tituye con sus *Cuentos de cipotes* un ejemplo singularísimo. De ahí que debamos plantearnos la pertinencia de calificarlo de microcuentista.

Por una parte, estas historias tienen un evidente contenido anecdótico, con lo que se alejan de cualquier confusión con géneros fronterizos como el aforismo o el poema en prosa. Precisamente una de las dificultades principales de deslinde del microcuento ha tenido que ver con su delicada relación con este último caso. La vecindad entre lírica y cuento, que viene de Poe y Quiroga, ha estimulado a muchos cuentistas a concebir un modelo ideal de relato marcado por la sugerencia, la intensidad y el «efecto único». No de otra forma se entienden la perfecta trama de «Continuidad de los parques», la escueta ironía de Monterroso y Arreola, o los fogonazos epigramáticos de Bioy Casares y Denevi¹².

En los autores mencionados el sumario y la elipsis se entrelazan para ofrecer un apretado manojito de palabras que dicen más por lo que callan que por lo que dicen¹³. Y aquí viene la principal dificultad a la hora de encajar los *Cuentos de cipotes* en el selecto club de los microrrelatos de los años treinta y cuarenta. Salarrué se inclina por la digresión y la redundancia, por el detalle superfluo en detrimento del significativo. El texto se interrumpe de forma abrupta («siacabucho»), manifestando a las claras la torpeza de su composición.

Y sin embargo... el desmaño estructural no es sino mera apariencia. Frente a los exquisitos productos del canon microcuentístico hispanoamericano, los *Cuentos de cipotes* tienen sus propias leyes, que no son las de la cultura letrada, sino las que rigen en uno de los grupos más «razonablemente» marginados de nuestra sociedad¹⁴. A mi modo de ver, esto no impide que sean clasificados entre los microcuentos, habida cuenta de que presentan otras características emparentables con el género: extrema brevedad, ironía, parodia. Se ha hablado, por ejemplo, de la importancia que tienen los «marcos de conocimiento» o, lo que es lo mismo, la resemantización de un tema conocido para el lector, de forma que el microcuento evite las explicaciones demasiado extensas¹⁵. La aplicación intertextual o las referencias metaliterarias cumplen un papel muy

12 Véase de M. Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Eunsa, 1999, 174-177.

13 Me atengo, claro está, a la noción de sumario, elipsis y digresión expuestas por G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989; y *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

14 Tal vez porque la mitad de los niños del mundo no pertenece al sexo femenino y la mayoría de ellos no son judíos ni saben si serán homosexuales, lo cierto es que la infancia es un colectivo algo desdeñado en los estudios literarios hoy día.

15 Puede verse de V. Rojo, 1996, 53-60.

importante en los microcuentos, porque permiten dar por supuesto una serie de elementos que luego pueden parodiarse. Las *Falsificaciones* de Denevi con sus relecturas de textos clásicos de la literatura occidental serían un perfecto ejemplo. De la misma forma Salarrué también tiene en cuenta géneros como la fábula o el relato de ciencia ficción.

Pero de entre todos los rasgos que singularizan a los *Cuentos de cipotes* sobresale la imbricación del habla popular infantil con otros rastros temáticos y lingüísticos del adulto. La lengua del niño se funde con la del hombre adulto que finge ser niño. La impresión de oralidad es tan grande que los microcuentos parecen estar compuestos para ser leídos en voz alta y mediante una entonación particular. Esto los emparentaría, sin duda, con cierta literatura heredada de los *skaz* rusos, relatos folclóricos de corte humorístico¹⁶. No obstante, junto al arsenal de onomatopeyas, interjecciones, jitanjáforas, juegos de palabras y vulgarismos, aparecen neologismos y cultismos retorcidos (además de los mencionados marcos de conocimiento) cuya atribución directa al niño resulta cuando menos dudosa. El resultado es una singular amalgama compuesta de materiales de procedencia diversa, ya sea individual del autor o colectiva infantil. Sobre este asunto cabe recordar que la creación de un código lingüístico individualizado es, para Lagmanovich, una de las marcas distintivas de un tipo de microcuentos hispanoamericanos, los que él llama de «discurso sutituido»¹⁷. Y en esto si volvemos a Salarrué. Por su extrema brevedad, ciertos microcuentos proponen al lector unas «reglas de juego» (lingüísticas en nuestro caso) en busca de la autonomía y la originalidad. Quizá sea inevitable valorar al Salarrué de los *Cuentos de cipotes* como un extraño y genial escritor capaz de enhebrar lengua oral y escrita en una síntesis de trabajosa clasificación.

En resumen: Salarrué escribió microcuentos, ya que los *Cuentos de cipotes* cumplen prácticamente todas las condiciones del género: gran brevedad, cuidado extremo del lenguaje, uso de los marcos de conocimiento, parodia genérica y temática. Sin embargo, por su aislamiento geográfico y su antelación histórica a la formalización de los autores «canónicos», estos relatos brevísimos se desmarcan del patrón habitual, sobre todo por su carácter digresivo.

