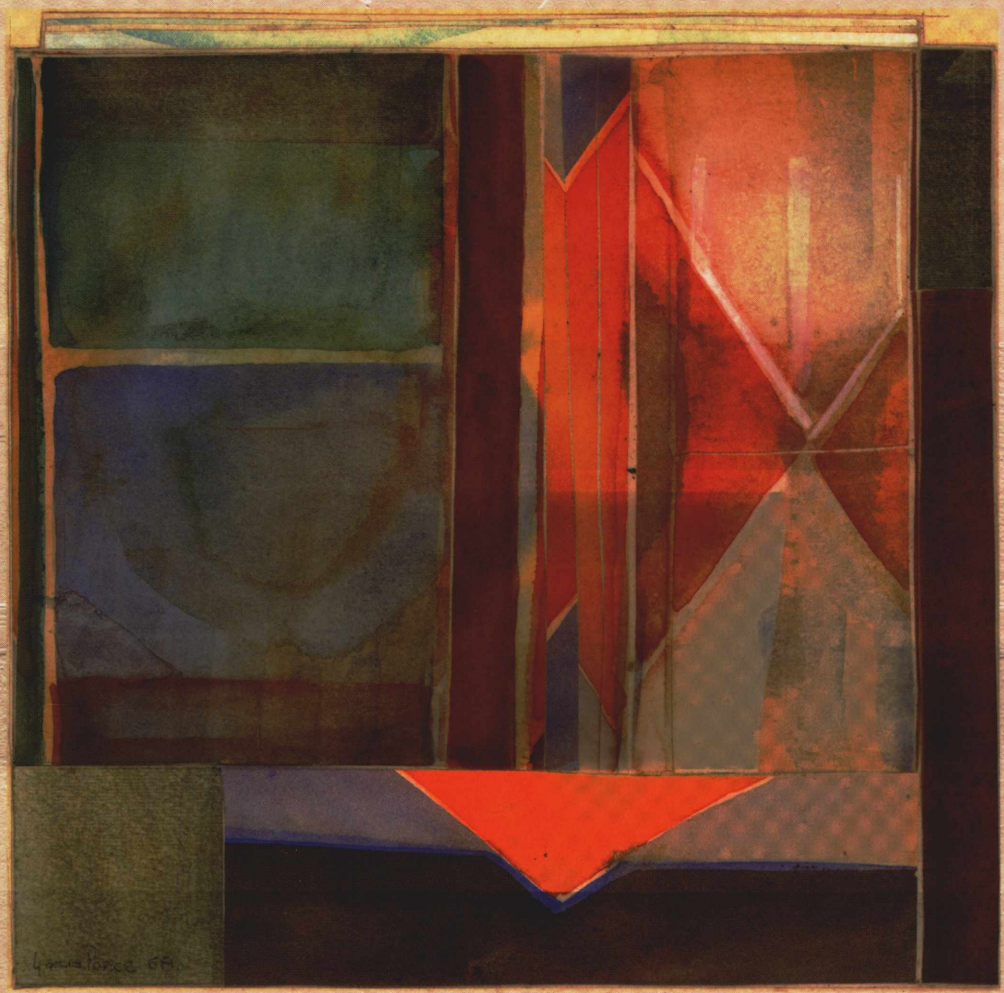
Martha Elena Munguía Zatarain

Elementos de poética histórica
El cuento hispanoamericano



EL COLEGIO DE MÉXICO

ELEMENTOS DE POÉTICA HISTÓRICA
EL CUENTO HISPANOAMERICANO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XLVI

ELEMENTOS DE POÉTICA HISTÓRICA
EL CUENTO HISPANOAMERICANO

Martha Elena Munguía Zatarain

EL COLEGIO DE MÉXICO

H863.09
M9662

Munguía Zatarain, Martha Elena.
Elementos de poética histórica : el cuento hispanoamericano / Martha Elena Munguía Zatarain. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002.
187 p. ; 22 cm. -- (Serie Estudios de lingüística y literatura ; 46).

ISBN 968-12-1070-0

1. Cuento latinoamericano -- Historia y crítica.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia
Ilustración de la portada: *Figuras de colores* de Fernando García Ponce

Primera edición, 2002

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1070-0

Impreso en México

He roto el cántaro de la noche,
mi alma tiene sed.

Jesús Antonio Villa, *Entrega inmediata*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. LOS ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO 11
Definiciones, juicios y consejos. Los escritores ante su labor 18
El cuento como género literario 27

I. LA ORALIDAD EN LA MEMORIA DEL GÉNERO. EL PROCESO DE CONFORMACIÓN DEL CUENTO HISPANOAMERICANO 33
Memoria de los orígenes orales 40
El relato germinal en Hispanoamérica 54
En pos de una lengua literaria americana 71

II. COMPOSICIÓN ARTÍSTICA DEL CUENTO 79
La significación del acontecimiento 80
Tiempo y espacio 91
La tensión 100
El héroe y la voz en el cuento 112
La enunciación y la memoria 121

III. EL CUENTO Y OTRAS FORMAS DISCURSIVAS EN HISPANOAMÉRICA 135
La vecindad del cuento con la lírica 137
El cuento y el artículo de costumbres 147
La leyenda y lo legendario en el cuento 154
La crónica histórica y testimonial ante el cuento 161
Observaciones finales 176

BIBLIOGRAFÍA 179

INTRODUCCIÓN
LOS ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO

El presente trabajo parte de la premisa de que existe en Hispanoamérica el cuento como género literario distinguible de otros, con sus propios procesos de conformación histórica; sigue siendo un género vigente, dinámico, en transformación y, a pesar de todo, poco estudiado. Sin embargo, esta afirmación inicial debe ser tomada como lo que es: un mero punto de partida y no una conclusión, pues no pienso que sea posible establecer fronteras absolutas entre los géneros literarios; hay que aspirar a encontrar el diálogo, los cruces, la mutua alimentación entre las distintas formas narrativas.

He recurrido a una serie de propuestas formuladas en el campo de la literatura y de la oralidad, por cierto no siempre referidas al cuento, para intentar construir un discurso teórico que busque explicar algunas particularidades que me parecen determinantes en la conformación de este género literario. Voy a centrar mi atención en el problema de la poética del cuento, es decir, las formas composicionales y estilísticas que caracterizan la configuración del género, en tanto que éste representa un determinado modo de organización de sus materiales, una relación específica con el lenguaje, una forma de visión artística del mundo. Pero no pretendo hacer un estudio abstracto del género, por ello eludo la ilusoria aspiración de forjar un modelo explicativo de sus leyes inmantes; busco que los problemas teóricos planteados se orienten por la perspectiva histórica.

La hipótesis de la que parto para estudiar los problemas de poética afirma de entrada la orientación histórica de la totalidad del trabajo: la memoria de los orígenes orales en el cuento como el factor determinante para la conformación del género, con sus propios rasgos, con su propia manera de trabajar y de estetizar el mundo. La actitud con la que en diferentes momentos históricos y en distintos proyectos artísticos se asume y se actualiza esta memoria es fundamental en la configuración del acontecimiento, también en los tonos, visiones y perspectivas que elige la voz enunciativa y en el establecimiento de las coordenadas espacio-temporales.

Asumir que el cuento es, en gran parte, resultado de una combinación fértil de diversas formas discursivas relacionadas con la oralidad y, por tanto, con el relato oral —la leyenda, los cuentos al amor de la lumbre, la anécdota— no implica negar la presencia fecunda de otros géneros escritos, fundamentales en la conformación del género: la crónica, los cuadros de costumbres, la fábula, la novela, etc. Hace falta revisar minuciosamente cómo se ha dado la interrelación de todas estas formas para entender cabalmente cómo el cuento no nace en el centro sino en la periferia del área cultural de Hispanoamérica y las implicaciones que esto tendrá en su desarrollo.

Pero no espere el lector encontrar aquí una historia del cuento hispanoamericano que no es tal lo que me he propuesto. Aún falta mucho trabajo para alcanzar a reconstruir el proceso histórico del género. Mis esfuerzos están encaminados hacia la tentativa de repensar teóricamente el problema del estudio histórico del cuento desde los fundamentos dados por la poética. La investigación tampoco se ha formulado como crítica del cuento hispanoamericano, de ahí que no deba reprochársele la rapidez con la que paso sobre algunos textos. La omisión de cuentos y cuentistas, que desde otras perspectivas sería imperdonable, se debe en este caso a que sólo me interesó fijarme en algunos textos que considero necesarios para trazar los grandes cauces por los que ha corrido el género. En otras palabras, este trabajo constituye un primer paso para elaborar la historia del cuento en Hispanoamérica.

Ahora bien, si no he logrado todavía articular una historia del cuento hispanoamericano se debe, en parte, a que hace falta un trabajo previo: en primer lugar, un desbrozamiento que posibilite contar con un *corpus* más o menos establecido; igualmente se necesita haber precisado, desde la teoría, los elementos de caracterización del género; carecemos de análisis de muchos cuentos concretos que permitan establecer más claramente los rasgos genéricos y la propuesta artística que implican, y, sobre todo, están por revisarse a fondo las relaciones de los textos con la vida en la que nacen. Es decir, hay que restablecer el lugar de las obras concretas en el medio literario en el que se crean, en el medio ideológico y social en el que están inmersas, del que son parte. Se debe recordar que no se puede establecer de inmediato el vínculo de una obra o de una forma literaria con los fenómenos socioeconómicos e ideológicos; es preciso hacer un trabajo más fino. Entonces, preferí eludir esa responsabilidad a incurrir en el hábito de establecer relaciones mecánicas y externas. Estoy consciente de la parcialidad y provisionalidad de este trabajo pero lo asumo como la parte previa y necesaria de una investigación más vasta y ambiciosa.

Lo que aquí sí podrá encontrar el lector es un examen de algunos de los elementos de poética del género desde la perspectiva histórica; un ensayo de reconocimiento de algunos de los principales procesos de conformación del mismo; una primera revisión de algunos de los cauces estéticos principales por donde ha transitado el cuento, cauces que representan proyectos estéticos, formas diversas de composición artística y un primer acercamiento al problema de las relaciones del cuento con otras formas discursivas.

Mi interés por querer dejar asentadas las bases de la poética histórica del cuento se debe, en gran medida, a que los estudios históricos y críticos no han logrado aún establecer el lugar que corresponde al cuento en el espectro de la literatura hispanoamericana y desconocemos casi por completo el proceso de desarrollo y transformación del género. En una visión absolutamente sintética se pueden esbozar los dos siguientes problemas básicos de los que ha adolecido la crítica y la historiografía literaria, mismos que es necesario reconocer porque, desde mi punto de vista, han trabado el desarrollo de un posible conocimiento más satisfactorio del tema:

a) Existe en Hispanoamérica una considerable cantidad de historias literarias que podría dar cuenta del fenómeno cuento; sin embargo, la mayoría de ellas tejen su perspectiva a partir de la novela, a la que explícita o implícitamente consideran el género por excelencia, el género rector del proceso de evolución literaria, alrededor del cual, en calidad de satélites, se mueven los otros: el cuento, la poesía, la crónica o el teatro[1]. También puede afirmarse que la mayoría de las historias literarias piensa su objeto de estudio organizado en campos perfectamente delimitados e incluso opuestos, en términos de prosa —novela y cuento—, frente a lírica y dramática y se ignora la relación estrecha entre estos grandes géneros.

Otras historias literarias, no obstante ostentar el adjetivo de hispanoamericanas, seccionan su estudio a partir de los países que integran el continente —por supuesto, siempre con grandes lagunas— y ya no se sabe más por qué

[1] Son ilustrativas de esta perspectiva, por mencionar algunas, las siguientes obras: Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 3 ts., Crítica, Barcelona, 1988-1991; Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 8ª ed., 1990; Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3 ts., Cátedra, Madrid, 1987. Vale la pena mencionar, como una excepción a la perspectiva dominante, el estudio de Pedro Henríquez Ureña, elaborado desde la evolución del género lírico, a partir del cual se establecen relaciones con el ensayo, la pintura, la música, la arquitectura, la novela: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. Joaquín Díez-Canedo, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

puede hablarse de una literatura hispanoamericana, pues no intenta establecerse ningún diálogo, ningún vaso comunicante verdaderamente efectivo entre las obras creadas en esos países[2].

b) Uno de los grandes problemas en las historias literarias —que no sólo atañe al cuento, sino a todos los géneros literarios—, está en los criterios utilizados para marcar las etapas de la evolución literaria: o se parte del establecimiento de períodos generacionales —es decir, criterios puramente cronológico-biográficos—, o se clasifica a partir de rasgos temáticos; en ambos casos, para organizar el caos, se recurre a los cartabones de los movimientos literarios europeos: romanticismo, realismo, naturalismo, etc. La concepción historiográfica que subyace en estos trabajos es que la historia literaria es lineal, que discurre en un proceso ininterrumpido de evolución cuantitativa y cualitativa. De esta manera, se pierde la real coexistencia de distintas estéticas en pugna, la discontinua y sinuosa sucesión de proyectos artísticos que, más que revelarse en la polémica entre escuelas y corrientes, se concreta en la transformación de los géneros literarios.

Por lo que respecta a los estudios particulares del cuento, en principio, puede observarse la sorprendente carencia de esfuerzos historiográficos, con la excepción del trabajo emprendido por Luis Leal quien, a pesar de su declarada intención de estudiar el cuento "sin tratar de relacionarlo a otros géneros"[3], reconstruye el proceso ciñéndose a las categorías historiográficas tradicionales de la literatura. Sin duda nos ha legado un importante inventario de autores, obras, fechas y apuntes críticos, de ahí que este libro se constituya en constante fuente de referencia para la elaboración de cualquier trabajo sobre el cuento.

Luis Leal expresa que, no obstante las claras muestras de existencia del cuento en las culturas prehispánicas, no puede hablarse propiamente de este género, ni siquiera en la época de la Colonia, pues éste, en todo caso, era de carácter oral, popular, no "artístico"[4]. Esta aseveración generalmente la comparten críticos e historiadores y, si bien, me parece que de la cuentística prehispánica no hay nexos nítidos ni continuidad explícita con el desarrollo literario posterior[5], creo que sería necesario explorar con más detenimiento

[2] Véase, particularmente, Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 ts., Fondo de Cultura Económica, México, 1977 y 1987.

[3] Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1971, p. 5. En adelante lo citaré como *Cuento hispanoamericano* y la página correspondiente.

[4] *Ibid.*, p. 13.

[5] Con esta afirmación no pretendo negar la influencia que sobre las concepciones literarias pudieron ejercer los intentos de recuperar historias, mitos y leyendas prehispánicos; pero esto, evidentemente, es un problema totalmente distinto del que me ocupa aquí.

algunos textos de la época de la Colonia —no se puede pasar por alto que el mismo Leal se encarga de señalar la presencia de "innumerables narraciones novelescas intercaladas aquí y allá con el objeto de amenizar el largo y a veces seco relato histórico"[6]. Y sin embargo, este trabajo está por hacerse.

Predomina entre la crítica la falta de reflexión sobre sus criterios clasificatorios; establecen periodizaciones discutibles porque no siempre obedecen a los procesos literarios, sino a los sociales o económicos; escasamente se exploran las interrelaciones entre los géneros; tampoco se proponen bases claras para historiografiar el cuento: aunque no se admita su subordinación a la novela, de hecho se mantienen los mismos criterios con que se ha historiografiado aquélla. La necesidad de reconocer un primer cuento, un primer cuentista, a veces ha llevado a una serie de discusiones sobre datos, fechas y se ha perdido la perspectiva dinámica, no atomizada de la vida del género, pues se parte de la preexistencia de una esencia definidora del cuento. Para entender la aceptación del cuento dentro del canon de la serie literaria en el siglo XIX, es necesario explorar los antecedentes que han sido reconocidos y marcados muy claramente como tales, textos embrionarios que ya apuntan rasgos de lo que será el desarrollo del género, pues en ellos está esbozada, al menos, la virtualidad cuentística.

Se coincide en señalar los nexos del cuento literario con el relato tradicional, popular, con la leyenda y el mito, pero se omite la reflexión sobre la clase de relaciones que mantedría con estos géneros orales: qué tan fuerte y decisiva ha sido su herencia, cómo se ha asumido y cómo se ha trabajado esta historia[7]. Tampoco se han revisado a fondo las relaciones que el cuento ha ido estableciendo en su proceso histórico con otras formas discursivas.

No obstante estos problemas, hay una serie de elementos imprescindibles y recuperables para intentar reconstruir la historia del género: estos trabajos nos han legado una ordenación cronológica del material, necesaria para emprender periodizaciones y clasificaciones desde otros puntos de vista; hay un amplio trabajo de recuperación de cuentos dispersos que vivieron insertos en

[6] *Ibid.*, p. 15.

[7] Anderson Imbert, por ejemplo, reconoció la estrecha relación entre relato oral y escrito, pero no sacó las consecuencias de este hecho en el momento de analizar los elementos constitutivos de la narración: "La tradición del cuento oral y la historia del cuento escrito coexisten pero no en líneas paralelas. Son más bien líneas ondulantes. Se apartan. Se acercan. Se tocan. Se entrecruzan. A veces el cuento oral adquiere forma literaria. A veces el cuento escrito se difunde por el pueblo. Las influencias son recíprocas" (*Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992, p. 31).

crónicas, en historias y en obras de naturaleza diversa; a partir de esta labor crítica contamos con análisis detallados de elementos formales o estilísticos o temáticos, trabajo necesario para avanzar en el conocimiento de los textos. Es posible, asimismo, encontrar intuiciones que, aunque no siempre se les haya dado un desarrollo consecuente, pueden funcionar como líneas directrices en nuevos estudios.

Para la elaboración de una historia del cuento hispanoamericano hay que tener en cuenta también la dificultad que imprime la carencia de ediciones de muchos textos considerados, sin embargo, como clásicos por la historiografía y la crítica. En otros casos el investigador debe enfrentarse a malas ediciones, plagadas de erratas. Tales dificultades pueden, sólo en parte, subsanarse con la apoyatura en antologías, pues son de mucha utilidad para tener acceso a ciertos materiales. Además, resulta imprescindible tener en cuenta las antologías pues se han ido convirtiendo en fuente de acceso masivo a los textos literarios; pero sobre todo, porque en gran medida se han constituido en uno de las factores fundamentales para el establecimiento del canon genérico al incorporar reiteradamente ciertos textos y excluir otros.

Por último, no quiero dejar de referirme a un problema derivado de la ambición que late desde el principio en mi investigación: postular de entrada la posibilidad de estudiar el cuento pensado en términos continentales, lo cual puede ser impugnable desde muchos puntos de vista: 1) la dificultad de hablar de Hispanoamérica, que cada día se nos esfuma en tanto unidad cultural sentida y vivida como tal[8]; 2) la heterogeneidad comprobable de los materiales literarios producidos en el subcontinente; 3) el sacrificio de la profundidad en el análisis de textos, para quedarse con una profusión de nombres, cuentos y países.

No quiero contestar la justeza de estas posibles objeciones desde una pura posición ideológica, porque mi trabajo no atiende sólo una pulsión nostálgica del sueño cada vez más lejano y acorralado de unidad latinoamericana. Creo factible una historia de la literatura hispanoamericana —hacia allá está orientado mi trabajo— porque es posible reconocer trayectos, búsquedas y hallazgos estéticos compartidos. Por lo que respecta en particular al cuento, creo

[8] Decir Hispanoamérica se ha vuelto un desafío al que casi no tenemos derecho, porque parece quimera, ilusión, nostalgia pasatista, o porque nuestra cultura se nos va haciendo tan vasta, tan poliforme que nos arredra la certeza de que nunca podremos abarcarla del todo, que siempre dejaremos algo fuera. Una reflexión sobre el problema del estudio de la literatura hispanoamericana puede encontrarse en la introducción que escribe José Miguel Oviedo a su *Historia de la literatura hispanoamericana. I. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza Universidad, Madrid, 1995, pp. 21-26.

defendible la idea de pensar en una historia común: una memoria oral compartida, un mismo germen en crónicas de la conquista y de la Colonia; la pervivencia del analfabetismo en amplios sectores de la sociedad latinoamericana, lo que ha propiciado una ingente actividad de creación oral, que no ha podido menos que estar en contacto con la escritura literaria y afectarla; una serie de fuentes compartidas que ha constituido el canon del género; presencia dinámica de otros géneros híbridos con los que ha convivido estrechamente y se ha distanciado, como el artículo de costumbres y la crónica periodística o histórica; situaciones sociales que no sólo han hallado tematización textual, sino respuestas artísticas similares, como el problema de la representación del mundo indígena, o el de los espacios naturales, la injusticia social, la inestabilidad económica y social, el anhelo de cosmopolitismo y universalidad, etcétera.

Finalmente, para comprender en sus amplias dimensiones el problema de la poética histórica de un género literario es preciso abrir la perspectiva, eludir el costreñimiento en pequeños períodos o en espacios limitados, porque entonces se estaría elaborando una poética de una escuela, de un movimiento literario particular, circunscrito a una pequeña región o a un autor y así pocas conclusiones pueden sacarse. En consecuencia, elijo para mi trabajo el reto de la amplitud y asumo las consecuencias de la provisionalidad de los hallazgos.

Todas las notas anteriores hacen referencia al problema del estudio del cuento desde la historiografía literaria; ahora es preciso volver la atención hacia el estado de los estudios o reflexiones teóricas sobre el género, pues quien se inicia en el estudio del cuento debe ser consciente de que no parte del vacío; sería una tentativa vana y estéril borrar o ignorar el arduo trabajo de quienes nos han precedido en esta tarea, por muy distantes que parezcan las perspectivas y las intenciones. Por mi parte, quiero elaborar y fincar mi propia propuesta teórica en el cauce de una tradición concreta de reflexión y crítica que constituye ya un *corpus* respetable y sugerente de tentativas de definición, de deslinde y caracterización.

La revisión que emprendo a continuación constituye, en sentido estricto, una base, un punto de partida y de apoyo. Me interesa recuperar las ideas rectoras que han estado presentes en la conformación de definiciones y en el establecimiento de criterios para el estudio y análisis de textos concretos. En esta labor ha sido decisiva la participación de los propios escritores reflexionando sobre su labor, dando consejos a escritores noveles en textos dispersos en cartas, en entrevistas, en los mismos cuentos, en ensayos y se han constituido en clave para los estudios posteriores, se han vuelto guía de estudio, manual, referencia obligada.

La revisión no es exhaustiva ni puntual; cualquiera puede apuntar una ausencia, una omisión: aspiro sólo a aprehender una visión más o menos general de lo que se ha dicho en Hispanoamérica sobre el cuento. No me he detenido con especial atención en el pensamiento seguramente fecundo de otros ámbitos, pero ello no es fortuito; la decisión de privilegiar el *corpus* hispanoamericano está en relación con la postura teórica que alienta mi trabajo: pienso el fenómeno cuento en coordenadas espacio-temporales concretas, las de Hispanoamérica.

Definiciones, juicios y consejos. Los escritores ante su labor

Desde el siglo XIX se ha desarrollado en Hispanoamérica un vasto trabajo de reflexión por parte de los escritores, quienes, en distintos momentos, con diferentes intenciones y con diversos instrumentos, han buscado deslindar el cuento de otros géneros literarios, especialmente de la novela; han pretendido fijar sus características; a veces se han aventurado a definirlo y, sobre todo, han ensayado a articular un discurso didáctico para enseñar el oficio de la escritura. En el pensamiento hispanoamericano se ha tejido una amplia red referencial donde un nuevo intento de acercamiento implica una complementación de las ideas del otro, un debate, un eco, una profundización, una reorientación. Se ha constituido una sólida tradición y se ha creado un *corpus* considerable para reflexionar sobre el problema[9].

Horacio Quiroga se erige en el subcontinente como la figura clave para entender los posteriores desarrollos del pensamiento teórico sobre este tema. Con frecuencia se han asumido solemnemente sus irónicas recomendaciones contenidas en el "Manual del perfecto cuentista"; por ello, es preciso tener muy claro, al hacer referencia a sus trabajos metapoéticos, el sentido lúdico con que están escritos[10]. Destaca en sus aseveraciones la referencia a los "maes-

[9] "Si los escritores no escriben muchos libros de crítica, por estar más ocupados en hacer una novela, yo diría que en sus opiniones que pueden espigarse en entrevistas o escritos de ocasión, se halla un espacio reflexivo que no es fácil de encontrar en las universidades o en los textos de teoría literaria. Suelen ser opiniones o juicios más útiles y certeros" (Ricardo Piglia, "Entrevista", en su libro *Cuentos con dos rostros*, Marco Antonio Campos (sel. y entrevista), UNAM, México, 1992, pp. 103-104).

[10] Dice Quiroga, por ejemplo: "Un cuento es una novela depurada de ripios" y a veces se ha discurrido sobre esta aseveración omitiendo la segunda parte de su juicio: "Ten esto por una verdad absoluta, *aunque no lo sea*" ("Decálogo del perfecto cuentista", en *Todos los cuentos*, ed.

tros" —Poe, Chéjov, Maupassant, Kipling—, estableciendo así una línea de continuidad entre lo observado por aquéllos y lo que en Hispanoamérica se podía elaborar[11]. Recupera la idea planteada por Poe acerca de la importancia de la primera frase para atrapar al lector y lograr al final el efecto buscado; asume como condición del género la concisión, manifiesta en la eliminación de lo superfluo y el control absoluto sobre los personajes. Hay preocupación en sus observaciones por deslindar el cuento de la novela y propone como eje diferenciador la fuerte tensión que se da en aquél, frente a la amplitud de la novela. Con Quiroga se inicia en Hispanoamérica el ya tradicional ejercicio de definición por medio de metáforas: "El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco"[12].

El escritor dominicano Juan Bosch en su "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos" —inicialmente publicado en 1958 al que después, 1985, agregó una introducción donde señala la carencia de estudios sobre el tema desde el punto de vista del género literario y propone un análisis a partir de su propia experiencia como escritor—, intenta tomar distancia de la poética de Quiroga

---

de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCA XX-FCE, México, 2ª ed., 1996 (Archivos, 26), p. 1194) [cursivas mías].

[11] Con Edgar Allan Poe quedaron asentadas algunas de las nociones que se volvieron básicas para describir o definir el cuento: unidad de efecto, brevedad en relación con la intensidad del efecto buscado —para él la lectura de un cuento requiere entre media hora y dos, tiempo en el que es posible mantener la exaltación del alma y evitar la acción de fuerzas externas, lo cual, puede apreciarse, está orientado hacia la capacidad memorística y emotiva del receptor—; importancia primordial de la primera frase —toda la composición del cuento se sustenta en la primera frase— y aspiración a la Verdad, lo cual hace que el relato sea superior a la poesía que aspira a lo Bello lo que la hace someterse a las artificialidades del ritmo, mientras que el cuento parte del razonamiento justamente porque busca la Verdad (véase en particular el texto "Hawthorne", en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141.

[12] "Ante el tribunal", *ibid.*, p. 1207. Podría hacerse un largo listado de metáforas definitorias del cuento, más o menos afortunadas. Pero también se debe reconocer que en gran parte se ha agotado la posibilidad de seguir trabajando en esta dirección, por las parodias de que ha sido objeto, por ejemplo: "El cuento —como una relación sexual— es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto" (José Balza, "El cuento: lince y topo", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, p. 61, en adelante lo citaré como *Teorías del cuento I*); o bien, la que hace Óscar de la Borbolla: "Como carnicero, digo que el cuento es carne magra, sabrosa de punta a punta, calculada para saciar el apetito de cualquiera en una sentada y de la que por fuerza no debe sobrar en el plato ningún desperdicio: ni un gordo ni un huesito abandonado" ("Carnalidad del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 378).

y redacta sus reflexiones en forma de consejos para los escritores, a la vez que se acerca a definiciones, a establecer ciertas categorías:

> [...]puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento[13].

Se aprecia en este párrafo el germen de la noción de "significativo" que años después propondrá Julio Cortázar en Cuba[14]. Lo interesante es que en este momento ya se ha asumido como norma que una composición lograda se sustenta en la acción única. Bosch también intenta diferenciar entre narración breve, por su intensidad, y novela, reconocible por su extensión. Para él, la tensión se logra por el control absoluto sobre los personajes, y está estrechamente ligada a la noción de intensidad: "Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por tanto en intensidad. La intensidad del cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra"[15].

El artículo de Bosch es una especie de compilación sistematizada de las ideas básicas que hasta ese momento se habían vertido: el cuento no admite digresiones; se construye del principio al final; evita las descripciones; las primeras frases son fundamentales porque determinan el ritmo y la tensión; un solo hecho, un solo tema; la acción constituye el eje; el tiempo es concentrado. Es de notarse que Bosch no plantea la brevedad como requisito esencial, la ve como una consecuencia de que la narración se centre en un solo hecho, es decir, como resultado de su unidad. Finalmente, también aporta una metáfora definitoria: "El cuento es el tigre de la fauna literaria"[16].

[13] Este ensayo se incluye en la antología que hizo la Biblioteca Ayacucho, *Cuentos selectos*, Caracas, 1993, pp. 3-19, pero falta en esta edición la parte introductoria, escrita años después, de ahí que prefiera la de Lauro Zavala en el libro citado antes, p. 258.

[14] Esta idea está anclada en la propuesta lanzada muchos años atrás por Guy de Maupassant: el cuento no busca conmovernos ni divertirnos al contar una historia, sino llevarnos a entender "el sentido oculto de los hechos" ("El objetivo del escritor", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 71).

[15] Juan Bosch, "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 260.

[16] *Ibid.*, p. 271.

En 1962, Julio Cortázar dictó una conferencia sobre sus ideas ante los nuevos escritores cubanos, misma que se ha vuelto manual, referencia inevitable; se publicó bajo el título "Algunos aspectos del cuento"[17]. Este trabajo representa un nuevo intento por cercar los problemas, por clarificar el estatuto de esta forma narrativa en el espectro de los géneros literarios, por definir categorías que marquen su especificidad. Para ello, Cortázar propone revisar el fenómeno en varios niveles: el efecto que provoca en el lector, las diferencias con la novela, los mecanismos de composición. Para la elaboración conceptual, parte de su experiencia como escritor de textos fantásticos, pero justifica la generalización de sus observaciones por la certeza de que hay constantes en todos los tipos que se practiquen —fantásticos, humorísticos, realistas...

En la exposición de Cortázar cobra cuerpo y nitidez una idea que había asomado tímidamente en otras propuestas: la hermandad del cuento con la poesía, aunque sólo se refiere a ello de manera metafórica: "[...]caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario"[18]. Para efectuar el deslinde genérico, se vale de comparaciones novedosas que ilustren las diferencias con la novela: el uno se equipara con la fotografía por sus límites, por el recorte de la realidad que necesariamente hace, mientras que la novela funcionaría como el cine, en una acumulación progresiva de sus efectos en el lector. Propone retomar el parangón del boxeo con el combate que establecen los dos géneros literarios con su lector: el cuento gana por *knock-out*, la novela por puntos. Recupera la idea de condensación temporal y espacial. Lo más importante en su conferencia es la exposición de las tres nociones básicas: significación, intensidad y tensión pues, desde su punto de vista, ayudan a comprender mejor la estructura del cuento.

Lo significativo no se limita al tema, al acontecimiento relatado, está en relación con la intensidad y la tensión con que se trabaje para que pueda convertirse en "resumen implacable de una cierta condición humana"[19]. Dedica espacio a la explicación de la "técnica" para elegir un tema que posea esta virtualidad —sentirse poseído por la historia. La intensidad ya se ubica en otro nivel epistemológico: "eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige"[20]. Así, llegamos a la categoría de tensión, que resulta ser "otro orden de

[17] *Obra crítica*, t. 2, ed. Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 367-385.
[18] *Ibid.*, p. 369.
[19] *Ibid.*, p. 373.
[20] *Ibid.*, p. 378.

la intensidad", es decir, la forma como el autor nos va acercando lentamente a lo contado.

Cortázar intenta sistematizar estas nociones que se usaban en diferentes sentidos y con mucha confusión; sin embargo, en su conferencia aún siguen siendo vagas, de muy distinto estatuto teórico —entre lo descriptivo, lo interpretativo y aun lo prescriptivo. Algunos años después, 1969, volvió a reflexionar, en otros términos —pero siempre desde el punto de vista de la creación—, sobre el mismo problema, en "Del cuento breve y sus alrededores"[21]. Parte, explícitamente, de las aseveraciones de Quiroga, y se concentra en el problema de las técnicas para lograr ciertos efectos: narrar en primera persona, quitar ideas intermedias, etapas preparatorias, eliminar la retórica literaria deliberada para, finalmente, concluir que el cuentista crea en estado de trance, semejante al proceso anímico al que se somete el poeta, con lo cual ingresamos al territorio de lo inexplicable o, por lo menos, al del entusiasmo.

Otros escritores hispanoamericanos han ensayado a precisar las características de su trabajo creativo y se han preocupado por marcar las diferencias entre las distintas formas narrativas; por ejemplo, Mario Benedetti ha intentando encontrar rasgos más elocuentes que lo puramente numérico —cantidad de páginas— para distinguir entre cuento, *nouvelle* y novela. Para ello propone considerar como eje el tiempo de la narración en el que se construye cada una de estas formas; así, el primero se reconocería por el presente de su anécdota, sin consecuencias en el futuro, sin raíces en el pasado, donde la peripecia se vuelve lo central: "[...]El cuento es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje"[22]. La *nouvelle* se definiría por el proceso, la transformación. Finalmente, la novela representaría el todo, por su característica de abarcar y expandirse en el tiempo.

Benedetti parte del reconocimiento de la dificultad para establecer diferencias claras, fronteras absolutas, entre los géneros; desde su punto de vista, cualquier definición de tipo retórico está destinada al fracaso. Intenta, en su breve ensayo, ser sistemático y replantear los problemas; quiere trascender los límites y salir del callejón en donde han quedado atrapados los anteriores intentos, aunque, al fin de cuentas, mantiene las mismas categorías y se vale de

[21] *Último round*, t. 1, Siglo XXI, México, 3ª ed., 1972, pp. 59-82.

[22] Mario Benedetti, "Tres géneros narrativos", en su *La realidad y la palabra*, Destino, Barcelona, 1991, p. 118.

conceptos tradicionalmente utilizados para proponer definiciones. Así, llega más o menos a las mismas conclusiones que otros escritores: el cuento actúa en el lector en función de la sorpresa, en él late un ritmo tajante, presenta el máximo rigor estilístico y mantiene una tensión indeclinable.

Jorge Luis Borges formuló una serie de reflexiones sobre el ejercicio cuentístico, reflexiones que han quedado dispersas en distintos prólogos, en charlas y entrevistas y, no obstante nunca haber sistematizado rigurosamente sus observaciones, expone algunas ideas que ayudan a caracterizar el género, por ejemplo, la mayor importancia que tiene la trama frente a los personajes en el cuento:

> Hawthorne, en cambio, primero concebía una situación, o una serie de situaciones, y después elaboraba la gente que su plan requería. Ese método puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan[23].

Además, introduce una variante en la concepción tradicional de la anécdota única al proponer que el cuento está organizado por dos argumentos: "Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin"[24]. Ricardo Piglia recupera esta idea y la propone como marca del ejercicio del género: "El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1 [*sic*]"[25]. Se trata, sin duda, de una sugerencia atractiva.

Otros escritores han seguido reflexionando sobre el tema; casi siempre sus opiniones coinciden o repiten con mayor o menor fidelidad lo dicho por los autores anteriores: cifran la especificidad en la brevedad, recuperan las nociones de tensión, intensidad, necesidad de anécdota, sorpresa final ("La sorpresa última puede ser [...] también una ausencia de sorpresa"[26]); sigue siendo fre-

[23] "Nathaniel Hawthorne", en su *Nueva antología personal*, Siglo XXI, México, 1968, pp. 178-179.

[24] "María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*", en su *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1975, p. 167.

[25] "Tesis sobre el cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 56.

[26] José Balza, art. cit., p. 62.

cuente la preocupación por deslindar las fronteras entre los géneros narrativos: el referente casi obligado es la novela. En este afán diferenciador que se propone demostrar la autonomía del cuento frente a la novela, se prefiere acercarlo a la poesía o, incluso, al drama[27]. Los argumentos para establecer la contigüidad del relato con el género lírico, se centran en que ambos piden igual estado anímico en el momento de la creación, o se orientan hacia los efectos que provocan en el lector: "Creo que el cuento es un género emparentado con la poesía en tanto que persigue conmover al lector de manera vertical, profunda"[28].

La revisión anterior, sin ser exhaustiva, me parece que aporta suficientes datos para establecer con cierto rigor las propuestas de definición del cuento elaboradas por los escritores. De las coincidencias que he marcado en su momento se pueden extraer algunas conclusiones sobre las principales categorías que se han utilizado para deslindarlo de otros géneros y buscar así su especificidad.

a) En la mayor parte de los casos, estos trabajos tienen una orientación preceptiva o descriptiva: se busca ilustrar la técnica que el autor ha seguido para componer un cuento y a partir de ahí, enseñar procedimientos para la escritura. O bien, de la observación empírica de un cierto *corpus* se extraen reglas, más o menos generales, para describir la estructura, el funcionamiento y las aspiraciones profundas de esta forma narrativa.

b) Todas las reflexiones se centran en el cuento como género literario escrito, que forma parte del canon, y muy raras veces se exploran sus relaciones con el relato de tradición oral y menos aún, con los lenguajes vivos de los que se alimenta[29].

[27] "La forma del cuento nunca es tan rígida como la del soneto pero tampoco tan libre como la de una novela. Más cercano al género dramático, el cuento posee la extrema, aunque relativa libertad que le concede la inventiva de la anécdota dentro de la estética de la forma" (Hernán Lara Zavala, "Para una geometría del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 376).

[28] Guillermo Samperio, "El escritor y la autoaniquilación creativa", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. La escritura del cuento*, t. 2, UNAM, México, 1995, p. 104.

[29] En Borges se encuentra una leve referencia a este hecho cuando afirma que "Se da el nombre de cuento a cualquier presentación de estados mentales o de impresiones físicas; deliberadamente se mezclan, para mayor perplejidad del lector, los datos del presente y de la memoria. Asimismo se olvida que la palabra escrita procede de la oral y busca análogos encantos" ("María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*", en *Prólogos...*, p. 167). Tampoco puede olvidarse, haciendo un trayecto hacia atrás, la observación de Ricardo Palma sobre la singular atracción que sintió por las narraciones orales, en las que se formó su gusto y su afición por el cuento: "Recordé que, en la infancia, los granujillas y mocosuelas de mi casa y de la vecindad nos agrupábamos, en las noches de clarísima luna, en torno de alguna vieja, gran *cuentista, cuentera*

c) Una de las grandes preocupaciones, latente en casi todos estos trabajos, reside en la búsqueda de la especificidad genérica. Subyace o se hace explícita la convicción de que es la forma literaria que requiere más elaboración, mayor rigor estilístico, lo que a veces puede leerse como un afán legitimador ante el menosprecio que la institución literaria ha manifiestado frecuentemente hacia el cuento, como forma menor, pariente pobre de la novela.

