

AMBROSE BIERCE Y EL MICRORRELATO HISPANOAMERICANO

Graciela S. Tomassini*

RESUMEN: La extensa y variada obra de Ambrose Bierce conoció a principios del S. XX un éxito editorial comparable a las de sus coetáneos Mark Twain y Bret Harte. Poco después, sin embargo, su humor bilioso y desesperanzado, producto de un consciente posicionamiento contra-cultural, ofendió el gusto de los críticos y sus textos se eclipsaron, convirtiéndose en objetos “de culto” para algunos fruidores de lo bizarro. Partidario de la brevedad y de la precisión en el lenguaje, Bierce encuentra en los sintéticos moldes de la fábula, el microrrelato y el epigrama otros tantos cauces adecuados para polemizar con la cultura de su época. Anticipándose a un gesto que define la microficción hispanoamericana, Bierce desconstruye las jerarquías del sistema literario, centrándose en lo fragmentario y lo menor. Tanto sus fábulas paródicas, cuanto las definiciones irónicas del *Diccionario del Diablo*, arremeten contra las ideas recibidas mediante estrategias parecidas a las que caracterizan la poética de la microficción.

Palabras clave: Ambrose Bierce - parodia - fábula - epigrama - microrrelato.

ABSTRACT: *Ambrose Bierce and Hispano-American micronarrative*

In the early XXth. century, Ambrose Bierce's wide and varied work met an editorial success similar to that of his contemporaries Mark Twain and Bret Harte. However, soon enough, his bilious and gloomy humor—a result of his conscious countercultural standing—offended the critics' taste and Bierce's works faded away and became sacred objects for an elite delighting in the bizarre. All for economy of words and accuracy of expression, Bierce finds in the synthetic templates of fables, micronarratives and epigrams alternative and proper paths to argue against the culture of his time. Ahead of a gesture defining Hispano-American micro fiction, Bierce deconstructs hierarchies in the literary system and focuses on the fragmentary and the minor. His parodic fables as well as his ironic definitions in *The Devil's Dictionary* charge against ideas through strategies resembling those characteristic of micro fiction poetics.

Key words: Ambrose Bierce - parody - fable - epigram - micronarrative

Language: *The music with which we charm the serpents guarding another's treasure.*

La “excentricidad” de algunos escritores es, muchas veces, un mito de la crítica, que transfiere a la persona las cualidades transgresoras de la escritura. Es el caso de Ambrose Bierce, cuya extensa y variada obra conoció en vida del autor el éxito editorial y el implícito reconocimiento de suscitar imitadores. Poco después, sin embargo, se eclipsó detrás de la

* *Graciela Tomassini* es Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Es investigadora de carrera en la U.N.R., y dicta la cátedra de Interacción Cultural de las Américas en la Licenciatura en Lengua y Cultura Inglesas en U.C.E.L. E-mail: tomassinigs@ciudad.com.ar

Graciela S. Tomassini

leyenda del hombre: el “amargo” vapuleador de políticos y editores, el “satánico” autor que se atreve a incluir el nombre del Maligno en el título de su famoso *Diccionario*, el “reaccionario” y “misántropo” periodista desaparecido en algún paraje del México insurrecto, como si se lo hubiera tragado el olvido. Reinventado como miembro del estado mayor de Villa, o de Carranza (tanto da), cuando no como víctima de ajusticiamiento por parte de los mismos, reaparece en distintas épocas y geografías, aventurero errante y casi eterno, taciturno y elusivo como dicen que fue quienes lo conocieron. Lo cierto es que su fama le permitió transformarse en el romántico *Gringo viejo*, de Fuentes, más tarde llevado al cine de Hollywood; la acerba mordacidad del original queda allí tan redimida que Puenzo, el director, le adjudica la máscara seductora de Gregory Peck. Uno de sus últimos avatares es un personaje de historietas bizarra, abducido por extraterrestres y convertido en una suerte de super-anti-héroe.

Hasta su re-descubrimiento por la industria editorial y la crítica académica en la década de los '60, era lugar común de los comentaristas destacar su humor bilioso y desesperado, su tendencia al grotesco y al gótico, su “mala escritura”, proclive a la vulgaridad y a la imagería fácil¹. Toda lectura está situada: lo que molesta a los prologuistas y *scholars* del *New Criticism*, más allá del irrespeto por los valores inherentes al optimismo que Norteamérica deriva de su Destino Manifiesto, es la rasgadura del código, la impugnación de un lenguaje domesticado por una ética supersticiosa, el acto flagrante de romper la máscara ritual del signo socialmente consensuado, como el *kachina* de los laguna-pueblo frente a los niños, cuando la crisis negrea en el horizonte.