16 Sería el caso famoso de «El capote» de Gógol, cuya riqueza expresiva parece perderse inexorablemente si no se tiene en cuenta una lectura provista de mímica, entonación y gestos adecuados. Puede verse el clásico estudio de B. Eichenbaum, «Comment est fait "Le Manteau" de Gógol», T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1966, 212-233.

17 Véase D. Lagmanovich, «Hacia una teoría del microcuento hispanoamericano», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 26-33.

Ángel Rama llamó la atención sobre el papel que las culturas orales jugaron en América Latina para la modernización de la narrativa regional de los años veinte. Salarrué, él mismo representante indiscutible de aquella corriente tradicional, cuenta aquí con naturalidad inocente los sucesos más fantásticos (como hace García Márquez) en una lengua fusionada con la oral, pero que tampoco es completamente la oral (como hace Guimarães Rosa). Tanto el escritor colombiano como el brasileño coinciden para el crítico uruguayo en ser estandartes de la narrativa transculturadora del siglo XX. Salvando las distancias, los humildes cuentos de cipotes también se situarían en la misma línea¹⁸. No se trataría de culturas indígenas las que Salarrué saca a la luz. Pero, con todo, la palabra infantil tampoco ha comparecido con un papel protagónico tantas veces en la literatura hispanoamericana. Salarrué quiso traer ante la mirada adulta un habla escondida, casi subterránea, y para ello puso los pies en ambos lados, aunque el sustrato fuera ante todo infantil.

Un escritor que admiró profundamente la obra de Salarrué, el chileno Fernando Alegría, dedicó un elogio encendido a estos originalísimos microcuentos que pueden calificarse además de auténticos clásicos de la literatura sobre niños en Hispanoamérica¹⁹:

Los *Cuentos de cipotes* son historias de niños para que los oiga el hombre, para que se maraville, sonría y piense. Nadie ha captado tan esencialmente el alma de los niños de su pueblo como Salarrué. La captó en el barro tosco de la palabra criolla. Quien no conoce el habla salvadoreña se queda a medio camino en estos cuentos. De nada sirven los glosarios. Es una obra maestra destinada a permanecer secreta. Salarrué sabe que su mejor obra

18 Véase A. Rama, *Transculturación narrativa en América latina*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1989. El crítico uruguayo deseaba reivindicar con el concepto de transculturación el papel activo y recreador que las culturas dominadas (orales) habían ejercido desde el sustrato sobre las culturas dominantes (letradas). La moderna narrativa latinoamericana se habría renovado más y mejor no sólo por la vía cosmopolita de un Borges o un Arreola, sino por la narrativa transculturada de Arguedas, Rulfo, García Márquez o Guimarães Rosa. Esto se realizaría principalmente través de una lengua nueva, no «exotista» como sucedía con los regionalistas, la adopción natural del mito y estructuras literarias extraídas de la cultura oral. Esta propuesta crítica ha ejercido gran influencia en los estudios literarios latinoamericanistas. En mi opinión, las aportaciones de Rama tienen, sin embargo, el defecto de oscurecer de forma partidista los logros de los autores «cosmopolitas». Autores que, como en el caso de Borges y tantos otros, han influido demasiado dentro y fuera de Latinoamérica como para solaparlos.

19 F. Alegría, «Salarrué», *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Monte Ávila, 1998, tomo 3, 4293.

vive en el sol, en la arcilla y la montaña de su patria. Y en ninguna parte. Allí florece y allí hay que ir a buscarla.

Anexo 1

El cuento del teléfono cosquiya, los pájaros parados, granos en la nuca y el bárbaro tren don flomfrufuran corrivedile

Puesiesque, unos pájaros se bían parado paraditos en unos alambres de teléforo y estaban hablando dos viejos y los gritos de los dos viejos pasaban debajo de las patas de los paraditos en el alambre, haciendo «bzuz, bzuz» y uno de los pájaros le dijo al otro de los pájaros: «¿Qué serán las cosquiya que me dan en la plantelpié?» y el otro le dijo: «Es que te va a venir pisto» y el uno le golvió a decir: «Es que miacen escurbaricuricutzi, debajo del peyejo y me da risa» y entonces al otro le dio risa y se tapó la boca con un pañuelito de peluepato que le bían regalado y el uno le puso el oyido al alambre y vio que estaban diciendo: «Decile a la Nacha que mande a la tienda» y otro viejo que estaban decía: «Lian salido granos en toda la nuca». Y dijo el pajarito: «Oyó, lian salido granos en toda la nuca y yo tengo hambre y vuir averiguar onde es la nuca para comerme todos los granos». Y el otro le dijo: «Seguí oyendo, tal vez dicen». Y siguió oyendo y puso la cara así, todo alegre y le dijo: «¡Ya fregamos, Timptakusa, dicen quen la sucursal de Candelaria!» «¿Onde será esa sucursal de Candelaria?». «Es quizá la venta de comidas de la señá Mechínga Chilchotines». Y entonces sonaron el timbre de los teléforos y de la cosquiya se jueron de culumbrón con todí risa y cayeron patasarriba en la mera linia del tren Don Flomfrufuran Corrivedile, en el propio tiempo que pasaba: «¡Farragaz, farragaz, farragaz!». Y se jue alejando y ellos todos tiesos se sentaron en el suelo, todo sustosos mirando el carrueprimera quiba coliendo y se yoraron toda la camisa y siacabuche.