Se parte de la afirmación de la autonomía, prácticamente absoluta, frente a otras formas literarias y se opera bajo la premisa de que es posible encontrar diferencias más o menos claras entre cuento y novela. La necesidad de comprobar esas diferencias ha llevado a generar una serie de nociones y categorías que se ha vuelto clave para iniciarse en la escritura o en la crítica y de ahí ha pasado a la teoría. Pero no sólo el género novelesco está presente en el horizonte referencial de los escritores, también han buscado las similitudes y diferencias con la lírica y el drama. Este empeño no obedece al exclusivo anhelo de resaltar la singularidad del cuento; obviamente tiene que ver con la observación intuitiva de las interrelaciones y cruces entre los géneros literarios, sobre todo en la época moderna.

d) Las categorías más utilizadas para alcanzar una definición o, al menos, una descripción del cuento como género literario autónomo se resumen en: brevedad, tensión, intensidad, unidad de efecto. Aunque se sigue afirmando que la primera y más obvia característica es la brevedad, ya no es tan frecuente encontrarla como el elemento clave que aporte una definición suficiente. Se acepta la condición de breve como resultado de la conjugación de otros elementos.

En ninguno de estos trabajos se dilucidan ni se distinguen con precisión las nociones de tensión y de intensidad, parece diluirse la primera en la segunda y en esta medida deja de ser clara su función como elementos definidores o caracterizadores. Tampoco se ha explorado a profundidad el funcionamiento estructural de gran parte de las nociones empleadas ni la relación de unas con otras. No queda claro el papel y la ubicación del efecto, si corresponde a una reacción del lector o si se trata de un recurso directamente identificable en el nivel composicional del texto[30].

---

o contadora de cuentos [...] Sonaban en un reloj de cuco las diez de la noche, y los muchachos distábamos mucho de pestañear, embelesados con cuentos que, aunque la anciana nos los relatara por centésima vez, para nosotros revestían siempre el hechizo de lo nuevo. La infancia es de suyo desmemoriada, y la vieja sabía rezar el credo" ("Cartas literarias. A Pastor S. Obligado", en su *Tradiciones peruanas*, t. 5, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, pp. 333-334).

[30] Catharina V. de Vallejo en su estudio sobre el cuento hispanoamericano revisa críticamente algunas de estas categorías en las que se han fundamentado las teorías del cuento. Por

e) La prefiguración de algunas ideas que, de haber recibido desarrollo y análisis, ayudaría a aclarar problemas en relación con la composición del cuento, no ha tenido continuidad en el pensamiento de otros escritores, por lo que estas intuiciones han recibido otra orientación al ser interpretadas o han quedado rezagadas del centro de atención; es el caso de la idea de Poe sobre la brevedad en relación directa con la capacidad memorística y de concentración del lector o el ya mencionado caso de las relaciones del cuento escrito con la oralidad.

f) No deja de ser sorprendente que la preocupación por indagar las relaciones entre trabajo artístico y mundo cultural en el que aquél se lleva a cabo, esté prácticamente ausente del pensamiento de los escritores hispanoamericanos. Aquí vale la pena mencionar, casi como excepción, el caso de Cortázar quien, en su conferencia, intenta deslindar la creación literaria de las pretensiones ingenuas de los que creen posible escribir cuentos populares, de color local, con supuestas hablas campesinas, casi como traspaso de lo oral a lo escrito. Es difícil encontrar en textos de otros cuentistas referencias a estos problemas.

g) La insatisfacción ante los resultados obtenidos ha promovido la búsqueda de fórmulas más eficaces y certeras de definición, por ello la recurrencia a metáforas y símiles que iluminen lo que el discurso científico-técnico se empeña en mantener a oscuras.

Si antes del siglo XIX el cuento hispanoamericano todavía no adquiría el estatuto de género literario autónomo, con un lugar propio entre las otras formas de discurso canónicamente reconocidas, es esperable que los escritores evidenciaran la falta de reflexión teórica sobre él y se esforzaran por legitimar su existencia, por descubrir su ser. En el campo de la teoría literaria también se ha planteado sólo recientemente la necesidad de incluir como objeto de estudio este género tan antiguo y, paradójicamente, tan nuevo.

Dado que mi planteamiento de entrada involucra la noción de género, me parece necesario dejar asentadas algunas observaciones sobre la situación que guarda el estudio del cuento desde el punto de vista del género literario. Incluso, resulta necesario volver a preguntarse sobre la pertinencia de la propia noción de género o en qué sentido se puede retomar.

---

ejemplo, señala que el concepto de unidad se ha utilizado sólo en su sentido numérico al asociarlo con un solo personaje, un solo acontecimiento, un narrador y un efecto. Tampoco se ha establecido si con intensidad se alude al efecto en el lector, a la condensación del tiempo o de los hechos, a la relación entre los acontecimientos, al tipo y frecuencia en el uso de los recursos estilísticos o a la universalidad del tema (*Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Universal, Miami, 1992, pp. 16-19).

El cuento como género literario

Casi no ha habido vertiente teórica que no haya hecho suyo el problema de la clasificación genérica de las producciones artísticas verbales. De hecho es uno de los aspectos centrales del pensamiento teórico literario. También es de notar que, con diferencias y matizaciones, ha prevalecido el apego a la trilogía clásica de lírica, épica y drama —se conceda o se niegue la autoría de esta tripartición a Platón y Aristóteles—, lo que ha contribuido a determinar el estatuto secundario que se ha asignado al cuento en nuestra historia cultural, independientemente de las perspectivas teóricas desde las que se trabaje.

Para que la teoría de los géneros pueda dar cuenta de la existencia de múltiples "formas", "tipos" o "géneros" que no tenían cabida en este esquema inicial, ha debido hacer ajustes y reconsideraciones; uno de los más decisivos ha sido la adopción de la perspectiva histórica[31]: "Sin duda, la clasificación por géneros literarios va unida indisolublemente a la historia de las series de modelos estilísticos que han tenido una vigencia y que han desaparecido o pue-

[31] Indudablemente, en esta reformulación jugaron un papel importante los formalistas rusos, particularmente Tynianov y Tomachevski, quienes propusieron la noción de evolución literaria y de ahí, la necesidad de considerar la historia para hablar con precisión de géneros literarios: "[...]debemos señalar la imposibilidad de facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado período histórico[...]" (Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, Akal, Madrid, 1982, p. 214). Por su parte, Tynianov afirmó: "[...]queda claro que es imposible dar una definición *estática* del género que abarque todos sus fenómenos: el género se desplaza. Su evolución se nos presenta como una línea quebrada y no como una línea recta, y se realiza precisamente a expensas de los rasgos "fundamentales" del género[...]" ("El hecho literario", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, t. 1, Fundamentos, Madrid, 1992, p. 207. En adelante lo citaré como *Antología del formalismo I*). Sin embargo, es necesario apuntar que Tynianov concibe el movimiento genérico como una especie de reorganización de las jerarquías canónicas: "Cuando se descompone algún género, se desplaza del centro a la periferia y en su lugar en el centro entra un nuevo fenómeno procedente de la literatura de segundo orden, de los traspatios y los bajos de la literatura" (*ibid.*, p. 209). Así, a pesar de todo, parece predominar en la visión formalista la idea de que la historia literaria consiste en la recombinación de elementos, en el desplazamiento momentáneo de un género por otro, que en un nuevo período resurgirá desplazando al canónico. Así resume Bajtín las conclusiones a las que inevitablemente se llega si se sigue la lógica de los formalistas: "Un género nuevo se constituye a partir de los géneros existentes; en el interior de cada género se llevan a cabo las reagrupaciones de los elementos dados en una forma nueva. Al artista todo se le ofrece como dado, sólo le queda cambiar la combinación del material ya existente" (Mijaíl Bajtín (Pavel N. Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1994, pp. 222-223).

den desaparecer"[32]; o bien: "Cualquier pretensión de separar la reflexión sobre los géneros de la historia literaria nos parece abocada al fracaso"[33].

Los criterios para el establecimiento de tipologías genéricas también han variado, pero no se omiten los que se extraen de la *Poética* de Aristóteles: origen, constitución formal y contenido temático o ideológico; de estos grandes rasgos parte Kurt Spang y propone un inventario más completo de criterios para determinar la existencia de un género: cuantitativo (extensión de las obras); lingüístico-enunciativo (lo estilístico, lo semántico y lo pragmático o enunciativo, es decir, la naturaleza verbal de las obras); temático (por el caso de ciertos géneros dedicados a una clase de temas, y aquí se ejemplifica con la elegía, la fábula, es decir, se asumen como géneros); histórico-sociológico (el género como convención artística en el tiempo); y, origen (circunstancias sociales del nacimiento y evolución de cierto género)[34]. Evidentemente, no siempre se han tomado en cuenta estos criterios para determinar la existencia histórica de cierto género o, por lo menos, unos han resultado en la práctica más importantes que otros —tal vez el criterio cuantitativo y el lingüístico-enunciativo, para el caso que me ocupa.

El surgimiento de la novela fue un factor que desestabilizó la tradicional concepción genérica pues, en principio, no tenía cabida en el estrecho marco del esquema considerado básico, de ahí que a partir de los románticos se desarrollaran tentativas para ubicar esta forma, haciéndola aparecer como un género evolucionado de la épica. Por ejemplo, en el desglose pormenorizado que hace Hegel del esquema clásico, permanece como género englobador la poesía épica, la cual se va constituyendo por diferentes subgéneros dependiendo de las épocas. La epopeya se erige como la forma básica de la que se desprenden, por ejemplo en la Edad Media, cantos heroicos, romances, poemas religiosos, libros de caballería o relatos cómico-realistas, como los *fabliaux* y los cuentos. Las formas narrativas en prosa de la época moderna —la novela, la novela corta y el cuento— se ubican también como una rama de este gigantesco árbol genealógico encabezado por la épica[35].

En posteriores desarrollos de la teoría de los géneros se repite la misma concepción con mínimas variantes. Ha preocupado la inserción de la novela

[32] Miguel A. Garrido Gallardo, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, p. 21.

[33] Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 98.

[34] Kurt Spang, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993, pp. 31-39.

[35] Véase García Berrio y Javier Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 124.

como género, de ahí que se haya buscado la manera de resolver este problema, siempre respetando el esquema inicial: se suele abrir el género épico con el nombre más amplio de "géneros épico-narrativos", donde, problemáticamente, se acomodan la novela y la epopeya como formas básicas extensas y, en el último escalón, las formas narrativas breves, donde estaría el cuento[36]; así, lo encontramos emparentado, aunque lejanamente, con la épica. En otros casos[37], simplemente se ha sustituido la noción de épica por la de "géneros narrativos", los cuales se caracterizarían por la existencia de un relator de historias, por la presentación de un mundo posible, donde el narrador se convierte en el intermediario entre la historia y el público. Una vez establecida esta clase general, se puede derivar una subclasificación que resuelva los problemas y subestime las diferencias: géneros narrativos mayores, caracterizados por la extensión y por las pretensiones de abarcar la totalidad del mundo, y géneros narrativos menores que presentan un sólo aspecto, un fragmento de realidad.

Es preciso añadir que muchos de estos estudios, en su preocupación por recuperar la perspectiva histórica para fijar clasificaciones, apelan a los géneros establecidos en la Edad Media y en el Renacimiento por los retóricos; a partir de esta recuperación se ha intentado establecer el parentesco del relato literario moderno con las formas breves desarrolladas en diferentes momentos de la antigüedad[38], como los *lais* y los *fabliaux* franceses, el *exemplum*, la fábula o la *facecia*. Los antecedentes que suelen señalarse son formas ya escritas; sin embargo, en algunos casos, se han identificado fuentes orales, como leyendas y mitos. Al intentar describir la naturaleza del cuento literario, la teoría de géneros ha sacado pocas consecuencias del reconocimiento de su pasado, pues, por un lado, se concede poca importancia real al origen oral del relato y, por otro, se niega la existencia del cuento medieval y por tanto se cancelan sus posibles nexos con el moderno. De esta manera, en el momento de caracterizarlo se apela a los requisitos impuestos por la brevedad, siguiendo más o menos los

[36] *Ibid.*, pp. 167-169.

[37] Kurt Spang, *op. cit.*, p. 104.

[38] Mariano Baquero Goyanes hace una pormenorizada revisión del uso de la palabra cuento en textos literarios de la Edad Media y el Renacimiento para intentar comprobar que, a pesar de que no aparezca explícitamente la voz cuento para designar un género literario y se prefieran otros nombres como fábula, apólogo, ejemplo, etc., el género ya existía en la Edad Media; lo mismo sucedía en el Renacimiento, y aun años más adelante, por ejemplo, Cervantes preferentemente usaba la palabra cuento para las narraciones orales o populares, y novela para las historias escritas (*El cuento español en el siglo XIX*, Revista de Filología Española, Madrid, 1949 (anejo 50), pp. 31-47).

mismos parámetros —aunque no se les cite— establecidos por los escritores, revisados anteriormente: condensación, síntesis, acción única, espacio y tiempo únicos, carencia de descripciones, escaso desarrollo de las figuras[39]. En otras palabras, se resta importancia al origen del género, a su desarrollo histórico, a sus formas de vida en una determinada cultura y se prefiere permanecer con el criterio cuantitativo y lingüístico, consecuencia de las definiciones y caracterizaciones abstractas.

Históricamente ignorado, relegado como forma simple, primaria, debido a sus orígenes populares; institucionalmente reconocido como forma literaria, no se ha encontrado más solución que incorporar el cuento como subgénero, subclase, subespecie o como quiera llamársele, de otro género mayor con el que compartiría, consecuentemente, una serie de características fundamentales; de esta manera, no vendría a ser sino una variante de una de las tres formas básicas de representación.

Si atendemos la propia lógica de los criterios de la teoría de géneros, habría una grave dificultad para poner en el mismo grupo la novela y el cuento puesto que tienen distintos orígenes. Sin embargo, esta diferencia se ha pasado por alto y se ha obviado la contradicción de los principios sobre los que supuestamente operan. La teoría de géneros ha legitimado, en general, la secundariedad del cuento —no se olvide que el género constituye un factor decisivo que determina el canon literario— y no se ha interesado mayormente por estudiar su ser recuperando dinámicamente los orígenes y por tanto, su distinta configuración histórica. Esto ha sido consecuencia de la perspectiva atomista con la que generalmente ha incorporado la consideración de los factores históricos en el desarrollo de un determinado género.

Finalmente, me parece oportuno señalar otro problema en la formulación de las teorías tradicionales del género: no han desarrollado conceptualizaciones claras que ayuden a comprender las relaciones del género literario con el mundo en el que nace y se despliega. Ciertamente, encontramos declaraciones de principios que tienen esta orientación, por ejemplo los propios formalistas rusos reconocieron la necesidad de restablecer estas relaciones, pero no siempre ha habido un desarrollo consecuente de estos principios. Esta es la razón por la que todas estas elaboraciones suelen remitirse a un círculo cerrado de implicación inmanentista; así, el género pierde su importancia como elemento condicionante y condicionado por la realidad en la que vive. El género de-

[39] Véase Kurt Spang, *op. cit.*, pp. 111-112 y Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *op. cit.*, pp. 173-179.

viene puro problema nominal que se extiende a consideraciones estrictamente formales de la literatura.

No obstante las críticas anteriores, es imprescindible la propia noción de género porque es una herramienta teórica necesaria y útil. Puede resultar altamente productivo estudiar un *corpus* literario desde el punto de vista del género si se reorienta el sentido con que se trabaje, tomando en cuenta que la elección de un género implica una posición determinada en la vida, un modo particular de interrelación entre receptores y autores, que incluye condiciones de ejecución y percepción: "Cada género posee determinados principios de selección, determinadas formas de visión y concepción de la realidad, determinados grados en la capacidad de abarcarla y en la profundidad de penetración en ella"[40]. Es en esta medida que recupero para mi trabajo la idea del cuento como género literario, particular y diferenciable de otros.

En las últimas décadas, tal vez como resultado de la masiva divulgación de volúmenes de cuento editados en Hispanoamérica, y del creciente interés de los propios escritores por acceder a una base teórico-metodológica que explique su labor, se ha dado un desarrollo considerable de estudios dedicados a explorar las peculiaridades de este género tan ignorado años atrás. En el desarrollo de mi estudio volveré sobre algunos de los problemas apenas tocados aquí y sobre algunos textos fundamentales que ahora no he mencionado.

[40] Mijaíl Bajtín (Pavel N. Medvedev), *op. cit.*, p. 210.

I. LA ORALIDAD EN LA MEMORIA DEL GÉNERO. EL PROCESO DE CONFORMACIÓN DEL CUENTO HISPANOAMERICANO

> ...y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos.
>
> Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*

Para avanzar en el conocimiento sobre el cuento es necesario incorporar los descubrimientos alcanzados por la crítica y por los propios escritores pero rearticulándolos; así, hay que someter a revisión el sentido de muchas de las categorías tradicionalmente empleadas —por ejemplo, brevedad, intensidad, tensión, unidad de efecto—; se debe reformular la obsesiva búsqueda de deslindes con la novela y, por supuesto, poner en duda el criterio cuantitativo como elemento definidor.

La propuesta de volver la atención hacia el problema de la poética del género no debe ser pensada como una pretensión de carácter formalista, ni mucho menos como el intento aventurado de alcanzar un "modelo" que explique los rasgos esenciales y el modo de ser del cuento, concebido ahistóricamente. Creo que es preciso y posible forzar los alcances de la poética para que vaya más allá de la mera tarea descriptiva de la estructura, de la determinación sincrónica de formas, del análisis del material con el que se construye la obra artística, del recuento de funciones, de la labor clasificatoria; tareas todas ellas necesarias, pero insuficientes. Para reorientar estos alcances de la poética no es contradictorio añadirle el adjetivo de histórica, puesto que así se abre la puerta para contrastar en el curso de lo diacrónico, lo que podría quedarse siendo un

corte sincrónico, de naturaleza puramente abstracta. Así piensa Bajtín la relación entre poética teórica e histórica, donde una da la pauta para el proceder de la otra y ésta impide el riesgo de que la teorización se convierta en programa de una escuela o tendencia literaria:

> La poética proporciona a la historia literaria los lineamientos fundamentales para la especificación del material investigado y las principales definiciones de sus formas y tipos. La historia de la literatura aporta sus correcciones a las definiciones que realiza la poética, haciéndolas más ágiles, más dinámicas y más adecuadas a la heterogeneidad del material histórico[1].

Ahora bien, si la poética no se ceñirá a la labor de desentrañar las leyes internas e inmanentes del género, también es preciso cuidar que la exploración histórica no se convierta en un recorrido de la evolución del cuento hispanoamericano, como si la historia literaria se constituyera como una carrera de superación de etapas y obstáculos. La revisión de los rasgos que conforman la estructura del género, la reflexión sobre el funcionamiento artístico de los elementos composicionales son la guía, la pauta, para poder trazar el proceso de conformación histórica del género, proceso materializado en un trabajo concreto con temas, argumentos, intentos de forjar estilos, visiones artísticas del mundo. Es decir, pienso la poética como instrumento para delimitar el *corpus* objeto de historización, para lo cual se hace necesario concebir el cuento como algo vivo, cambiante, siempre en proceso de formación y transformación. De ahí que, finalmente, la poética teórica no pueda quedarse en una serie de planteamientos abstractos; debe integrar en su visión y en sus criterios el sentido histórico del objeto que estudia. Así, los estudios literarios pueden dejar de dividirse entre teoría e historia para ofrecerse como un campo más abarcador e integral, el de la poética histórica, la cual también se alimentará de los análisis específicos de la labor crítica.

La poética del cuento, desde la perspectiva teórica e histórica, sólo puede ser entendida si se descubren las relaciones que guarda con sus orígenes orales, relaciones ubicadas en el plano del recuerdo, de la memoria y que se han convertido en fuerza generadora de su forma artística y de sus posibilidades significativas. Pero antes de exponer con todo detenimiento el sentido de esta afirmación, que es, al fin de cuentas, el eje de mi trabajo, me parece necesario aclarar algunas dudas que pudieran surgir:

[1] Mijaíl Bajtín (Pavel N. Medvedev), *op. cit.*, p. 78.

a) No estoy proponiendo el estudio del relato oral, sino del cuento literario hispanoamericano, es decir, del que pertenece a la tradición escrita.

b) No se trata de ver el cuento como un auténtico relato oral transplantado a la escritura, tampoco crear artificialmente una pretendida homogeneidad de ambas formas, sino de analizar la manera en que la memoria de los orígenes orales ha contribuido a delinear la forma artística del cuento escrito.

c) Mi planteamiento descarta de entrada filiarse a una concepción historicista, evolucionista de la literatura, la cual, como con suma claridad alertó Pedro Ruiz Pérez, entendería el género como una entidad persistente a lo largo del tiempo, entidad que puede someterse a modificaciones derivadas de un proceso evolutivo, pero que, al final de cuentas, resulta esencialmente inalterable[2].

Este autor señala también que cuando críticos e historiadores ubican la mayoría de edad del cuento a partir del siglo XIX, automáticamente, hacen que todo lo anterior se pierda en un espacio impreciso, situado entre el folclore y la literatura. Tales observaciones me parecen dignas de atención y espero que en el desarrollo posterior quede claro que ni postulo una supuesta evolución lineal del cuento oral al escrito, ni creo que pueda señalarse rígidamente el siglo XIX como punto de emergencia del cuento, pues es preciso remontarse siglos atrás si se desea reconstruir los sinuosos trayectos que los relatos han seguido en tan larga vida.

Ahora bien, negarse a asumir una perspectiva evolucionista no implica, tampoco, desconocer la historia, como si no hubiera un pasado, una tradición, unas raíces. Por ello, creo que para acercarse a la poética del cuento literario puede ser pertinente y aun necesario intentar recuperar y estudiar los relatos germinales. Desde la perspectiva que me interesa trabajar el problema de poética, resulta fundamental tener en consideración el nacimiento del género como traslado directo de relatos orales a la escritura, desde la Edad Media hasta los Siglos de Oro. Si bien, como señala Lacarra, muchas de las colecciones de cuento hechas en España en el siglo XIII, en calidad de traducciones, eran consideradas más como compendios de sabiduría, guía de conducta, que como fuente de diversión y entretenimiento, el interés por ellos ya estaba en apogeo[3]. *Panchatantra* —de donde proviene parte del material del *Calila e*

[2] "La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bern, 1995, p. 193.

[3] María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, s/f, pp. 39-46.

Dimna—, Sendebar, Barlaam, son relatos de origen oral, provenientes del oriente, que fueron tenidos por venero de sabiduría, para aprender normas de conducta como la prudencia, la astucia, la mesura.

El género debió de tener mucho éxito, pues pronto aparecieron y proliferaron compilaciones para el uso de predicadores, que incluían relatos breves de diferente naturaleza[4]. La existencia paralela de dos formas narrativas —una, completamente oral y otra, de origen oral pero pasada por el tamiz de la escritura y vuelta a la oralidad— en la vida cotidiana de la gente, no tenía fronteras muy claras:

> De hecho, se documenta una corriente interesante de intercambios entre los *exempla* y formas de diversión narrativa como los cuentos populares (*fabliaux*), profundamente relacionados quizá con un antiguo folclor. Varios "cuentos populares" (*fabliaux*) se designan a sí mismos con el nombre de *essample.* El límite entre estos relatos contados por las esquinas de las calles y los que coloreaban el sermón de un monje de paso, quizá también él perorando en una encrucijada, debía de ser muy borroso para el oyente[5].

En la España del siglo XVI, fábulas, consejas y cuentos breves fueron vertidos a la escritura por Juan de Timoneda, Melchor de Santa Cruz y muchos más, para "ser memorizados y luego repetidos en las conversaciones"[6]. En el traslado a manuscritos y libros impresos, obviamente, estos relatos sufrían transformaciones radicales, como lo anota claramente Michèle Simonsen:

> Lorsque des récits littéraires tout entiers semblent être des adaptations de contes populaires, ce qui est fréquent jusqu'au XVI siècle, le passage à l'écrit, et donc le

[4] Apunta Lacarra que el género fue prohibido por el Concilio de Burgos en 1624 ante el abuso en que incurrieron muchas compilaciones supuestamente destinadas a la predicación que incluían gran cantidad de cuentos profanos (*ibid.*, p. 46). Y aquí valdría la pena anotar que ha sido, en cierta medida, abusiva la atribución de moralizante que se le ha adjudicado al cuento oral, o al ver solamente el lado de inducción a un comportamiento moral o social inherente a ciertos relatos, ignorando o desestimando el profundo sentido lúdico, de solaz que implicaba desde sus orígenes el acto de relatar historias y el efecto de deleite que se buscaba producir al narrar sucesos maravillosos, extraordinarios.

[5] Paul Zumthor, *La letra y la voz de la 'literatura' medieval,* trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989, p. 94 (en adelante lo citaré como *La letra y la voz*).

[6] Margit Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Bulzoni, Roma, 1982, p. 111.

changement ainsi effectué dans la fonction sociale de ces récits, implique forcément une altération de leur sens initial[7].

No obstante estas transformaciones, que hacen negar a la autora cualquier relación genética entre literatura culta y tradición oral, me parece que no se puede poner en duda que los relatos populares pasados a la escritura seguían manteniendo una serie de rasgos típicamente orales, rasgos mucho más acusados que en el caso de otro tipo de obras, las cuales, a pesar de haber sido directamente escritas, también participaban del mismo fenómeno por el simple hecho de estar destinadas a un público escucha, más que lector. Vale la pena anotar la aclaración de Margit Frenk de que, en esa época, tanto la lectura de obras como las recitaciones y narraciones, no implicaban la presencia de un público obligatoriamente humilde o inculto; "tan asociada estaba la literatura con la voz, con el hablar y el oír, que incluso la lectura solitaria se hacía en voz alta"[8]. Por otra parte, la lectura era en realidad, no se olvide, "rumia de algo sabido"[9].

El género de los ejemplos o apólogos no desapareció sin dejar huellas en el campo literario; la magia de hilvanar relatos para instruir arraigó en España y pudo originar un libro como *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. El cuento había nacido como género literario, había ingresado al canon. Años después se iría debilitando la tradición de enmarcar los relatos y podrían vivir autónomamente.

El cuento hispanoamericano, el que me interesa estudiar, es el heredero de esta larga tradición española, pero desarrolla en nuestro continente sus propios rasgos y se relaciona de una especial manera con el mundo en el que se despliega. Por esta razón es necesario tener en cuenta la forma de vida de la oralidad en nuestro continente y cómo ésta ha sido fundamental en la conformación del género.

Es preciso recordar que en América Latina no se ha dado el desplazamiento radical de la cultura oral por la escrita: muchos analfabetas o analfabetas funcionales siguen teniendo como base principal, única de comunicación, la oralidad. También debe tenerse en consideración la vigencia actual de la tradición oral como fuente de información, entretenimiento, sabiduría y juego para un considerable universo de población, aun en comunidades que han desarrollado una cultura esencialmente basada en la escritura. Para inten-

[7] Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, PUF, Paris, 1984, p. 19.
[8] Margit Frenk, art. cit., p. 103.
[9] Paul Zumthor, *La letra y la voz*, p. 125.

tar explicar el fenómeno de la vitalidad del cuento literario en Hispanoamérica Françoise Perus anota:

> De modo que la persistencia y vigencia de la tradición narrativa oral en amplios sectores de la población de nuestros países, y el reforzamiento de formas de socialidad "anacrónicas" en la periferia del capital transnacional, bien podrían constituir un principio de explicación para la permanencia y actualidad del cuento en la tradición narrativa hispanoamericana, incluida la capacidad de dicho género para permear y modificar radicalmente el desarrollo de las formas novelescas heredadas de la tradición europea[10].

La vigencia de la oralidad como principal, o por lo menos muy importante, vehículo de comunicación y pensamiento ha hecho posible la convivencia a veces difícil, a veces armónica, de una tradición escrita, culta, que ha logrado ingresar al canon "universal", con una tradición popular oral, ambas ubicadas en un espacio compartido en el que una influye sobre la otra y viceversa. La fuerte influencia de la oralidad sobre la escritura puede detectarse en la gran cantidad de textos empeñados, por ejemplo, en lograr representaciones fonéticas del habla, con frecuencia la popular, de tal manera que termina concibiéndose la letra escrita como encarnación de la voz; puede apreciarse también en la recurrencia a ciertas estrategias narrativas, por ejemplo, en las instancias de la enunciación caracterizadas por su oralidad; se puede mencionar el fenómeno frecuente de los "préstamos" temáticos, hasta llegar a niveles más profundos que tienen que ver con la conformación de una visión de mundo típicamente oral.

El problema se vuelve aún más complejo si pensamos cómo, en los últimos años, nos encontramos con esa especie de regreso a la oralidad partiendo de la escritura; a este fin apelan las organizaciones de narradores orales que hacen festivales y van por los plazas públicas relatando, o, la edición y divulgación de libros como el de Daniel Mato, un venezolano que redacta una serie de consejos para aprender a narrar oralmente historias y afirma con justicia: "La tradición oral no es la cola de un cometa que pasó hace miles de años y del cual ahora sólo nos queda una estela. Es un fenómeno dinámico que se desarrolla bajo nuevas formas entre nosotros continuamente"[11]. Lo que más in-

[10] "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", *Plural*, 189 (1987), p. 38. En adelante lo citaré como "Algunas consideraciones..."

[11] *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*, Monte Ávila, Caracas, 1994, p. 48. Evidentemente, este fenómeno no sólo se da en Hispanoamérica, prueba de ello es la existencia de grupos y asociaciones de narradores orales en Europa y Estados Unidos; el

teresa rescatar, en este caso, es el hecho de que no se puede plantear la narración oral como un simple antecedente de la escritura de cuentos: es antecesora, pero es también, compañera, contemporánea, de la creación literaria, lo que tiene sus consecuencias sobre el arte verbal escrito.

En este punto de mi exposición emerge sin remedio la pregunta por la novela, por su especificidad genérica, pues si bien se puede aseverar sin demasiado atrevimiento que la novela es un género relativamente reciente, producto neto del desarrollo de la escritura, también hay que tomar en cuenta, siguiendo a Bajtín, el hecho de la existencia de la palabra novelesca mucho antes de la aparición de la novela como tal, en los géneros familiares de la lengua conversacional popular y en géneros literario-folclórico menores, los cuales se fueron incorporando a las formas escritas que constituyen el germen de la novela: sátira menipea, diálogo socrático, formas paródicas[12]. Es preciso pensar, pues, que el antiguo relato oral y sus particulares formas de discurso también están en la base de la conformación del género novelesco. De hecho, el cuento constituye uno de los materiales novelísticos por excelencia, y ahí está *El Quijote* en calidad de ejemplo deslumbrante.

Por mi parte, no voy a resolver el problema de las diferencias entre novela y cuento apelando, por ejemplo, a la respuesta que daban los formalistas rusos: la novela como hilvanación de relatos. Hay un punto en el que indudablemente se cruzan ambos géneros y no puede plantearse una separación tajante entre ellos. En todo caso puede hablarse de diferentes formas de integrar y articular esa memoria común, diferencia dada, en gran parte, por la multiplicidad de fuentes que convergen en la conformación de la novela. Por lo que respecta al caso hispanoamericano, me parece que no podrá entenderse cabalmente el proceso de formación de la escritura novelesca si no se restablecen sus lazos con la crónica, género profundamente arraigado en nuestra tradición cultural.

Hay, para el caso de Hispanoamérica, algunos estudios centrados en la exploración de estos estrechos vínculos entre la novela y las formas orales; destaca el trabajo de Carlos Pacheco[13] quien intenta ver las soluciones literarias al

---

libro de Ana Pelegrín, *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*, Cincel, Madrid, 1991, es otro ejemplo de texto concebido como guía metodológica para aprender el arte del relato oral, en este caso, orientado hacia la iniciación literaria del niño por medio de la tradición oral.

[12] Véanse los dos ensayos "De la prehistoria de la palabra novelesca" y "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", en su *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

[13] *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992 (Col. Zona tórrida, 43).

problema del bilingüismo y la diglosia en Rulfo, Arguedas, Roa Bastos y Guimaraes Rosa, autores que se apropiaron de la oralidad en el plano temático, en la elaboración del lenguaje, en las estrategias narrativas y en la conformación de la visión de mundo. A Pacheco no le interesan mayormente las diferencias genéricas, le importa ver las formas en que se ha dado esta apropiación. Los avances logrados indican caminos de exploración, es preciso hacerlos avanzar.

Memoria de los orígenes orales

El reconocimiento de las relaciones entre cuento literario y relato oral fue uno de los grandes aciertos de los formalistas rusos: Boris Eichenbaum estableció la diferencia entre el relato, construido bajo la influencia del *skaz*, y la novela, que nace sobre la base de la cultura escrita. La influencia del *skaz*, dice, puede reconocerse en los giros sintácticos, en la elección y orden de las palabras, en la deformación del lenguaje literario canonizado y, de cierta manera, en la composición en general[14]. Según Eichenbaum la narración se va despojando poco a poco de sus acentos orales, se va aislando del habla y va adquiriendo el estilo del lenguaje escrito; de esta forma, por ejemplo, en la novela italiana de los siglos XIII y XIV puede reconocerse el camino de formación de la novela, la cual se desarrolla a partir del cuento. Así, establece la diferencia fundamental:

> La novela y el cuento no son formas homogéneas sino, por el contrario, formas completamente extrañas una a otra. Por esta causa no se desarrollan simultáneamente, ni con la misma intensidad, en una misma literatura. La novela es una forma sincrética (poco importa que se haya desarrollado a partir de la colección de cuentos o que se haya complicado integrando descripciones de costumbres); el cuento es una forma fundamental, elemental (lo cual no quiere decir primitiva). La novela viene de la historia, del relato de viajes; el cuento viene de la anécdota. Se trata de una diferencia de principio determinada por la longitud de la obra[15].

[14] Boris Eichenbaum, "La ilusión del *skaz*", en Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 113-120.

[15] Boris Eichenbaum, "Sobre la teoría de la prosa", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 4ª ed., 1980, p. 151.

Sin embargo, los planteamientos anteriores no tuvieron un desarrollo radical, pues en el estudio preciso que Eichenbaum hizo sobre textos de Gogol, limita todas sus observaciones a procedimientos estilísticos[16]. Al desmenuzar los niveles de composición identifica elementos provenientes de la oralidad: retruécanos, analogía fónica, diálogos estilizados que dan la impresión de una lengua familiar, etc. Estos análisis, ciertamente, son ilustrativos de la hipótesis básica, pero hallan su limitación en la pura distinción de procedimientos técnicos y no alcanzan a examinar todas las dimensiones que contiene tal propuesta.

En otros estudios teóricos también aparece la observación de la presencia de marcas de lo oral en la narración literaria, es el caso de Robert Scholes y Robert Kellogg quienes, en su estudio sobre las condiciones de surgimiento de las formas narrativas, particularmente de la novela, señalan este fenómeno, pero remitiéndolo sólo a un determinado período: "It emerges from an oral tradition, maintaining many of the characteristics of oral narrative for some time"[17], con lo cual queda implícito que en un cierto estadio de desarrollo, las formas narrativas se despojan de tal herencia.

Quiero recuperar esta ya larga tradición de reconocimiento de las relaciones entre oralidad y relato literario, pero desde una perspectiva distinta, que no pierda la trascendencia de este hecho en el momento de explicar los rasgos de la poética del género, como ha ocurrido en los intentos anteriores, pues me parece que esos orígenes son fundamentales en la configuración del cuento: "El género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo"[18]. Sólo si tenemos en cuenta la memoria activa de los orígenes del género podemos entender cómo se va renovando en cada etapa, en qué consisten las transformaciones.

[16] Boris Eichenbaum, "Cómo está hecho 'El capote' de Gogol", en Tzvetan Todorov (comp.), *op. cit.*, pp. 159-176.

[17] Robert Scholes y Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 1968, p. 12.

[18] *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 151 (las cursivas son de Bajtín). El trabajo que hace el teórico para encontrar las líneas de desarrollo de una variante de la novela europea —la polifónica—, que va de la sátira menipea, al diálogo socrático y a la risa paródica, extendiendo su influencia hasta Dostoievski —máximo representante de este tipo de novela—, ilustra con claridad el sentido de recuperar los orígenes y la forma en que éstos viven en el género, para construir una poética histórica sin que se llegue a realizar un estudio evolucionista mecánico.

Es necesario aclarar que *memoria* no equivale a historia, de tal forma que hablar de la memoria de los orígenes de un determinado género no implica rastrear y reconocer la suma de los diferentes rasgos asumidos a lo largo de los años[19]. Tampoco se trata de la preservación consciente de tales orígenes por parte de los diferentes autores modernos o contemporáneos, entendiendo tal conciencia como voluntad individual arcaizante: el pasado no se presenta, necesariamente, a los ojos creadores como material inmediato de arraigo. Se habla aquí de un género literario que porta una memoria, de carácter cultural más que formal, la cual puede activarse en diferentes momentos de desarrollo, pero, evidentemente, en otros puede ocultarse o negarse.

Mi planteamiento no pretende ignorar las profundas diferencias entre el pensamiento modelado oralmente y el conformado en una cultura escrita. Walter Ong analizó el proceso de construcción de una conciencia oral para marcar la profunda reestructuración que sufrió por la asimilación de la escritura[20]. Señala el estudioso el error que frecuentemente se ha cometido al considerar las formas artísticas orales como textos en esencia idénticos a los escritos, error cometido al no tomar en cuenta que los mecanismos de creación, transmisión y conservación del conocimiento se dan de muy distinta manera[21].

Según Ong, quienes viven en comunidades orales aprenden escuchando, por repetición de lo que oyen, se entrenan en el dominio de proverbios, en la asimilación de fórmulas, participan en la memoria colectiva[22]. De la revisión

[19] El problema de la memoria del género puede plantearse en los términos en que lo hace Paul Ricoeur: toda narración escrita descansa sobre una vieja herencia materializada en formas sedimentadas, por ello es necesario y pertinente recuperar la noción de tradición, no sólo en términos inmediatos, sino en lo más profundo de la historia (véase *Relato: historia y ficción*, trad. Elda Rojas Aldunate, Dosfilos, México, 1994, pp. 75-80).

[20] *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angelika Sherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, especialmente véase el capítulo III, "Algunas psicodinámicas de la oralidad".

[21] En este misma dirección apunta Aurelio González la diferencia entre literatura oral y escrita: "La especificidad de la literatura oral no radica entonces solamente en su forma de transmisión (por la voz), sino también en que está compuesta de acuerdo con unos principios particulares, que no son los mismos de la literatura 'culta'. Con lo cual por 'oral' no se deberá entender simplemente lo contrario de 'escrito' sino una forma específica de creación literaria y de cultura" ("Palabra y escritura en la literatura mexicana", *Memoria del XV Coloquio de Literaturas Mexicanas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1997, p. 330).

[22] La idea de que el pensamiento oral depende en gran medida de fórmulas se adscribe a la concepción forjada en los estudios de Parry y desarrollada por Lord (Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971). La asociación de lo

de las culturas orales primarias —es decir, que no han tenido ningún contacto con la escritura—, Ong concluye que las palabras no tienen presencia visual, son sonidos y hechos, ya que en estas culturas, la lengua constituye un actuar, directamente vinculado con la comunicación[23]. En la expresión oral no se da la separación entre el hablar y la experiencia vivida; en esta medida, las palabras tienen un significado actual, habitan un presente que incluye enunciador y auditor en un espacio común:

> Las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por lo tanto de la interacción humana; y mucho menos del estímulo no verbal (por lo regular de tipo predominantemente visual) del mundo «objetivo» de las cosas[24].

Paul Zumthor, en la búsqueda de la existencia de una poética oral específica, propone una visión amplia del fenómeno de la oralidad:

> En el seno del grupo social, la comunicación oral desempeña una función exteriorizadora. De forma global, permite que se oiga el discurso, grave o fútil, que una sociedad sostiene sobre ella misma con el fin de asegurar su perpetuación... y del cual la poesía oral no es sino uno de los modos[25].