Uno de esos críticos dice que “todo Bierce está en sus *Fantastic Fables*”: brevedad, parodia, ironía implacable, sumadas a lo que hoy apreciamos como heteroglosia, después del reconocimiento bajtiniano de la pluralidad de voces sociales y géneros que caracteriza al discurso narrativo. Pero la posteridad leyó varios y diferentes Bierces, cada uno de los cuales merece consideración aparte. Uno es el que extremó el realismo americano en sus *Cuentos de soldados y civiles* (1891), mostrando que el horror y el demonismo son una dimensión de la psique humana; otro, el que incursionó en el *fantasy* tras las huellas de Poe y Hawthorne, transgrediendo sus respectivos modelos: primero, porque con un estilo despojado, casi de impasibilidad periodística, construye las más terribles sugerencias; segundo, porque no hay admonición ni didactismo en sus historias, sino una sombría y obstinada constatación de sinsentido.

Aun en el cauce de la *short story*, fortalecida como género independiente del cuento tradicional (*tale*) por exigencia del creciente auge del realismo a mediados del S. XIX, Bierce es partidario de la brevedad y la precisión en el lenguaje. Tal vez por eso, encuentra en los sintéticos moldes de la fábula y el epigrama otros tantos formatos adecuados para polemizar con la cultura de su época. Como sus coetáneos Mark Twain y Bret Harte, ha tenido por universidad las redacciones de los periódicos; sin embargo, aboga por un “*clean English*”², es decir, un lenguaje que no se permita la facilidad del *slang* ni la incorporación de dialectalismos orientados a la representación del color local, como sí lo hicieron aquellos. Es en las columnas del semanario *The Wasp* donde comienzan a aparecer los primeros textos de *The Devil's Dictionary*, en el que trabaja sin pausa hasta su publicación en libro, con el título menos agresivo de *The Cynic's Word Book* (1906). Esta obra genéricamente híbrida presenta varios costados de interés si, pasando por alto la red de alusiones que la atan a su contexto histórico y local, la leemos desde otra textualidad, la del microtexto latinoamericano, que en virtud de esos rasgos la reconoce como precursora.

Primero, la serialidad que le imprime el formato de la lexicografía, en la tradición de los “Word books” o “glosarios” de registros específicos del lenguaje. Cada entrada redefine paródicamente una palabra mediante un epigrama satírico, impugnando sus usos ideológicos en los géneros discursivos corrientes, desde el familiar al académico. Como en las series minificcionales, la unidad que otorga la elección de un formato genérico coordina una dispersión en fuga, de la que son responsables la ironía, el juego de palabras y el *understatement*, presentes en el horizonte de la literatura en lengua inglesa a partir de los modelos canónicos de Swift y Pope.

Segundo, la hibridez genérica. Un género se usa para desconstruir otro: el epigrama, como un ácido que disuelve la rémora de hipocresía que cubre las palabras en los discursos de la política, la religión, las buenas costumbres y la convivencia social; subvierte las definiciones consensuadas eligiendo como blanco de ataque esa zona del interpretante en la que operan los valores culturalmente prescriptos. (“*Patriotismo*, s. Basura combustible dispuesta a arder para iluminar el nombre de cualquier ambicioso”; “*Razón*, s. Proclividad al prejuicio.”)³. El lexicógrafo del diablo se transparenta en sus amargas definiciones como autoridad polifónica, que suele crear las máscaras de locutores subalternos como instrumentos de la ironía. Descontando este constructo autoritario, que se muestra con cínico relieve en el Prefacio de la edición de 1906, las estrategias textuales son afines a las que encontramos en el nutrido corpus de la microficción hispanoamericana: imitación satírica del discurso erudito, atribución apócrifa a autoridades aludidas mediante nombres paródicos (*Edam Smith*, *Elevenson*), o inventadas (*Father Gassalasca Jape*, *S. J.*, *Romach Pute*, *Dumbo Homohundro*), yuxtaposición polémica de voces (erudición vacía *versus* sentido común, religión o mito *versus* razón, progresismo democrático *versus* pesimismo reaccionario), paradoja (“*Negro*, adj. Blanco”; *Clérigo*, s. Hombre que se encarga de administrar nuestros negocios espirituales, como método de favorecer sus negocios temporales.”) Muchas veces, la definición se amplifica narrativamente, dando lugar a micronarraciones incrustadas. Véase, por ejemplo, la entrada correspondiente a “Espejo”, que incluye un apólogo satírico que podría ser comparado con algunos de Silvina Ocampo⁴.