Anexo 2

El cuento del conejo sandiyero que por tantito se salva

Puesiesque en un sandiyal de melones andaba viviendo un conejo de orejas y sin cola, y tenía un su ojo diún lado y otro del otro para mirar duplicado y que no lo magiaran ni diayá ni diaquí. Pero como no podía ver bien para adelante ni para atrás, nuquiaba a cada ratito por si atusas pinganiyas correvedile okei y otras perenias seculoris bobis cum dómi-

nil, como dicen en la miselgayo el diya de pentecostes que liacen los curas a uno su cruz de tiel en la mecapalera y le gritan al oyido: «Polvos sósquile que te pulverisantes cementeris revira contris, amen!».

A pue eneso, unos chuchos que cuidaban los melocotones por dos tortiyas y lamber las sartenas del rancho de los dueños, se asomaron platicando a discrecion fir. Y le dijo un canelito cuto que se yamaba Chilguete a un prietío de manchas amarillas kaki, pechera blanca, que se yamaba Usufructo: «¡Te atestimonio que güele sobado a cierto cuadrupato que sintitula conejo!».

«No cuede ser», le dijo Usufructo, «cundimás los gayos andan permiso de paseyarse en las placideces deste sandiyal».

«También machimbro un olorete a cierto tufo yamado cuete», le dijo Chilguete; «algo asis como cuando la Lorenza se va a bañar y se lija violiniado los sobacos con pashte».

«¿Será punible?», le dijo Usufructo.

«Cuede ser», le dijo el Chilguete; «pero yo dijo quia conejo y yo siempre he tenido buen oyido para percibiendas las viandas».

Y el conejo estaba en lo mejor de oír toda aquella jerigüenza sistema sonoro patebeibe, detrás de un gran melón redondo, diunos que se ocupan para hacer tarros descués de que se chupan con sal de mar de la que sirve para adornar los mangos verdes y los jocotes ¡ñame, ñame!, que se liase agua la boca con sólo recordarse nostra culpis olocueltas.

Y en lo más aflijido de la avituaya pensó: «Si salgo me carturan reducido a prisión. Si no salgo bien pudieres contíngeres que mincontren escondido aquí detrás, ¿qué deliberación podré tomar en el acta anterior?»; y descués dijo pensando: «Por cuanto soy todo oyidos y más orejas que otra cosa y tengo resortes patentados en las patas que soy el terror del tráfico urbino; por tanto, pondré como primera provinciana, mis pies en polvorosa, como se dice en remanso y dicho y hecho lo rubrico y firmo y vale». Y en diciendo así se tiró diun brinco porun charral y salió quera un ujushte de virado y los chuchos detrás en una sola ladrazón con ruido de hojerío y quebrar de palitos. Y cuando ya luiban bigoteando cabsa un arenal morado diun barranco pintoresco, vio una cuevita que ni mandada hacer y se metió en ella. Y los chuchos se cularon incontenti sorprendidos de la astucia marsupial de aquel semoviente velocípedo, porque quiso la casualituerces que la cuevita vista así al descuido juera nada menos y cuantimás quiuna boca de culebra abrida de par en par para ejemplo de descarriados comensales, y se pusieron a prudencial salvo-conducto con la cola entre las patas postrimeras... y siacabuche.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando, «Propuestas para un método de estudio comparado del cuento latinoamericano», *Palinure*, 4, 1988, 96-113.
- Alegría, Fernando, «Salarrué», *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1998, tomo 3, 4293.
- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- De Mora, Carmen, «El criollismo en el cuento salvadoreño de los años 20», *Anales de literatura hispanoamericana*, 27, 1998, 161-176.
- Eichenbaum, Boris, «Comment est fait "Le Manteau" de Gógol», Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1966, 212-233.
- Epple, J.A., «Introducción», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 11.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
— *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Gomes, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Eunsa, 1999.
- Lagmanovich, David, «Hacia una teoría del microcuento hispanoamericano», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 26-33.
- Lindo, Hugo, *Recuento*, San Salvador, Ministerio de Educación, 1969.
- López Parada, Esperanza, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Martínez, Juana, «Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo», *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, 1992, 203-213.
- Noguerol, Francisca, «Micro-relato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 49-66.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América latina*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1989.
- Ramírez, Sergio, «Prólogo» a *El ángel del espejo y otros relatos*, Caracas, Ayacucho, 1985.
- Rojo, Violeta, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Fundarte, 1996.
— «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, 49-66.