De esta forma, salva el problema de considerar lo oral como un primitivismo, un comienzo de algo superado por la escritura, de lo cual ahora sólo tendríamos supervivencias. Zumthor también señala que lo oral no puede reducirse sólo a la acción de la voz, sino que incluye gestos, miradas; el gesto se constituye en el vínculo entre poesía y cuerpo humano: "El gesto engendra en

---

formulaico con las distintas manifestaciones de la tradición oral ha sido, sin embargo, criticada especialmente por Zumthor (véase *Introducción a la poesía oral*, trad. Ma. Concepción García-Lomas, Taurus, Madrid, 1991 y también su estudio ya citado, *La letra y la voz* donde afirma que el estilo formulaico no puede ser visto como la marca universal de oralidad, p. 193).

[23] Ong señala la necesidad de liberarse de la costumbre de pensar en la tradición oral como "literatura oral", ya que, dice: "es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas" (*op. cit.*, p. 21). Zumthor, al hablar de lo característico de la oralidad, defiende la necesidad de despojarse de los prejuicios valorativos: "Oralidad no significa analfabetismo, el cual se percibe como una carencia, despojado de los valores propios de la voz y de toda función social positiva" (*Poesía oral*, p. 27).

[24] Walter Ong, *op. cit.*, p. 72.

[25] *Poesía oral*, p. 34.

el espacio la forma externa del poema"[26], dejando así establecido que el cuerpo cumple una función específica en la creación poética y su transmisión[27].

La oralidad sólo puede pensarse en términos de *performance*, lo que incluye la doble acción de emisión y recepción; es decir, emisor y receptor se hallan unidos en una voz actuante y un oído atento que tienen presencia activa, corpórea, para contribuir a la creación del universo cantado o narrado. La memoria del "contador" es un cauce de la memoria popular que no se constituye como folclore, sino que se vive como constante actualidad susceptible de ser recreada, ajustada, transformada.

Importa especialmente destacar el momento de la *performance* para establecer la sustancial diferencia entre oralidad y escritura, por ello me parece necesario citar el siguiente fragmento de Zumthor:

> Dependiendo de que el intérprete, en la actuación, cante, recite o lea en voz alta, su acción se verá manejada por normas más o menos rígidas; pero, de todas formas, la actuación compromete su todo personal: el conocimiento, la inteligencia, la sensibilidad, los nervios, los músculos, la respiración, un talento para la reelaboración en un tiempo muy breve. El sentido viene dado por esta conjunción[28].

Es éste un punto fundamental: el sentido no lo aporta la mera enunciación verbal, sino que está dado por la imbricación de todo el universo sensorio-motriz que interviene en ese momento de la enunciación-recepción.

Finalmente, hay otro elemento implicado aquí y que me parece fundamental: se trata de la estrecha, prácticamente inseparable, relación primera, originaria, entre poesía y juego —entendiendo poesía en un sentido amplio—:

> Fundamentalmente, la poesía había sido durante siglos *juego* en la más profunda de sus acepciones; su objetivo último era proporcionar a los hombres el *solatium*. Pero para la mayoría de la gente de Iglesia, todo *solatium* huele a chamusquina:

[26] *Ibid.*, p. 206.

[27] Me parece que la advertencia de Albert Lord de que no puede separarse composición y *performance*, dado que son dos aspectos de un mismo momento, ayuda a pensar esta compleja relación de voz/cuerpo/poesía y a entender cabalmente al recitador no sólo como un mero reproductor de algo dado y sabido, sino como un otorgador de forma en su amplia acepción (*op. cit.*, pp. 5-13).

[28] *Poesía oral*, p. 170.

el término se refiere a un placer, a cierto alivio del alma y del cuerpo, a la esperanza de una libertad, a la gratuidad de una acción, a la fiesta[29].

Corominas señala, siguiendo el trayecto de la palabra solaz, la aplicación antigua como referencia al arte del juglar[30]. Sería necesario indagar en qué momento histórico, el arte literario dejó de estar directamente relacionado con el juego y el solaz: ¿cuando perdió su relación con el cuerpo? Más adelante tocaré otro aspecto de este problema de la relación entre juego y literatura.

Pero volvamos al tema principal. La escritura, como señaló Ong, no puede ser considerada mero apéndice del habla; aquélla ha transformado profundamente ésta y aun el pensamiento. La palabra escrita vive en una constante lucha por hacerse entender sin contexto existencial, sin ademanes, sin expresión facial y en una soledad que se iba completando conforme la lectura se individualizaba y se privatizaba el discurso. Sin embargo, no puede olvidarse que la escritura fue la que posibilitó la introspección y el desarrollo de la literatura en tanto arte verbal.

Si la tradición oral hunde sus raíces y halla su sentido en una antigua memoria colectiva compartida por el cantor-relator y su auditorio, el narrador de cuentos escritos no operará de manera radicalmente diferente al construir la complicidad con su virtual receptor y desplegar un mundo de profundas resonancias. Así, Walter Benjamin, intentando caracterizar la narrativa de Leskov como ligada a la práctica del "contador" tradicional de historias, afirma sobre la forma de trabajar del relator: "The storyteller takes what he tells from experience —his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale"; mientras que el novelista está solo, "[he]is no longer able to express himself uncounseled, and cannot counsel others"[31]. Para el filósofo, valen la pena los escritores de narraciones que se apartan menos de las formas del relator anónimo, como según él hace Leskov.

[29] *Ibid.*, p. 81.

[30] Joan Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991, *s.v.* solaz.

[31] "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov", *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1968, p. 87. Debo aclarar que hay una versión al español de este artículo, sin embargo, de entrada, presenta el problema de que se ha traducido como narrador y narración lo que se refiere al relator de historias tradicionales y a las historias relatadas respectivamente, lo que pudiera causar confusiones. En este sentido es más recomendable la versión del inglés pues me parece que resulta más apropiado acudir a la noción de storyteller. Cfr. "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones*, trad. Roberto Blatt, Taurus, Madrid, t. 4, 1991, pp. 111-134.

Benjamin atribuye el éxito y la primacía de la novela a la poca importancia que hoy se concede a la experiencia, fuente de donde han bebido todos los relatores arcaicos. El relato que pasaba de boca en boca tenía una utilidad: transmitir las experiencias del hombre que venía de lejos (el marino) o del hombre que permanecía en su tierra y conocía sus historias y tradiciones (el campesino), por lo que podían aconsejar. Es preciso, en este contexto, entender por consejo, "[...]less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story which is just unfolding"[32]. Benjamin apunta que en nuestros días tenemos mucha información, pero sin embargo, somos pobres en historias notables. Por ello, para él, el narrador literario debe reconectarse con esa veta tradicional de transmisión de experiencia, intentando recuperar el sentido artesanal de la comunicación.

Hay en la reflexión de Benjamin una observación que, tal vez, sea de mucha utilidad si acaso puede comprobarse al confrontarla con el *corpus* de cuentos:

> All great storytellers have in common the freedom with which they move up and down the rungs of their experience as on a ladder. A ladder extending downward to the interior of the earth and disappearing into the clouds is the image for a collective experience to which even the deepest shock of every individual experience, death, constitutes no impediment or barrier[33].

Luis Beltrán[34] señala que uno de los problemas en el trabajo de Benjamin es la radical separación que establece entre cuento y novela sin reconocer sus lazos de vecindad. Es preciso coincidir con esta crítica, haciendo la salvedad de que Benjamin en todo momento está hablando de relato oral como una tradición a la que algunos escritores pueden conectarse, mientras que la novela es un género nacido por la escritura, sin nexos directos con la oralidad.

Este estudio de Benjamin me parece importante por lo que tiene de reflexivo sobre el problema de la pérdida de relaciones entre experiencias vitales y la creación artística; su planteamiento ayuda a volver los ojos —tal vez tendría que decir oídos— hacia este aspecto crucial en el cuento, el que no ha perdido sus nexos con la colectividad, el que recupera para sí y se construye en la conexión íntima entre narración y experiencia.

[32] *Ibid.*, p. 86.

[33] *Ibid.*, p. 102.

[34] "El cuento como género literario", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *op. cit.*, p. 25.

Para tratar el tema de la articulación oral, ligada a los gestos y a las modulaciones de la voz, frente a la situación de la escritura, me parece necesario considerar la gran cantidad de cuentistas que ha hecho notar la dificultad que enfrenta para relatar una historia por escrito, teniendo que prescindir de gestos, movimientos corporales de los que sí podía valerse al relatar oralmente. Enseguida un solo ejemplo de esto en palabras de Sherwood Anderson:

> [...]tenía una gran ventaja: podía actuar, expresar todo lo que no cabía en las palabras: fruncía el ceño, agitaba los puños, sonreía, lanzaba miradas de dolor o perplejidad. Yo he tenido que renunciar a todas esas ventajas al decidir escribir mis cuentos en vez de contarlos[35].

En efecto, el cuento escrito ha perdido todas estas posibilidades, carece del contacto directo con un auditorio que va ayudando a conformar los tonos y matices de la historia relatada; ya no se da más la presencia de emisor y receptor, se acabó la resonancia de la voz. Sin embargo, éste es uno de los puntos en los que me parece posible ubicar la peculiaridad del cuento como género literario al reconocer en su conformación enunciativa la memoria de sus orígenes orales.

Ahora bien, es preciso matizar el absoluto sentido de carencia que parezco adjudicar a la escritura, para ello me parece ilustrativa esta cita:

> Rhetorically, the use of writing permits the individual creating narrative artist to add an important level of complexity and of potential irony to his story. The new level has always appeared to result from the introduction of a self-conscious narrator and on opening of ironic distance between him on one side and the author and audience on the other[36].

No se pierda de vista en ningún momento que al estudiar el cuento literario, se está estudiando un género escrito, modelado bajo una cultura que privilegia y se autoconstituye a partir de lo gráfico y, precisamente por lo mismo, puede decirse que el cuento, desarrollado en esa cultura, es esencialmente un género *escrito* cuyo destino es la lectura y no la audición; se trata de un género al que

[35] "La forma en el cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 126.
[36] Robert Scholes y Robert Kellog, *op. cit.*, p. 53.

> la escritura le ha abierto posibilidades prácticamente infinitas para la exploración y reelaboración de sus propiedades estructurales, en particular por lo que toca al acontecimiento y a la diversidad de planos semánticos y formales con los que éste puede contar y jugar[37].

Aquí surge una necesidad directamente relacionada con lo anterior; la de replantearse el sentido que la teoría y la crítica han asignado a la noción de forma. Propongo pensar en la forma artística como el puente comunicador entre quien enuncia y quien percibe, el lugar donde se unen las dos puntas de la actividad estética. Líneas arriba se dijo, citando a Zumthor, que "El gesto engendra en el espacio la forma externa del poema" y si acordamos que el cuento escrito se caracteriza por la ausencia de corporeidad, tenemos que reconocer que hay en él una vida de la palabra, hay otros tonos, otra "mímica", otros acentos y modulaciones que se tienden hacia fuera creando una determinada forma. El cuento se construye en la espera de encontrar respuestas que involucren activamente a los receptores, quienes son sujetos y no objetos —en el nivel psíquico, emotivo e, incluso, corporal—; de ahí la perplejidad, la estupefacción, el miedo o la risa que es virtualmente capaz de provocar. Si antes reconocíamos la forma externa del poema en el gesto que acompaña la palabra, ahora será preciso reconocer esa forma en la búsqueda de la comunicación que plasma todo cuento.

Se debe considerar la especial relación que establece el cuentista con su lenguaje; especial, puesto que es diferente a como lo hace el novelista o el poeta. Para que el cuento cobre vida es preciso que su palabra escrita, separada del presente vivo en el que existen las palabras habladas, se convierta en puente comunicativo con los lectores. En otros términos, las palabras del cuento son forzadas a restituir el entorno que falta, a ser constantemente móviles, a involucrar incesantemente al otro que lucha por quedarse fuera.

Luis Beltrán Almería en el ya mencionado artículo, "El cuento como género literario", postula una serie de principios que convergen en el punto desde el cual estoy tratando de estudiar el cuento. Sus premisas para lograr una teoría de este género, evitando la retórica tradicional, son:

> 1. El cuento es un género no sólo autónomo de la novela, sino opuesto por su origen, su naturaleza y su historia.

[37] Françoise Perus, "*Los viejos asesinos* de Luis Arturo Ramos", en Alfredo Pavón (ed.), *Hacerle al cuento: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, p. 150.

2. Para definir un género literario nunca bastan los elementos textuales y el cuento no es una excepción. Sólo el abanico completo de sus elementos enunciativos puede definir el género[38].

Basándose en las sugerencias teóricas de Mijaíl Bajtín y algunas observaciones de Walter Benjamin, logra establecer una diferencia rotunda entre novela y cuento al reconocer los orígenes orales de éste. Es el único camino por el que logra despojarse de la certeza con la que han operado la teoría y la crítica para establecer las fronteras: el carácter de brevedad y de ahí, el efecto único, la conexión principio-fin. Beltrán Almería propone trazar la línea de desarrollo desde las variantes de la esópica o la milesia, de carácter didáctico, moral, folclórico. Ubica la antigua existencia del cuento entre los géneros bajos —donde estarían también la farsa, la anécdota, el panfleto, la sátira—, por esto se establece el parentesco, aunque sea lejano, con la novela, pero se distinguen por el "alma oral" del cuento frente a la escrita de la novela. Los orígenes orales le han marcado leyes limitadas y precisas, canónicas, que por supuesto, se han ido modificando con el paso del tiempo. Así es como llegamos a la aparición del cuento patético —la leyenda romántica, el cuento de horror, de fantasmas, la serie negra— que es resultado de la novelización del cuento, hasta la época moderna con la aparición de cuentos líricos, monólogos dramáticos y ensayísticos.

El reconocimiento del cuento como un género forjado en la oralidad conlleva la consideración del especial canon expositivo que alberga —claridad, concisión y verosimilitud— y su peculiar construcción de la verosimilitud al poner en contacto lo natural cotidiano y lo milagroso, con lo que sigue ligado a la fantasía tradicional. Estas características hacen, según Beltrán Almería, que en el cuento siempre haya un implícito didactismo y que asuma una naturaleza mixta, serio-cómica. Finalmente, lo caracteriza el tipismo —personajes no ricamente configurados— y el monoestilismo —resistencia a integrar otros géneros.

El artículo de Beltrán Almería es, sin duda, rico en sugerencias y novedoso al proponer un cambio radical en los estudios del género; sin embargo, considero necesario tomar distancia de su afirmación sobre la existencia de un supuesto canon fijo del cuento, dado por su origen oral, pero que ha tendido a desestabilizarse por la influencia de la novela en tanto género nuevo, en proceso de transformación. Según él, tal canon se manifiesta en tres leyes: clari-

[38] Art. cit., p. 19.

dad, concisión y verosimilitud ("ser convincente en lo inverosímil"). De ahí pasa a una serie de afirmaciones absolutamente refutables: "No cabe en el cuento la fantasía producida por la libre imaginación, sino una fantasía de corte tradicional, limitada"[39]. Me parece que el problema no puede ser enfocado así, ni para el estudio del relato tradicional ni para el estudio del cuento literario. De igual forma, me parece reprochable la caracterización del cuento como género de naturaleza mixta: serio-cómico[40], como resultado del establecimiento de un nexo directo con sus orígenes folclóricos.

La vigencia y la vitalidad que ha mostrado el cuento desmiente cualquier idea de fijeza o "congelamiento" en sus modelos narrativos; condición, tal vez, aceptable sólo para ciertas vertientes o tipos específicos del género; pero en general, el cuento vive en una constante transformación, no sólo manifiesta en sus estructuras materiales, sino en su función, en el objeto de la narración, en las variadas posibilidades que ha mostrado para configurar las experiencias temporales, en los distintos estilos incesantemente modificados.

El cuentista, de entrada, trabaja con ciertos constreñimientos dados por la propia naturaleza del género, por lo que en el cuento se enfrenta y se concilia la rigidez, lo dado, y la libertad creativa; es decir, por una parte, late en el género la tendencia hacia la conservación de su forma, hacia la preservación de esquemas narrativos fijos —que en la tradición oral podían funcionar como recursos de apoyo mnemotécnico—, pero, por otra, alberga la posibilidad de creación y recreación; es decir, la del surgimiento de un nuevo cuento a partir de una forma aparentemente rígida, como lo hacía en gran medida el relator tradicional:

> Il semble que l'art de conter soit à mi-chemin entre création et reproduction. Le conte, comme tout genre transmis oralement, comprend des éléments rigides, stables, et des éléments fluides, plus mobiles. Ces derniers peuvent varier d'une narration à l'autre, chez le même conteur, qui improvise chaque fois un peu, à partir de divers procédés mnémotechniques: formules traditionnelles, énumeration, chaînes verbales, et de techniques de construction stables...[41].

Es posible, en términos abstractos, hacer una extrapolación al cuento literario de las múltiples variaciones que pueden darse en un texto de tradición

[39] *Ibid.*, p. 29.
[40] *Ibid.*, p. 30.
[41] Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 40.

oral, con el fin de intentar explicar más claramente el problema de la relación entre libertad y coerción. Si tomamos el género como texto, podemos aludir a la existencia de un modelo que va sufriendo múltiples alteraciones en cada realización —en cada cuento escrito—; se concibe así el dinamismo del género que permite la constante renovación y recreación. Tal vez pueda afirmarse que éste sea el nivel más amplio y general de la tensión en la que se forja el cuento. La tensión abarca múltiples niveles, como se irá viendo más adelante.

Entre los constreñimientos atribuibles al cuento resalta por su obviedad, el tan comentado carácter de brevedad; sin embargo, este rasgo, pretendidamente definidor, puede verse en los términos planteados por Françoise Perus:

> Los límites de su extensión —*los que originalmente fijan las posibilidades de la memoria y la atención auditiva*— le imponen en efecto una máxima economía de sus medios, cuya selección y organización han de girar en torno de un solo acontecimiento y tender, por medio del ritmo, hacia la producción de un "efecto final" que, no por único, deja de ser polivalente, o sea, apertura hacia nuevos significados posibles de los materiales trabajados[42].

El cuento literario conserva en su estructuración, inherentes a su sentido, las condiciones dadas por las capacidades fisiológicas de memoria del auditorio para retener detalles significativos; al lector moderno no puede tampoco escapársele ningún hecho, ningún dato puede esfumarse para que se realice el efecto buscado. En este nivel se ubica gran parte de las características reconocidas como definitorias —brevedad, intensidad, unidad de efecto, etcétera[43].

El fenómeno de estabilidad y variación también puede verse desde otro punto de vista, que acaso resulte provechoso: propongo, por un momento, pensar el paralelismo entre juego y creación artística. Con mucha frecuencia, la actividad lúdica suele operar en la encrucijada de coerción y libertad creativa: se construyen mundos significativos, se propician emociones inéditas, se fundan la excitación, la diversión y la sorpresa en la tensión surgida entre el respeto irrestricto a las leyes establecidas y la disposición emotivo-volitiva de

[42] "Algunas consideraciones...", p. 38. (El subrayado es mío.)

[43] Cuando Edgar Allan Poe razonaba que la lectura de un cuento requiere entre media hora y dos, tiempo en el que es posible mantener la exaltación del alma y evitar la acción de fuerzas externas, estaba aludiendo en realidad a la capacidad memorística y emotiva del receptor, sin embargo, esta observación trascendió como requisito de brevedad del género, y se le despojó de su sentido originario ("Hawthorne", en su *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141).

los participantes para innovar, para rehacer lo fijo, para introducir incesantemente la variación[44].

Quisiera, en estos términos, restablecer la idea del cuento como el resultado de una actividad artística ejercida en este cruce de coerción y libertad, de estabilidad y variación, al fin de cuentas, de tradición y renovación, lo que permite la permanencia del género, identificable, reconocible, y la incesante transformación que va viviendo. Pero, ya establecido este paralelismo entre juego y cuento, hay aún otro nivel que se debe considerar: la construcción del mundo cuentístico, artísticamente significativa, sólo es dable en la participación activa, tanto de la esfera creadora, como de la receptora; ambas construyen conjuntamente ese mundo artístico; deben respetar "el pacto" hasta el final para que se opere lo artístico, para acceder a la emoción. Tal vez valdría la pena restituir el sentido de solaz, que se atribuía a la antigua actividad verbal, porque acaso nos ayude a comprender mejor algunos aspectos del cuento.

En síntesis, he intentado detectar en las líneas anteriores una serie de aspectos que pueden convertirse en guía para estudiar las huellas de la oralidad —elemento fundamental en la conformación del género cuentístico—, no sólo como vestigios más o menos activos, sino como rasgos caracterizadores que dan unidad al género y que lo han orientado hacia determinados cauces de desarrollo. Tales aspectos pueden enlistarse como:

a) La recuperación que el cuento opera de la íntima conexión entre enunciación y experiencia vivida; el cuento se planta en el foco de la vida, alude a

[44] Lotman establece algunos principios para pensar la relación entre arte y juego; sin embargo, sus conclusiones al respecto son limitadas y refutables porque, por un lado, sólo observó unas cuantas manifestaciones lúdicas y las presenta como generales y, por otro, hay en su reflexión ciertas reminiscencias conductistas al conceptualizar la función social del juego como mero entrenamiento —adquisición de habilidades— para la vida real (*Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1988 (Col. Fundamentos, 58), pp. 79-101). A estos problemas de perspectiva se puede sumar el absoluto silencio sobre el aspecto emocional-volitivo que todo acto entraña, en los términos que propone Bajtín: "Vivir activamente una vivencia, pensar un pensamiento quiere decir no estar absolutamente indiferente hacia él, sino sostenerlo emocional y volitivamente" (*Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Anthropos, EDUPR, Barcelona, 1997, p. 41, en adelante lo citaré como *El acto ético*), por lo que resulta grave olvidar este factor, especialmente en relación con el juego. Tampoco puede dejarse de lado la diferencia fundamental entre arte y juego en la medida en que, como lo plantea Bajtín, el arte es representación, mientras que el juego no representa nada, sólo imagina y, en última instancia, sólo se vuelve representación "en la observación creativa del espectador" (Bajtín, "Autor y personaje en la actividad estética", en su *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1985, p. 73).

ella, la moldea, le da nuevos sentidos. Esto tiene su correlato en el trabajo especial con el lenguaje; es decir, el cuento explora las posibilidades que le da la escritura para alcanzar una enunciación que recuerde la oral. El cuento hace una escritura casi gestual.

b) Partiendo de que el acto de relatar oralmente involucra emisor y receptor activamente, el cuento literario explota una relación similar, lo cual pide reformular el sentido de forma artística para que ésta sea vista como el nexo entre emisión y recepción. El cuento se constituye como puente de comunicación artística.

c) La construcción del cuento como resultado de la tensión establecida entre constreñimiento y libertad creativa —la brevedad como ilustración de este fenómeno— posibilita restituir el sentido lúdico del arte verbal. En estos nexos importa también ver la pervivencia de las condiciones dadas por la memoria del creador y del oyente en la construcción de la trama como elemento definidor del género.

d) Finalmente, pensando en concreto en el cuento hispanoamericano, se da la necesidad de revisar la gran cantidad de recursos directamente ligados con la oralidad: representación fonética del habla; estrategias narrativas específicas, como erigir una instancia enunciadora oral; préstamos temáticos, hasta llegar a la plasmación escrita de una visión oral del mundo.

Lo apuntado anteriormente atiende la necesidad de establecer las premisas alrededor de las cuales intento construir un discurso teórico sobre el carácter del cuento hispanoamericano. La búsqueda, partiendo de esta base, exige una determinada orientación analítica y pide la revisión de una serie de problemas.

El principio básico que sustenta mi trabajo es el intento de restituir la dinámica vida que tienen las obras literarias, evitando en su estudio el congelamiento sincrónico, ni siquiera bajo la vieja justificación de que se trata de un mero procedimiento metodológico. Parto del reconocimiento activo de que trabajo con algo vivo, cambiante, de múltiples facetas. Lo anterior se resuelve en la concepción del cuento como la manifestación de una actividad estética concreta[45].

[45] Tomo esta idea de Bajtín, quien propone un cambio radical en los estudios literarios al postular que el objeto del análisis estético no debe dirigirse a la obra en su realidad sensible, sino "hacia lo que representa esa obra cuando el artista, y el que la contempla, orienta[n] hacia ella su actividad estética", de tal forma que el objeto de análisis debería ser el contenido de tal actividad dirigida hacia la obra, con la cual cambia el sentido y la orientación de los estudios estéticos (véase el ensayo "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", especialmente las páginas 22-23, en su *Teoría y estética de la novela*, ya citada anteriormente).

Este punto de partida implica, en principio, renunciar al espejismo de objetividad que aporta la revisión —con frecuencia, mera descripción— de procedimientos técnicos en la composición de un cuento. Analizar el narrador, puntos de focalización, lenguaje, comportamiento de los personajes, la menor o mayor profundización en sus psiquismos; desmenuzar los recursos estilísticos —entendidos como elementos lingüísticos aislados o débilmente relacionados—; poner en evidencia la forma en que un autor crea determinados ambientes, cómo trata ciertos temas, cómo utiliza el humor o la ironía, considerados como tropos, son operaciones que pueden, indudablemente, reportar un nivel de comprensión de la obra literaria en cuestión: el nivel técnico de la composición. Obviamente, este es un paso imprescindible del estudio literario, pero no puede pensarse que en la revisión aislada de cada uno de estos elementos se revelarán los problemas de la especificidad estilística del género en observación, ni la ubicación de la obra en la vida de la cultura. El análisis de estos elementos debe integrarse en una visión más amplia del estudio literario.

Ahora bien, para poder avanzar en la comprensión del proceso de conformación del género cuento en Hispanoamérica, considero oportuno dejar anotadas algunas observaciones sobre los orígenes del cuento escrito en nuestra tradición. Para ello tomaré algunos textos importantes donde puede apreciarse el germen del género, antes de que cobrara plena autonomía en el siglo XIX.

El relato germinal en Hispanoamérica

Para Anderson Imbert, la Colonia sólo pudo propiciar el desarrollo de ciertos géneros, como el teatro, las crónicas e historias coloniales, debido a que

> [E]n las colonias la literatura era ejercicio de reducidos núcleos cultos, apretados en torno de minúsculas instituciones, islas humanas en medio de masas iletradas, en encogida actitud imitativa, aficionados incapacitados para un esfuerzo perseverante en el aprendizaje artístico, desprovistos del aparato legal, comercial y técnico de la industria del libro, desanimados por las dificultades materiales[46].

[46] *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia. Cien años de república*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 57-58. En esta visión, Anderson Imbert es continuador de los planteamientos de su maestro Henríquez Ureña, quien antes había afirmado: "[...] una especie de timidez ataba al pensamiento colonial, que se sentía obligado a esperar una señal de la distante metrópoli acerca de «cómo debían hacerse las cosas». Prohibiciones como la que afectaba a las novelas apretaban más el cerco. Y la limitación de los medios de impresión,

No obstante esta opinión, el crítico señala la presencia de cuentos en algunas obras de diversos tipos, por ejemplo, en los *Comentarios reales de los incas* del Inca Garcilaso de la Vega; en *De la naturaleza del indio* de Juan de Palafox y Mendoza, en *El carnero* de Juan Rodríguez Freile (*sic*), de quien, incluso, llega a decir: "en cierto sentido, Rodríguez Freile fue el primer cuentista de la colonia"[47].

Luis Leal debate con la opinión de que el cuento no se haya producido en América por la prohibición real que pesaba contra la escritura de obras profanas; igualmente discute la conocida afirmación de que no hubiera cuento por falta de movimiento social, dada la libertad de desplazamiento que de hecho se vivía dentro de las colonias y entre los continentes; tampoco acepta la hipótesis del predominio de la vida religiosa como factor inhibidor, ni es partidario de la teoría de la incapacidad de los pueblos jóvenes, ni la de la falta de tradición literaria en el género. Reconoce la existencia de relatos fantásticos, sobrenaturales, humorísticos, históricos y populares en crónicas históricas, a los que desafortunadamente no dedica espacio en su análisis[48].

José Juan Arrom, a su vez, sostiene que en la Colonia sí se escribieron novelas y cuentos, aunque pocos, que eran conocidos como ficciones y cuentos. Como ejemplo señala la *Historia general del Perú; origen y descendencia de los incas* de Fray Martín de Murúa, quien recoge seis relatos indígenas de la tradición oral con plena conciencia de que se trata de ficciones que buscan producir un efecto estético[49]. En otro artículo, Arrom analiza dos cuentos de *Los comentarios reales*, escritos, según él, con una deliberada intención estética[50].

El cuento hispanoamericano empezó a advertirse en textos historiográficos y éste fue un lugar fructífero para ello, ya que la historia estaba naciendo ligada a distintas fuentes que la proveían de acentos múltiples. Es el ejercicio historiador en nuestro continente el que va configurando una escritura particu-

---

debida en parte a la escasez de lectores, produjo una situación peculiar, en la que el autor nunca estaba seguro de alcanzar un público o, si sus obras circulaban en manuscrito, sólo podía contar con un auditorio provinciano" (*op. cit.*, p. 93).

[47] Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 123.

[48] Luis Leal, *Cuento hispanoamericano*, pp. 13-15.

[49] "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista", en Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 24-36.

[50] "Hombre y mundo en dos cuentos del Inca Garcilaso", en su libro *Certidumbre de América*, Gredos, Madrid, 2ª ed., 1971 (Col. Campo Abierto, 31), pp. 27-35; en adelante citado por "Hombre y mundo..." y la página correspondiente.

lar que habría de posibilitar el surgimiento de una diversidad de géneros que correrían por caminos divergentes pero siempre cercanos:

> Al nutrirse de fuentes tan disímiles, la historiografía americana configuró en pocos años, ante el mundo renacentista, una nueva escritura, que informaba con rigor ejemplar, pero en la que se consagraba también una aprehensión creativa y espectacular de lo narrado[51].

Aunque se niegue la existencia del cuento en tanto tal en la época colonial, en general, puede ser legítimo hablar de una escritura histórica cruzada por elementos ficcionales que va a sentar la posibilidad del desarrollo posterior del cuento. Por ello vale la pena revisar algunos de estos textos para verificar si es posible establecer antecedentes más o menos claros del surgimiento y desarrollo del género[52].

Entre 1636 y 1638 Juan Rodríguez Freyle escribió *El carnero*, historia de la conquista y fundación de Santa Fe de Bogotá: cien años de llegadas y regresos, nombramientos, remociones de presidentes, oidores y fiscales de la Real Audiencia, y en este fatigante catálogo de conquistadores, arzobispos, oficiales, además del inventario de ciudades fundadas en el Nuevo Reino de Granada, el autor fue narrando una serie de "casos sucedidos en este reino, que van en la historia para ejemplo, y no para imitarlos por el daño de la conciencia", como anuncia desde la portada.

No obstante la inicial declaración de principios —"y aunque en tosco estilo, será la relación sucinta y *verdadera*, sin el ornato retórico que piden las historias, *ni tampoco llevará ficciones poéticas*, porque sólo se hallará en ella desnuda la verdad"[53]—, la escritura de Rodríguez Freyle está plagada de historias escandalosas, de traiciones, asesinatos, adulterios; esta heterogeneidad narra-

[51] Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, Gredos, Madrid, 1982, p. 33.

[52] Antes de llegar a formular conclusiones tajantes sobre el problema de la ausencia de cuento en la época colonial, sería útil tener en consideración el hecho de que en otras tradiciones literarias, por ejemplo la francesa o la inglesa, la presencia del cuento es mínima durante los siglos XVII y XVIII, después del apogeo de cuentos y *fabliaux* medievales. Esta comparación, si se hace con todo rigor, tal vez nos ayudaría a descartar la hipótesis de la ausencia de cuento debida únicamente a la prohibición real y nos obligue a pensar en otras posibles explicaciones: ¿con el auge de la escritura se empuja el cuento hacia las periferias de la vida cultural por sentírsele asociado a la tradición oral a la que se mira con distancia y desdén?

[53] Juan Rodríguez Freyle, *El carnero*, prólogo, notas y cronología de Darío Achury Valenzuela, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 6; subrayado mío.

tiva ha posibilitado aserciones como: "En *El carnero* puede verse el embrión, el germen de lo que hubiera podido perfectamente ser una novela"[54]. Estos relatos cuasi literarios suman alrededor de veinte.

Sea esta crónica antecedente de la novela o no, es indudable que hay en ella una gran cantidad de relatos muy cercanos a lo que podría ser un cuento[55]. Sin embargo, algunos críticos, preocupados por no caer en generalizaciones y afirmaciones rotundas, han buscado nomenclaturas para estudiar estos relatos, sin tener que comprometerse dándoles el arbitrario nombre de cuentos, porque desde un afán de precisión, es, en efecto, arriesgado definirlos así. A guisa de ejemplo, encontramos la propuesta de llamarles "memorabiles" argumentada por Pedro Lastra[56], mientras Óscar Gerardo Ramos prefiere llamarles "historielas"[57]. Tampoco puede ignorarse que, no obstante ya ser de uso más o menos común el vocablo cuento en la época del autor, éste nunca lo empleó y siempre se refiere a sus relatos como casos[58].

Rodríguez Freyle es muy insistente en su intención moralizante; a pesar de que pretenda estar contando "verdades", siempre necesita legitimar su relato, por ello es frecuente encontrar aclaraciones como: "Por ser este caso ejemplar lo pongo aquí"[59]. Así, se atribuye al relato una funcionalidad didáctico-doctrinaria. Sus fuentes son variadas, pueden ser de origen escrito, oral o aun, puede referir casos presenciados por él mismo. Ahora bien, no todas las historias relatadas en *El carnero* pueden considerarse gérmenes o antecedentes del cuento, porque muchas de ellas tienen un claro fundamento histórico que

[54] Eduardo Camacho Guizado, "Juan Rodríguez Freile", en Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, t. 1, Cátedra, Madrid, 1982, p. 149.

[55] Hacia una caracterización genérica está orientado el trabajo de Silvia Benzo, quien aplica el modelo de Propp a algunas historias narradas por Rodríguez Freyle. El enfoque metodológico de la estudiosa puede funcionar como ejemplo de la autonomía que parecen adquirir los relatos insertos en esta crónica: "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 32 (1977), pp. 95-165.

[56] "Los *memorabiles* de Juan Rodríguez Freyle", en su libro *Relecturas hispanoamericanas*, Universitaria, Santiago de Chile, 1987, pp. 27-37. Por supuesto que este nombre tiene una larga historia en la literatura española para designar los relatos que contaban las hazañas de una figura señera.

[57] Cit. por Darío Achury Valenzuela, "Prólogo", en Juan Rodríguez Freyle, *op. cit.*, pp. xxix-xxx.

[58] Evidentemente la palabra cuento no tenía precisión semántica en la época, así lo resume Pedro Ruiz Pérez: "[...] en el uso idiomático de estos siglos [XVI y XVII] «cuento» designa lo acontecido, es decir, el suceso; el significado convive, en clara polisemia, con el de relación, es decir, con el de «relato de lo sucedido»" (art. cit., p. 202).

[59] *Op. cit.*, p. 221.

no alcanza a ser reelaborado literariamente, mientras que otras presentan rasgos nítidamente novelescos; es el caso de la historia del doctor Andrés Cortés de Mesa, aparecida en el capítulo XII.

Sin entrar en la discusión de qué casos se acercarían más al cuento, me interesa detenerme en un texto particular que, en principio, me parece claro antecedente del género: donde se relata el engaño de un clérigo al diablo. Con esta elección no quisiera implicar que no es posible encontrar otros textos ya muy cercanos al género cuento en la crónica de Rodríguez Freyle[60].

En el capítulo V, luego de una serie de anécdotas y reflexiones sobre la existencia de grandes cantidades de oro en la región, Rodríguez Freyle inserta un relato que no es precisa continuación de lo expuesto, ni siquiera se intenta conectar con algún antecedente: "No puedo pasar de aquí sin contar cómo un clérigo engañó al diablo [...]"[61]. Esta forma de presentación crea un paréntesis en el nivel "verídico" tan reiteradamente pretendido, para posibilitar un espacio aparte, otro ámbito; es decir, la ficción empieza a ganar terreno importante en la narración histórica. El relato del engaño al diablo no es evaluado por el narrador, ni por el historiador, lo cual resulta excepcional, pues éste siempre está emitiendo juicios, justificaciones y apoyos a la credibilidad de lo contado[62]. Se sabe que una historia parecida había sido relatada por fray Pedro Simón en *Noticias historiales*, pero Rodríguez Freyle, contrario a su práctica, en este caso no da la fuente del relato. Estos hechos refuerzan el carácter excepcional, extraño al resto de lo narrado.

[60] Es el caso del relato presentado como una "segunda flor del jardín de Bogotá" (*ibid.*, capítulo IX), donde se cuenta una anécdota de adulterio, al estilo de *El decamerón*, mezclada con escenas de brujería. Este texto funciona como una especie de paréntesis, entremés de la historia, con claras reminiscencias orales y, a pesar de lo que cuenta, rechazable desde el punto de vista cristiano, el narrador se introduce en el mundo de la brujería, sin poner en duda lo que relata, atribuyendo tales actos al demonio. Evidentemente este tipo de narración está estrechamente ligado a la tradición de cuentos españoles de carácter oral que, además, ya ha encontrado asiento en la literatura del siglo XVI. Como este caso hay muchos otros en el texto, de diverso carácter y funcionalidad.

[61] *Ibid.*, p. 38.

[62] Darío Achury Valenzuela aclara que el final del relato fue cercenado donde posiblemente estaba consignada la moraleja y este factor debe, por supuesto, ser tenido en cuenta; sin embargo, ni en la presentación ni en el desarrollo del relato se intercala ninguna observación extra, lo cual ya es en sí mismo significativo, pues en otros casos, el autor no espera el final de la historia para moralizar, lo hace antes o en el transcurso de la narración. Silvia Benzo recuerda que los entremetimientos de la voz autoral en el relato eran un tópico de la época, lo que hace aún más significativa la ausencia de esta voz en el relato que comento (art. cit., p. 107).

Esta historia puede considerarse como uno de los múltiples posibles textos fundacionales del género cuento, porque hay en ella una serie de elementos que apuntan hacia esto. No obstante su carácter escrito, perviven en el texto rastros de una aprehensión del mundo típicamente oral: la voluntad del narrador para ubicar la historia relatada en su tiempo puede ser vista como un intento de crear la cercanía entre el mundo articulado y el de los potenciales receptores, primer paso para instaurar la complicidad, la simpatía entre estos horizontes, a la vez que resulta una forma eficaz de despojar la anécdota de cierto carácter legendario, lo que establecería una distancia valorativa-emocional entre estos dos mundos.

El narrador construye el nudo del relato sobre una clara base fantástica, sobrenatural y lo hace con el mayor desenfado, echando mano de una valoración ética compartida en su tiempo: la existencia de una estrecha relación entre el diablo y los indígenas. En el cruce de dos temporalidades —la histórica, colonial, habitada por un fraile, representante típico del mundo de los cristianos en tierra de bárbaros, y la del mundo sobrenatural, pagano, habitado por los indios recelosos y por su "jeque", guardador de los tesoros supuestamente para servicio del diablo— se construye la imagen de un astuto burlador de la credulidad indígena, vía por la que obtiene oro. El relato termina, así, oponiendo dos espacio-temporalidades que son, al fin de cuentas, dos horizontes ideológico-culturales enfrentados, en contradicción, donde uno prevalece sobre el otro por la gracia de la astucia; el fraile domina a plenitud su propio mundo, a la vez que tiene la capacidad para insertarse y controlar el código del otro —del mundo indígena—, lo que posibilita el engaño, el predominio del cristiano sobre el pagano.