Tercero, desfamiliarización o descontextualización de las construcciones culturales, como suele hacer Cortázar en su “Manual de instrucciones”, Denevi en sus “Pensamientos del señor Perogrullo” o Shúa en toda su producción minificcional. (“*Barba*, s. El pelo que suelen cortarse los que justificadamente abominan de la absurda costumbre china de afeitarse la cabeza”).

En *Fantastic Fables* (1899) Bierce lleva a un extremo caricaturesco el procedimiento típico del género: la personificación alegórica de abstracciones. Aparecen como personajes entidades como un Principio Moral y un Interés Material, una Toga Corrupta y una Reputación Manchada, La Más Vil Degradación, la Olla Política, el Estado y una Forma Republicana de Gobierno, un Alegato Rechazado. Más frecuentemente, litigan en los textos prototipos (Médico, Juez, Abogado, Poeta, Político, Ladrón), muchas veces dotados de irónicos atributos, a modo de los epítetos propios de la literatura clásica, que señalan el modo satírico como condición del pacto de lectura: Un Dotado e Ilustre Editor, un Gran Filántropo, un Distinguido Abogado de las Instituciones Republicanas, un Médico Bondadoso, una Persona Piadosa, un Distinguido Naturalista, un Hombre para quien el Tiempo era Oro. Extremando el recurso de manera quevedesca, Bierce crea cargos públicos y títulos paródicos, fustigando implacablemente la impunidad de la corrupción en los distintos estamentos sociales: el Saqueador en Jefe de un banco insolvente, el Bolsillero

Graciela S. Tomassini

Auxiliar de Depósitos, el Fisgador Oficial, el Gran Lord Disuasor de Hábitos de Cabeza, un Dispensador de Protección Electo, el Comité de Amaños Electorales. Junto a éstos, aparecen los animales clásicos de la fábula en representación de habilidades, tendencias y vicios humanos –ya que no virtudes, ausentes casi por completo en los textos de Bierce- especialmente en la serie “*Aesopus Emendatus*”.

La fábula, como dice Genette, es un género hipertextual y paródico en su principio, puesto que atribuye conductas y discursos humanos a animales o, alegoría mediante, a abstracciones. (Cfr. 1989, p. 89) Su fórmula, *delectare et prodesse*, es decir, unir la amenidad del relato a la finalidad didáctica de transmitir valores morales, asumió distintas orientaciones en las versiones, traducciones, adaptaciones y reinventiones que se sucedieron en diferentes épocas y contextos culturales. El primitivo *corpus* atribuido al esclavo y pedagogo Esopo explicitaba en sus sintéticas moralejas la *areté* griega, consistente en respetar la naturaleza de las cosas e ilustrar las indeseables consecuencias de cualquier intento de cambiarla. En el horizonte ideológico del clasicismo, que comparten La Fontaine, Samaniego e Iriarte, la virtud es medida, previsión y respeto por las jerarquías. En cualquier caso, lo propio del género es el afianzamiento y reproducción de la moral oficial, mostrada en conductas modélicas y razonamientos ejemplares. Si el texto de la fábula tradicional incluye la parodia y la ironía, lo hace para fustigar vicios y conductas antisociales. Bierce toma a su cargo este canon y lo demuele con el instrumento de la sátira; sus parodias no invierten una axiología para proponer otra, sino más bien muestran el espectáculo desolador de una humanidad degradada y vacía de valores, movida por la venalidad, la violencia y la estupidez. Los desenlaces de las historias son por lo general decepcionantes: nadie gana, nada se transforma sino para peor; toda expectativa lectora es defraudada en finales que suelen romper la relación de causa-consecuencia, mostrando el imperio de un nihilismo generalizado.

Pero lo que hace que leamos estas fábulas como precursoras de la minificción hispanoamericana es la combinación de parodia, ironía y absurdo, que hace de muchas de ellas perfectos minicuentos. Por ejemplo:

El Hombre y su gansa

-Mira qué preciosos huevos de oro- dijo un Hombre que poseía una Gansa-. Indudablemente, una Gansa que puede poner huevos como esos debe de tener una mina dentro.

Así que mató a la Gansa y la abrió, pero se encontró con que era igual que las demás gansas. Es más, al examinar los huevos que había puesto descubrió que eran iguales que los demás huevos (1977, p. 127).