El narrador, por supuesto, relata desde el horizonte de visión del fraile burlador, son sus pasos los que sigue, narra sintetizando la serie de astucias que puso en juego para llegar a la culminación triunfal del engaño mayor; no necesita darle la palabra, porque no necesita recursos para apropiarse del mundo del fraile ya que es el suyo propio; es decir, finalmente, está enunciando desde ese mundo; no hay, entonces, nada ajeno qué representar; no se olvide que sus receptores —reales o virtuales— sólo eran españoles o criollos, y que era bastante remota la posibilidad de dar cabida a algún otro tipo de lector. El texto no puede menos que despertar una rara sensación de simpatía hacia ese fraile pícaro y fraudulento que no sólo engaña a los indígenas, sobre los que no hay ni un ápice de comprensión ni empatía, sino también a las autoridades de su propio mundo: "el padre Francisco Lorenzo declaró y manifestó tres mil pesos de oro, fue fama que fueron más de seis mil pesos"[63].

[63] Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p. 40.

Poco importa la moraleja que el encargado de la crónica hubiera podido sacar. Importa este acontecimiento seleccionado para su narración en un texto de carácter histórico, acontecimiento que se constituye como tal por el implícito pacto cultural que le antecede: los indios son paganos, tienen relaciones con el diablo y por ello son, desde su propio paganismo, susceptibles de engaño. Resalta, además, el desinterés del fraile por esas almas en peligro, al estar al servicio del diablo. No hay valoración ética hacia este desinterés, ya que lo importante y recuperable es la agudeza del ingenio para burlar al otro, no obstante la intención general que anima la totalidad de la crónica: ejemplificar. En este plano puede observarse cómo el narrador se detiene en el momento culminante del engaño, cuando el fraile simula ser el diablo y le habla al jeque para que le entregue el oro, único momento que implica recreación, representación de las voces; no importa qué tan poco caracterizadas estén estas voces. Este momento hace que el relato se acerque a la creación literaria, alejándose de lo histórico y de la pretensión de objetividad que anida en las crónicas.

Obsérvese cómo el eje del cuento es el engaño, instrumentado por la vía lingüística: al imitar "el estilo del diablo" el fraile cruza la frontera del mundo infiel, penetra en el territorio de los indios, con sus creencias y por ello los engaña exitosamente. El universo está separado, así, entre cristianos e infieles, astutos y crédulos. Más allá de lo elemental de la narración y la falta de artificios para forjar el sentido deseado, importa lo éticamente significativo de lo relatado para construir un mundo ficcional que dé fluidez y amenidad al texto histórico. En este contexto sería del todo impensable un acontecimiento fundado en la astucia de un indio para engañar a un español.

Tal vez aquí se pudiera encontrar el germen para el desarrollo de un cuento con nexos aún muy cercanos a la oralidad, pero lejos de una perspectiva genuinamente popular; al mundo del otro se le impone un modo de ser, se le valora despectivamente y este mundo ajeno no alcanza a ser conciencia portadora de una visión también legítima, como lo es la del fraile; la otredad se configura sólo como el punto del enfrentamiento, del choque, casi de la prueba, donde se realizará el perfil triunfador del español. Por estas mismas razones el texto no logra ser un verdadero cuento y permanece muy ligado al relato cronístico. No se concretan los contornos de los horizontes en confrontación. El mundo está muy claramente diferenciado entre vencedores y vencidos, héroes y antihéroes, sus fronteras son nítidas y por ello es más que suficiente una sola voz autoritaria que elige un punto de vista para narrar y no siente la necesidad de moverse, de dudar. Sin embargo, las semillas de una forma de contar, de elegir el acontecimiento relatable, están dadas en este texto.

El Inca Garcilaso de la Vega escribió los *Comentarios reales* (publicados en 1609 y 1616) para contar los orígenes y el esplendor, la vida y las costumbres de lo que fue el gran imperio incaico, "así en los ritos de su vana religión como en el gobierno que en paz y en guerra sus reyes tuvieron"[64]; describe minuciosamente la geografía, la vegetación, la fauna, intenta dar cuenta de todo lo que había —y aun de lo que no había— antes de los españoles. En el cuerpo del relato histórico, para hacerlo más ameno, intercaló una serie de leyendas, anécdotas y cuentos de diversa naturaleza. Enrique Pupo-Walker señala que el Inca mostró un especial interés por las distintas formas de la narrativa breve que entreteje; así, a unas designa como "fábulas", en las cuales aproxima las narraciones de los incas a la cuentística greco-romana; a otras, como "antigüedades" o "fábulas historiales", las que resumen el pasado incaico; y a otras, "cuento" o "caso historial" que refieren sucesos excepcionales ocurridos durante la conquista[65].

Del cúmulo de anécdotas y fábulas incluidas en el texto, dos relatos, denominados cuentos por el propio autor, han sido los más analizados y citados por la crítica: la historia de Pedro Serrano y el cuento de los melones. La primera es una historia de claro origen oral:

> Todo este cuento, como se ha dicho, contaba un caballero que se decía Garci Sánchez de Figueroa (a quien yo se lo oí) que conoció a Pedro Serrano. Y certificaba que se lo había oído a él mismo[66].

Obsérvese cómo en la práctica escritural de este tiempo, dar una referencia de tal naturaleza es, por una parte, conectarse explícitamente con la tradición de recuperar para la escritura relatos orales y, por otra, abrir el espacio para la narración de una historia que puede ser leída, en términos de credibilidad, con un estatuto distinto al de la crónica —el narrador aligera algo la carga de responsabilidad en relación con la veracidad de lo narrado y trasfiere tal responsabilidad a la difusa cadena de relatores orales. Además de esto, ya la propia presentación del relato busca darle la funcionalidad de "relleno" y

[64] Inca Garcilaso de la Vega, "Proemio al lector", en *Comentarios reales de los incas*, ed., índice analítico y glosario de Carlos Araníbar, Fondo de Cultura Económica, México, t. 1, 1995, p. 4. En adelante citaré el libro como *Comentarios reales...* y el tomo correspondiente.

[65] E. Pupo-Walker, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, p. 159.

[66] *Comentarios reales I*, p. 28.

por tanto, de entretenimiento, pues la historia será contada "para que este capítulo no sea tan corto"[67].

El suceso bien podría ser una historia más de las muchas que se contaban sobre náufragos y sobrevivientes en islas perdidas del nuevo mundo[68]. Sin embargo, los procedimientos narrativos y la carga valorativa impresa en esta historia, la convierten en una especie de prefiguración del cuento; el acontecimiento elegido es importante para el autor porque en él puede sintetizar y condensar una imagen del ser humano, absolutamente temporalizada y significativamente abierta: el hombre animalizado que lucha contra la naturaleza por su supervivencia. En este contexto, el enemigo puede ser el otro ser humano, significación que el autor no resiste comentar, aunque sea entre paréntesis: "(para que se vea cuán grande es la miseria de nuestras pasiones)"[69]. Este relato apenas roza lo que pudiera ser un cuento ya que no alcanza a representarse el espacio de la contradicción con nitidez, con suficiente fuerza, ni se introduce en el discurso la posibilidad de choque, de enfrentamiento; hay, en todo caso, un espacio hostil en el cual el hombre debió sobrevivir, prueba de la que sale airoso.

Desde el punto de vista de los antecedentes del género, me parece mucho más interesante el cuento de los melones, cuyo origen no se atribuye a nadie en particular, sino que el autor asume la posibilidad de que sea un cuento de tradición oral: "Y porque los primeros melones que en la comarca de los Reyes se dieron causaron un cuento gracioso será bien lo pongamos aquí, donde se verá la simplicidad que los indios en su antigüedad tenían"[70]. El cuento se ofrece, así, para diversión por su gracia y, a la vez, como testimonio que ilustre la ignorancia de los indios.

El interés de la narración radica en la tematización que se hace del conflicto entre cultura oral y escrita —la primera, dominada e inferior, la segunda, dominante y superior. Evidentemente, la narración está enfocada desde el horizonte español, poseedor de la escritura, símbolo del poder y la dominación, lo cual está anunciado desde la presentación del cuento. Sin embargo, a pesar de la descalificación que, de entrada, son objeto los indios por no conocer la

[67] *Ibid.*, p. 24.

[68] De hecho José Juan Arrom lo ve como una especie de Robinson Crusoe colonial, por supuesto, sin señalar un nexo concreto o causal entre ambos textos ("Hombre y mundo...", p. 29).

[69] *Comentarios reales I*, p. 27.

[70] *Comentarios reales II*, p. 624. Este capítulo (XXIX) está dedicado a las hortalizas y hierbas de la región.

escritura, para que la anécdota se vuelva cuento, es preciso que el narrador siga los pasos y se adentre en la lógica de los indios; es decir, estamos aquí ante el esfuerzo fabulador de intentar representar el pensamiento del otro, aunque no se reproduzca miméticamente su habla: el narrador ha sido capaz de introducirnos en la lógica del mundo indígena, aunque esto no sea más que un mero artificio que posibilite el escarnio final. La narración se construye en el establecimiento de dos polos opuestos, coincidentes con el principio y el final. De un lado está el mundo escritural que erige su superioridad sobre el mundo ágrafo: en el principio los patrones ordenan a dos indios la entrega de diez melones y una carta a unos amigos suyos; en este momento se crea la amenaza, se funda el misterioso poder de lo escrito, poder que no alcanzan a comprender los analfabetas. En el otro polo, el final, los amos reciben la carta con ocho melones: la carta decía que debían ser diez los melones entregados y en este dato se siembra la posibilidad de poner en evidencia la trampa que cometieron los indios al comerse dos de los frutos; para ellos, el hecho de que hayan sido descubiertos, es la prueba de la fuerza, el poder denunciador, inexplicable, de la escritura. Para que el acontecimiento sea posible debe ponerse de relieve la existencia de una forma distinta a la dominante de ver la realidad, regida por una lógica extraña, aunque sea calificada de "simple" desde el principio, la de los indígenas.

Es de notar el esfuerzo especial que el narrador tiene que hacer para crear nítidamente el horizonte ajeno, el de la lógica de los indios, para que su cuento produzca el efecto deseado: la comicidad. Un ejemplo de este esfuerzo es el paréntesis creado al introducir la voz autoral, que rompe con la narración, para explicar la visión que los indios tenían de la escritura y así evitar que el cuento caiga en lo absurdo o lo incoherente. La situación cómica se origina, entonces, por el choque de dos visiones de la realidad, de tal forma que el ágrafo enfrentado a la escritura actuará ridículamente, a la luz del receptor alfabetizado. De ahí que los indios aparezcan como seres absolutamente incapacitados para moverse en el mundo de los dominantes; su ignorancia los vuelve incapaces aun de la burla y del robo de los bienes al amo, pues no obstante que disfrutan comiéndose dos melones, este delito no queda oculto[71].

[71] No está por demás hacer notar que, mientras en el texto del Inca Garcilaso los indios descubiertos no son castigados o esto, en todo caso, no importa, en la versión trabajada por Ricardo Palma el castigo se vuelve parte del relato, lo que acentúa más la separación de los mundos al enfatizar la culpabilidad de los indios que se atrevieron a interpretar, desde su horizonte, los signos de otra esfera a la que son totalmente ajenos, por lo cual se hicieron merecedores de

En este tipo de relatos se narra desde la superioridad que da la escritura; no se busca representar el registro expresivo de ese otro; el narrador tiene la facultad de traducirlo a los términos comprensibles para la cultura dominante, a la que sin duda pertenece también el receptor. En estos textos hay una previa elección del receptor, ya está exactamente configurado y en función de él se articula la comicidad, se apela a su simpatía complaciente, se le guiña para que sea comprensivo. A pesar de todo, aquí hallamos el germen de una forma de narrar con simpatía hacia los sectores dominados, de esforzarse por representar el horizonte del otro, desconocido y totalmente ajeno para el receptor;

La escritura, privilegio exclusivo de unos cuantos en la época colonial, los que conformaban el núcleo del poder administrativo, político o sacerdotal, difícilmente podrá convertirse en un ejercicio que involucre las hablas diferenciadas. Aun en los textos de Garcilaso, el mundo indígena y el mundo de la plebe están lejanos, no tienen una representabilidad concreta, que no sea por la vía de la idealización o la exhibición de lo rústico y simple. Finalmente, el Inca Garcilaso es un autor mestizo que se incorpora al circuito cultural del poder criollo y español, aunque sea marginalmente. El Inca, sin embargo, tenía la ventaja, sobre otros historiadores, de conocer la lengua quechua y por ello, posee autoridad para ensalzar y legitimar el imperio inca como civilizado, pero siempre idealizándolo, lejos de la real concreción histórica. En otras palabras, si bien está contestando la ideología oficial del desprecio hacia las culturas prehispánicas, lo está haciendo desde esa ideología dominante y está pretendiendo alzar, hacia ese nivel, la cultura desdeñada; es decir, la está valorando desde el punto de vista oficial[72].

El relato de los melones es complejo, pues a la vez que pone de manifiesto la simplicidad de los indígenas, ignorantes de la escritura, desmonta subrepticiamente los mecanismos que dieron origen a la reverencia indígena hacia los españoles, al hacer evidente la clara mistificación de la escritura como otorgadora de poder y dominio. La ideología desde la que el Inca escribió, las exigencias de su público virtual, hacen impensable otra forma de organizar la historia, otra forma de focalizar el relato y, finalmente, resulta improbable otra forma discursiva: "la lengua hablada no tenía aún, en ninguna parte, dignidad

azotes (Ricardo Palma, "Carta canta", en su libro *Tradiciones peruanas*, edición de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., Madrid, 1996 (Col. Archivos, 23), pp. 123-126.

[72] Aunque tampoco puede ignorarse la lectura que se hizo desde la autoridad real, cuando se decreta la prohibición de los *Comentarios reales*, al asociárseles con las constantes sublevaciones indígenas en el siglo XVIII.

suficiente para penetrar en la literatura"[73]. No hubo, tal vez, textos más oficiales que este tipo de crónicas o historias, publicadas con claras intenciones políticas legitimadoras.

En la inserción de este tipo de relatos, tanto el de Rodríguez Freyle como los del Inca, en textos con pretensiones históricas, se puede ver la continuidad de la tradición hispánica de aderezar sus historias con el entrelazamiento de distintos modos de cuentística, que van de los chistes hasta el relato más o menos estructurado como cuento. Puede observarse que en estos casos, no hay en la selección del material narrativo un predominio de lo didáctico, lo que hace pensar en la participación ya exigente de deleite por parte del público. Importa también destacar que la conservación de tonos orales para narrar los casos, bien puede obedecer al hecho de que, no obstante el alto valor concedido a la escritura, todavía se mantenía vivo el recuerdo de la tradición en la cual la enseñanza y la verdad provenían de la oralidad, "sobre la que se asentaba la *auctoritas* del *magister*, frente a la mendacidad que se encerraba en los productos de la imprenta y que encontraba su paradigma en los libros de caballerías"[74]. En este sentido, ya no importa tanto si la fuente es genuinamente oral, sino la cercanía aún vital de esta cultura con la recién fundada por la escritura, cercanía que posibilitaba con suma naturalidad la figuración de la oralidad dentro de la escritura.

Son de notar las justificaciones que se solían dar para intercalar textos cercanos a la leyenda, a lo fabuloso, es decir, no muy históricos: amenizar el relato, ejemplificar conductas reprochables o aun, para rellenar un espacio; sin embargo, había una razón más que siempre se callaba y que tiene que ver con la funcionalidad de este tipo de relatos seleccionados, funcionalidad que apuntaba ya al surgimiento del género cuento: estas historias narradas posibilitaban la articulación sintética de toda una visión de mundo que no siempre era posible aprehender y transmitir en un discurso pretendidamente objetivo y rigorista; en términos de Pupo-Walker:

> La ficción es ahora la unidad que resume y ordena imaginativamente el espacio historiable. Visto con un sentido pragmático, el cuento hace transmisible un plano de la experiencia histórica que de ordinario se extraña en el tumulto apocalíptico de la crónica[75].

[73] Ángel Rosenblat, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969, p. 23.

[74] Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 201.

[75] *Historia, creación...*, p. 154.

Esto explicaría la asiduidad con la que aparecían las historias ficcionales en casi toda obra cronística. En todos estos textos se habría de ir forjando una forma de escritura que se distanciaba de la referencialidad directa postulada por el discurso historiográfico, y, en cambio, se comprometía con el trabajo de crear una nueva referencialidad, a partir de un horizonte cultural e ideológico conocido y compartido por autores y lectores.

No intento enlazar directamente estas muestras coloniales con textos del siglo XIX pensando éstos como claros sucesores de aquellos, sólo quiero, sin afán de exhaustividad, dejar consignados los apuntes anteriores como indicios de la vida, si se quiere precaria, que ya tenía el cuento, en tanto que ocupaba ya un espacio concreto en la escritura y cumplía funcionalidades específicas.

El siglo XIX no selló, sin más, el surgimiento del cuento con carácter independiente y perfectamente acomodado en el canon de lo literario; a lo largo de toda la centuria, el cuento apenas se fue asomando, a veces tímidamente, en publicaciones periódicas, en colecciones, mezclado con textos híbridos y, por supuesto, seguía viviendo inserto en crónicas y en ensayos históricos, ligado a las pretensiones de verdad de este tipo de discursos. Nótese, en la necesidad de estas hibridaciones, cómo ni siquiera el discurso histórico tenía resuelto el problema de la enunciación. En pocas palabras, puede decirse que los géneros no estaban claramente establecidos ni eran fácilmente diferenciables, sobre todo en lo que atañe a la narrativa; esto es, en el siglo XIX en Hispanoamérica los géneros narrativos estaban en proceso de gestación, apenas iban empezando a adquirir sus perfiles, aunque, por supuesto, se hablaba ya de novela, crónica, cuento, ensayo, cuadro de costumbres, etc. Para entender cabalmente esto, acaso valga la pena considerarlo desde la perspectiva histórica que lo enfoca Miguel Gomes:

> La literatura rara vez fue vista con los mismos ojos de un lado y otro del Atlántico: quizá ese detalle nos ayude a comprender por qué la "invención" o "reinvención" de nuevos géneros fue una iniciativa inmediata a la independencia política y por qué, incluso, se intentará reinventar la escritura misma para emanciparla de la ex-metrópoli[76].

Por lo que respecta al cuento, el panorama era mucho más confuso porque el criterio para reconocerlo se basaba, fundamentalmente, en la extensión, y en la época proliferaron las manifestaciones literarias y seudoliterarias de carácter

[76] *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, EUNSA, Pamplona, 1999, p. 33.

breve, como la crónica, el cuadro de costumbres, la tradición, lo cual hacía más difícil el proceso de discernir el discurso genérico específico del cuento de otros tipos de discurso. Estas relaciones las revisaré con más detenimiento en el capítulo III.

En 1845 empieza a llegar al público en folletines, conforme se escribía, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, texto difícilmente clasificable[77]; en general, no se le reconocen enlaces con una tradición ni se le nombran claros sucesores; frecuentemente es excluido de las antologías; pero no se le ignora en las historias literarias, donde se habla de él, aunque no se le dé un definido estatuto genérico-literario.

Ya ha sido muy comentado que el texto tenía una clara orientación política, y que buscaba cumplir una específica tarea ideológica: demostrar que la naturaleza bárbara, representada por los gauchos y la vida rural, debía ser transformada por la acción civilizadora del progreso, emprendida desde las ciudades. El libro puede verse, así, como la documentación pormenorizada del comportamiento bárbaro y primitivo, encarnado por el caudillo Facundo, documentación hecha para denunciar la barbarie que estaba prevaleciendo en la Argentina y para corregir ese mal tan arraigado.

Sarmiento compone su libro con "[...] la lectura de viajeros que habían recorrido las llanuras argentinas, con las descripciones de los poetas, con los informes de arrieros y expatriados, con el material epistolar proporcionado por amigos, con recuerdos [...]"[78]. Las variadas fuentes de la escritura influyen en la conformación híbrida del texto. Sarmiento es el típico hombre ilustrado de su momento, liberal, que no distingue entre literatura y política y pone, sin dudar, aquélla al servicio de ésta. Cruzado por el desprecio hacia cualquier manifestación de barbarie, se deleitaba, sin embargo, en la descripción minuciosa, casi estética, de costumbres y tradiciones gauchas; odiaba la tiranía de

[77] Por ejemplo, anota Jean Franco: "Es posible, como han apuntado algunos críticos, que Sarmiento incorporase al ensayo ciertos cuadros de costumbres: descripciones de tipos argentinos como el 'baquiano' o guía y el 'payador', que ya tenía escritos como estudios independientes. Pero lo cierto es que la estructura debe mucho a *De la démocratie en Amèrique*, de Tocqueville, y el contenido a las ideas de Montesquieu y Herder" (*Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 8ª ed., 1990, p. 65). Para Anderson Imbert, "no es ni historia, ni biografía, ni novela, ni sociología [...]" (*Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 248). Diana Sorensen Goodrich analiza el problema del estatuto genérico del texto ubicándolo entre la historia y la ficción ("*Facundo* y los riesgos de la ficción", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 573-583).

[78] Emma Susana Speratti Piñero, "Introducción", en Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, UNAM, México, 1972 (Col. Nuestros clásicos, 2), p. 8.

Rosas, a la vez que no podía dejar de sentirse deslumbrado por el poderío y la fuerza del bárbaro Facundo.

Sarmiento quiere exponer nítidamente los vericuetos de la barbarie y en ese afán convierte su texto en una especie de manadero por donde empieza a manifestarse un tipo de cuento de carácter popular que no era digno de figurar en la literatura; los relatos que intercala aún ahora no han merecido figurar en antologías del cuento y raras veces se les cita. Sarmiento ha dado voz, muy precariamente y, tal vez muy a su pesar, a una estética que no tenía acceso a la escritura; así, deja que se asome el cuento que había vivido en la oscuridad, del que tenemos pocos registros, dada su falta de decoro y prestancia literaria. Digo muy precariamente porque aquí sobrevive la tradición del autor que se apropia del relato y lo orienta hacia sus intereses ideológicos, vivamente representados y ardientemente defendidos. Se trata de perfiles borrosos de lo que será una de las vertientes de desarrollo del cuento que más fuerza cobrará en el siglo XX.

El texto está plagado de multitud de narraciones muy cercanas a lo cuentístico, como la escena de la persecución del tigre[79]. Sin embargo, el relato con el que pueden ejemplificarse los rasgos del cuento literario embrionario es el de la historia de las varitas, que aparece en el capítulo I, parte segunda, introducido de la siguiente manera por el autor:

> Es inagotable el repertorio de anécdotas de que está llena la memoria de los pueblos con respecto a Quiroga; sus dichos, sus expedientes, tienen un sello de originalidad que le daba ciertos visos orientales, cierta tintura de sabiduría salomónica en el concepto de la plebe[80].

Así, el autor se deslinda de la "anécdota" que contará; al atribuirla a la plebe se salva su credibilidad y su proyecto ideológico. María Rosa Lida de Malkiel hizo una precisa ubicación de esta anécdota en el folclor universal y consigna varias versiones del mismo texto recogidas por distintas obras literarias[81].

La mencionada anécdota, ciertamente, no llega a ser cuento porque apenas alcanza el mínimo desarrollo textual; el narrador-historiador toma en sus manos la exposición de los hechos, los resume y los valora al final, para revelar

[79] Domingo Faustino Sarmiento, *op. cit.*, pp. 87-89.

[80] *Ibid.*, p. 97.

[81] "Una anécdota de Facundo Quiroga" en su libro *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 99-105.

lo más profundo de la personalidad del caudillo; se trata de un chispazo que busca dar luz y explicación a la atracción que Facundo ejercía sobre el pueblo:

> Entre los individuos que formaban una compañía, habíase robado un objeto, y todas las diligencias practicadas para descubrir el raptor habían sido infructuosas. Quiroga forma la tropa, hace cortar tantas varitas de igual tamaño cuantos soldados había; hace en seguida que se distribuyan a cada uno, y luego con voz segura dice: "Aquél cuya varita amanezca mañana más grande que las demás, ese es el ladrón". Al día siguiente, fórmase de nuevo la tropa, y Quiroga procede a la verificación y comparación de las varitas. Un soldado hay, empero, cuya vara aparece más corta que las otras. "¡Miserable!, le grita Facundo con voz aterrante, ¡tú eres!..." Y, en efecto, él era; su turbación lo dejaba conocer demasiado[82].

El narrador casi se diluye en la presentación escueta de los hechos; sin embargo, ya está aquí esbozada la virtualidad del género al instaurar como centro la tensión entre el horizonte de Quiroga y el del soldado culpable que cae en la trampa, no importa el peso de la valoración que antes y después deja caer la voz autoral sobre esta mínima anécdota. En otras versiones de la misma anécdota, comentadas por Lida de Malkiel, se despliega el temor del ladrón y su proceso mental que lo lleva a cortar la varita para no ser descubierto; en el *Facundo*, el autor decide comentar el suceso alabando el ingenio y la "superioridad" de Quiroga para lograr el efecto buscado: revelar la fuerza de la barbarie.

Julio Ramos señala que el libro de Sarmiento es un depósito de voces, relatos orales, anécdotas transcritas; sin embargo,

> [e]l sujeto en el *Facundo* asume el relato oral como fuente de la escritura, pero a la vez desplaza y subordina la particularidad de esas voces bajo un saber generalizador, del cual, precisamente carecía el «bárbaro»[83].

Cada relato que Sarmiento incluye, debe ser comentado y cercado por sus intenciones claramente reflejadas; pero en el caso del relato de las varitas, curiosamente, la voz autoral comparte la apreciación popular de Facundo como un hombre superior y así lo expresa con nitidez: "Pero se necesita superioridad y cierto conocimiento de la naturaleza humana para valerse de estos me-

[82] Sarmiento, *op. cit.*, pp. 97-98.

[83] "Saber del *otro*: Escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 564-565.

dios"[84]. Después queda claro, por supuesto, hacia dónde orienta ideológicamente el reconocimiento de esta inteligencia.

Si bien este relato ni siquiera alcanza a ser un cuento estructurado y se queda en el plano de la anécdota, que abundan en el texto, importa porque funciona como aviso de que este tipo de material podía entrar a formar parte de la literatura; es decir, que los escritores podían cobrar conciencia de que en la tradición oral había todo un mundo de anécdotas y, sobre todo, un cúmulo de formas de contar, no exploradas, desdeñadas y que en un determinado momento se podían convertir en literatura. No es circunstancial que haya sido Sarmiento el que explorara esta posibilidad, por más paradójico que, en principio pudiera parecer, pues recuérdese su defensa de que la autoridad lingüística reside en el pueblo, a diferencia de lo asumido por Bello, defensor de la norma culta y pura de la lengua española[85]. En el texto de Sarmiento no tienen todavía cabida las hablas populares y, más aún, el pueblo aparece señalado como el origen de la barbarie, pero, por el solo hecho de permitir que en su discurso se introduzca un modo de contar ajeno al suyo —relatos de origen folclórico que no son especialmente retocados— está marcando la posibilidad, la virtualidad del nacimiento de un nuevo género literario que busca enlazarse con una tradición no exclusivamente literaria al retrabajar artísticamente las formas orales de contar.

Puede observarse que los textos germinales, hasta aquí mencionados, son difícilmente adscribibles a una u otra corriente literaria: en estos relatos originarios están apenas las semillas de lo que habría de desarrollarse a lo largo de los siglos XIX y XX, de ellos parte la tradición de escribir un cuento que empieza a explorar las hablas diferenciadas de los distintos sectores sociales y que busca mimetizarlas, a veces para ilustrar la barbarie, la ignorancia y el atraso, a veces para trabajar artísticamente una visión particular del mundo. Gran parte del cuento posterior está cruzado por estas aspiraciones.

En síntesis, puede decirse que el relato nace en Hispanoamérica ligado a tres tradiciones distintas: a) una fuente oral que proveía de un rico *corpus* de leyendas, relatos, anécdotas y, sobre todo, de un singular modo de narrar; b) una ya amplia tradición de textos escritos que se acercan mucho al cuento, recogidos en obras de diversa naturaleza, provenientes de la literatura española; c) una serie de trabajos históricos que, como acabamos de ver, recuperaban

[84] Sarmiento, *op. cit.*, p. 98.

[85] Véase la historia de esta polémica sintetizada muy claramente por Ángel Rosenblat, *op. cit.*, pp. 32-46.

para la memoria casos, anécdotas, chistes curiosos, potencialmente explotables como material literario. No puede dejar de apreciarse que las dos últimas fuentes, aunque escritas, todavía estaban muy cercanas a sus orígenes orales. Así, nos encontramos con una constante presencia de lo oral, aunque sea como sustrato, que habría de dar origen al cuento. Éste, en todo el proceso que ha vivido para conformarse como género literario, no se ha despojado totalmente de las huellas que le han dejado estos orígenes. Está inevitablemente ligado a ellos.

El cuento hispanoamericano surge en un momento decisivo en la vida del continente y este hecho también será parte de su sino: nace marcado por la disputa sobre la viabilidad de una lengua americana o la sujeción a la norma peninsular; se empieza a escribir cuando se está cobrando conciencia de la diversidad lingüística de la cual se quiere dar cuenta, a la vez que se pretende, por muchos medios, homogeneizar; se asoma a la vida justo cuando el continente se está debatiendo por la necesidad de crear una lengua literaria propia, sin los resabios de la española. En los intersticios de estas pugnas se plantean dos proyectos estéticos más o menos deslindados, hasta cierto punto diferenciados en su genética: escribir con una lengua propia que no se avergüence de sus peculiaridades y aun, se forje en la exploración de esa diversidad de hablas que ya nos caracterizaba y nos distinguía o escribir para enlazarnos a la amplia tradición universal europea, siguiendo sus modelos, y alcanzar la anhelada homogeneización lingüística y civilizada que, a la vez, nos resguardara de la amenaza de la disgregación. De estas luchas emerge un cuento contradictorio y no muy definidamente estructurado.

En pos de una lengua literaria americana

Para el escritor decimonónico no había una clara e indiscutible tradición de la cual partir, porque si bien se ofrecía con todo su legado la rica tradición española y colonial, de la cual, sin duda, el hispanoamericano se sentía partícipe y heredero, no hay que olvidar la dificultad que al mismo tiempo surgía ante tal posibilidad: el anhelo de independencia no se limitaba sólo a lo político y lo económico, la necesidad de independencia tocaba el fondo de la vida cultural; en esta pugna estaba en juego la misma identidad de los habitantes de este nuevo mundo; la lengua como instrumento para construir, consolidar y comunicar esa identidad se colocó en el centro del debate. Ahora bien, si retomo este problema ya tantas veces traído y estudiado por las diferentes disciplinas, es sólo porque me parece que en esta encrucijada está una de las claves para

entender los trayectos que siguió el cuento hispanoamericano para conformarse como género literario.

La vacilación entre escribir en una lengua estándar, apegada a la norma peninsular e inscrita en los marcos de la convención literaria establecida o el optar por la exploración del léxico y los tonos de una lengua propiamente americana, lo que exigía, al fin de cuentas, la construcción de una nueva forma de hacer literatura, de narrar, un nuevo enfoque para el mundo, signó la conformación del género cuentístico. Los escritores decimonónicos hacen un cuento vacilante, ambiguo en términos lingüísticos, pero son estas tentativas las que posibilitaron la creación de una lengua artística hispanoamericana[86].

Encontramos en el siglo XIX un cuento que constituye una vertiente de desarrollo del género caracterizado, en términos generales, por su construcción sobre la base de una fidelidad, real o supuesta, a las hablas regionales y sociales del momento histórico, resultado de esta búsqueda de un lenguaje propio que articule los problemas americanos, o al menos regionales, que dé cuenta del vasto universo que estaba por ser explorado y reconocido. Pero la vacilación se instaura en el momento en que se valora como necesario conservar un modo "correcto", "universal" de escribir. De esta oscilación proviene la constante recurrencia a dos registros en muchas de estas obras; dos lenguajes, que, a pesar de todo, aparecían separados, generalmente incontaminados, uno no rozaba al otro, pero siempre el culto era el hegemónico, mientras que el otro lenguaje, el de los sectores populares, se diferenciaba, se marcaba con la distancia del narrador o con las comillas, esa "especie de cordón sanitario entre los dos niveles del lenguaje"[87].

La lírica gauchesca que empezó a gestarse desde las guerras de independencia con Bartolomé Hidalgo, al trabajar con los recursos de la tradicional canción de los gauchos, atrajo un público de masas y un discreto pero creciente número de simpatizantes cultos —"La fundamental y básica opción que hicieron los gauchescos, lo que habría de regir su estética y poética (aunque menos y no siempre sistemáticamente su ideología) y la que permite que hoy

[86] Hay que tomar en cuenta que en estos momentos también estaba naciendo la novela hispanoamericana. Nacía como heredera de la tradición europea, aprendía sus estrategias composicionales, pero también nacía estrechamente ligada a las aspiraciones del cuento: enseñar, corregir vicios, explorar y reconocer América y construir con ello una lengua americana artística. Imposible, entonces, que no comparta rasgos con el cuento: uno influye sobre la otra y viceversa y por ello resulta sumamente difícil demarcar fronteras claras entre ambos o reconocer caracteres exclusivos de un género o del otro.

[87] Ángel Rosenblat, *op. cit.*, p. 82.

los agrupemos en un vasto movimiento, fue la del público. Eligieron dirigirse a un determinado público [de procedencia rural], adecuando a esta opción los distintos aspectos del mensaje literario"[88]. Gran parte de esta literatura cifrada en el código gaucho, que destila simpatía hacia su figura, y que pretende configurarse desde la perspectiva popular, va a abrir posibilidades expresivas, temáticas e ideológicas para la literatura. Sin embargo, no perdamos de vista que la narrativa reorientó los hallazgos de la lírica hacia lo didáctico y muy pronto se iba a distanciar del público rural.

El interés de la literatura gauchesca no radica precisamente en su temática ni en la perspectiva desde la que se escribió —oscilante entre la exaltación épica y el rechazo, encubierto en un discurso moralizante—; al fin de cuentas, muchas de sus obras llevaron a la mitificación y colocaron al gaucho "fuera de la historia"[89], lo que lo hizo inofensivo y, en cambio, altamente susceptible para encarnar valores ideológicos nacionalistas. La literatura gauchesca interesa porque dio un nuevo espacio de fabulación, tan anhelado desde las proclamas independentistas, un nuevo horizonte referencial que ponía en cuestión, a pesar de todo, las certezas ideológicas; abrió nuestra narrativa al ámbito de la aventura y exploró las potencialidades de una voz distinguible en el concierto de la multitud de voces que ha sido Hispanoamérica. Es decir, contribuyó a crear una nueva lengua literaria que habría de tener sus efectos sobre el cuento.

Si la literatura decimonónica se había echado a cuestas la misión de fundar patria, tuvo que apelar a las tradiciones populares para encontrar una raíz de la cual partir, por ello los escritores revitalizaban la leyenda, los mitos, describían profusamente los paisajes, recurrían a episodios históricos, revivían figuras populares, gauchos, indígenas o pícaros, mimetizaban los rasgos lingüísticos caracterizadores. Esta preocupación se dio tanto en textos románticos como en los llamados realistas y naturalistas; por ello no importa tanto distinguir la literatura gauchesca romántica de la realista, al fin de cuentas, los resultados estéticos son bastante semejantes.

La obra de Javier de Viana, compuesta por una gran cantidad de cuentos inscritos en la tradición gauchesca, es resultado de la profesionalización del cuentista; ya no se trata sólo de una escritura azarosa, circunstancial, se trata de un oficio ejercido con conciencia y por dinero, lo cual va a influir decisi-

[88] Ángel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en su *Literatura y clase social*, Folios, México, 1983, pp. 29-30.

[89] Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, Siglo XXI, México, 1987, p. 34.

vamente en el desarrollo del género en Hispanoamérica, como ya de hecho puede apreciarse en la cantidad de volúmenes de cuentos escritos por De Viana —*Campo, Macachines, Leña seca, Yuyos, Gurí, Pago de deuda, campo amarillo y otros escritos*, etc.— aunque con frecuencia se critique lo desigual en la calidad su obra.

La visión que presentan los cuentos de Javier de Viana sobre la vida gaucha es ambigua: de un lado, la exaltación admirativa, de tonos casi épicos, y del otro, el afán desmitificador de esa figura legendaria ante la que el hombre culto generalmente sentía miedo, admiración, a la vez que menosprecio e incomprensión. En esta oscilación se construyen cuentos bajo la esencial confrontación entre mundo culto, "civilizado" y el mundo bárbaro, sanguinario, inculto, de los gauchos. Sin embargo, el gaucho no tiene voz propia para desplegar su visión; su enunciación sigue estando limitada, cercada por la autoritaria y más competente voz del autor-narrador letrado. Dice el narrador: "La hermosa campaña uruguaya, vestida de domingo por las hadas primaverales, acrecentaba la alegría interna"; y líneas abajo, la enunciación del gaucho: "-Aura vi'a poder ayudar a tuitos los que jueron güenos conmigo"[90].

En estos cuentos no sólo hacen contraste las dos voces, sino que además la del gaucho no tiene el mismo valor ni la misma capacidad informativa que la del narrador y, por ello, tampoco porta verdaderamente una visión de mundo, la cual es manejada y controlada por aquél. En muchos cuentos, cuando es preciso que se haga un recuento de la vida de algún personaje, éste no es capaz de hacerlo por sí mismo, tiene que intervenir el narrador con su capacidad de síntesis para dar la información[91]. De esta manera, el habla gaucha queda confinada a la función de ilustrar la particularidad lingüística de estos hombres, a dar colorido al texto:

> —¡Alegre por juera, seco por dentro: lo mesmo que guayabo viejo!... ¿Cree, hermano, qu'es de contento que escarcea el potro recién domao, cuando le sumen

[90] Javier de Viana, "La vuelta de Pancho", en su libro *Pago de deuda, campo amarillo y otros escritos*, Claudio García & Cía., Montevideo, 1934, p. 142; en adelante citado por *Pago de deuda...* y la página correspondiente.

[91] Véanse, a manera de ilustración, los cuentos "Campo amarillo", "Por rair, no más...", "De tigre a tigre", "Entre la selva", en *op. cit.* Sin embargo, también es justo mencionar el cuento "Los amores de Bentos Sagrera" porque anuncia ya otra posibilidad para contar: el personaje, un estanciero sanguinario, brutal e inculto se hace cargo de relatar a su visitante un terrible episodio de su vida, aunque todavía se hace presente la voz del narrador impersonal, de lenguaje estandarizado (en Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1982, pp. 109-127).

> la espuela?...Yo he cruzao el estero y he salido curáo de espantos. Los jejenes, los mosquitos y los tábanos, ya no me hacen ni mosquiar, y hasta le he perdido el asco al barro[92].

Muchos críticos han confundido el habla del gaucho con el sistema literario creado por la literatura gauchesca y suponen que éste no es más que un reflejo exacto de aquélla, de tal forma que las intervenciones discursivas de los personajes de De Viana se han apreciado de esta manera:

> Fiel a este colorismo verista, el lenguaje gauchesco en que hablan siempre sus personajes está reproducido en sus más exactos detalles, con todos los modismos especiales de sintaxis y de pronunciación que hacen de él una verdadera forma dialectal...[93].

Se olvida que este tipo de discurso se volvió una convención que provenía de la idealización y abstracción a la que se sometió la imagen del gaucho. El habla de este personaje literario está saturada de metáforas campiranas, de símiles con la naturaleza, con los animales, es decir, idealmente elaborada, a partir de su inmediata experiencia cotidiana, supuesta. Javier de Viana, no obstante recurrir a tales artificios, era consciente de este hecho y así lo expresa abiertamente en uno de sus textos:

> ¡Qué lejos de la realidad se encuentran esas tiradas de ardiente elocuencia pasional, a menudo puestas en boca de los donjuanes agrestes! [...] En la realidad, toda la tierna poesía de los idilios gauchos celebrados por los poetas, se convierten en escenas vulgares y grotescas[94].

La idealización y abstracción de la figura del gaucho, operada en el tipo de discurso que se le atribuye, tiene su correspondencia con la trama sobre la que se suelen bordar muchos de estos cuentos: el gaucho engañado y vapuleado por la ingratitud y la liviandad de la mujer que ama[95]. Frente a esta proble-

[92] Javier de Viana, "Entre la selva", en *Pago de deuda...*, p. 152.

[93] Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Claridad, Montevideo, 1941, p. 313.

[94] Javier de Viana, "Cómo aman los gauchos", en *Pago de deuda...*, pp. 82-84.

[95] Recuérdese, por ejemplo, que éste era sólo uno de los motivos que aparecen en *Martín Fierro*, cuando Cruz relata su historia: "Alcé mi poncho y mis prendas/ Y me largué a padecer/ Por culpa de una mujer/ Que quiso engañar a dos", pero esto nunca llega a convertirse en eje

mática, el gaucho deja de tener historicidad, concreción, se anula su figura conflictiva en el seno de una sociedad que pugnaba por alcanzar el sueño modernizador. El gaucho ha dejado de ser perseguido, el hombre acorralado y sentenciado a desaparecer porque no tenía cabida en la rueda del progreso y se ha convertido en un legendario ser sufriente por males de amor o por engaños políticos, resultado de su propia degeneración[96], o en soldado de alguna de las guerras civiles.

El eje de este tipo de cuentos se ubica, sin duda, en la tensión interior entre la sujeción a una norma correcta, culta, de academia, reconocible y sancionable por los ámbitos civilizados, y la denodada búsqueda por encontrar y trabajar los tonos, los acentos, las modulaciones de las voces populares de los gauchos. El escritor latinoamericano aún no encontraba este punto en el que se permitiera hablar desde dentro del universo del gaucho para trabar una imagen más justa de todo lo que era esta cosmovisión; en la medida en que el autor consideraba que el mundo y la visión del gaucho era reductible a su propia enunciación, transmisible en sus términos, el género le pedía exposiciones argumentales, largas descripciones aclarativas, orientadas hacia la creación de una figura impersonal que funcionara como un doble suyo, y, por consiguiente, sólo podía sustentar el sentido de narrar en la armazón de una trama con acciones concretas, de carácter aventurero. De no haber aventura no podía haber narración cuentística, no había otra forma de sustentarla.

El cuento gauchesco, como apunté líneas arriba, a diferencia de la lírica, no estaba precisamente destinado al público rural, sino a la gente culta de las ciudades, de ahí su alejamiento de una genuina oralidad, a pesar de que muchas de estas historias hubieran podido tener un origen oral, como lo declaró el propio De Viana. La elección de público condicionó la forma de desarrollo de este tipo de narrativa, por ello la necesidad de crear en el interior del texto la imagen de un narrador culto, semejante al autor —su doble— y semejante al lector; de ahí también, quizá, la imposibilidad para fundar una verdadera tradición narrativa dentro de esta corriente, como sí lo hizo la lírica gauchesca.

---

del texto (José Hernández, *Martín Fierro*, ed. Ángeles Cardona de Gibert, Bruguera, Barcelona, 5ª ed., 1982, p. 191).

[96] Es el caso del personaje Casimiro Rojas: "Hombre afanado en ser práctico, aunque en realidad no lo era, Casimiro Rojas hablaba poco y observaba mucho. De ese modo había logrado borrar su origen y ocultar su pasado. Del gaucho de maletas, pingajoso y vagamundo, afecto a compadradas y rico en refranes, restaba muy poca cosa." (Javier de Viana, "¡Por la causa!...", en Emir Rodríguez Monegal (ed.), *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1965, pp. 56-57).

Puede decirse que el cuento hispanoamericano va constituyéndose de cara al mundo en el que nace, aunque no siempre alcance a articularse como diálogo con ese mundo; es tal orientación la que le da ciertos perfiles, pues lo lleva forzosamente al establecimiento de la tensión fundadora, una tensión ubicada entre el horizonte del creador y el mundo que pedía ser nombrado, explicado, unificado y totalizado desde la visión artística. Todo ello contribuye a la creación de un tipo de cuento enraizado en la vida, pero que a la vez se debate entre una fuerte tendencia a constituirse como representación inerte de lo "real", y su aspiración artística de alcanzar una representación viva y polémica con su entorno. Por eso es un cuento ambiguo, en lucha consigo mismo, con la tradición y con el mundo del que forma parte.

En estos momentos no hay una clara distinción entre cuento y novela; ambos están muy cercanos, se buscan a sí mismos, pero también se extravían en el afán de fundar patria, de encontrar el tono, el acento preciso para dar realidad artística a este mundo. Si, finalmente, podemos distinguir entre cuento y novela es sólo por la tensión fundante del género cuento que tiende a sintetizar y condensar el conflicto, mientras que en la novela se distiende, se explaya, se analiza y acaso se resuelve.

Hasta aquí he hecho un bosquejo muy general de uno de los cauces por los que el cuento transitó desde la Colonia hasta principios del XX para configurarse como género; los trayectos que ha seguido corriendo han sido dispares, polémicos, en contradicción. Es necesario tener claros estos antecedentes para entender el desarrollo posterior y las formas estéticas que va adquiriendo la configuración del acontecimiento, la plasmación del tiempo y del espacio y la configuración de los héroes y las voces enunciadoras que pueblan sus páginas. Son éstos los aspectos que revisaré en el siguiente capítulo para ver si es posible aclarar los problemas relativos a la composición artística del cuento como género literario y seguir avanzando en el reconocimiento de los otros cauces por donde discurría el cuento hispanoamericano.

II. COMPOSICIÓN ARTÍSTICA DEL CUENTO

El cuento constituye una particular manera de organización de sus materiales, por ello, para ser pensado como género literario, es preciso indagar las formas en las que trabaja dichos materiales: cómo conforma la visión artística del mundo. Indagar este proceder es intentar acercarse a los problemas de poética del género, para lo cual hace falta una minuciosa revisión de los procedimientos principales de composición artística, no en términos formales —técnicos—, sino en el amplio sentido que ya he aludido antes.

Pero tampoco hay que olvidar, insisto, que los problemas de poética del cuento sólo pueden ser vistos y analizados en el proceso de su conformación histórica; es decir, qué propuestas estéticas ha ofrecido históricamente el cuento en Hispanoamérica; por ello, conforme vaya exponiendo los principios teóricos para fundamentar la poética del género, seguiré remitiendo al *corpus* cuentístico hispanoamericano, no sólo como ilustración o justificación de lo asentado, sino para dejar establecidos los puntos de partida que posibiliten trazar las líneas por donde ha transitado el cuento en el subcontinente.

Trabajaré alrededor de tres ejes que son los que, desde mi punto de vista, pueden guiar la exploración hacia la poética del cuento: la significación del acontecimiento, la configuración del mundo cuentístico a partir de las relaciones espacio-temporales y el héroe, no concebido solamente como actante o equivalente sin más a personaje, sino como la presencia de una conciencia hecha voz y actos, que es siempre distinta a la del autor. Estos tres ejes se encuentran orientados y organizados por la fuerza cohesionante de la mirada estética que imprime el creador, no en tanto entidad ajena al relato, sino como la parte fundamental que da sentido al mundo ficcional creado; por ello las constantes referencias que haré a esta presencia.

Antes de pasar a la revisión de los tres grandes ejes, acaso pueda resultar oportuno dejar trazadas algunas líneas que apunten hacia un problema fundamental al que constantemente estoy haciendo alusión y que, curiosamente, casi todos los tratados sobre el tema eluden: el problema de lo estético. Digo

que sólo trazaré líneas más o menos generales que ayuden al lector a orientarse en el trayecto expositivo porque no pretendo llegar a una definición, ni siquiera a una caracterización más o menos precisa.

Cuando hablo de estética implico una particular mirada del mundo, de la vida, que tiene la posibilidad de abarcar, integrar, cohesionar, dar sentido armónico y total en una imagen compleja, distintos niveles existenciales que no siempre aparecen integrados, cara a cara, unos con otros, como lo ético, lo cognitivo, lo emotivo. Lo estético, en la medida en que plasma una imagen nueva de la vida y del ser, da orden y sentido al caos de lo factual. En lo estético siempre están en juego la memoria y la imaginación: en pugna y en complementación construyen esa visión totalizadora que ninguna otra actividad intelectual nos puede dar. En este punto entra la otra faceta del acontecer estético: para que exista es preciso que ese acto de memoria y de imaginación se proyecte hacia el horizonte de los otros a quienes se involucra en una participación activa y amorosa. Sin este involucramiento responsable y comprometido no hay hecho estético pues, como afirma Borges, sin lector las palabras permanecerían mudas en las páginas de los libros, como si no existieran.

La significación del acontecimiento

La crítica tradicional ha señalado reiteradamente que lo más importante de un cuento es la trama y, en gran medida, no ha dejado de tener razón, aunque no se ha explorado hasta las últimas consecuencias esta intuición y por ello no se ha apreciado con justeza la dimensión significativa que tiene este hecho en la configuración del género. Esto se debe, en gran parte, al extravío que implicó centrar la argumentación en términos cuantitativos. Al marcar la obligatoriedad de un solo suceso para que un relato sea cuento, han surgido, inevitablemente, respuestas en los mismos términos que derrumban esta hipótesis básica: un cuento puede presentar más de una historia, más de una intriga; así, el supuesto valor caracterizador de la unicidad se difumina y retornamos a la misma incertidumbre de antes. Y, sin embargo, la discusión sigue trabada en el dilema de la cantidad. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el esfuerzo de Ainsa para reconocer los caracteres estructurales internos del cuento, entre los cuales pone en primer lugar la acción única, entendida como

> "suceso concentrado" en un solo núcleo, una sola situación. Más que en la caracterización de personajes, el cuento se estructura en el **desarrollo** (argumento)

de una acción **concentrada**. La concentración del argumento (o de la "fábula") en un solo suceso aislado, y con un solo personaje o con un número limitado, otorga al cuento su necesario soporte narrativo. Se trata de decir el máximo posible con el mínimo de elementos materiales[1].

A partir de este rasgo se desprenden los otros, como el de tensión y el de intensidad. Pero, a pesar de las derivaciones más o menos inteligentes que pueden sacarse de esta base, me parece bastante claro que la caracterización no debe quedarse detenida en el sostén puramente cuantitativo. Es preciso hacer avanzar la discusión.

Si partimos de que todo cuento posee un argumento —entendiéndolo como sinónimo de *siuzhet* en la terminología de los formalistas rusos[2]— y que el argumento se construye sobre la base de los sucesos, no vale la pena la ubicación de la especificidad genérica en la exploración de la enorme diversidad de sucesos que puede integrar una trama. Debe ser más productivo el análisis del acto, en tanto elemento significativo que es elegido para armar una historia con sentido artístico, es decir, que se vuelve acontecimiento.

El acontecimiento, en todo momento, está estrechamente ligado a la cultura, de tal forma que un hecho concebido como acontecimiento, en otro momento, en otro espacio, puede ser una simple circunstancia intrascendente, un hecho sin repercusiones; así, pues, de acuerdo con Lotman, la conformación de un suceso en acontecimiento relatable depende de las concepciones éticas y estéticas de la cultura en la que se produce:

> El acontecimiento se entiende como algo que ha sucedido pero que podría no haber sucedido. Cuanto menor sea la probabilidad de que ocurra un suceso dado (es decir, cuanto más información lleve el mensaje) tanto más elevado es el lugar que ocupa en la escala de los argumentos [...]. Así, pues, el acontecimiento representa siempre la transgresión de una prohibición, un hecho que ha sucedido pero que podría no haber sucedido[3].

[1] Fernando Ainsa, "La estructura abierta del cuento latinoamericano", *América Cahiers du Criccal. Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latinoaméricain*, 2 (1986), pp. 72-73.

[2] La historia tal y como es contada que se diferencia de fábula en tanto material básico que constituye la historia, los hechos en orden cronológico, que aún no han recibido un trabajo artístico, cfr. Boris Tomachevski, "Fábula y *siuzhet*" y Iuri Tynianov, "Fábula, *siuzhet*, estilo", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 149-163 y 165-170, respectivamente.

[3] Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 289.

No entraré aquí a discutir el problema de que, en la conceptualización de Lotman, la capacidad de información que portan los elementos constitutivos de una obra determinada sea un criterio rector para pensar y entender el fenómeno artístico. Me interesa más, por ahora, el problema de cómo un suceso determinado puede llegar a convertirse en acontecimiento para conformar el argumento de un relato:

> El argumento entendido así no representa algo independiente, tomado directamente de la vida cotidiana o heredado pasivamente de la tradición. El argumento se halla orgánicamente relacionado con una imagen del mundo que nos ofrece la escala de lo que es acontecimiento y lo que es su variante que no nos comunica nada nuevo[4].

Lo interesante del planteamiento de Lotman es que logra salirse de los marcos de lo puramente cuantitativo e introduce el problema de la valoración de las acciones como material para armar un argumento. En dicha valoración interviene la ética pues todo obrar humano se valora según una escala ética. La acción jamás es éticamente neutra, por lo que, aunque el trabajo ficcional postule la suspensión de cualquier juicio moral o proponga una inversión irónica, su destino está irremediablemente ligado a la ética.

El cuento, al erigir una determinada acción o una serie de acciones en eje del argumento para fundar una significación, es corresponsable de la valoración ética que tal acción porta y aun la está elevando a un rango especial al seleccionar ese acto y no otro como objeto de la representación: se valora como trascendente, significativo, digno de ser contado, un acto que ya lleva desde sus orígenes una valoración, misma que se extrema al hacerlo ingresar en el ámbito de lo estético. Este proceder define y perfila el cuento como género con una fuerte y decidida orientación ética.

Detengámonos un poco en el cuento "El combate de la tapera" de Eduardo Acevedo Díaz, un escritor que asimiló los descubrimientos de tono, acento y perspectiva, realizados por la tradición gauchesca. Este cuento, sin embargo, no es precisamente de temática gaucha. Sus significados están trabados en una red de referencias históricas concretas —la guerra uruguaya contra los invasores portugueses en 1817—; sin embargo, el texto no aspira a "mostrar" esa guerra particular, aunque se aluda directamente a ella desde la primera línea: "Era después del desastre del Catalán, hace más de setenta

[4] *Ibid.*, p. 286.

años"[5]. El episodio narrado se erige como imagen completa, simbólica, de lo que pudo ser esa guerra sangrienta y desigual; el narrador articuló esta historia y la convirtió en memorable desde el punto de vista estético, porque pudo extraer de ella un haz que ilumina la voluntad de los patriotas por defender su país de la invasión extranjera, en una lucha cruenta.

Pudiera pensarse que la elección de punto de vista del narrador —el de las tropas uruguayas perseguidas por los portugueses— no es significativa, dado el proceso de animalización al que somete a sus personajes; sin embargo, a pesar de esta degradación, la perspectiva resulta determinante por el sentido nacionalista que porta el texto: se trata de las clases populares ofrendando su vida contra el invasor portugués. Así, el cuento parece decir que es posible encontrar la heroicidad en estos seres derrotados, en huida, sumidos en la barbarie de la guerra: son heroicos porque defienden la patria, porque nadie se rinde, porque combaten hasta la muerte y porque aman hasta el último momento. De tal suerte que la elección de este episodio no es inocente, se hizo acontecimiento relatable porque en él estaba la virtualidad de una propuesta ética: poner de relieve los valores humanos de fidelidad, bravura y amor, aunque esto pase por la deshumanización.

Este cuento, como parte del proceso de conformación del género, es importante por su virtualidad para funcionar en dos planos: de un lado, está la voluntad creadora del autor quien, desde un momento distante, recupera una escena de carácter histórico para elevarla a un plano cercano a lo simbólico; así, lo narrado puede volverse alegato ético en el horizonte de la discusión ideológica del mundo del autor y en su propio tiempo. Del otro lado, está el narrador, con su carga de valores ideológicos, enfrentado al mundo bárbaro de donde habrá de encontrar los rasgos de una real heroicidad, distinta a la suya y casi incomprensible desde su horizonte. De tal forma que lo histórico de la lucha del pueblo uruguayo contra los invasores, es susceptible de volverse acontecimiento de un relato, y adquirir así rango artístico, a la vez que conserva nítidamente las huellas de la disputa ideológica del momento de la escritura.

Lo hasta aquí dicho puede llevar a establecer una equivalencia sin más entre la noción de acontecimiento y la de acción, de tal modo que un actuar, un hecho se elevaría al rango de acontecimiento por la valoración ética que la sociedad le atribuye. Y esto, en gran medida es así, pero es preciso introducir una serie de matices pues de otra manera derivaríamos en una definición del

[5] En José Miguel Oviedo, *Antología...*, p. 156.

cuento como narración de una acción socialmente significativa, de la cual el sujeto resulta un mero actante.

No hay duda de que ésta es una tentativa más o menos estructuradora del acontecimiento, que puede resultar sumamente productiva para pensar el trabajo de organización de los relatos; sin embargo, este problema puede llevarse en otra dirección que no quisiera perder de vista. En principio, me parece metodológicamente necesario distinguir la noción de acontecimiento de las de suceso, hecho o acción, categorías que suelen manejarse como sinónimas, práctica reforzada por la imprecisión que a veces se muestra en las traducciones. Tal vez sea pertinente repensar el término acontecimiento ligado a la noción de acto ético, es decir, como acto participativo del ser viviente responsable que involucra un tono emocional y volitivo: "Todo aquello con lo que tengo que ver se me da mediante un tono emocional y volitivo, puesto que todo se me da como momento del acontecimiento en el cual participo. Puesto que he pensado el objeto, he construido con él una relación de acontecimiento"[6].

Es decir, el vivir, el pensar, el sentir, el crear, implican una relación activa, responsable ante eso que se vive, se piensa, se siente o se crea. Por lo demás, no se puede concebir la vida sin la existencia del otro, de ahí que, en el fondo, sólo puede haber acontecimiento en la relación con el otro: el acontecimiento existe en tanto se da la participación entre sujetos. Así, no puede plantearse el problema del acontecimiento en la actividad artística como algo dado, que el artista tome simplemente del sustrato cultural, sino que, desde el principio, debe ser pensado como algo que se construye entre, por lo menos, dos conciencias actuantes.

En este punto vale la pena anotar la reflexión sobre la particular orientación ética del cuento como género literario: un momento de la vida nunca es significativo en sí mismo, solo, aislado; nunca en la vida real un momento puede constituirse en símbolo de la totalidad de la existencia del ser y es esto precisamente lo que opera el trabajo artístico del cuento: dar orden y sentido al caos que implica todo hacer; toma lo elemental, primigenio, en su brillo único, de un acto, de un grito, de un instante y logra así que definan una vida, una existencia. Es el cuento, como género narrativo, el que puede lograr transfigurar un hacer en verdadero acontecimiento que encierre todo el sentido de una vida.

La actividad creadora que forja un cuento es acontecimiento estético en la medida en que se establece la estrecha relación entre conciencia artística autoral y conciencia artística lectora, conciencias participativas que se encuen-

[6] Bajtín, *El acto ético*, pp. 40-41.

tran en la creación de ese hecho estético particular. El puente en el que se cruzan ambas fuerzas creadoras es la propuesta de mundo que constituye el contenido artístico de la obra. Acercándonos más al punto, se puede afirmar que la obra literaria adquiere los contornos de cuento por las formas en que se traza el acontecimiento que constituye su contenido artístico.

El acontecimiento en el cuento implica de entrada una configuración artística; no es sólo una experiencia determinada, real, concreta, que se tome como base para relatar[7]. El acontecimiento fundamental del cuento consiste en la resolución artística de la tensión entre el horizonte valorativo del creador y la fuerza convincente del actuar del héroe en los marcos de su propio horizonte y esta tensión, por supuesto abarca el ámbito desde el que el lector participa en la configuración del actuar del héroe, en tanto fuerza externa pero comprometida. Es decir, hay cuento en la medida en que se enfrenta la conciencia artística del creador, con todo el peso de su cultura y en tanto perspectiva ante la vida, con la conciencia actuante y sensitiva del receptor[8], enfrentamiento dado en el terreno del relato, del mundo peculiar en el que se mueven y sufren los héroes. Así, es en el núcleo del acontecimiento donde encontramos la tensión conformadora del género.

En otras palabras, el solo actuar de un personaje en el cuento no constituye el acontecimiento —de ahí que no valga la pena el reconocimiento de la cantidad de sucesos para definir lo genérico de un texto—, sino la forma particular en la que se traza ese actuar; hay que decir que el propio acto de relatar o dialogar, se convierte en el acontecer fundamental del cuento; por ello es posible encontrar cuentos donde aparentemente "no pasa nada" y sin embargo, son cuentos: se trata de que la propia enunciación es la que se configura como EL acontecimiento, porque en ella está establecida la tensión entre mundo valorativo representador y mundo representado.

Todo cuento está armado sobre la base de esta profunda contradicción, que siempre funciona como conflicto potencial entre dos fuerzas a punto de estallar y que tiene que estallar en un punto. El cuento, es al fin de cuentas, la representación artística de esta pugna entre dos almas que se enfrentan abierta o soterradamente para fundar un sentido en la vida. Tiene que haber una

[7] No está demás insistir en que este planteamiento implica una distancia fundamental de la perspectiva de los formalistas rusos, para quienes la fábula era un elemento extrartístico, casi pre-existente al trabajo artístico de hilvanación de la trama.

[8] Receptor no es, ciertamente, el nombre más adecuado para esta presencia en la actividad estética, dado que se constituye siempre como una instancia creadora y no sólo receptora; de no haber esta fuerza involucrada, no hay hecho estético alguno.

fuerza que empuje y otra que resista, que se niegue, para que en el otro polo haya ese conflicto entre el mundo que representa y mundo representado, entre intento de apropiación y verdad inasible.

Algunos cuentos de Rulfo, como "Luvina", están construidos muy claramente de esta manera:

> Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo... siempre[9].

Obsérvese, en este ejemplo aislado, la configuración de una imagen dada por el establecimiento de la tensión entre el horizonte valorativo de los habitantes de Luvina y el del profesor desencantado, desencanto que se forja en el desencuentro, en la profunda falta de coincidencia entre lo que aquéllos ven, en cómo perciben su propio mundo y cómo lo percibe él, en tanto voz enunciadora, ajena a ese mundo. No hay un hacer, un actuar, hay un enfrentamiento entre dos visiones recuperado en el obsesivo monodiálogo del profesor. El fracaso del profesor de Luvina está signado por la falta de participación amorosa en la aprehensión de ese mundo del que se quedó afuera.

¿Qué hace el trágico personaje de Cortázar en "No se culpe a nadie" luchando denodadamente contra una fuerza ciega pero absoluta que le impide la libertad, respirar el aire, salir del pull-over a la vida? No puede haber un acto más cotidiano e intrascendente que ponerse un suéter y desde esa certeza somos empujados a entrar en la pugna irresoluble que nos habrá de despojar para siempre de cualquier seguridad: no hay nada más peligroso y terrible que un acto en apariencia cotidiano e inofensivo. El cuento ha construido un nuevo sentido en el punto en el que se enfrenta con nuestro horizonte lleno de certidumbre y confianza para dejarnos salir abatidos, dudosos.

Ahora bien, la noción de acontecimiento lleva inevitablemente hacia el problema de la referencialidad; esto es, si se piensa el cuento como discurso se tiene que llegar a la conclusión de que no sólo tiene un significado en sí mismo, sino que siempre habla "sobre algo", un algo que trasciende los límites internos: "La referencia expresa la exteriorización cabal del discurso en la medida en que el sentido no sólo es el objeto ideal pensado por el hablante,

[9] Juan Rulfo, "Luvina", en *Toda la obra*, Claude Fell (ed.), Conaculta, México, 1992 (Archivos Unesco, 17), p. 105.

sino la verdadera realidad hacia la que apunta la elocución"[10]. En estos términos, se perfila como necesaria una pretensión referencial en el relato. Sin embargo, no debe inferirse automáticamente que el cuento tienda a representar una determinada realidad concreta, exterior, reconocible tal cual por el lector y por el propio autor.

Cierta tradición teórica —formalismos y estructuralismos de diversa índole— ha resuelto, aunque sea implícitamente, que las obras literarias tienen la capacidad para prescindir de la referencia; mientras que otra, se ha debatido analizando una supuesta referencialidad explícita en todo texto literario, por más empeñado que esté en negar ese nexo con el mundo externo. Desde esta última perspectiva es como si los textos literarios produjeran imágenes debilitadas del mundo, ante su incapacidad para aprehender el todo que es la realidad, las "ruinas de la referencia" que llama Paul Ricoeur[11]. El texto literario, en efecto, opera una suspensión de la referencia habitual, entendida ésta como descripción o como mundo situacional específico: el texto funda un mundo de referencias no ostensibles y no descriptivas. La literatura, en este sentido, representa un mundo, pero no como imitación por semejanza[12].

Por ello, comprender cabalmente el sentido de acontecimiento en el cuento como uno de los elementos que manifiesta el vínculo entre texto y mundo, entre lenguaje y universo, implica entender el acontecimiento como construcción artística para poder concluir que

> [e]l texto habla sobre un mundo posible y sobre una posible forma de orientarse dentro de él. Es el texto el que abre adecuadamente y descubre las dimensiones de ese mundo. [...] Va más allá de la mera función de señalar y mostrar lo que ya existe y, en este sentido, trasciende la función de la referencia aparente vinculada al lenguaje hablado. Aquí mostrar es, a la vez, crear una nueva forma de ser[13].

[10] Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI y Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 92; en adelante citaré el libro como *Teoría de la interpretación*.

[11] *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Cristiandad, Madrid, 1980, p. 302. En adelante lo citaré como *Metáfora*.

[12] Ricoeur exclama sarcástico, ante la extendida pretensión de entender mimesis como imitación, en tanto duplicación de la realidad: "¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita!" (*Ibid.*, p. 62).

[13] Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 100.

Sólo de esta manera puede entenderse lo artístico del discurso literario, en tanto forjador de imágenes, de representaciones del mundo que conforman un nuevo mundo, un nuevo universo. Entonces, el cuento puede verse como el único género capaz de fundar el sentido, la totalidad de la existencia, en un momento significativo, en un acto, en una palabra, en una revelación, en la muerte, en la salvación, porque era precisamente ese momento en el que se anidaba la duda, la confrontación, la pregunta; por eso es acontecimiento artístico, porque ahí pudo ser posible el enfrentamiento de las dos fuerzas contradictorias, enfrentamiento proyectado en el universo creador (autor-lector). Así, el cuento se erige como una pregunta y una respuesta posible, no la única, una de tantas, acaso la más insospechada, la menos esperable.

Entonces, volviendo al problema de la equivalencia generalmente establecida en la tradición crítica y teórica entre acto, suceso y acontecimiento, me importa hacer explícita la diferencia que he intentado argumentar para poder proceder con mayor claridad metodológica: acto podría remitir al obrar humano, de ahí que los actos los realicen los personajes en su hacer, el propio narrador lleva a cabo el acto de contar; sucesos serían, recuperando su sentido etimológico, la sucesión de actos en el despliegue temporal en el que se traman por obra del relato y acontecimiento constituye la representación artística de este obrar humano, lo cual lleva una carga valorativa en términos éticos y estéticos, de ahí que, finalmente, el verdadero acontecimiento estético, se ubique precisamente en el encuentro valorativo entre creación y recepción.

Ahora, para seguir adelante nada más quisiera también dejar apuntada, a manera de sugerencia, para que no se pierda de vista el punto de partida, la observación sobre la forma en que trabajaba el viejo contador oral de historias que sabía tomar con habilidad un aspecto de su experiencia, de su vida o de la de otros, un momento culminante, una palabra mal dicha, un simple acto que se volvió trascendente y de ahí armaba un relato para aconsejar, para ilustrar, para iluminar una parte de la existencia y por obra de su mirada abarcadora, totalizadora, organizadora, ese acto, esa palabra, cobraba la suma relevancia en el relato. Los oyentes participaban activa, emocionalmente en el relato; porque había participación activa el cuento se volvía el acontecimiento fundamental en la existencia. Sin duda, el cuento moderno, escrito, no ha olvidado esta forma de proceder.

En el caso de muchos de los cuentos de García Márquez, el lector encuentra un tono narrativo y, sobre todo, una actitud emocional ante lo contado muy cercana a la de la oralidad. La voz se articula desde el interior del mundo narrado, no pertenece a alguien que asista como testigo externo a un

hecho extraordinario y que lo valore desde un horizonte axiológico ajeno al mundo del acontecer; se trata de una voz que emerge desde el núcleo mismo de ese suceso: narrar es a la vez un ejercicio lúdico y un reto para la memoria.

El narrador de los cuentos de García Márquez tampoco coloca al lector en situación de exotopía, sutilmente lo incluye, lo hace partícipe de lo contado y es esto lo que revela una visión que recuerda la de la oral, donde la experiencia relatada se vuelve asunto de la incumbencia de la colectividad porque es total y abarcadora.

El cuento de García Márquez no funda su sentido en la construcción de un hecho extraño que asombre al lector. La extrañeza se construye desde el interior de las percepciones de la colectividad: un ángel viejo caído, un ahogado monumental y hermoso, un aroma a rosas que viene del mar, y desde ese interior la extrañeza se va diluyendo con la fuerza de la costumbre, hasta alcanzar la familiaridad e incluso el hastío ante la pérdida del misterio y la aparición de otro hecho valorado como más interesante: "Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales"[14]. El trabajo con el lenguaje en estos cuentos no se constituye como un mero juego artificioso de palabras, se lo usa para construir una imagen lúdica del mundo, a partir de la visión interna de los personajes: "Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles"[15].

La palabra adquiere otra vez el sentido profundo del actuar, no nombra convencionalmente, forja sentidos, forja una realidad, no es arbitraria, aquí se le ha devuelto el arraigo con el ser y con el sentido. Así, dice la más vieja de las mujeres al contemplar al ahogado más hermoso del mundo: "—Tiene cara de llamarse Esteban". Y después lo confirma el narrador: "Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprobar que no podía tener otro nombre"[16].

El acontecimiento se forja en la mirada colectiva que desentraña el sentido profundo de los hechos, lo que lleva a los habitantes de esos pueblos a encontrarse otra vez unos con otros, en el impulso para hermanarse. Lo que se na-

[14] "Un señor muy viejo con unas alas enormes", en su libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bruguera, Barcelona, 4ª ed., 1981, pp. 11-12. En adelante lo cito como *La increíble...*

[15] *Ibid.*, p. 13.

[16] "El ahogado más hermoso del mundo", en *ibid.*, p. 44.

rra nunca es algo que se viva como ajeno y que los escinda, más aún, el acto narrativo es la culminación del encuentro fraterno y filial:

> A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí[17].

Los hechos que se narran tienen su propio ritmo, la voz enunciadora se compromete y reconstruye en su acento esos tonos, ese ritmo, lo que revela el acto enunciador como el acontecimiento; en él está cifrado el sentido del mundo, porque tono y ritmo son los que orientan los sucesos. Así, narrar es instaurar el recuerdo en el aquí y en el ahora:

> Así fue como empezó mi vida grande. Desde entonces ando por el mundo desfiebrando a los palúdicos por dos pesos, visionando a los ciegos por cuatro con cincuenta, desaguando a los hidrópicos por dieciocho, completando a los mutilados por veinte pesos si lo son por nacimiento, por veintidós si lo son por accidentes o peloteras, por veinticinco si lo son por causa de guerras, terremotos, desembarcos de infantes o cualquier otro género de calamidades públicas [...] y a ver quién se atreve a decir que no soy un filántropo, damas y caballeros, y ahora sí, señor comandante de la vigésima flota, ordene a sus muchachos que quiten las barricadas para que pase la humanidad doliente, los lazarinos a la izquierda, los epilépticos a la derecha, los tullidos donde no estorben y allá detrás los menos urgentes, no más que por favor no se me apelotonen que después no respondo si se les confunden las enfermedades y queden curados de lo que no es [...][18].

Narrar aquí las argucias y estafas de Blacamán el malo es volver a ponerlo en la plaza pública anunciando sus remedios mágicos, pero también ese narrar es una forma de vender ahora los milagros de Blacamán el bueno. No se están contando hechos pasados, clausurados, el nuevo merolico accede a la palabra y su cuento es un ponerse en la plaza pública para narrar y para pregonar sus productos y sus facultades curativas ante la audiencia del relato, audiencia que termina configurada como un espectador de los pregones públicos del merolico. Así, relato y pregón terminan fundiéndose en una sola enunciación, escucha y posible comprador tienen la misma función; en otras palabras, cuento

[17] *Ibid.*, p. 48.

[18] "Blacamán el bueno vendedor de milagros", en *ibid.*, pp. 79-80.

y vida se confunden y se hacen una sola cosa: acontecimiento narrado equivale a la narración misma, uno y otro son la misma cosa.

El espacio en los cuentos de García Márquez no se piensa como algo limitado y constreñido a un pequeño marco en el que se den los actos; el acontecer que cobra vida en la boca del relator cubre la vastedad del universo. "El mundo estaba triste desde el martes"[19] dice el narrador, con lo que su voz se queda estrechamente ligada a la percepción de los habitantes de ese pueblo, para quienes el mundo no es lejano ni incógnito, sino que está en este aquí y en este ahora que el yo aprehende. En otro cuento se afirma: "Desde entonces el mundo no valía la pena, al menos hasta el otro diciembre [...]"[20] y esta modalidad narrativa no constituye un simple guiño al receptor, implica una decidida voluntad de arraigar la voz enunciadora en el tiempo y en el espacio porque esa es la única posibilidad de construir una representación estética del mundo al proyectarse como una visión alternativa y creadora, la única que puede aprehender las diferencias, las disonancias, para rehacer el mundo como totalidad.

Pero ya estoy aludiendo a otro problema particular en la configuración de la poética del cuento, el del tiempo y el espacio y es necesario detenerse con más atención a analizar este aspecto, pues el acontecimiento se planta en el cuento como el núcleo de la visión artística total, pero siempre en una compleja red de relaciones témporo-espaciales; es decir, sólo hay acontecimiento donde hay fluir temporal, donde hay mundo.

Tiempo y espacio

El problema de la temporalidad en la narrativa ha sido atendido desde diferentes perspectivas: algunos críticos han centrado sus consideraciones en el tiempo narrado, otros en el acto de narrar —tiempo de la historia, tiempo del discurso, respectivamente—, hasta llegar a los que simplemente lo ven como tema recurrente en ciertas narraciones[21]. Se intuye que puede ser una categoría

[19] "Un señor muy viejo con unas alas enormes", en *ibid.*, p. 5.

[20] "El mar del tiempo perdido", en *ibid.*, p. 17.

[21] Es el caso de todos los estudios reunidos por Samuel Gordon en *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, UNAM, México, 1989. Es así también el libro de Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Gredos, Madrid, 1978.

imprescindible para caracterizar el género, pero no se le ha ubicado con precisión en los estudios de poética, por ello no siempre ha resultado funcional.

Anderson Imbert ha expresado con suma claridad la importancia del tiempo como eje del relato: "El cuento, como cualquier otra creación humana, cobra sentido en el tiempo. Es tiempo concentrado"[22]. El estudio de la temporalidad se convierte en Anderson Imbert, sin embargo, en un repaso de las múltiples combinaciones que puede haber entre el tiempo de la acción y el tiempo de la narración, en una revisión de los procedimientos del fluir del tiempo y en una reflexión sobre el asunto en tanto posibilidad temática. Así, al fin de cuentas, el problema de la temporalidad queda reducido a un elemento formal más o a la cuestión de contenido.

Catharina V. de Vallejo da un giro en lo que respecta a la tradicional concepción del papel del tiempo en el cuento; replantea una posible orientación de los estudios al señalar la ausencia de reflexión sobre las relaciones entre temporalidad y espacialidad y busca centrar el análisis en esta dimensión: basa su hipótesis en el predominio de lo espacial sobre lo temporal. De esta manera introduce un nuevo elemento de consideración que siempre se había presentado como un problema aparte: la relación espacio-tiempo en el cuento como una relación de tensión: "Quiere ser espacial —jerarquizante, simbólico—, lo que es esencialmente temporal —lineal"[23]. La razón de esta tensión y la preeminencia de lo espacial la encuentra en el trabajo sobre el pasado, como base de la narración, un pasado que se resuelve en acronía:

> La narrativa es esencialmente, como ya se ha dicho, lineal y por tanto temporal, pero se puede notar una posible contracción o condensación del tiempo: el pasado, presente y futuro, todos en un tiempo el que en la narración breve con frecuencia es el pasado. Ese hecho radica también en el origen de este tipo de narración, que en su inicio era oral; contaba sucesos pasados, mitos, leyendas... Esencialmente se puede decir que esta narrativa breve es acrónica[24].

Me parece que la argumentación termina siendo poco convincente en el momento en que confunde el acto de narrar, en tanto trabajo de configuración, y los efectos que puede llegar a producir: una impresión de acronía. Por ello, tal vez sea conveniente volver a plantearlo todo desde la génesis del relato.

[22] Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 182.
[23] Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, p. 36.
[24] *Loc. cit.*

La praxis cotidiana ordena temporalmente el discurrir de la existencia y es esta articulación la que constituye el sustento de cualquier narración: "[...]la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana"[25]. La narración, pensada en términos técnicos, consistirá en disponer los sucesos en un orden sintagmático para configurar una historia con sentido —lo cual no es equivalente a ordenamiento cronológico. Por lo demás, es preciso tener en cuenta que toda narración lo es de una vivencia temporal que se encuentra trabada, perfectamente armada, en tres tiempos fundamentales: el tiempo en que se narra, el tiempo narrado, el tiempo de la vida, referencial, a partir del cual se configura el tiempo narrado[26].

Un cuento no es sólo el relato de unos hechos, no consiste simplemente en narrar una ocurrencia singular; la historia es algo más que una enumeración de sucesos en serie: es una organización inteligible. Para que lo narrado tenga esa cualidad de inteligible necesita estar regido por una perspectiva temporal; en esto consiste, en gran medida, el trabajo de configuración de un relato. Entonces, todo cuento implica cierta organización de una trama, aunque ésta sea mínima y dicha organización consiste básicamente en la estructuración temporal: la trama, en tanto disposición de hechos, jerarquiza, relaciona en función de un tiempo. La manipulación que se puede ejercer sobre la cronología, intentando negarla u ocultarla, no es igual a la ausencia de una dimensión temporal en la narración, pues de faltar el tiempo, faltaría la propia narración. Estos aspectos pueden constituir en sí mismos un objeto de estudio y ayudar a iluminar el campo poco explorado de la forma de construcción de un relato determinado.