Donde la tradición hubiera castigado la ambición desmedida, señalando el peligro de perderlo todo, Ambrose muestra una parábola sobre la decepción, que podría leerse -aunque no necesariamente- como una alegoría paródica de América, tierra de oportunidades.

Notable es la afinidad de tratamiento de esta fábula paródica y otras, muy conocidas en el ámbito de la literatura latinoamericana, como ésta de Juan José Arreola:

El diamante.

Había una vez un diamante en la molleja de una gallina de plumaje miserable. Cumplía su misión de rueda de molino con resignada humildad. Le acompañaban piedras de hormiguero y dos o tres cuentas de vidrio.

Pronto se ganó una mala reputación a causa de su dureza. La piedra y el vidrio esquivaban cuidadosamente su roce. La gallina disfrutaba de admirables digestiones porque las facetas del diamante molían a la perfección sus alimentos. Cada vez más limpio y pulido, el solitario rodaba dentro de aquella cápsula espasmódica.

Un día le torcieron el cuello a la gallina de mísero plumaje. Lleno de esperanzas, el diamante salió a la luz y se puso a brillar con todo el fuego de sus entrañas. Pero la fregona que destazaba la gallina lo dejó correr con todos sus reflejos al agua del sumidero, revuelto en frágiles inmundicias (1961, p. 39).

En ambas parábolas, la narrativa entraña una adversación que funciona como contra-argumento respecto de la expectativa lectora, condicionada por una moral de merecimientos y castigos. Aquí, el brillante merecía un reconocimiento proporcional a su valor, y obtiene, en cambio, un destino común con los desechos arrojados al sumidero.

Entre los cultores de la fábula paródica en Hispanoamérica, sobresale Augusto Monterroso, autor de *La oveja negra y demás fábulas* (1969). La que da título al libro cifra la mordacidad de la ironía en una economía de lenguaje que resulta de la imitación satírica de las versiones populares del género, muy afín al tipo de reescritura bierciana:

La oveja negra

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura (1983, p. 23).

Frente a la invariabilidad estilística con la que Bierce subraya el espectáculo grotesco de un mundo despojado de toda belleza, Monterroso juega con las distintas voces de la tradición literaria de Occidente ensayando un *pastiche* distinto en cada una de sus fábulas. La operación es más compleja, porque -como el autor explica a Jorge Ruffinelli en *Viaje al centro de la fábula*- cada tema suscita un juego de lenguaje diferente, desde la clásica sencillez de Fedro (aunque en prosa), hasta el “tono absolutamente severo” de Tácito, y desde “las grandes frases de la novela histórica del S. XIX” hasta el lenguaje moderno de Kafka. (Cfr. Monterroso 1990, p. 22). Como propone Pollastri, en el microrrelato hispanoamericano cohabitan lo menor y el monumento: historias ínfimas y géneros relegados a funciones extraestéticas se vuelven escenario del “reciclamiento desviado del canon” (2004, p. 61) para “generar espacios de reflexión donde se problematiza la cultura como algo dado que es necesario conservar y transmitir intacto” (p. 63).

Quizás más limitado en su poética, Bierce, el precursor, también desconstruye las jerarquías del sistema literario, desplazando hacia el centro lo breve, fragmentario y menor. Todo el *corpus* de sus fábulas y epigramas podría leerse como una versión, anticipada y salvaje, del borgesiano arte de injuriar. Tal vez por este consciente posicionamiento contracultural, en la América del *Self-Reliance* emersoniano, sus textos se eclipsaron, convirtiéndose en objetos “de culto” para unos pocos fruidores de lo bizarro, que sin embargo rescataron

Graciela S. Tomassini

más bien sus relatos de horror sobrenatural, algunos de los cuales integran *Los mitos de Ctuluh* compilados por Lovecraft y su círculo.