Sin embargo, el problema de la dimensión temporal en el cuento no tiene que ver sólo con el trabajo técnico de la ilación de sucesos en una trama, sino que va mucho más allá: toca el problema fundamental de la aprehensión de una vida, de un destino. La narración se despliega como una lucha encarnizada por "apropiarse" en su totalidad la vida del otro —puede ser un yo que se objetiva en otro para la conciencia narrante— y la otredad sólo puede ser captada cuando se le ubica en una dimensión temporal. Entonces, si el cuento es capaz de plasmar una imagen de la vida y del ser —por más fragmentaria o

[25] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995, p. 130.

[26] Véase Paul Ricoeur, el capítulo 3, "Tiempo y narración. La triple mimesis", en *ibid.*, pp. 113-161.

parcial que esta imagen sea—, es porque la actividad artística consiste fundamentalmente en esta búsqueda de aprehensión del otro, pensado en su devenir temporal. Ahora, hay que preguntarse cómo trabaja el cuento para lograr esto.

Del horizonte de sus experiencias existenciales —en un sentido amplio— el creador elige un suceso que tiene la virtualidad de convertirse en eje del argumento, virtualidad dada en la medida en que ese suceso es percibido en un transcurrir temporal. El trabajo de creación artística consiste en traer al presente hechos pasados, vistos en una totalidad como ya completos —no importa cuán ficticios sean estos hechos, siempre son visualizados como pasados. Así, el trabajo artístico del cuentista consiste, en primera instancia, en ejercer su memoria y dar a su materia una organización, una orientación, un sentido. Cuando el autor asume la tarea de narrar, actualiza un determinado cuerpo de experiencias, se sitúa frente a su materia, la moldea, hace del pasado un presente, un pasado que se encara con el presente del acto narrativo. La plasmación de ese universo —lógicamente perteneciente al pasado, pero forzado a encarnarse en el presente de la narración— encierra un potencial futuro, el futuro de que algo ocurrirá; por ello se nos narra.

En el cuento "Un día de estos" de García Márquez, por ejemplo, el intrascendente acto de extraer una muela a un alcalde va adquiriendo proporciones significativas y eso se va dibujando poco a poco en la recuperación de los movimientos indiferentes, casi mecánicos del dentista, quien primero se niega a ayudar al alcalde, después recibe la amenaza y, sin una relación causal, el dentista decide atender al alcalde, hasta llegar al punto culminante que convierte la extracción en acto significativo, en acontecimiento:

> El alcalde se aferró a las barras de la silla, descargó toda su fuerza en los pies y sintió un vacío helado en los riñones, pero no soltó un suspiro. El dentista sólo movió la muñeca. Sin rencor, más bien con una amarga ternura, dijo:
>
> —Aquí nos paga veinte muertos, teniente[27].

En esta última frase el cuento atrapa todo un mundo pretérito que es traído hacia el presente; se actualiza en el sufrimiento físico del alcalde. La enunciación del dentista configura una imagen poética completa de un tiempo histórico y cumple las expectativas del futuro cifradas en una descripción compacta; en esta enunciación se resumen todos los tiempos: el pasado inmediato que se va narrando, que adquiere una configuración lineal, como un suceso cotidiano,

[27] En *Los funerales de la Mamá Grande*, Diana, México, 1990, p. 22.

casi intrascendente —la extracción de la muela al alcalde de un pueblo cualquiera—, hasta hacernos llegar al ápice, donde se reúne conflictivamente todo lo que ese acto portaba de memoria y toda la carga futura de expectativa, en el momento crucial de la extracción y es esto lo que posibilita que un simple acto cotidiano se vuelva acontecimiento artístico. En este tipo de trabajo con la temporalidad se cifra el sentido profundo del cuento, lo que teóricos y críticos han llamado convencionalmente condensación.

Por estas razones puede afirmarse que si el cuento recupera un suceso, éste tiene que volverse éticamente significativo, relatable, por el hecho de que en un determinado momento confluirán en él todas las temporalidades, donde el presente de la enunciación se dibujará y dará luz sobre la memoria del pasado, a la vez que irradiará una fuerte tensión hacia el futuro. La temporalidad del cuento está signada, entonces, por la tensión entre el pasado cancelado, fijo, inmutable, donde yacen recluidos los hechos que se relatarán y la fuerte carga de presente que adquieren al encarnarse en acontecimiento artístico. Sin embargo, el presente no es más que el punto en el que confluyen el pasado y la virtualidad del futuro, de ahí que, al fin de cuentas, el cuento esté ubicado en la encrucijada temporal del pasado y el futuro. Esto es así porque el género elige trabajar con un momento de crisis de la vida humana —no importa cuán duradera o efímera sea esta crisis—, importa que dicha crisis estalle justo en la boca del relator (metafóricamente dicho). El hecho de que sea el momento de la crisis el eje del contenido artístico del cuento, contribuye a reforzar la idea de acronía, pues el tiempo de la crisis parece cancelar su transcurrir[28]. Todos los sucesos reconocibles como pasado absoluto, inmutable, que condujeron a la situación crítica, se reúnen en ese punto y pugnan por volverse actualidad representada en el acto de la enunciación, que es el verdadero acaecer. El pretérito perfecto y el imperfecto, clásicos tiempos de la narración, establecen la extrañeza al entorno inmediato del enunciador y disputan con esa actualidad. Si el cuento, como afirma Mario Lancelotti, se nutre de un pasado absoluto[29],

[28] En algunos casos, la postulación de un presente absoluto para el cuento lleva al extremo de negar las raíces con el pasado y la consecuencia en el futuro, con lo que imperceptiblemente, se llega a la conclusión de la acronía, aunque no se acepte explícitamente, véase Mario Benedetti, art. cit., p. 117.

[29] El carácter de pasado absoluto se refiere a ese detener el transcurrir del tiempo, operando un corte transversal, en forma de pausa, que fija la existencia en un pasado que, sin embargo, tiene vigencia en el presente y es esta operación la que da el carácter singular al acontecimiento que relata el cuento (Mario Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Eudeba, Buenos Aires, 3ª ed., 1974, p. 35).

ese pasado siempre está en tensión con el presente del acto de narrar. Por ello, tiende a hacer borrosos los límites temporales, forja esa apariencia de acronía, de petrificación de un momento absoluto que irradia hacia el porvenir.

Este problema de la temporalidad manifiesto en la forma de la narración tiene que ver profundamente con el espíritu desde el cual se aprehende la vida: si la tragedia colocaba al receptor en una posición privilegiada por el hecho de que se le hacía saber la profecía del destino del héroe antes de que éste lo supiera, entonces, asistir al desarrollo de la tragedia era asistir con mirada superior a la confirmación de lo previamente sabido. La épica, en cambio, presentaba un héroe fortalecido por el conocimiento de su propia predestinación, entonces, escuchar el relato era asistir, en igualdad de circunstancias, a la aventura grandiosa del enfrentamiento de ese héroe con su destino, sólo para confirmar la fortaleza, el genio, la inconmensurable decisión de ese héroe de hacerle frente al destino[30]. ¿Y el cuento? ¿Acaso sabía el sufriente personaje de "No se culpe a nadie" lo que desataría poniéndose su suéter? ¿Lo podíamos siquiera sospechar nosotros? No, no podíamos saberlo ninguno de los dos. Así, el cuento fue el camino que anduvimos juntos, ciegos, rumbo a ese laberinto terrible donde acechaba la garra destructora, la muerte. Desde el cómodo sillón donde yacemos ahora leyendo, somos sumergidos en un pasado que lleva hacia un futuro incierto. Por eso en el cuento el lector no puede quedarse fuera, no puede hacerse el desentendido, como si no le concerniera lo que va a pasar, ni puede leer desde una posición de superioridad, tiene que ir hacia el pasado y desde ahí emprender el camino junto con el héroe hacia lo por venir.

De esta manera, en realidad, el acto de enunciar-el acto de leer se convierte en el verdadero y más profundo acontecimiento —he aquí una de las principales huellas de esa memoria oral—: lo que sucede en el mundo en este momento es esa actividad que envuelve toda la potencialidad sensitiva del relator y todo el universo participativo del receptor. Lo significativo se forja en esa encrucijada temporal, donde el pasado ha dejado de ser algo definitivo, acabado, inmutable, abstracto; el tiempo histórico que aprehende el cuento no es un mundo petrificado que encierre una serie de sucesos memorables en sí mismos.

Ahora bien, el sentido más amplio del trabajo de la composición artística del cuento sólo puede empezar a ser aprehendido en el proceso del restablecimiento del vínculo del tiempo con el espacio, pues, bien sabido es, uno no existe sin el otro. Si bien ya los filósofos clásicos de la antigüedad habían re-

[30] Sobre este tema véase el estudio de Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade. Filosofía y narración*, Ariel, México, 1995, pp. 31-40.

flexionado sobre el problema de la relación espacio-tiempo, a partir de Kant y con los filósofos neokantianos se explora y se restituye la plena importancia que tiene para la conciencia lingüística el espacio, objeto de proyección y reproducción de las relaciones intelectuales e ideales: "La configuración de la palabra espacial se convierte para el lenguaje en medio para designar el yo y para delimitarlo frente a otros sujetos"[31]. La palabra espacial es uno de los instrumentos fundamentales de interpretación y recreación de la realidad. Desde esta perspectiva, el tiempo y el espacio no remiten a un sujeto aislado, sino a la relación del sujeto con los demás, con su entorno.

El mundo y por tanto el sujeto pueden ser representados por las impresiones que la conciencia tiene del tiempo y del espacio: "La diferenciación de lugares se funda en la diferenciación de contenidos del yo, tú y él por una parte, y la esfera de los objetos físicos por otra"[32]. En otras palabras, resulta sumamente productivo recuperar las nociones de espacio y tiempo no en tanto formas de percepción o de cognición en el sentido filosófico; sino en cuanto que por medio de ellas, el cuento configura una imagen artística del sujeto y del horizonte en el que éste se inscribe, es decir, en tanto categorías estéticas.

El mundo que el cuento construye es un mundo posible por la analogía establecida con las relaciones espaciales reales, analogía que por supuesto es recreada e incluso, a veces, destruida, negada. Ahora bien, en el cuento no necesariamente se despliega una ubicación espacial concreta del mundo del o los sujetos, ni se busca una ilusión realista. Se trata de un mundo construido por coordenadas espacio-temporales que hacen posible el acontecimiento artístico.

La espacialidad en el cuento no se constituye como la recreación de un escenario —paisaje, lugares específicos, objetos a la mano— donde ciertos personajes se incrustarían y se moverían. El espacio no es un lugar meramente descrito; es todo el horizonte donde el sujeto es y está, desde donde habla y se construye. Esto no quiere decir que se omitan totalmente las descripciones de lugares; el asunto es que se presentan siempre en relación con alguien, con el personaje; no son "objetivas", no emanan de un narrador omnisciente que morosamente se detenga a describir, sino que siempre se construyen a partir de la conciencia o de la necesidad de movilidad y de acción del personaje. El mundo del cuento es un mundo habitado por los pasos de los sujetos, por su voz y sus silencios y ese mundo existe; aunque no se evoque visualmente, se vi-

[31] Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, t. 1, trad. Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 178.

[32] *Ibid.*, p. 165.

vencia. Para el género no importa tanto la delimitación explícita de lo exterior, porque tal exterioridad siempre emerge desde la profundidad de la existencia de ese ser que la habita y le da sentido.

Acaso en ningún otro género literario como en el cuento sea tan aguda la estrecha relación entre el tiempo y el espacio: ambos se han fusionado, en el espacio se materializa el tiempo. Si retomamos el ejemplo del cuento "Un día de estos" queda claro cómo en la frase del dentista se opera nítidamente esta conjunción: "Aquí nos paga veinte muertos, teniente". El deíctico "aquí" no sólo delimita en términos estrictos la espacialidad en la que ocurre el hecho —el sillón donde el alcalde está sembrado, el consultorio en un pueblo del Caribe—, en él va involucrado el tiempo del ahora que atrae a este momento, a este lugar, toda la memoria de una historia de infamias. En otras palabras, el "aquí" no es sólo espacial, sino esencialmente temporal.

La fusión de tiempo y espacio puede apreciarse nítidamente, incluso como problema tematizado, en el cuento "Manuscrito hallado en un bolsillo"[33]: la búsqueda del amor que emprende el personaje sólo puede darse en el vagón del metro, espacio de encuentros y desencuentros; la coincidencia feliz tiene que darse precisamente en la concorde elección del túnel de salida, ante las múltiples bifurcaciones de los caminos y las distintas posibilidades temporales; de no ser así, el amor hallado es falaz o incierto. El personaje está a la deriva, entregado al azar, porque sólo en la coincidencia de la elección espacial, en el tiempo justo, es posible el encuentro con el otro.

Las formas de aprehensión de la espacialidad también son fundamentales para pensar en la poética histórica del cuento hispanoamericano, pero puede afirmarse que, en términos genéricos, el mundo del cuento no es "ancho" ni es "ajeno". El mundo es parte de lo que acaece porque lo que suceda sólo puede pasar justamente "ahí". Y es en este punto donde interviene el problema ligado y pocas veces tomado en cuenta, de la historicidad del tiempo y del espacio. A pesar de que, frecuentemente, el cuento sitúa el acontecimiento fuera de un tiempo histórico preciso, éste deja algún rastro en el mundo representado. El acontecimiento ocurre en un determinado momento y ese acontecimiento determinará el destino del ser. La forma de trabajar la incidencia del tiempo histórico en el mundo narrativo, es uno de los rasgos para deslindar corrientes estéticas e intentar trazar las rutas por las que ha corrido históricamente el género[34].

[33] Julio Cortázar, en *Cuentos completos*, t. 2, Alfaguara, México, 2ª ed., 1994, pp. 65-73.

[34] Más adelante reviso cómo el cuento modernista intenta eludir su compromiso y su relación con una historicidad concreta y es éste uno de los rasgos que define la trayectoria estética del género.

El cuento elige siempre representar al ser viviente en el momento de una decisión suprema, el sujeto enfrentado a una situación límite; la imagen podría ser la de quien entorna una puerta para entrar o para salir, pero siempre a punto de traspasar una frontera, no importa tanto quién haya sido antes ese hombre o esa mujer o lo que vayan a ser después, importa ese momento de decisión. De ahí que pueda pensarse el cuento como un espacio dividido entre lo de fuera y lo de dentro, lo de arriba y lo de abajo, lo natural y lo sobrenatural, el orden y el caos, más aún, lo femenino y lo masculino, lo real y lo ficcional, lo oral y lo escrito. El cuento es, fundamentalmente, el espacio de la contradicción y en estos términos el actuar del ser consiste siempre en un traspasar una situación, al fin de cuentas, una trasgresión. Este es el otro nivel de la tensión significativa del cuento que lo perfila como género literario.

El acontecimiento en el interior del mundo textual, entendido como la manifestación de la actitud participativa del sujeto en relación con la otredad, supone el punto de fusión de la dimensión temporal con la espacial, pues es en ese aquí y en ese ahora donde se da la posibilidad de encuentro o desencuentro con ese otro —con eso otro—, y por tanto, de ruptura de un orden. En estos términos puede resultar de utilidad recuperar la noción bajtiniana del cronotopo del umbral para definir la imagen artística que se forja del hombre: el cuento configura esencialmente el momento de ruptura de la vida, de la crisis, de la decisión vital, por ello, el tiempo no parece tener duración, parece congelarse en el instante que es altamente valorado. El espacio del cuento es un umbral, "donde no es posible estar en calma, echar cimientos, donde sólo se puede traspasar, trasladarse"[35]. Para que el cuento sea tal, el ser ha de decidir traspasar la frontera. Generalmente el cuento rehúsa gratificar con la tranquilidad del triunfo de un determinado orden, dado que se alimenta de esa tensión: nunca sabremos si el personaje de "El manuscrito..." se encontró con Marie-Claude en el mismo vagón del metro, si eligieron la misma estación para bajar y el

[35] Mijaíl Bajtín, *El acto ético*, p. 150. Debo aclarar que esta noción de umbral la trabaja Bajtín especialmente en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, en la cual niega que Dostoievski construya a sus personajes desde una perspectiva psicologizante, lo que implicaría una cosificación del alma humana, al presentar al hombre como concluso y definido; mientras lo que sucede es que "siempre muestra al hombre sobre el umbral de una última decisión, en su momento de crisis y de un cambio inconcluso —y no predeterminado— en su alma" (p. 91). Por último, también me interesa aclarar que el umbral en la literatura, desde el pensamiento de Bajtín, "es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita" (*Teoría y estética de la novela*, p. 399). Recupero para mi exposición este sentido metafórico de la noción.

mismo túnel para salir; no sabremos si el lector de "Continuidad de los parques" será asesinado en el mundo de la novela que lee o en su propio mundo.

Ahora bien, el héroe puede cruzar la frontera por múltiples razones: por mandato, por la fatalidad, por su iniciativa responsable, por accidente. La respuesta que los cuentos den a esto tiene que ver con la propuesta estética que cada uno de ellos porte, con la visión de mundo que subyace tras cada historia narrada. Igualmente, la forma de esos universos y el tipo de frontera está en estrecha relación con el proyecto estético del cuento.

La tensión

He acudido reiteradas veces a lo largo de este trabajo al término tensión y ahora me interesa retener un poco la palabra para intentar reunir lo que he ido anotando al respecto, con la intención de que quede claro que es una noción fundamental para pensar el problema de la poética del cuento. Como ya lo señalé antes, la idea ha estado presente en la tradición teórica y crítica que se ha ocupado del estudio del género; de ahí la recupero pero con la pretensión de darle un contenido más preciso.

El cuento es el género literario que erige su sentido en el establecimiento de la tensión, manifiesta en múltiples niveles. En el plano básico del trabajo creador, el cuento emerge producto artístico como resultado de la tensión establecida entre el horizonte sensitivo del mundo creador y el del mundo creado, esto es posible en la medida en que el mundo creado no se erige como una mera reproducción inerte de lo real, pero tampoco como simple producto de una genialidad supraterrena, despegada de la vida. Hay un flujo tensional entre mundo representado y mundo representador. El artista construye un mundo artístico pero este trabajo de creación sólo puede adquirir el pleno sentido de actividad estética en la medida en que implica la participación total de los sujetos involucrados —autor-lector y entes del mundo cuentístico—, pues es en esa participación activa en donde se enfrentan los universos valorativos de un polo y de otro[36]. En este nivel, ciertamente toda creación artística es resultado de esa tensión fundante. Lo que se hace específico en el cuento es el sentido y la dirección que adopta la actividad artística.

[36] Acaso pueda ayudar este pensamiento de Bajtín para entender la necesaria participación del otro en el acontecer estético: "El contemplar estéticamente quiere decir referir el objeto al plano valorativo del otro" (*El acto ético*, p. 80).

El cuento erige el propio acto de relatar en el verdadero acontecimiento, lo que se relata, lo que pasa ahí no es tan importante sino el cómo se ha mirado, cómo se ha percibido, cómo se ha valorado y cómo se enuncia eso que ha pasado, a qué plano significativo se eleva o se propone, que puede llegar hasta los niveles simbólicos o alegóricos. Por eso el género recupera un fragmento, un momento de la vida sin que importe el discurrir de ésta, sino el estar y el ser en un cierto espacio y en un tiempo determinado, que ilumine el sentido de la vida. Así, en el cuento, para serlo, han de confrontarse dos universos, dos horizontes valorativos que se revelan uno al otro. En esto consiste la recuperación más profunda de la memoria de los orígenes orales: el relator ante su auditorio como conciencias encontradas en el terreno de lo relatado, lo relatado erigido por el trabajo artístico de los dos polos.

En el plano de la composición, el cuento instaura dos temporalidades —el pasado de donde se extrae la historia y el futuro de la expectativa— que se enfrentan conflictivamente en el presente de la enunciación, se distancian, se cruzan, parecen fusionarse a veces pero, finalmente, se resuelven en el tono de una actualización que alcanza su último sentido en el momento de la recepción, sin que un tiempo absorba al otro. De ahí el rasgo de acrónico que muchos han atribuido al cuento. Sin embargo, esta apariencia de acronía se desmiente en el momento en que el juego temporal entre pasado, presente y futuro entra en relaciones de nuevo conflictivas con el otro plano más profundo de temporalidad que el cuento porta: la inevitable presencia de un tiempo histórico real que ha dejado sus huellas en el espacio en el que se erige la vida y el actuar de los sujetos.

El cuento no trabaja con la espacialidad concebida como entorno ajeno al héroe —"lugar donde..."— y, por ello, es el género que construye un mundo plenamente espacial, en tanto que va erigiendo su sentido con base en una compleja red de relaciones extraídas de la analogía de coordenadas espaciales en las que percibimos el mundo. Desde esta perspectiva, el cuento confrontará dos universos semánticos que difícilmente, en otro contexto, pueden aparecer juntos. En el linde de estos universos está el ser humano —está su discurso—, de tal manera que su acto —su enunciación— será decisivo y hará posible la historia del relato. Si el sujeto no se mueve —si no enuncia—, sólo hay historia virtual, ésta no puede actualizarse hasta que haya una decisión: Yocasta con la conciencia de que el hombre que sube las escaleras hacia su encuentro, es su hijo; la decisión suprema de abrirle las puertas del palacio y de su alcoba crea un destino y echa a rodar el mito por excelencia en nuestra cultura occidental, pero esto es posible porque ella adquiere voz propia, una voz que con-

tará desde otro ángulo, una voz que transforma la historia "oficial" y por obra de esta conciencia parlante existe un nuevo cuento, una nueva mirada[37]. Han debido transcurrir los siglos para que la madre-esposa pudiera tomar la voz y ese acto tremendo, transformador, siembra la posibilidad de sospechar de la verdad establecida. El destino no yace en el remoto pasado, es resultado de un acto responsable. Yocasta no apela a ninguna coartada, sabe que no la hay. Pero esta visión sólo pudo darse en pleno siglo XX, nunca antes.

Por último, unas palabras más acerca del problema de la conformación del cuento como espacio de contradicción y pugna: en el acercamiento conflictivo de dos universos semánticos opuestos para generar un nuevo sentido, un mundo nuevo, el cuento puede recordar el proceder de la metáfora, no entendida ésta en los términos trabajados por la retórica y la neorretórica, de sustitución de un nombre por otro o de transposición de un nombre extraño —desviación—, o aun, de una comparación abreviada, sino entendida en un amplio sentido, en principio recuperando su potencial capacidad referencial de "poder redescribir la realidad"[38].

No se trata de trasladar sin más el problema de definición del cuento a un campo tan complejo como el de la metáfora; me parece que las nuevas perspectivas para analizar este fenómeno, más allá de su cualidad de tropo, pueden dar luz sobre el funcionamiento del cuento. De hecho, ya hace algunos años Françoise Perus adelantó la propuesta de ver la estructura del cuento como "narrativización de la metáfora", distanciándose de la concepción retórica de ésta[39].

Si seguimos a Ricoeur, y dejamos de pensar la metáfora simplemente como un desplazamiento en la significación de las palabras, para ver en ella el punto de tensión y de encuentro entre dos ámbitos separados, incluso opuestos e incompatibles, entonces, lo que aporta la metáfora es una visión nueva, ya que la percepción ordinaria no puede captar el parentesco o la cercanía entre dichos ámbitos[40]. Más aún, para Ricoeur la metáfora, en tanto estrategia que preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción, llega a representarse plenamente en el poema, en la medida en que el poema proyecta

[37] Angelina Muñiz-Huberman, "Yocasta confiesa", en *Narrativa relativa. Antología personal*, Conaculta, México, 1992 (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 63), pp. 21-23.

[38] Paul Ricoeur, *La metáfora*, p. 14.

[39] "Algunas consideraciones...", p. 39.

[40] Véase Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, pp. 58-66. En su otro texto sobre la metáfora apunta: "El juego de la semejanza [...] consiste en la instauración de una proximidad entre significaciones hasta entonces alejadas" (*La metáfora*, p. 310).

un mundo. Entonces, si se une ficción y redescripción, como lo propone el filósofo, se llega al fondo de la función poética: redescribir la realidad por el camino de la ficción. Así podemos ver cómo, en un nivel profundo, en el cuento se opera este trabajo de confrontación entre dos universos semánticos que son capaces de generar un nuevo sentido del mundo, de la vida, del hombre; en otras palabras: una redescripción del mundo y de esta manera, a la vez, estaríamos de vuelta en el punto de intersección entre lírica y cuento.

Las sugerencias anteriores exigen aún mucho trabajo, tal vez sea posible objeto de estudio para un trabajo posterior. Por ahora, sólo me interesaba recuperarlas como posibilidad que ilustre más nítidamente el problema de la tensión en el cuento.

En este punto, y para tratar de atar muchos de los puntos dispersos hasta ahora, quizá valga la pena pensar en la obra de Horacio Quiroga, pues con frecuencia se le señala como el padre fundador del cuento moderno hispanoamericano —"El primer gran cuentista hispanoamericano" afirma Pupo-Walker[41]—, porque fue él quien abrió puertas a las relaciones con la tradición europea y norteamericana, porque logró distanciar el género de otros, lo delimitó frente a la gran diversidad de textos híbridos al uso, por ello alcanzó autonomía estética: "El cuento es, al fin, un mundo propio, completo y autosuficiente en su brevedad: algo más parecido a un soneto que a una novela"[42]. Sin embargo, es preciso que esta convicción virtualmente compartible por cualquier lector de cuentos, sea complementada con la siguiente observación:

> Quiroga expresa la culminación de un proceso y anuncia muchos de los rumbos que tomará el cuento contemporáneo. Es el cabal epílogo de la historia del género en el siglo XIX y el prólogo que antecede al cuento de nuestro tiempo[43].

En otras palabras, se debe evitar la perspectiva ahistórica de ver en Quiroga un caso extraordinario de generación espontánea: la insólita emergencia de una solitaria genialidad apabullante. Si Quiroga llevó el cuento a la plena realización de sus posibilidades estéticas, esto es el resultado del largo trabajo artístico que le antecede; no fueron sólo Poe y Chéjov, con sus teorías y su ejemplo, los que lo llevaron a la delineación del género; fueron, sobre todo, el

[41] "Prólogo; notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en *El cuento hispanoamericano ante...*, p. 12.

[42] José Miguel Oviedo, *Antología...*, p. 394.

[43] *Ibid.*, p. 26.

conocimiento y la asimilación de una tradición y el diálogo con diferentes concepciones estéticas: Quiroga no sólo bebió de las literaturas europea y norteamericana, apeló a la memoria artística conformada en Hispanoamérica, donde el cuento no era un mero germen, sino que ya había asomado en distintas formas, ya se le habían dado diferentes contornos, como se ha visto en las líneas precedentes.

Es hora de hurtarnos a la frecuente explicación de su obra en el alucinante mundo de la selva, desde o sobre el que escribió sus más célebres textos. También es hora de despojar las explicaciones críticas de la indudable atracción que ejerce la figura del hombre Quiroga, el trágico, el negociante fallido, el inventor fracasado, el amante desgraciado... La gran aportación de Quiroga, me parece, no está en su temática, ni en la frecuente inclinación truculenta para trabajar sus materiales, ni en su técnica narrativa[44]: está en los perfiles de arquitectónica concreta y diferencial que dio al género.

Acaso en ningún otro cuentista hispanoamericano se había visto tan nítidamente la imagen artística del ser en el umbral, en este momento crucial que busca aprehender el cuento para configurarse como tal. Quiroga construyó sus textos a partir de la tensión establecida entre dos ámbitos semánticos que se repelen; en él encuentran su punto de intersección conflictiva, punto en el que el hombre lucha, se desgarra y logra configurar su ser como sujeto. El quiebre que provoca la significación en el mundo trabajado por Quiroga, no se da exclusivamente en el ámbito de lo cognitivo, sino también en el de la ética, es decir, en la esfera en la que el hombre alcanza a ser plenamente lo que es en relación con su mundo, con los otros y consigo mismo. Y entonces, el trabajo artístico consistirá sustancialmente en la aprehensión de ese punto de crisis, pero desde una perspectiva organizadora para alcanzar la unidad y la totalidad.

La tensión que crea el cuento de Quiroga no tiene que ver con un asunto puramente temático, sino que es un problema de poética y, desde mi punto

[44] Dice Luis Leal: "La contribución de Quiroga al desarrollo del cuento hispanoamericano la encontramos en dos campos: en el perfeccionamiento de la técnica y en la introducción de temas, ambientes y personajes criollos" (*Cuento hispanoamericano*, p. 71). Si duda se puede estar de acuerdo con tal afirmación, pero también, de ser sólo así, sería de escaso interés la figura de Quiroga, sólo trascendente desde la historia del género concebida como una historia de su técnica o desde los temas trabajados. En cambio, quedo sin comentarios ante afirmaciones del tipo: "No le conocemos ningún cuento perfecto: en general escribía demasiado rápidamente y cometía fallas no sólo de estilo, sino de técnica narrativa" (Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 463). Sólo una pregunta asoma: ¿Qué quiere decir cuento perfecto?

de vista, la clave para entenderla se encuentra en la enunciación discursiva. Aparentemente los cuentos de Quiroga se construyen con una sola voz narrativa que desde la omnisciencia abarca la totalidad del mundo representado. Sin embargo, en esa aparente homogeneidad y suficiencia se sienta la polémica que configura la tensión.

La enunciación narrativa no resulta ser ni tan suficiente ni tan unilateral como pudiera parecer: los cuentos se revelan como un diálogo entre dos conciencias que, en el enfrentamiento tensional, configuran el acontecimiento artístico. Así, el cuento "El hombre muerto" no es sólo la representación de un hombre que resbaló al cruzar la cerca, clavó el machete en su cuerpo y se está enfrentando a su propia muerte; es el nacimiento de la conciencia narrativa que va siguiendo el proceso de lo que es el morir frente a esa otra conciencia que se está muriendo y se resiste; por eso el narrador dialoga con el interlocutor y por eso establece ese ir y venir desde su propia percepción a la del hombre; no sólo es un juego formal, sino que es la lucha dialógica por la aprehensión de ese momento del ser en el umbral:

> Pero entre el instante actual y esa postrera espiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano! Es éste el consuelo, el placer y la razón de nuestras divagaciones mortuorias: ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún!
>
> ¿Aún?... No han pasado dos segundos: el sol está exactamente a la misma altura [...][45].

Todo el cuento está construido en esta tensión entre las dos conciencias y cada uno se enfrenta con su saber. El narrador no impone decididamente su perspectiva más abarcadora a la conciencia del hombre en agonía y en esa tensión se reproduce y se materializa la otra lucha, la del hombre que se está muriendo. Cuando el enfrentamiento entre las dos conciencias cesa, ha terminado también la batalla contra la muerte, el hombre ha muerto y por eso acaba el cuento.

El hecho de que con frecuencia adopte el narrador el punto de vista de un animal, por ejemplo, las víboras, no sólo tiene que ver con un afán denunciador de las tropelías y la agresión que puede cometer el ser humano contra la naturaleza; esto está más ligado al problema de poética de constitución de un

[45] Horacio Quiroga, "El hombre muerto", en *op. cit.*, p. 654.

cuento fundado en la tensión y el enfrentamiento entre perspectivas, conciencias, actitudes éticas. En "Los cazadores de ratas" el narrador elige mirar desde el horizonte de la víbora de cascabel y no enjuicia ni valora, en esta medida su posición no es de exotopía, de una ajenidad mirando dos fuerzas que debaten, él se constituye como parte de una de las fuerzas en tensión para configurar el sentido, por ello su enunciación es un diálogo interno entre los dos horizontes, de donde puede emerger una imagen completa y plenamente significativa.

Ahora bien, muchos cuentos de Quiroga se cierran con la enunciación de un discurso completamente extraño al tono del narrador y al tono de los personajes; la extrañeza se da porque esta última voz no continúa manteniendo el nivel de conocimiento que tenía el narrador, se revela con un apabullante saber y un tono emocionalmente ajeno a lo relatado; incluso su enunciación parece estar orientada hacia un cierre absoluto, no sólo de la historia textual que se ha desplegado, sino hacia la cancelación de los múltiples sentidos que esa historia pudo suscitar, en el momento en que da explicaciones racionales, a veces de carácter científico, para aclarar el misterio casi inexplicable de lo relatado. Así es, por ejemplo, el final de "El almohadón de plumas":

> Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón sin duda había impedido al principio su desarrollo; pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cinco días, en cinco noches, había el monstruo vaciado a Alicia[46].

O el de "La miel silvestre":

> No es común que la miel silvestre tenga esas propiedades narcóticas o paralizantes, pero se la halla. Las flores con igual carácter abundan en el trópico, y ya el sabor de la miel denuncia en la mayoría de los casos su condición —tal el dejo de resina de eucalipto que creyó sentir Benincasa[47].

Esta voz ajena que se inmiscuye se puede valorar negativamente, como una falla en la composición del cuento, casi como un lastre que viene a perturbar el ámbito misterioso forjado en el relato, por las indecisiones y titubeos del

[46] "El almohadón de plumas", en *ibid.*, p. 101.
[47] "La miel silvestre", en *ibid.*, p. 127.

narrador y de sus personajes; así, al develar el misterio, dando la explicación "verdadera" de lo que pasó, el cuento cae porque se ha aflojado la tensión.

No puedo negar rotundamente la razón a quienes argumentan esto, incluso hasta pueden darse explicaciones hipotéticas para este proceder, por ejemplo, por el tipo de lectores que tuvo Quiroga, dado que publicaba en revistas. Sin embargo, también pienso que esto puede ser visto de otra manera: una forma más de crear la tensión dentro del género, una extensión de la contradicción llevada hasta el último momento, donde todo el ámbito misterioso e inexplicable entrará en polémica con la explicación racional o supuestamente científica dada al final, de tal forma que la mirada objetivadora, científica, pone a prueba la mirada artística y al revés. En el establecimiento de esta tensión última, un discurso ilumina el otro y viceversa y ambos se despojan del patetismo que podían entrañar. Se abre el espacio para que un universo semántico dialogue con el otro y, en el diálogo, se delinean los límites de cada polo y se forja la imagen totalizadora de la vida.

Si en Quiroga el cuento alcanzó su destino genérico, se debe, fundamentalmente, a que él se dio a la tarea de construir sus textos partiendo de la profunda recuperación de sus orígenes orales. Pero aquí, la oralidad pasada no alcanza su manifestación en transcripción de hablas regionales o incultas, ni en los temas popularizantes, sino en la forma de construcción del mundo cuentístico, por ello hablo de una recuperación en un nivel profundo. Dicha forma de construcción del mundo está dada, en gran parte, por la presencia de lo corpóreo como eje articulador de la significación. En otras palabras, la voz narrativa deviene acontecimiento artístico en el establecimiento de la tensión entre su enunciación y el horizonte ajeno que está modelando. Ahora bien, la tensión está conformada también en otro plano, con la incorporación de lo corporal a la enunciación: la voz es la medida del mundo, en tanto que es guiada por lo que se ve y por lo que se oye, es decir, lo que se percibe sensorialmente. Los cuentos de Quiroga adquieren sus contornos en la lucha por enunciar un mundo percibido sensorialmente. En la palabra de estos cuentos resuena la voz agonística de los viejos relatores que ponían en juego el cuerpo para cifrar sentidos y efectos.

Algunos críticos se han percatado de que, por ejemplo, en "El hombre muerto", el narrador enuncia lo que mira el hombre agonizante para luego, cuando éste esté muerto, cambiar de punto de vista y narrar lo que el caballo ve. Esto se presenta como un acierto en la técnica narrativa, pero no se ha reparado en la importancia fundante que tiene el papel de la mirada en la poética de Quiroga. Lo que alguien mira es lo que se vuelve significativo y relatable:

es la visión que tienen los padres de sus cuatro hijos idiotas, sentados en la banca del patio, la que reitera la afrenta de su amor maldito; es la mirada de los idiotas captando el sacrificio de la gallina lo que propicia la posibilidad del desenlace; es la sombra de la niña que se interpone entre la mirada de los idiotas y el cerco lo que se vuelve propuesta de acción para ellos; es la niña que quería mirar por encima del cerco la que crea la ocasión de la desgracia; es la sangre derramada en la cocina, apenas entrevista por los padres, la que funda la magnitud del horror.

Es preciso aclarar que la mirada no es sólo un asunto temático, un motivo para el desarrollo de la anécdota, como pudiera parecer; es la guía que posibilita los hechos y es la única orientación de la voz en la maraña del mundo; esto es, la voz selecciona un fragmento del mundo en función de lo mirado. Se rememora lo que se ha visto y lo que se ha sentido y la única posibilidad de retraer el pasado, actualizarlo, es reconstruyendo el trayecto de los ojos, tanto en lo que no alcanzan a mirar como en lo que se aprehende plenamente. Así, en tanto el hombre no ha visto lo que sucede, sólo hay una vaga sensación:

> El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yararacusú que arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.
>
> El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza, y hundió más la cabeza [...][48].

La visión del horror suscita la ascensión a la conciencia:

> Cuando se ha visto a un chiquilín reírse a las dos de la mañana como un loco, con una fiebre de cuarenta y dos grados, mientras afuera ronda un yaciyateré, se adquiere de golpe sobre las supersticiones ideas que van hasta el fondo de los nervios[49].

El vislumbre del enemigo es el detonante de la organización:

> Un inequívoco ruido de puerta abierta llegó a sus oídos. La víbora irguió la cabeza, y mientras notaba que una rubia claridad en el horizonte anunciaba la aurora, vio una angosta sombra, alta y robusta, que avanzaba hacia ella. Oyó también el

[48] "A la deriva", en *ibid.*, p. 52.
[49] "El yaciyateré", en *ibid.*, p. 380.

ruido de las pisadas —el golpe seguro, pleno, enormemente distanciado que denunciaba también a la legua al enemigo.

—¡El Hombre! —murmuró Lanceolada. Y rápida como el rayo se arrolló en guardia[50].

Los ejemplos pueden multiplicarse, cuan vasta es la obra de Quiroga; creo que con los anteriores puede quedar clara la consistencia de la mirada como el eje conductor de la voz enunciadora: la visión es la fuente de la verdad y, por tanto, del discurso. Es la forma de instalar en la escritura las posiciones significativas de lo corpóreo. Los ojos del lector que rastrean las líneas de lo escrito emprenden el camino en pos de lo que otros miran, única vía posible para arribar al sentido.

Debo aclarar que la configuración artística del mundo en el cuento de Quiroga también está dada por la integración activa de la percepción sensoria del cuerpo, no exclusivamente por la mirada, aunque ésta sea la principal vía de aprehensión. Es fundamental lo que se oye, lo que se siente al tacto o al paladar, lo que es percibido por el narrador, no sólo por el sujeto activo: "Podeley volcó tranquilamente sobre su lengua la terrible amargura aquella [la quinina]"[51]. El narrador no impone su conocimiento, va llevando el relato conforme se van dando las sensaciones corporales del personaje, así es en "A la deriva": "El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo"[52].