En América Latina, el nombre y la obra de Bierce fueron prácticamente desconocidos hasta mediados del siglo XX. “Deliberadamente omitido” en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo, que sí incluye textos de Lord Dunsany y Saki, por muchos considerados afines, Bierce debe esperar la gran renovación narrativa de los años sesenta para ser traducido en lengua española. Probablemente, su vena grotesca y su oscuro cinismo lo apartaban del imperativo de decoro que orientaba la política de traducción del grupo Sur, excluyéndolo de la pedagogía literaria que ejerció su editorial sobre la sociedad argentina durante varias décadas. No es casual que en Argentina, Rodolfo Walsh haya sido el primero en reparar en esta obra lúcidamente nihilista; a él se debe la primera traducción del *Diccionario del Diablo* en 1965. Siguiendo la versión francesa de Jacques Papy, Walsh suprime “numerosas citas en versos de autores inventados por Bierce, no sólo por la dificultad de traducirlas, sino porque nada agregan a su prosa escueta y filosa”. Ninguna de las ediciones en español que he consultado las conservan, amputación que suprime el rasgo de hibridez genérica y modifica radicalmente la recepción del texto por parte de los lectores hispanoparlantes. Por otra parte, Walsh reescribe las definiciones *aggiornando* el cronolecto; su objetivo es que el texto fluya en un español terso, sin marcas locales, que resguarde la retórica conceptista y el tono distante, cínico, del original. Asimismo, sólo recurre al expediente de la nota al pie –lugar de la máxima visibilidad del traductor, según dice Patricia Willson (2004, p. 173) sólo en los casos en que resulta absolutamente necesario señalar la presencia y aclarar el sentido de ciertos juegos de palabras imprescindibles en el contexto y de algunas alusiones históricas y culturales que juzga no transparentes para el lector. Su postura frente a este recurso que jerarquiza la función del mediador como sujeto de saber queda explícita en la advertencia inicial: “Salteamos una decena de ‘voces’ definidas a través de juegos de palabras, porque su gracia original se precipitaría irremediablemente a ese receptáculo del humor fallido que es la nota al pie de página”⁵.

Casi enseguida, Jorge Álvarez incluye en su programa de ediciones varios títulos del autor norteamericano, en traducción de José Bianco. Si, como dice Patricia Willson, “traducir lo nuevo no es tanto traducir lo que acaba de ser escrito en lengua extranjera como aquello que puede entrañar una renovación estética en la literatura receptora” (2004, p. 73), no hay duda de que el momento sustancial de Bierce en el horizonte del cuento brevísimo latinoamericano llegó cuando ciertos mandatos culturales de decoro cedieron ante la búsqueda de otras posibilidades estéticas.

Recibido. 14/03/08. Aceptado: 02/05/08

NOTAS

- ¹ Así lo afirma Clifton Fadiman, autor de la introducción a *The Collected Writings of Ambrose Bierce*, N.Y., The Citadel Press, 1946: XIV, XV y XIX. La mayor parte de las Historias de la Literatura Norteamericana le reservan poco espacio, o lo niegan. *La Concise Anthology of American Literature* de McMichael (N.Y. 1985) no lo registra, ni figura en la colección *The Library of America* (N.Y. 1996). Hay sí, abundante bibliografía específica, particularmente de reciente data, así como tesis de maestrías y doctorados radicadas en diversas universidades de los EEUU y otros países. Quien dedica un sustancioso estudio a sus cuentos “de horror preternatural” es H.P. Lovecraft. Cfr. *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1989: 65-69. Para una completa bibliografía de y sobre Ambrose Bierce, cfr. Horacio Massimino: Bio-bibliografía de Ambrose Bierce, en <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/massimino/bierce.asp>
- ² En el Preface a *The Devil's Dictionary* dice: “...the author hopes to be held guiltless by those to whom the work is addressed –enlightened souls who prefer dry wines to sweet, sense to sentiment, wit to humor and clean English to slang.” (1946: 188)
- ³ La primera de las traducciones registradas en la cita es de Rodolfo Walsh, A. Bierce, *Diccionario del Diablo*, Bs. As., Jorge Álvarez, 1965: 101. La segunda es mía, porque Walsh no registra la palabra.
- ⁴ Me refiero específicamente a cuentos como “El progreso de la ciencia” (*Las invitadas*, 1961) o “El verdugo” (*La furia*, 1959)
- ⁵ La cuestión de la traducción de los textos de Bierce reclama un estudio pormenorizado que no podemos realizar aquí por razones de espacio, pero que tenemos en proyecto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bierce, Ambrose. *The Collected Writings of Ambrose Bierce*, with an Introduction by Clifton Fadiman. New York, The Citadel Press. 1946.
- Bierce, Ambrose. *Diccionario del Diablo*. Trad. por Rodolfo Walsh, con ilustraciones de Miguel Brascó. Bs. As., Jorge Álvarez, 1945.
- Bierce, Ambrose. *Fábulas Fantásticas*. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid, Alfaguara-Nostromo, 1977.
- Arreola, Juan José. *Confabulario*. México, FCE, 1961
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Monterroso, Augusto. *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona, Muchnik, 1990.
- Pollastri, Laura. “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina”, en Noguero Jimémez, *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Edic. de la universidad, 2004, pp. 53-64.
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del S. XX*. Bs. As., S. XXI, 2004.