En esta medida, el narrador no puede ser una abstracción incorpórea, se desplaza en el horizonte que va configurando, se mueve su mirada a la par que los ojos de sus personajes, se hace una con la voz de aquéllos, no en un eco pasivo, reproductor de las acentuaciones, sino en la activa participación responsable de una forma de aprehender y estetizar el mundo; pero luego se distancia, se repliega hacia sí mismo para discutir polémicamente lo que el otro ha afirmado o sentido. A veces, la polémica se da en la interioridad de su propio discurso, es así el cuento "Una bofetada", donde el narrador va adoptando distintas perspectivas, primero parece hablar desde el punto de vista del mayordomo que introduce alcohol en el obraje, después se aproxima a una perspectiva del todo ajena para mirar la vida que llevaba el mensú, una mirada completamente

[50] "Anaconda", en *ibid.*, p. 324.
[51] "Los mensú", en *ibid.*, p. 82.
[52] "A la deriva", en *ibid.*, p. 54.

distanciada e ideologizada: "El mensú, entretanto, invadido por la molicie aborigen, quedaba largas temporadas en Posadas, vagando, viviendo de sus bigotitos de punta, que encendían el corazón de las mensualeras"[53]. Después parece ir siguiendo los pasos del mensú, conforme va cumpliendo el trayecto que lo lleve a la venganza por la afrenta inicial sufrida; el relato se hace aparentemente frío, impersonal, pero al final, vuelve a darse un giro cuando se cede la palabra al mensú, para que cierre el cuento: "—¡Pero ése no va a sopapear más a nadie, gringo de un añá membuí!"[54]. Puede verse, así, cómo el narrador ha recorrido todos los trayectos del mensú, desde el agravio sufrido, hasta la culminación de su venganza y en ese vagar siempre acecha, toma distancia, no parece querer asumir la perspectiva del mensú, que es con la que en el fondo siempre ha estado dialogando silenciosamente.

La voz en muchos cuentos se tiende como el puente de comunicación entre el pasado y el hoy en el que se enuncia; el acto narrativo deviene así un esfuerzo de la memoria para instalar en el hoy ese pasado; a veces, como en el caso de "Los buques suicidantes", el pasado referido se actualiza y se hace hoy, pierde sus límites de pretérito, en el suspenso de los oyentes que virtualmente han reactivado todas las condiciones en que se dio el suceso misterioso de los suicidios colectivos de marineros:

> La concurrencia femenina, ganada por la sugestión del oleaje susurrante, oía estremecida. Las chicas nerviosas prestaban sin querer inquieto oído a la ronca voz de los marineros en proa [...] Como ustedes comprenderán, el terror supersticioso de nuestra gente llegó a su colmo[55].

La memoria que activa el cuento no es una masa informe y unívoca, es vigente, renovada y siempre renovable en los nuevos contextos en los que vuelve a darse el acto de la enunciación. El narrador cumple la función de ser el resguardo del recuerdo, de transmitirlo para asegurar su sobrevivencia, no porque sea el depositario de un hecho memorable en sí mismo, sino por la capacidad que tiene para suscitar sentido en este otro lado del puente: en el acto de refiguración, en tanto acto que restituye la narración al "tiempo del obrar y del padecer"[56]. El receptor participa activamente en la configuración de ese pasado retraído.

[53] "Una bofetada", en *ibid.*, p. 206.
[54] *Ibid.*, p. 211.
[55] "Los buques suicidantes", en *ibid.*, pp. 48 y 49.
[56] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 139.

La selva en los cuentos de Quiroga no se configura sólo como un espacio hostil al hombre en el que puede sucumbir; en todo caso, este espacio está plagado de huellas humanas y de un tiempo histórico preciso que hacen imposible considerarlo como un mero símbolo poético de carácter abstracto, porque es justo en ese espacio donde se manifiesta la injusticia, la explotación, el trabajo extenuante de los hombres bajo un látigo; así, los personajes de estos cuentos suelen constituirse como sujetos que no sólo luchan contra las fuerzas desbordadas de la naturaleza sino contra capataces insensibles, contra la ambición desmedida de patrones abusivos[57].

Finalmente, quiero apuntar que, si el cuento alcanzó en Quiroga su verdadero sentido genérico, se debe a que en él llega a ser fundamentalmente un acontecimiento que se revela como tal en tanto que implica la confrontación artística de dos ámbitos generalmente separados, concebidos como ajenos uno de otro, entre dos horizontes significativos, lo cual no sólo se da en el nivel de la fábula, sino sobre todo, en los marcos de la enunciación: la lucha del narrador por acercarse y confrontarse como conciencia con la conciencia del héroe, sin que un horizonte opaque y nulifique al otro o en la batalla contra el pasado para activarlo en el hoy de la rememoración.

En esta pugna por encontrar los tonos precisos y justos de la enunciación, se construye la imagen del hombre, no como víctima del destino, de la fatalidad, sino la del hombre en el obrar, la del ser responsable de su vida que está en lucha contra la naturaleza, contra la soledad, contra la muerte, contra el olvido, contra la injusticia. Los cuentos de Quiroga no hallan su sentido en ser reflexiones filosóficas abstractas sobre la vida y la muerte, en todo caso se trata de la encarnación de estas potencias en lucha, en ambientes delineados y específicamente caracterizados, en tiempo y espacio, lo que da a estas potencias una identidad absolutamente funcional y no sólo simbólica, posibilidad, sin embargo, que tampoco se descarta.

El cuento, después de Quiroga, no sigue un solo derrotero, sería absurda tal afirmación, ni se trata tampoco de erigir a Quiroga en una especie de faro que guíe la posterior escritura de cuentos. Pero sí es preciso reconocer que el siglo XX ha sido para Hispanoamérica el siglo del cuento y siempre consciente o inconscientemente ha habido algún tipo de relación con la poética quiroguiana, sea de reproche —caso de Borges o de Anderson Imbert— sea para asumir su legado y continuar elaborando y explorando todas las posibilidades expresivas del género —caso de Cortázar.

[57] Véanse, a manera de ejemplo, los cuentos "Una bofetada" y "Los mensú".

Pero en todas las observaciones anteriores queda pendiente de desarrollar un problema estrechamente ligado a la poética del género y al que he estado haciendo alusión una y otra vez: el de la figura del personaje y del héroe, su papel en la configuración del cuento. Para entender de una manera más completa la poética del cuento es preciso volver a este asunto y aclarar teóricamente el problema de la enunciación, siempre en relación con el *corpus* concreto de Hispanoamérica.

El héroe y la voz en el cuento

Se ha dicho reiteradas veces que si bien en todo cuento encontramos al menos un personaje éste nunca alcanza a perfilarse en toda la complejidad que conlleva la individualización: aspecto, gestualidad, costumbres, ideología, circunstancias determinantes de su vida, etc. Si se adopta esta perspectiva, entonces llegamos inevitablemente a la conclusión de la carencia de psicologías complejas en el cuento. Para encarar y poder negar la pertinencia de este enfoque hace falta remontarse mucho más atrás, a la prehistoria del género.

El género cuentístico no es producto de la sociedad burguesa, es heredero del primigenio relato en el cual el hombre era ante todo, un ser social, de carácter público. Recuérdese que los relatos de tradición oral eran absolutamente funcionales: permitir a un "determinado grupo o corporación afirmar su personalidad colectiva"[58]. Para la tradición oral no era operativo ni funcional detenerse en la recreación detallista de matices psicológicos. Pero hay otra respuesta a esta acusación de carencia que halla su razón de ser en la propia naturaleza del género: "There is nothing that commends a story to memory more effectively than that chaste compactness which precludes psychological analysis"[59].

Entonces, el cuento se forjó como forma discursiva, alcanzó sus perfiles y su papel, mucho antes de que se diera el lento proceso de institucionalización de la individualidad del ser, proceso al que está ligada la aspiración a la plasmación psicológica del personaje. Simplemente, si el cuento se demorara en la construcción de un personaje con todas sus contradicciones, todos los matices de una personalidad, dejaría de ser tal. Pero no se entienda que estas observaciones pretendan negar la adaptabilidad que el género ha manifestado

[58] Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976, p. 20.
[59] Walter Benjamin, art. cit., p. 91.

históricamente para sobrevivir y transformarse, en la medida en que se han transformado la sociedad y el ser humano.

Por lo apuntado antes, puede concluirse, sin temor a hacer una aserción demasiado polémica, que el cuento, no obstante tener siempre una figura con un cierto grado de delimitación de su presencia en el mundo, que generalmente, incluso, se erige como el foco desde el que se proyecta un horizonte espacio-temporal —el mundo del cuento no está deshabitado, no es estático, sin contradicciones—, difícilmente será susceptible de analizarse a partir de los personajes que pueblan su mundo, como lo ha hecho cierta tradición crítica en la novela y en el drama[60], porque él no busca plasmar el devenir de una personalidad, no despliega el proceso de formación de un carácter, ni sus evoluciones y cambios. Un cuento particular puede aludir a las contradicciones, encuentros y desencuentros de un personaje consigo mismo, pero sólo en términos de alusión, nunca de desarrollo minucioso o exploratorio. Sin embargo, esta naturaleza del género no puede ser planteada como carencia o ausencia ni tampoco puede ubicarse simplemente en el plano de la brevedad genérica característica, casi como una incompetencia suya.

Podría pensarse que una opción para salir del problema de la limitada vida del personaje en el cuento, está en la propuesta que surge de los planteamientos estructuralistas, en gran medida adoptada por los semióticos: analizar el personaje como una función —la de actante— dentro del sistema textual, necesario para hacer inteligibles las acciones narradas —no importa lo que el personaje sea sino lo que haga, la función que cumpla como villano, ayudante, héroe o antihéroe—, de tal forma que el estudio del personaje, en realidad, termina siendo remitido al estudio de las acciones, entendiendo éstas "en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar)"[61]. Sin embargo, tampoco se resuelve el problema porque, por un lado, el cuento no es necesariamente un relato de acciones y, por otro, cuando se identifica personaje con función, automáticamente se ha vaciado a aquél de la particularidad que el texto le imprime para volverse una mera pieza, casi indiferente, dentro de un esquema; se borran los matices y se difuminan por completo las marcas de un tiempo histórico social preciso; así, al final, se pierde el cuento, porque se pasa por alto el objeto de la representación artística.

[60] Pienso fundamentalmente en una de las vertientes de análisis dentro de los estudios psicoanalíticos que se enfoca hacia el estudio de los personajes de los textos literarios como, precisamente, personalidades.

[61] Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Premià, Puebla, 6ª ed., 1988, p. 24.

Para entender el problema del objeto de la representación en el cuento, tal vez valga la pena acudir a la vieja noción de héroe. La distinción entre héroe y personaje ha recibido poca atención por parte de la crítica y de la teoría, y con frecuencia se suelen manejar como sinónimos o la diferenciación apenas puede ser perceptible[62]: héroe como personaje principal. Pienso que puede resultar útil rescatar la noción de héroe separándola de la de personaje para entender el funcionamiento del cuento por lo que argumentaré enseguida.

Si, como decía antes, el cuento se erige como tal en la medida en que se da en su interior la tensión entre dos ámbitos, dos horizontes que se enfrentan conflictivamente, para que tal choque se dé es preciso que haya en él un sujeto portador de una cosmovisión, de una conciencia que ha de enfrentarse problemáticamente con otra conciencia o con otro horizonte semántico y valorativo que lo interpela, lo cuestiona, lo zahiere, lo obliga a delinearse y erigirse como sujeto. Es en estos términos que puede tomarse la noción de héroe, el cual, ciertamente, con mucha frecuencia se constituye como personaje —en tanto productor de acciones—, aunque no siempre sea así. Es indudable que, para que se haga posible el acontecimiento cuentístico, siempre habrá esa otra conciencia, ese otro ámbito ajeno o francamente hostil al que se ha de enfrentar el héroe. En otras palabras, el héroe se constituye como la encarnación de una conciencia viva en lucha, no sólo en el interior del mundo ficticio, sino fundamentalmente frente a la visión de la fuerza creadora. La existencia de este enfrentamiento es lo que posibilita la visión artística.

A este respecto es preciso traer aquí el problema de la frecuente coincidencia entre héroe y voz narrativa, de tal manera que muchos cuentos parecen configurarse por una sola voz. Sin embargo, no puede perderse de vista que el cuento siempre erigirá dos conciencias, aunque sólo una tenga el monopolio de la palabra; de no ser así, no habría acontecimiento y por tanto, no habría cuento.

Que quede claro, pues, que el héroe del cuento no sólo se configura como personaje; en múltiples textos es la voz enunciadora, la cual puede coincidir o

[62] A manera de ejemplo, véase: "el héroe es el personaje principal o protagonista de unos acontecimientos, el actor de una representación muy variada detrás del cual se pueden entrever o adivinar esquemas generales o funciones codificadas [...]" (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1991, *s.v.* héroe). De igual manera en Ducrot y Todorov: "Según la importancia del papel que asumen en el relato, los personajes pueden ser *principales* (los **héroes** o *protagonistas*) o *secundarios*, cuando tienen una función episódica. Éstos son dos casos extremos, desde luego, y hay muchos casos intermedios" (*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 5ª ed., 1979, *s.v.* personaje).

no con éste. Por ello, me parece que no es posible asimilar héroe a personaje, ya que a veces ocurre que el personaje no es, necesariamente, héroe y sí lo es, en cambio, el narrador. En resumen, héroe, a diferencia del personaje, es toda conciencia en lucha que aparece en la obra, con la cual la conciencia creadora establece una relación de tensión que hace estallar el sentido artístico del mundo representado. En esta medida, para el cuento no es tan importante el personaje como el héroe. Sólo por esta vía es posible salir del laberinto creado por el criterio cuantitativo para definir el género.

El establecimiento de esta diferencia permite explicar mejor la naturaleza del género, pues desde la perspectiva aquí adoptada, el héroe no precisa poseer rasgos característicamente individualizadores; es más, con frecuencia ocurre que los lectores nunca sabemos quién es el héroe, en tanto personalidad, pues nunca se nos da una imagen total de él, no es sujeto de discurso, su carácter no aparece perfilado con nitidez. En algunas corrientes estéticas el héroe sólo se constituye como un determinado tipo social; en otras, es mucho más difuso; pero lo que siempre encarna, al final, es la lucha, la tensión y para eso es necesario que no sea una imagen estática o cosificada.

Es frecuente que el cuento se caracterice porque el héroe tome la identidad de la voz narrativa y en estos casos es ella la principal conciencia actuante que se posiciona como el núcleo del acontecer: la enunciación se vuelve el acto fundante del hecho artístico y el narrador el sujeto de la acción enunciativa. Pero no hay que olvidar que esta voz no está solitaria en el interior de un mundo creado por ella y para ella a su medida. Esa voz se entona, se matiza en la relación tensional con el horizonte valorativo "externo" y en el ineludible enfrentamiento con otro horizonte configurado dentro del propio ámbito en el que se mueve, no importa qué tan claros sean los perfiles de esa otredad a la que se enfrenta: personajes, fantasías, terrores nocturnos, la selva que devora, sistemas sociales... Un héroe es tal en la medida en que pone a prueba sus valoraciones con el horizonte valorativo de un otro.

Acaso valga la pena, para precisar más nítidamente esta noción de héroe, retraer aquí, aunque sea muy brevemente, el problema de la configuración de la voz en la lírica. Para ello puede ayudar el recordar un texto un tanto ambiguo, como "A Circe" de Julio Torri[63], que constituye un relato, con una clara voz narrativa en primera persona, identificada con el personaje, lo que pudiera llevar a pensar en la presencia de un héroe. La voz enunciadora —yo— en-

[63] *Tres libros. Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 9.

frenta su deseo a la indiferencia de Circe, indiferencia que se revela como silencio, ausencia; por tanto, el yo hablante no puede constituirse como héroe porque, al fin de cuentas, no encuentra frente a sí esa otra conciencia que lo obligue a delimitarse y afirmarse como un yo en lucha. Es una voz sola, clamando en el silenciado mundo alrededor. El yo enunciador no construye la voz del otro, la voz de Circe. Por ello, un texto de este tipo se encuentra mucho más cercano al género lírico que al cuentístico, por más que tenga la forma de relato: la visión y la entonación son predominantemente líricas.

El héroe del cuento es, al fin de cuentas, el verdadero objeto de la representación artística; es él la medida de las coordenadas espacio-temporales, es él quien encarna el acontecer, es él el que va a marcar el cruce del umbral, es a él a quien se dirige todo el discurso de la voz creadora y es, a la vez, portador de su propio discurso —puede ser configurado como el desdoblamiento de un yo que, silenciosa pero eficazmente, interpela al poseedor de la palabra—; en esa medida es él un elemento fundamental del tono del cuento, porque se concibe como un sujeto pleno con su propia conciencia y su propio horizonte valorativo que entra en tensión con los contextos valorativos del autor y del lector.

Los cuentos de Cortázar son, en este sentido, magistrales: signados por múltiples niveles de tensión, devienen objetos estéticos en la comprometida actividad creativa del autor creador y el perceptor, pues la propuesta textual constituye un desafío al horizonte de la normalidad, de la regularidad, del orden, de lo real; podría decirse que en su proyecto late la pretensión de minar la estabilidad de la verdad mucho más allá de los marcos en los que se ciñe el mundo ficcional. Así, el cuento configura un mundo relativizado, inestable, incierto, más probable que veraz y esa inestabilidad invade el ámbito exterior, el mundo del lector. En esta medida es imposible la presencia de una voz convincente y autorizada y aquí emerge el nivel de tensión fundamental: la que se establece entre el horizonte valorativo de la actividad creadora y la presencia del héroe en el mundo, con su propia carga axiológica y de conciencia; esto es, la voz nace relativizada porque nace del conflicto y de la falta de certidumbre.

La voz enunciadora de "La noche boca arriba" no puede menos que permanecer estrechamente ligada al trayecto del héroe: un héroe escindido que en un ámbito lucha y se sobresalta en la cama de un hospital por liberarse de una pesadilla insistente y terrible, pesadilla que se va configurando como su otro ámbito: es del otro lado un moteca en tiempos de la guerra florida huyendo de sus perseguidores e intentando acceder al hospital, su verdadero mundo. Así, la tensión que se da en el nivel argumental se va extendiendo en círculos

concéntricos: el motociclista en feroz combate contra la fiebre que lo atrae hacia la terrible pesadilla, el moteca que entra en el tiempo sagrado de sus cazadores y debe luchar para no ser capturado, el enfrentamiento entre dos espacios, dos tiempos irreconciliables, dos seres, dos realidades— y todos estos planos de lucha y debate encarnados en el narrador. Él sabe la verdad de cada mundo, sabe que el motociclista está teniendo pesadillas, y sabe que el moteca va a ser sacrificado por los aztecas; el problema es que se trata de un mismo ser habitando dos mundos, dos tiempos, de ahí que el saber de este narrador esté también escindido y vacilante, hasta llegar a la fusión conflictiva de las dos esferas:

> Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala[64].

Así, la voz supuestamente autorizada creía que se trataba de la historia de un motociclista accidentado, quien estaba teniendo terribles pesadillas explicables por la fiebre, pero poco a poco va siendo arrastrada por la fuerza de la segunda historia, la del joven moteca que va a ser sacrificado; en los intersticios de la historia "real" se va forjando la otra, la segunda, que termina imponiéndose sobre la primera. La posición de la enunciación también se ha movido y al final, desde esta segunda realidad más fuerte e inevitable habrá de proyectar su mirada ya insegura hacia el otro mundo soñado y por ello extraño y asombroso:

> Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le ha-

[64] Julio Cortázar, "La noche boca arriba", en *Cuentos completos*, t. 1, Alfaguara, México, 2ª ed., 1994, p. 391.

bía acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras[65].

Sin embargo, esta revelación no parece pertenecer al horizonte cognitivo del narrador, sino del héroe que despierta a la realidad. El narrador simplemente asume esta perspectiva. La lucha entre el saber y la incertidumbre no es un mero juego para motivar el interés del lector, es parte de la actitud emocional artística de la creación: esto es, aquí el lector no es un receptáculo sujeto a los vaivenes de un narrador que intente escamotear la verdad, sino que el lector va construyendo paralelamente esta angustia de habitar un mundo cada vez más incierto e inestable. Estamos en esa pugna de la enunciación por ir tras las posibilidades para contar una sola historia que siempre tiene otra cara.

Los héroes de muchos de los cuentos de Cortázar son tales porque son portadores de un destino en tanto conciencia, en tanto enfrentamiento, combate, fuerza, pero no son entes metafóricos que se muevan en un mundo puramente simbólico y que luchen con una vida abstracta; se trata de sujetos que asumen una responsabilidad en su mundo, frente al otro y consigo mismos. Piénsese en el caso de "Graffiti". El mundo de este cuento no queda aprisionado en sus límites autorreferenciales, la textualización es el resultado de la lucha por encontrar formas expresivas para dar voz a la angustia, al dolor de seres sometidos a la represión; así, el cuento construye una imagen artística de sujetos agónicos en un mundo histórico concreto.

No es claro sino hasta el final de dónde proviene la emisión del discurso que se dirige a un tú; la enunciación va construyendo a ese tú minuciosamente, va siguiendo sus pasos, y en ese reconstruir el trayecto del tú, la voz enunciadora va delineándose a sí misma, en un aparente juego de espejos, hasta llegar a la afirmación del yo; entonces, la voz en tercera persona no es más que la voz de la mujer, la mujer que era simplemente "ella" para el personaje, ese ella que acaso sólo imaginó, que sólo creó en su mente el solitario graffittero. El cuento reconstruye así la compleja red de relaciones que se lanza en el proceso de la constitución de mi yo a partir de otro: hablo de mí hablando y hablándole al otro; ese otro que habla para mí, me piensa y me imagina, al grado de que el yo termina convertido en el otro, pues siempre valora desde la perspectiva del tú: "Casi enseguida se te ocurrió que ella buscaría una respuesta, que volvería a su dibujo como vos volvías ahora a los tuyos [...]"[66].

[65] *Ibid.*, p. 392.
[66] "Graffiti", en *Cuentos completos*, t. 2, p. 398.

La elección de este punto de vista no es un mero juego ingenioso con la identidad del héroe, un simple experimento especular del yo y el tú, sino que es parte fundamental de la forma de constitución del acontecimiento artístico.

En un tiempo y en un espacio en que es peligroso afirmar la existencia, la palabra y el amor, los cuerpos se tornan escurridizos, se ocultan, la mirada se dirige oblicua, la palabra se hace fugaz dibujo en una barda y en este contexto un hombre y una mujer se buscan amorosamente en los trazos con tizas de colores sobre los muros de la ciudad, a riesgo de sus vidas. Para reconstruir esta odisea amorosa la voz de la mujer, que ya ha sido prácticamente aniquilada, sólo puede articularse y resonar en relación con el otro, el tú amado, imaginado. Ahora bien, no se trata del encerramiento ensimismado de un yo que busca a un tú puramente individual, es interesante notar cómo la voz enunciadora está incluyendo en ese tú a muchos más, al dar una serie de explicaciones innecesarias para su cómplice destinatario explícito: "Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenzas"[67].

"*A mí también me duele*", la tremenda frase que escribe ese ignoto hombre en el muro de la ciudad, condensa un mundo de significaciones y abre el sentido profundamente social del cuento: el dolor publicado en un muro no es individual, es un dolor que busca compartirse, que tiende un puente a los otros dolientes, implícitos en el *también*. El sentido amoroso crece en la medida en que surge como un intento desafiante de comunicación en un mundo cerrado, donde impera el terror, la censura, la más brutal represión. ¿Podría implicar este cuento mayor precisión espacio-temporal histórica, concreta, si ubicara los sucesos con nombres y fechas? El cuento trasciende el ensimismamiento, es un cuento amoroso, es un cuento político: el amor se vuelve un acto político y el acto político tiene que ser un desafío amoroso.

Si alguna duda ha quedado sobre la noción de umbral, aquí puede revelarse el profundo sentido metafórico que tiene: desde ahí se articula la voz enunciadora; el acto de enunciación es como su último dibujo de adiós sobre la barda, antes de sumergirse en las tinieblas y el ocultamiento perpetuo, en el silencio, después de haber sido desfigurada y silenciada por la tortura; los *graffitti* eran un grito de libertad, una posibilidad de esperanza y de amor y en ese acto de responsabilidad se les iba la vida a los dos, no importa quiénes sean

[67] *Ibid.*, p. 397.

ese hombre y esa mujer; pueden ser cualquiera, importa el gesto amoroso en medio de la prohibición del amor.

Los héroes de los cuentos de Cortázar son tales porque portan un destino que no es sólo individual, en él se encierran las claves del destino del hombre contemporáneo, por ello no son figuras abstractas, son seres en agonía en un mundo que ha dejado de ser explicable por las leyes de la lógica y de la razón, de ahí la recurrencia a la dimensión de lo onírico, o de los deseos. Esta es la razón también para que el texto no selle nunca el cumplimiento cabal de lo previsto, hay insinuación, probabilidad: nunca sabremos si el héroe de "Manuscrito hallado en un bolsillo" se encontró con Marie-Claude; no es seguro que el autor de la carta donde confiesa que vomita conejitos se haya tirado por el balcón; nadie sabe a ciencia cierta si Laura y Luis vieron a Nico en la estación después de su funeral; el hombre de "No se culpe a nadie" acaso se tiró por la ventana doce pisos abajo; tal vez el lector de "Continuidad de los parques" murió asesinado mientras terminaba de leer la novela, acaso se salvó cerrándola en el último momento. Y es que no importa el desenlace particular de cada una de las historias que representa cada cuento, es mucho más importante la visión, el atisbo de la posibilidad de otro orden, otra lógica.

Los héroes son los principales elementos organizadores del acontecimiento en la medida en que éste consiste en el enfrentamiento tensional con otro universo semántico que revela esa otra posibilidad, una vida distinta de la imaginable, de ahí que el horror ante el quebrantamiento de un orden no sea experimentado por el héroe, ni se rastrean hasta el final las consecuencias de ese orden transgredido: el cuento no se propone como un enigma para ser descifrado, sino que sólo afirma tal quebrantamiento y recupera la imagen del ser a punto de ser expulsado de la paz, de la seguridad y de la integridad: "Casa tomada", es un ejemplo deslumbrante de este proceder, cuento que ciertamente puede leerse en sentido simbólico o alegórico o como exploración sicoanalítica o como puramente fantástico.

Ahora bien, podría argumentarse que muchos de estos cuentos niegan de entrada cualquier rastro de oralidad en su escritura, pero justamente lo que interesa no es cómo se manifiestan elementos orales del tipo de reproducción de hablas, sino cómo en una forma tan férreamente asida a los cánones de la escritura, se revela la permanencia de la memoria de sus orígenes orales, en tanto fuerza organizadora de la visión que late en estos cuentos: la aprehensión artística del instante preciso en el que el héroe agonista se debate decisivamente contra la soledad, contra la desesperanza, intentando romper el cerco de la incomunicación y la distancia. Con frecuencia ocurre que ni el mismo héroe sabe contra

qué lucha, pero debe hacerlo si quiere conservar su vida. No siempre importa quién fue ese héroe, qué infancia vivió, qué aspecto, qué voz, qué sueños tuvo antes del acontecimiento porque la forma en la que encarne la agonía en el momento crucial será la que devele todos los significados de esa vida.

Puede observarse, pues, cómo el cuento de Cortázar se funda en el enfrentamiento decisivo entre dos horizontes, dos ámbitos separados que pueden ubicarse en múltiples niveles, pero importa cómo la tensión entre estos dos universos revela los límites y los contornos de cada uno de ellos y en la encrucijada de estos dos ámbitos emerge la imagen de un hombre que lucha para entender, para expresar, para sobrevivir. En esta medida los héroes no son seres aislados, establecen el nexo vital con el ser contemporáneo también en agonía.

La enunciación y la memoria

Todo lo que he estado exponiendo hasta ahora desemboca inevitablemente en el problema de la enunciación, pues aunque una y otra vez he hecho alusión a este problema, falta ser visto con más detalle dado que éste es el centro de lo que constituye la naturaleza del cuento; en este punto confluye y cobra sentido la hipótesis inicial de la conformación del género a partir de la permanencia de la memoria de sus orígenes orales. Pero que no se confunda esta aserción con pensar el problema del cuento como un problema lingüístico.

En otras palabras, no se trata de echarse a cuestas la tarea de intentar hacer un inventario minucioso de la suma de procedimientos lingüísticos empleados en los cuentos hispanoamericanos; primero, porque de ello resultaría una lista tan vasta como cuentos hay y, segundo, porque no explicaría absolutamente nada acerca de la naturaleza del género, si acaso, se lograrían alumbrar ciertas zonas más o menos oscuras de algunos textos particulares. Pretendo enfocar la revisión hacia las formas de constitución del discurso cuentístico en tanto problema de enunciación, en el cual, por supuesto, están implicadas las relaciones del género con el lenguaje.

El cuento nace como voz en el seno de la vida social colectiva; nace en la boca de los contadores orales, se moldea en la aparente fugacidad que le marca el tránsito de una boca a un oído receptivo, fugacidad luego desmentida en el constante renacimiento en nuevas bocas, en nuevos contextos, en nuevos gestos y aun en nuevas palabras. Entonces no hay que perder de vista el hecho de que aquel relato oral siempre fue susceptible de ser apropiado por otra voz, por otra entonación. El relato no ha sido para las comunidades un discurso

fijo, erigido como único, con una única versión, un único énfasis. Parte de la magia que abriga ha sido su capacidad proteica para asimilarse y vivir en distintos contextos. Con otras palabras: detrás de la voz única que articula una historia resuenan las múltiples enunciaciones del mismo relato; está, de inmediato, la voz anterior de donde se recogió y detrás de ella están las otras, en una larga, casi inacabable cadena de eslabones: una versión lleva a otra y ésta a otra y así, potencialmente, al infinito. La actualización de un relato nunca podrá negar del todo la versión anterior, es decir, la voz del contador anterior.

De esta manera, puede decirse que el cuento se forja en la elaboración interna de esa pluralidad de enunciaciones que porta, con todo lo que ello implica de valoraciones éticas, de cognición, de intenciones estéticas y de orientaciones múltiples hacia los receptores. Todo cuento es, en esa medida, un permanente diálogo doble: inevitablemente siempre está dialogando con las versiones anteriores y siempre está construyéndose en el horizonte de la percepción activa de sus oyentes.

El cuento no es más eficaz porque cumpla puntualmente con la objetivación del particular discurso de un determinado personaje, en el despliegue minucioso de lo que cada individualidad pueda decir; el cuento se resuelve en la lucha que establece el narrador para representarse a sí mismo, para hacerse una voz autorizada, creíble, porque es capaz de ver y representar, pero sobre todo de encarnar una vivencia, por ello tiene que apropiarse de los discursos que puedan resonar en su historia. El discurso ajeno no es invariable ni impenetrable para el narrador, de ahí que no precise reproducirlo tal cual; sobre la palabra ajena se pueden imprimir matices, transformaciones, sin que necesariamente se traicione su espíritu.

Para el cuento no ha importado cuán variada puede ser un habla de otra, no ha importado cuánto tenga de particularidad estilística lo que un personaje dijo; es mucho más trascendente la sensibilidad que desplegó el narrador para aprehender y transmitir lo que tuvo de significativo aquella enunciación, lo que entrañó de posición en el mundo. Las hablas particulares que un cuento recupera literalmente es porque en sí mismas contienen el germen del problema, la posibilidad de desatar el conflicto; en su peculiaridad llevan el sentido, la contradicción: el tonto que repite mal unas palabras y con ello origina el derrumbe, el caos; el rey que dicta una orden y de su cumplimiento absoluto depende la conservación de la vida; el que profiere una sentencia cargada de premoniciones o amenazas, etcétera.

Ahora bien, si volvemos al problema de la enunciación en el cuento literario fácilmente podemos advertir que las cosas no funcionan exactamente

como en el relato oral, de carácter tradicional y no podría ser de otra manera. Insisto: el relato oral no se transplanta directamente a la escritura y no pervive tal cual en ella. Es sólo la memoria de los orígenes orales la que ha marcado en el cuento literario determinados modos de resolver la construcción del mundo. Sin embargo, también se ha "contaminado" de otros géneros, ha explorado las posibilidades discursivas que le ha dado la escritura, por ello también ha sabido hacer uso de las distintas modalidades para transmitir un enunciado, del estilo directo al indirecto.

De cualquier manera, el cuento literario no ha basado su composición y su sentido en la plasmación objetivada de múltiples discursos: no halla su eficacia en la reproducción textual, tipificada de hablas sociales. Esto está estrechamente relacionado con el problema del personaje pues, si el cuento no busca delinear personalidades completas, su necesidad de crear discursos directos de los personajes disminuye. Las hablas particulares de los personajes que alcanzan a representarse no son absolutamente ajenas e independientes de las necesidades discursivas del narrador: él es, aparentemente, el único con la capacidad suficiente para ceder el discurso a otra voz. En este punto habría que hacer notar la abundancia de cuentos construidos por una sola voz que es héroe a la vez que narrador de la historia, y es esta instancia la que nos transmite las enunciaciones del resto de los personajes.

Ahora bien, siempre se podrán objetar las aseveraciones anteriores con la gran cantidad de cuentos decimonónicos y de principios del siglo XX que se constituían precisamente en esta voluntad de reproducir fonéticamente las hablas marcadas socialmente de los personajes. Es frecuente encontrar cuentos donde se sigue dando la distinción de hablas, entre la correcta y pulcra del autor-narrador y la de sus personajes. Algunos cuentos pertenecientes al ciclo de la Revolución mexicana e indigenistas se orientaban, en gran parte, a la exhibición de la incorrección lingüística de los campesinos metidos a la bola, frente a la expresión correcta del narrador, en general un intelectual que observa el caos y la ignorancia que ahogaba el proyecto revolucionario[68].

[68] A manera de ejemplo, véase este fragmento: "El indio quitó la olla del fuego, y mientras agitaba el café, dijo con el tono de la más profunda amargura:

—¿I todo pa'qué? Tanto korrer i tanto susto i tanta ambre, ¿pa'ké? ¡Pake mi coronel si'ande pasiando en automóbil kon una bieja ke se dise k'es su mujer!

Removió las brasas con el mismo palo con que había meneado el café, y la luz viva de la hoguera iluminó nuestros rostros con una extraña claridad". (Dr. Atl, "La juida", en su *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés, Conaculta, México, 1990 (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 7), p. 45.

La tensión establecida entre lenguaje culto y popular que, en general, se resuelve como una tensión entre el horizonte letrado del narrador y el de los personajes, siempre pertenecientes a los sectores populares iletrados, abre, al fin de cuentas, la posibilidad de construir una imagen poliforme del lenguaje, pues aunque predomine la del primero y con frecuencia tenga la pretensión de erigirse como absoluta y dé poco espacio para una auténtica polémica dialógica, ya la sola inserción de estos otros acentos ajenos a la voz narrativa, es un indicio de la lucha en la que se está forjando el cuento, entre los constreñimientos de la convención del lenguaje literario y la búsqueda de libertad para dar expresión y voz a otros mundos.

Pero el cuento como género no puede caracterizarse por la integración de los múltiples discursos sociales, tampoco por la exploración de diversos recursos narrativos; por ejemplo, su capacidad para integrar otros géneros convencionales es mínima —a diferencia de la novela que se forja precisamente en la integración de distintas modalidades narrativas: de la combinación de cartas, diálogos, monólogos, confesiones, réplicas, parodias, etc. Evidentemente, esto está vinculado con los orígenes orales del cuento, ya que el narrador no puede arriesgar la eficacia del efecto de su historia al romper la unidad de lo relatado por la necesidad de hacer aclaraciones de cambio de código[69]. Es preciso, sin embargo, hacer notar que el cuento escrito ha explorado también las posibilidades que le ha dado la escritura, como es el hecho de recurrir a la convención de la carta, al mini-diario, sin tener que desviar la atención del receptor en explicaciones que se tendrían que hacer en el relato oral; a pesar de esto, en el cuento nunca confluirán muchos códigos estilísticos ni formas variadas de enunciación.

El problema de la composición del cuento se localiza sustancialmente en la instancia responsable de la enunciación, que puede configurarse como un narrador tradicional en tercera persona, como una mera reproducción de la voz autoral o como un personaje, agente, testigo o mero repetidor —alguien le contó a él— de los hechos que relata. Son muchas las descripciones que se han hecho sobre las diversas modalidades que puede presentar el narrador[70], por lo que no es ése el aspecto que me ocupa aquí, sino el cómo se relaciona ese enunciador con el lenguaje y de qué medios se vale el autor para crear una determinada imagen del lenguaje.

[69] Al parecer, Chéjov era un gran contador oral de historias y en ellas intercalaba con suma habilidad, distintos géneros, por ello la reserva que manifiesto.

[70] Un trabajo muy completo sobre este problema es el que hace Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998.

Para el cuento literario, sobre todo para el contemporáneo, no importa cuánto sepa el relator, es mucho más importante su capacidad para conducir la historia, sea bajo especulaciones, sea en la presentación de varias posibilidades recopiladas de distintas fuentes, de tal manera que ha dejado de ser fundamental el problema de la veracidad, para erigirse como centro el de la probabilidad. Por ello, el cuento no suele abrir espacio para diferentes voces que contesten o contradigan el relato; en todo caso, en la enunciación se concentran los elementos de contradicción y duda; la voz en el cuento nace ya relativizada[71].

Entonces, el cuento no puede caracterizarse como el género que erige una sola voz autoritaria, de carácter monológico, que no acepta confrontación ni diálogo y que sólo busca imponerse a sus receptores y a la propia historia recuperada. Ciertamente, ha habido una larga tradición cuentística donde el narrador no es más que el desdoblamiento del autor, donde la voz pretexta una historia para imponer su visión y su moral. En muchos de estos casos en realidad estamos en las fronteras entre cuento y apología o cuento y sermón.

El cuento literario está esencialmente constituido por el relato del narrador, un narrador que no es necesariamente el reflejo de la voz autoral; implica una construcción artística. Esa voz única está plagada de resonancias y encierra una forma de ver y de estar en el mundo, no es unívoca y directa, alberga las otras maneras de pensar, de ver y comprender el mundo; las otras posibles maneras de contar la "misma" historia, por ello es capaz de condensar en sí el conflicto. Siempre es una voz que representa y encarna el enfrentamiento con la otredad, a la que tiene que dar vida para que haya movimiento y transformación. Pero además, esa voz, para hacer eficaz la historia que cuenta, tiene que buscar la respuesta activa de los que están fuera de su mundo; tiene que integrarlos dentro de sí, prever el escepticismo, el desinterés y hacerlos partícipes de su visión.

Sin embargo, se puede pensar en cuentos construidos de otra manera; por ejemplo, en "Continuidad de los parques" la voz narrativa inicial se desplaza subrepticiamente y casi llega a fundirse con la voz narrativa de la novela leída;

[71] Esta forma de ser del género, naturalmente, ha tenido sus repercusiones en la conformación del punto de vista: piénsese en tantos cuentos que se construyen desde la perspectiva negada, desde la otra cara de la "historia", la que no ha tenido voz; sólo por dar unos ejemplos, recuérdese, ya desde el siglo XIX, el cuento de Ricardo Palma, "Traslado a Judas" donde este personaje silenciado accede a la palabra, da su versión de los hechos y con ella desmiente la historia oficial; o el ya citado, "Yocasta" de Angelina Muñiz o aun el de Borges, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" donde se vuelve a contar la historia del feroz combate de Martín Fierro, pero ahora desde la visión de Cruz.

es decir, en un determinado punto, el lector no sabe quién está narrando: ¿el narrador del cuento o el de la novela? Si el cuento se ha construido así es porque, precisamente, en este desplazamiento se incuba el punto significativo culminante de la historia; el cuento buscaba poner en tensión estos dos universos separados: realidad y ficción y para ello era necesario dar cabida a la voz ficticia de ese universo amenazante de la novela leída que se va a imponer sobre "lo real", hasta llegar a poner en crisis la existencia de la frontera divisoria. Con otras palabras: el acontecimiento se gesta en el umbral de dos mundos racionalmente separados, por ello, cada horizonte precisaba de una enunciación y en la medida en que el cuento no pretende resolver el dilema, así se diluyen los dos narradores en uno, ambiguo, problemático.

Hay otros casos de voces narrativas más claramente deslindables unas de otras y por ello, se trata de textos sumamente complejos; un paradigma ejemplar: "El hombre" de Juan Rulfo, narrado desde perspectivas múltiples; una primera parte donde un narrador en tercera persona sigue los pasos y el pensamiento del perseguido y del perseguidor, cede a intervalos la palabra, administra el ritmo de la persecución y de la huida al compás de la voz del pensamiento; en la segunda parte, una voz en primera persona, la del borreguero, habla en un soliloquio, sin intervención ajena, sin mediación. Cada una de las voces cuenta desde su visión, cada una habla de lo que sabe, dentro de su horizonte referencial particular; así, cada enunciación construye un mundo que entra en contradicción con el mundo del otro. El cuento se funda, precisamente, en el establecimiento de la tensión, la cual tiene su eco en múltiples niveles: el perseguido está en conflicto de entrada porque tiene tras de sí un perseguidor; el perseguidor atraviesa cerros para encontrarse con el prófugo, tiene que entablar un extenuante combate con su perseguido para que se cumpla la justicia que busca; el pastor intenta hacer el trayecto para comunicarse con el mundo letrado, oficial, para alcanzar a demostrar su inocencia, incluso, su discurso está siendo contestado por otro, en silencio: en la voz del borreguero se alberga el mundo amenazante que lo inculpa, su voz construye la otra voz. El cuento encuentra su sentido en la oposición, en la confrontación entre mundos, entre horizontes, entre voces; por ello la necesidad de dar espacio a cada enunciación. "El hombre" no produce los efectos de sentido por los actos concretos de los personajes, sino por las enunciaciones que encierran, al fin de cuentas, visiones confrontadas de horizontes distintos, allí radica el conflicto y por ellas se crean las referencias de cada mundo y surge el sentido del cuento y sus múltiples significados.

Vistas así las cosas, el problema de la caracterización del género no puede centrase en un criterio cuantitativo de presencia de una sola voz en el cuento;

se trata de un problema de representación del lenguaje. El género construye una imagen poliforme del lenguaje dada por la tensión, aunque sea una voz la que se erija como única, como absoluta; es, precisamente, en la enunciación, en donde se anida la contradicción y estalla la tensión; por la voz hay movimiento y transformación: el cuento funda sus posibilidades significativas en la enunciación narrativa.

El cuento literario ha apelado con mucha frecuencia al recurso de configurar un narrador oral, no como un mero artificio, sino como un elemento casi inherente a él. En estos casos, la enunciación se complejiza al orientarse con claridad hacia un tono socialmente ajeno al del autor —además, en general, perteneciente a los bajos estratos de la sociedad— y hacia el habla, en tanto forma y visión diferenciada de la escritura[72]. La configuración de un relator oral dentro del cuento no nos conecta automáticamente con una línea de evolución directa del relato de tradición oral al cuento literario. Se trata de una virtualidad latente en el cuento, que incluso, la manifiestan con mucha claridad los escritores: "[c]uando uno tiene la idea de un cuento y puede contárselo a alguien, entonces tal vez sea la hora de escribirlo"[73]. O en esta diferencia fundamental que percibe Borges entre cuento y novela:

> Y además los cuentos, aunque dejen de escribirse, seguirán contándose. Y no creo que las novelas puedan seguir contándose, ¿no? [...] Tomemos el *Quijote*, como ejemplo de una gran novela. El *Quijote* puede leerse, puede releerse un número indefinido de veces. Pero no sé si pueda contarse. Simplemente contado, sería una tontería, ¿o no?[74].

La configuración de un relator oral no equivale a una trascripción del habla a la escritura, implica un trabajo con el lenguaje, con las visiones que porta y, precisamente, el cuento escrito ha sido el género más hábil y sensible para figurar en la escritura los tonos de la oralidad; ha sido el género donde más fructíferamente se ha explorado la posibilidad de enriquecer su lenguaje en la captación de una lengua esencialmente viva. Ahora bien, valdría hacer la aclaración de que no se trata precisamente de una mera facultad técnica de ficcionalizar hablas ajenas, se trata más bien de un género sensibilizado para poner

[72] Véase Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 258-259.

[73] Adolfo Bioy Casares, "El cuento: materia y forma", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad*, t. 3, UNAM-UAM, México, 1996, p. 68.

[74] Jorge Luis Borges, "El cuento no tiene ripios", en *ibid.*, pp. 48-49.

en juego la confrontación entre un lenguaje literario canonizado, convencional y la visión que portan los lenguajes vivos, orales, enunciados por quien vivió la experiencia relatada, por lo que resulta intransferible, intraducible a la convención.

Ahora me gustaría detenerme brevemente para señalar un aspecto que puede provocar confusión: con mucha frecuencia el narrador de la novela decimonónica se dirigía explícitamente a sus potenciales lectores y así se creaba el efecto de un nexo cercano y estrecho entre autor y lector, lo que implicaba, por tanto, una comunicación directa, sin mediación. En la constante interpelación al lector aclarándole en complicidad puntos oscuros de la historia o revelándole secretos de los personajes, el discurso novelístico se configuraba como un gran diálogo con alguien. Esta forma de proceder repercutió también en el cuento, de tal modo que no es raro encontrar inicios de cuentos decimonónicos como:

> Querido lector:
>
> Quizá lo que voy a referirte lo habrás escuchado o leído alguna vez: pero eso me tiene muy sin cuidado, porque recuerdo una de las máximas famosas del barón de Andilla, que dice: Si alguien te cuenta algo, es grosería decirle: por supuesto, lo sabía.
>
> Y como yo estoy seguro de tu buena educación, y además este cuento puede serte de mucha utilidad, prosigo con mi narración, seguro de que, si la meditas, me la tendrás que agradecer más de una vez en el camino de tu vida[75].

Lo anterior podría resolverse con relativa facilidad apelando a la argumentación del fenómeno innegable de la novelización del cuento, pero al final sería poco decir. También podría argumentar que se trata de lo contrario, la influencia del cuento en la configuración de la novela puesto que era éste el que buscaba más denodadamente la comunicación efectiva y real con sus receptores, necesidad dada por su propia naturaleza de carácter oral. Sin embargo, tampoco puedo demostrar fehacientemente esta hipótesis, ya que, por lo demás, el fenómeno también se daba con cierta frecuencia en la lírica[76]. Entonces, este problema debe ser reformulado para poder entender cómo trabaja el cuento.

[75] Vicente Riva Palacio, "El divorcio", en su *Cuentos del General. Obras escogidas*, José Ortiz Monasterio (comp.), Conaculta-UNAM-IMC-IIMora, México, 1997, p. 99.

[76] Recuérdense aquellos versos ya clásicos de Baudelaire: "Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,/ —hypocrite; lecteur – mon semblable. – mon frère!—".

No importa cuán explícita sea la configuración de un interlocutor en el interior de un cuento, sea que se perfile como lector o como auditor, lo que sí puede sostenerse es que es en este género donde late más agudamente la consideración de la existencia de este interlocutor, conciencia que puede darse o no en la novela, pero que siempre se dará en el cuento porque todo él se modela en función de esa otra presencia para quien se habla. El cuento siempre se tiene que contar a alguien:

> A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita[77].

Sin embargo, no siempre es tan clara la interpelación a los oyentes, de hecho podría decirse que la mayor parte de los cuentos contemporáneos no le habla directamente a alguien, incluso pudiera parecer que niega abiertamente esta posibilidad, pero a pesar de ello, en toda la conformación del discurso se va siempre erigiendo la figura de alguien que escucha, se habla para alguien siempre:

> Me llamo Sandra pero en estos lugares me gusta que me digan Sonia, como para perdurar más allá de la vigilia. Pocos son sin embargo los que acá preguntan o dan nombres, pocos hablan. Algunos eso sí se sonríen para sus adentros, escuchando esa música interior a la que están bailando y que no siempre está hecha de nostalgia[78].

En este fragmento, la narradora no se dirige explícitamente a alguien, sin embargo, su discurso indudablemente está orientado hacia un escucha, ajeno, incluso incógnito, a quien hay que revelarle los datos fundamentales, desde el nombre propio.

Estrechamente ligado al problema de la enunciación entra el de la memoria: la hilvanación de un cuento para alguien, haciendo un esfuerzo memorístico. El narrador suele ser un virtuoso de la memoria, un hábil recuperador de los momentos que signaron una vida. Véase en este fragmento cómo trabaja el narrador de los cuentos de *Benzulul* de Eraclio Zepeda:

[77] Jorge Luis Borges, "Hombre de la esquina rosada", en *Prosa completa*, t. 1, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 291.

[78] Luisa Valenzuela, "Tango", en *Cuentos completos y uno más*, Alfaguara, México, 1998, p. 36.

> Ya nadie se acordó del Primitivo Barragán que había traído presos a los abajeños ladrones de ganado; ya nadie se acordó del Primitivo Barragán trabajador. El Caguamo es un asesino. El Caguamo es un mal hombre. Así fue como se dijo en Jitotol[79].

Ante el olvido de todos, se levanta la voz del narrador para recordar. Pero también, constantemente, en su voz confluye una multitud de recuerdos colectivos, de hecho, es a partir de esos recuerdos como va hilando su relato: "El Cástulo recordaba que..."[80]. "También era fama que podía acercarse a cualquier lugar sin hacer ruido para nada"[81]. La operación de la memoria no es nunca lineal, un recuerdo lleva a otro, de ahí la dispersión que puede llegar a sentirse:

> El cerdo chillaba con todas sus fuerzas. Parecía que a él era a quien llevaban al paredón, y que venía pidiendo clemencia, como el Luciano que fue al que fusilaron la vez pasada, porque escondió tres carabinas que se había robado, quién sabe con qué intenciones; cuando se lo llevaron, iba llorando por toda la calle, diciendo a gritos cosas que ni se le entendían por la lloradera. Con tanto escándalo que armó ni siquiera causaba lástima de que se lo quebraran; hasta daba risa verlo suplicar, y tirarse al suelo, y abrazarse a las piernas de los soldados. Igual que el Luciano, venía el cerdo pegando chillidos [...][82].

Los cuentos de Zepeda siempre cuentan un suceso, el discurso no es abstracto, aunque a veces se juegue escatimándonos el verdadero dilema hasta el final —caso de "No se asombre, sargento"—; los personajes siempre están en el umbral, frecuentemente el de la tumba; así, entre la vida y la muerte, los recuerdos se reavivan y las cosas cobran la magnitud que deben tener en una visión no alienada: "No había cerro, no había cerco, potrero o milpa o llano, que no tomara, en el recuerdo de Benzulul, la forma de un suceso"[83]. Es decir, en la mirada de estos textos, las cosas alcanzan importancia porque por ellas ha pasado la vida, en la naturaleza está impresa la huella del hombre, de la vida y por eso se recuerdan. En otras palabras, la memoria no activa un pasado muerto y cancelado, actualiza el recuerdo de los actos vivos y significativos, de ahí que el enfrentamiento con la muerte se despoje de patetismo.

[79] "El Caguamo", en su *Benzulul*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (Lecturas Mexicanas, 66), p. 46.

[80] "El mudo", en *ibid.*, p. 89.

[81] "Vientooo", en *ibid.*, p. 66.

[82] "El mudo", en *ibid.*, pp. 92-93.

[83] "Benzulul", en *ibid.*, p. 13.

Acaso para ningún otro escritor como para Rulfo sea tan pertinente recuperar la noción de memoria como la principal fuerza orquestadora del acontecimiento artístico. Sus cuentos son alumbrados por los haces de la memoria, ella es el personaje principal, héroe del acontecer: relatar es recuperar la memoria del pasado; estos cuentos, en buena medida están trabados en la lucha que emprenden las voces enunciadoras para atrapar en la maraña de los recuerdos y de los olvidos el momento justo que ilumine el presente:

> Esto sucedió como en octubre. Me acuerdo que había una luna muy grande y muy llena de luz [...][84].
>
> Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser: Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa [...][85].
>
> Sólo que te falle mucho la memoria, no te has de acordar de eso[86].
>
> Tú que tienes tan buena memoria te has de acordar bien de lo que recitó aquel fulano[87].

Poner en el centro el problema de la memoria, tampoco es un mero recurso estilístico para crear la apariencia de oralidad; es el eje de la composición del cuento que rehace el camino del pensamiento para crear un sentido y esta opción tiene su consecuencia en la aparente dispersión narrativa, en la ramificación de lo contado, en la fragmentación, sólo por poner unos ejemplos obvios.

La memoria nunca excluye otras voces, otras posibles intervenciones, incluso, casi siempre es posible la recuperación de los hechos en la confrontación con otros recuerdos, con otras visiones, en la incorporación de las resonancias de otros acentos en la voz enunciadora, incorporación tensa puesto que la relación con los otros horizontes nunca es completamente armónica, de concordia, sino siempre de lucha, de contradicción. A veces el esfuerzo de memorización se orienta hacia la posibilidad de citar textualmente las palabras del otro, pero no para trasmitir ingenuamente el contenido objetivo de tales palabras, sino que encuentran un acomodo polémico en la boca que las cita para develar la

[84] "La cuesta de las comadres", en *op. cit.*, p. 19.
[85] "En la madrugada", en *ibid.*, p. 47.
[86] "Acuérdate", en *ibid.*, p. 131.
[87] "El día del derrumbe", en *ibid.*, p. 142.

falsedad, la corrupción, como en el caso de "El día del derrumbe", donde no se trasmite a la colectividad las palabras textuales del gobernador sino para desenmascarar su vacío y su mendacidad.

Lo anterior no necesita mayor comprobación, cualquier lector más o menos competente puede apreciar esta forma de composición, pero hay otro factor en relación con esto, que me interesa recuperar: la voz enunciadora de los cuentos de Rulfo debe entablar una cruenta batalla contra el silencio que la cerca. El silencio es mucho más que un juego formal de hablar y callar; el silencio no sólo está presente en la frecuente presencia muda del interlocutor, está en el empecinado mutismo de los perros que no quieren anunciar la inminencia del pueblo buscado; en el medio feroz e inmutable que impone al hombre su fuerza y clausura la comunicación:

> No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar[88].

El silencio en estos cuentos se vuelve el punto del umbral cuando anida en el interior de la propia articulación del dueño de la palabra; entonces el texto se erige en la lucha por recordar, por afirmar, por alcanzar la precisión, por hallar en lo recóndito de la memoria el hecho para que se haga palabra y fluya y se imponga sobre el silencio. Así, la recurrencia a frases asertivas y que repiten casi con empecinamiento lo que ya se dijo antes, no sólo tiene que ver con la búsqueda del efecto de oralidad, sino también con la reafirmación del hallazgo de la palabra que nombre:

> Lo que queríamos era que se muriera. No está por demás decir que eso era lo que queríamos desde antes de salir de Zenzontla y en cada una de las noches que pasamos en el camino de Talpa. Es algo que no podemos entender ahora; pero entonces era lo que queríamos. Me acuerdo muy bien[89].

A veces se asume que la palabra no sirve para nada, ni siquiera para salvar la vida y por ello se impone el silencio:

[88] "Nos han dado la tierra", en *ibid.*, p. 8.
[89] "Talpa", en *ibid.*, p. 51.

> Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera: "Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos", iba a decirles, pero se quedaba callado. "Más adelantito se lo diré", pensaba[90].

"Luvina" es, en estos términos, un ejemplo paradigmático por la estrecha red de relaciones que se va cifrando alrededor de la memoria, el silencio y la palabra: la sensación de extrañeza se va estableciendo desde el primer momento de la llegada del profesor y su familia al pueblo: "Nosotros, mi mujer y mis tres hijos, nos quedamos allí, parados en mitad de la plaza, con todos nuestros ajuares en los brazos. En medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento..."[91]. El gesto reiterado de la mujer del profesor al alzarse de hombros va imponiendo la incomunicación en el último resquicio que podría quedarles, el del amor. La distancia entre los dos horizontes de valoración y de percepción de la vida entre el profesor y los habitantes de Luvina se sella después de los intentos fallidos por encontrar respuesta, hasta llegar al silencio: "Ya no les volví a decir nada. Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar"[92]. El silencio es la imagen más contundente de la muerte que prevalece en el pueblo:

> Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno[93].

En otro plano, parece que el silencio se le ha metido en los huesos a ese profesor fracasado; en sus reiterados intentos por acallar los ruidos exteriores donde ahora se halla, se manifiesta su decisión de negar cualquier signo vital. El cuento se forja en los esfuerzos de este enunciador para atraer hasta el ahora los recuerdos de toda una vida y transmitir una imagen de su percepción de Luvina:

> Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida...[94].

[90] "Diles que no me maten", en *ibid.*, p. 97.
[91] "Luvina", en *ibid.*, p. 106.
[92] *Ibid.*, p. 111.
[93] *Loc. cit.*
[94] *Ibid.*, p. 105.

Sin embargo, a pesar de esta voluntad comunicativa, el cuento se cierra cuando el profesor se sumerge en su propio silencio, no obstante su último esfuerzo por establecer el diálogo: "Pues sí, como le estaba yo diciendo...", para inmediatamente después caer en el vacío: "Pero no dijo nada"[95].

El recuerdo de la oralidad en el discurso de estos cuentos le da una orientación particular al obligarlo a organizar el contenido de cierta manera: una percepción particular de la espacialidad y de la temporalidad se resuelve, finalmente, en la creación de un mundo cercano, donde las cosas no son ajenas, no son telón de fondo pues ahí está la acción humana dándoles un sentido para su existencia: el mundo existe porque ha ocurrido algo ahí y sólo le ocurren cosas a los seres vivos, a los seres expuestos a la transformación. El discurso del cuento es profundamente homeostático —extendiendo el sentido en que lo trabaja Walter Ong para caracterizar las culturas orales primarias[96]— por la deliberada voluntad del narrador de despojarlo de los hechos pasados que no tienen absoluta y necesaria pertinencia para la instauración del mundo actual que encierra la narración: el narrador casi nunca necesita del pasado de sus personajes para construir el acontecimiento.

La pervivencia de sus orígenes orales tiene, finalmente, una consecuencia determinante en la cosmovisión particular que todo cuento encierra: el sentido agonístico que adquiere el lenguaje y el mundo configurado. El cuento recupera el momento crucial de la vida, por ello los seres que pueblan el mundo de los cuentos son seres en agonía —he aquí el sentido del umbral. El lenguaje articulado es el responsable de la creación de esta imagen: el cuento, para serlo, no puede plasmar un ser inmóvil, en reposo, tiene que ser alguien comprometido, en lucha, aunque se trate de un ser trabado en encarnizada batalla contra sus propios fantasmas interiores, contra el lenguaje mismo.

Las vías por las que el cuento hispanoamericano ha transitado, desde los iniciales momentos de gestación hasta las variadas facetas de su proceso de configuración genérica, están en estrecha relación con las formas en las que se han elaborado las soluciones artísticas de composición de los distintos aspectos hasta ahora mencionados. Está por reconstruirse el proceso histórico de dichas soluciones artísticas.

[95] *Ibid.*, pp. 111-112.

[96] Digo extendido porque cuando se aplica a las culturas orales primarias se refiere a la capacidad que éstas tienen para desprenderse de los recuerdos que ya no son necesarios o útiles (*op. cit.*, pp. 52-54).

III. EL CUENTO Y OTRAS FORMAS DISCURSIVAS EN HISPANOAMÉRICA

Para reconstruir la historia del cuento en el subcontinente es necesario ubicar con precisión su lugar en el mapa de los géneros literarios y revisar las relaciones con otras formas discursivas con las que ha convivido en difícil y fértil intercambio. La primera y más problemática es la historia de las relaciones entre cuento y novela, géneros hermanos, producto de la hibridez en la que se van conformando. Puede apreciarse a lo largo de mi trabajo que he ido eludiendo la confrontación entre ambos géneros e incluso en ciertos momentos parezco establecer una línea tajante entre ellos, en particular cuando hablo de los distintos orígenes. Lo he hecho deliberadamente por dos razones fundamentales: marcar con respecto a la tradición teórica una diferencia radical en el estudio del cuento pues casi siempre se ha hecho a partir de la comparación con la novela y he querido demostrar que es posible trabajar de otra manera; segundo, porque no se ha estudiado lo suficiente el género novelesco en Hispanoamérica, en particular lo relativo al problema de la conformación del género en las crónicas históricas y su constante orientación hacia lo oral; entonces, todavía hace falta mucho más trabajo para poder establecer la comparación y el deslinde de una manera productiva.

No obstante que he eludido el problema, también es posible detectar una serie de notas donde voy marcando puntos de convergencia entre ambos géneros y no podía ser de otra manera pues el cuento ha sufrido un proceso de novelización, pero también la novela ha vivido el fuerte influjo del cuento. A diferencia de Europa donde la novela tenía en el siglo XIX una larga tradición, no puede ignorarse que en Hispanoamérica aún no se habían perfilado nítidamente los géneros narrativos. Es frecuente encontrarse con textos híbridos, encabalgados entre el ensayo y la crónica con muchos elementos novelescos; como ejemplo innegable de esto se puede citar *Facundo* de Sarmiento, texto al que he recurrido también como una de las fuentes del género cuento.

Hay otro factor que es indispensable tener presente para pensar las relaciones del cuento con la novela: la permanencia de la oralidad como medio privilegiado de comunicación y recreación en Hispanoamérica ha determinado en gran medida la configuración poética de las formas narrativas. La presencia de la oralidad en la novela hispanoamericana es apabullante y aunque generalmente sólo se ha estudiado este fenómeno en los rasgos formales que le ha impreso, es preciso reconocer que esto le ha dado una orientación artística muy cercana a la del cuento. Entonces, si bien la forma novelesca se ha heredado de la tradición europea, ésta ha mostrado una especial apertura para modificarse y modelarse de acuerdo con las necesidades expresivas de nuestra cultura. En otras palabras, no se ha hecho un traslado mecánico de una forma fija de Europa a este continente; la novela ha debido buscar sus propias soluciones artísticas a las necesidades de expresión y en esta búsqueda ha estado muy cercana al cuento.

A pesar de estas semejanzas y los múltiples cruces entre ambos géneros también es posible marcar diferencias sustanciales dadas por los distintos orígenes y por los distintos cauces de desarrollo por donde han transitado. Hay, desde la raíz de la gestación de ambos, una aspiración estética diferente que puedo expresar muy sintéticamente así: el cuento aspira a aprehender el instante fundamental de una vida tomando el punto de intersección, de choque de dos fuerzas contradictorias y en este instante se proyecta un cúmulo de posibilidades significativas, mientras que la novela traza, meticulosa, el devenir conflictivo y cambiante de una vida. Esta distinta aspiración está dada precisamente por la preservación en la memoria del cuento de sus orígenes orales, y en la novela por su sino escrito. De ahí se derivan las diversas formas en las que se van conformando históricamente, las fuentes de donde se va alimentando la novela, su capacidad para asimilar y retrabajar múltiples géneros y formas discursivas y la distinta actitud ante el lenguaje.

No voy a aventurar más sobre este complejo fenómeno pues corro el riesgo de empobrecer la dimensión que tiene; en todo caso, prefiero consignar ahora la necesidad de hacer un estudio detallado sobre las formas híbridas en Hispanoamérica, desde la Colonia hasta nuestros días, con especial atención en el siglo XIX. De otra manera, todo lo que se diga es provisional y refutable. Por ello también lo que sigue a continuación debe ser visto como notas aproximativas a este problema y no abarca todo el espectro de los posibles cruces y nexos. Voy a establecer simplemente las coordenadas del cuento en relación con la lírica, el artículo de costumbres, la leyenda y la crónica porque con ellos ha convivido muy cercanamente y porque ha habido muchos problemas en la demarcación de lindes entre estas formas.

La vecindad del cuento con la lírica

A lo largo del siglo XIX se desarrolló en Hispanoamérica una vertiente del cuento que, con transformaciones y reajustes en su proyecto estético, tuvo continuidad en el siglo XX. Los escritores inscritos en esta vertiente no se asumen como herederos de la veta ficcional explorada en las crónicas del descubrimiento y la conquista, ni en textos históricos coloniales; sus fuentes conscientemente buscadas están en los textos literarios de la tradición europea: los primeros cuentistas americanos practicantes de esta vertiente aspiraban a reconocerse y a transitar en el flujo de lo que se entendía como literatura universal; es decir, la europea y practicaron un cuento mucho más cercano a la lírica que a cualquier otra forma narrativa.

Los cuentistas de esta vertiente también participaron y continuaron más allá de los albores del siglo XIX la discusión sobre la legitimidad de una escritura autóctona, propia, frente a una universalista, ajena, distanciada de los motivos regionales e históricos. El modernismo estuvo en medio de esta disyuntiva, lo estuvieron las vanguardias y la literatura contemporánea lo ha estado en gran medida. La actitud hacia la lengua asumida por algunos escritores románticos y modernistas, no siempre estuvo desligada de la preocupación por encontrar una lengua literaria propia, diferenciable e independiente de la norma peninsular aunque optaran por la creación de un cuento universalista, cosmopolita, incluso elitista.

Entonces, hay un cuento que no nace ni temática, ni lingüística, ni estilísticamente ligado a su momento histórico social; da la impresión de que se trata de un género superpuesto al complejo movimiento social y cultural que se gestaba, absolutamente distanciado de las preocupaciones y aspiraciones populares e, incluso, popularizantes. No se orienta a la exploración de las hablas, justamente parece ubicarse en el polo opuesto: negar los dialectos lingüísticos y los dialectos de la memoria cultural.

Las historias literarias asumen que es en el período modernista cuando el cuento alcanza su específica y distinguible configuración genérica, es decir, su independencia, y a partir de ahí se han planteado las características definitorias del género: acronía, economía verbal, volumen anecdótico reducido, el yo enunciador alejado de un contexto histórico social, etc.:

> Resulta claro, pues, que hacia finales del XIX comienza a definirse la poética del cuento. Pero también es útil reconocer que por aquellos años surgían corrientes literarias que impulsaron notablemente el desarrollo del cuento. Es un hecho es-

> tablecido que el modernismo, en la prosa, prefirió la narración breve. El escritor modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema[1].

O, en otras palabras:

> [...] quizá por primera vez, los cuentistas se preocuparon más por la forma que por el tema: el cuento era una vía de expresión agudamente personal, no el traslado de una realidad dada [...] Otro rasgo distintivo del cuento modernista es que suele borrar las fronteras del género, asociándolo al poema en prosa [...] Más que un narrador, el cuentista modernista es un poeta que imagina situaciones o sueña con los ojos abiertos[2].

Así, el cuento modernista se erigió, para teóricos y críticos, inevitablemente, en el modelo del género, de ahí la constante recurrencia a lo lírico para definirlo y de ahí el correlato de afirmar que con los modernistas el cuento alcanzó, por vez primera, nivel artístico. Veamos algunos de los rasgos de esta estética y de su antecesora, para entender esta cercanía con lo lírico:

Gran parte de los cuentos modernistas y algunos románticos evitaron la alusión a un tiempo histórico concreto, de hecho éste no pasa por la configuración de los personajes. El yo narrador y protagonista se erige como el único portador de la voz y de la verdad. Este cuento buscaba sustraerse al fluir del tiempo en un espacio real, concreto; en él está la aspiración a la acronía —justamente por ello, al tomar el cuento modernista como canon genérico, se ha postulado la cancelación del tiempo como rasgo definidor del género.

Esta suspensión del fluir temporal en un espacio concreto ha sido propicia para el surgimiento de mundos abstractos, de naturaleza simbólica. Así se ha acercado el cuento literario al cuento de hadas, maravilloso, a la parábola o a la alegoría. De esto da constancia la gran cantidad de textos románticos y modernistas escritos en ese tono: "A las orillas del Rhin", "La historia de un picaflor", "El palacio del sol", etc., de Rubén Darío, o muchos de los incluidos en *Cuentos misteriosos* de Amado Nervo, como "Dos vidas", "El ángel caí-

[1] Enrique Pupo-Walker, "Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en *op. cit.*, p. 12.

[2] José Miguel Oviedo, "Introducción", *Antología...*, p. 24.

do", "El castillo de lo inconsciente" o varios de los textos escritos por Baldomero Lillo en su volumen *Sub sole.*

Gran parte de estos cuentos atemporales presenta una decidida orientación ética con pretensiones de validez universal: se recurre a la parábola o a la alegoría para aprehender casi icónicamente un punto de vista moral. La soberbia, el egoísmo, la frivolidad, la avaricia, encuentran expresión en relatos que evaden su compromiso con la historicidad y la concreción espacial. En textos como "El oro", "Las nieves eternas" o "El rapto del sol", Lillo se conecta a la tradición oral del relato etiológico, de las voces sagradas, de lo que no podía ser contado por cualquiera, sino por el varón poseedor de la verdad y la sabiduría.

En general, los cuentos de este tipo se codifican en el lenguaje de la más pura convención literaria; la enunciación resulta un gesto patético y monocorde y se le suele atribuir a personajes míticos, sagrados o por lo menos, avalados por la tradición solemne que porta la verdad:

> Entonces Jesús volvió lentamente su rostro triste y severo hacia los pescadores, y, posando en ellos la mirada de sus ojos profundos, húmedos de lágrimas dijo:
>
> —He aquí la abnegación ignorada, y, a veces, estéril, de los humildes, de los inocentes y los pobres que son caros al Señor.
>
> Y sus palabras resonaron claras y armoniosas en el dulce silencio de la noche[3].

La elaboración de cuentos con materiales legendarios en el cauce de esta vertiente no significó la apertura de puertas hacia la tradición oral, de carácter popular, ni siquiera se concibió como un posible puente de comunicación entre lo culto y lo popular; es más, este recurrir a lo legendario, con frecuencia, resultaba un mero artificio que propiciaba el ennoblecimiento del lenguaje y una mayor cercanía con la perspectiva lírica, que incluso se evidencia en la forma de presentación. Se parte del reconocimiento de la fuente oral, lo cual se vuelve materia textual, pero el narrador se responsabiliza por lo contado, no temáticamente, sino en su labor de "embellecer" la historia:

> Aquí empieza el poema, un poema de amor; nada. Unas cuantas estrofas; nada, las mismas de siempre; el eterno tema de la retórica, la eterna verdad de la juventud;

[3] Federico Gana, "Los pescadores", en *La señora*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943, pp. 134-135.

> nada. Dejadme bordarlo, ya que no con rimas, con dulces y lánguidos circunloquios, con frases cargadas con el viejo e inmortal polvo de oro de la poesía[4].

Los cuentistas de esta vertiente tomaron lo legendario como objeto de ficcionalización para crear un sistema significativo cerrado en sus propios límites, abstracto, lleno de posibilidades metafóricas y de resonancias simbólicas, lo más alejado en el tiempo y en el espacio de la referencialidad realista.

La acronía como perspectiva creadora acercó a los escritores hacia historias de carácter mítico o bíblico para beber de ellas y recrearlas en formas diferentes, a veces por el mero placer de volver a contar lo ya contado —"Cuento áureo" de Manuel Díaz Rodríguez, por ejemplo, que recrea la historia de Psiquis de *El asno de oro*—; en la remisión a estas historias se evita la referencialidad y se erige el símbolo, se pregona la esencialidad de la vida que se manifiesta, por ejemplo, en la metempsicosis de un alma como la de Salomé, figura sumamente atractiva para esta estética. Así, personajes míticos cruzan las edades y pueden aparecer ligeramente transformados, pero sustancialmente idénticos, en cualquier ámbito y en cualquier tiempo: compárense "El triunfo de Salomé" de Enrique Gómez Carrillo y "Salomé" de Froilán Turcios.

Muchos de los cuentos modernistas están regidos por un yo absoluto que enuncia y que ocupa todo el espacio ficcional, un yo íntimo, privado, un yo atrincherado en las profundidades de lo subjetivo que se relaciona conflictivamente con el mundo externo, el cual se percibe como amenazante, falso, mendaz, inestable, inaprehensible. Por esta razón, ese mundo externo no se vuelve referenciable, es apenas un atisbo que se niega:

> Tú sabes que me place contemplar el firmamento para olvidarme de las podredumbres de aquí abajo. Con esto creo que no ofendo a nadie. Además, los astros me suelen inspirar himnos, y los hombres, yambos. Prefiero los primeros. Amo la belleza, gusto del desnudo; de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas; de Venus en su concha y de Diana, la virgen cazadora de carne divina, que va entre su tropa de galgos, con el arco en comba, a la pista de un ciervo o de un jabalí. Sí, soy pagano[5].

[4] Justo Sierra, "Marina", en David Huerta (pról., sel. y notas), *Cuentos románticos*, UNAM, México, 1973 (Biblioteca del estudiante universitario, 98), p. 245.

[5] Rubén Darío, "Carta del país azul", en *Cuentos completos*, ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 140.

El narrador se ubica en una posición de absoluta exotopía respecto del mundo que alude. Mira pasar el mundo desde la ventana de su casa, habla con los otros pero desde su caballo, casi nunca se halla inmerso participativamente en él. El mundo inmediato no es referenciable ni recreable. Es más evocador ubicar las tramas en París, Venecia, Roma, el Rhin, la Grecia clásica, pero como ambientes idealizados.

Esta concepción ideológica y estética propició que algunos de estos cuentos se forjaran como el espacio de la tensión entre la mezquindad, la ruindad del mundo externo y lo sagrado, lo valioso del mundo interno, privado: adentro lo inocente, lo primigenio, la castidad, el amor matrimonial; afuera, la frivolidad, la traición, lo falaz, la peligrosa voluptuosidad:

> La última noche que la vi fue en un baile de máscaras. Su disfraz consistía en un dominó de raso negro; pero el instinto del amor me hizo adivinar que era ella. La seguí en el salón del teatro, en los palcos, en la cantina, en todas partes donde la diversión la conducía. El ángel puro de mi amor, la casta virgen con quien había soñado una existencia entera de ventura doméstica, verla entre el bullicio de un carnaval, sedienta de baile, llena de entusiasmo, embriagada con las lisonjas y los amores que le decían[6].

Los valores significativos de los distintos ámbitos se crean en el interior de cada texto y se van definiendo en la red de relaciones que establecen con el resto de los elementos internos, casi siempre de oposición; sin embargo, hay una serie de valoraciones pre-textuales que en general comparten y despliegan muchos de estos cuentos: la ciudad con la vida cortesana de teatros, bailes y donjuanes o mujeres fatales, es el círculo del mal, frente al campo, dador de la inocencia y de los valores esenciales.

Ahora bien, por lo que respecta a la enunciación, ya he mencionado antes que, en general, estos cuentos privilegian la perspectiva y el horizonte del yo narrador y protagonista, pero existen otras casos en los cuales el texto se construye bajo la presencia de un autor convencional que cede la palabra a otro —generalmente un amigo— para que narre sus desventuras; en estos casos, el narrador y el autor convencional no son más que dos caras de un mismo discurso, se trata de un simple artificio para atribuir a otro la historia; es decir, no hay variación emocional ni social en el discurso de ambos. El autor convencional resulta prácticamente un eco de la palabra del otro que sólo

[6] Manuel Payno, "Amor secreto", en David Huerta, *op. cit.*, pp. 62-63.

está ahí para legitimar la historia contada, dado que la fuerza de la empatía del autor hacia el narrador hace que el potencial discurso de aquél se pierda y se fusione en el de éste[7].

Existe otra forma de composición narrativa frecuente en este tipo de cuento: el narrador tradicional en tercera persona que cuenta, desde fuera, algún acontecimiento sucedido a otro; es decir, el narrador como intérprete de las acciones de otros personajes. Puede también configurarse como personaje secundario, alguien que atisba o que por azar presenció algún hecho. Esta forma de composición tampoco significa un rompimiento con la unidad cerrada y monolítica del yo: ese otro, objeto de la representación del discurso del narrador, no es más que una especie de proyección del yo hablante; si se elige narrar la historia de otro es porque esa historia es un eco, una resonancia de las profundidades del yo íntimo, a veces, incluso, puede funcionar sólo como un símbolo de lo que se halla en el alma del narrador. Entonces, siempre resulta que donde pudiera haber dos perspectivas, sólo queda una, la del narrador, porque la del otro siempre es reductible a la enunciación del narrador.

La frecuencia con que los escritores románticos y más tarde los modernistas acudían a la construcción de personajes enfermos, misteriosos, está en estrecha relación con el lente que escogieron para aprehender y proyectar artísticamente una imagen del mundo: un mundo mórbido, inexplicable, sutil continuación de las sombras y los terrores nocturnos que atosigan el alma del poeta romántico.

La tendencia a encerrar en sus límites la significación y la referencialidad propició la escritura de un cuento ensimismado en sus propios mecanismos de composición; con esta vertiente se inicia para el género la tradición del texto que remite a su propia hechura; es más, con frecuencia encontramos cuentos cuyo desarrollo se convierte en una especie de eco del proceso creador por el que está pasando el autor:

> Una noche, después de recogerse en sí mismo y de encauzar con mucho cuidado y tino sus ideas, empezó a escribir. Al principio, todo fue muy bien, pero al primer tropiezo, a la primera dificultad, se encontró de improviso con la pluma ociosa en la mano derecha, la frente apoyada en la otra mano, y los ojos en la pared como distraídos, o absortos en la contemplación de cosas lejanas y confusas[8].

[7] Véanse cuentos como "El amor frustrado" de José Joaquín Pesado, "Amor secreto" de Manuel Payno, "Gaspar Blondin" de Juan Montalvo, "La novela de uno de tantos" de Rubén Darío.

[8] Manuel Díaz Rodríguez, "Rojo pálido", en José Miguel Oviedo, *Antología...*, p. 271.

Aquí hallamos también la constante remisión a otras obras literarias: el alimento principal de la literatura resulta la propia literatura y el texto se forja en un diálogo con otros textos anteriores.

Hay otro rasgo caracterizador de este tipo de cuento que no quisiera dejar de mencionar: la configuración de un interlocutor al que se enfrenta el narrador. Sin embargo, resulta frecuente que ese interlocutor sea en realidad un desdoblamiento del propio narrador con el que se comparten inquietudes, valoraciones, actitudes éticas: "Es una historia insignificante para el común de las gentes; pero quizá tú la comprenderás" dice el narrador de "Amor secreto" a su oyente[9]. La complicidad buscada con el otro, también configurado como el lector, es un pacto explícito desde el principio y se fundamenta en la complacencia mutua ante el mundo ético-estético propuesto, rasgo que recuerda el proceder de la lírica: "Yo bien quisiera, lector amigo, que conocieses la historia de amor de la marquesa. Tal vez tu moralidad, por estricta que fuese, la absolvería. ¡Hay cada marido en este mundo!"[10].

El establecimiento de este pacto entre narrador y receptor legitima la posibilidad de que el autor intervenga en el decurso de la historia narrada para apuntar su perspectiva ideológica o para construir discursos extra-cuentísticos, pues la mera complicidad lo ha hecho posible. A esto se debe, en gran parte, que aun en el cuento de esta vertiente siga vigente la presencia de discursos moralizantes o abiertamente ideológicos:

> Triste consecuencia de la ignorancia de la esposa, que sin comprender los sagrados deberes que el matrimonio impone, y creyendo cumplirlos únicamente con guardar la fidelidad jurada y conservar en toda su pureza la honra del esposo, no mira más allá y no adivina toda la trascendencia, toda la importancia de los elevados fines que como esposa y como madre tiene que cumplir en la familia y en la sociedad! [...]
>
> He aquí por qué es necesaria la instrucción de la mujer; he aquí por qué es necesario llevar la luz de la enseñanza hasta las últimas clases de la sociedad; para que la mujer comprenda toda la santidad y trascendencia de sus deberes; para formar buenas madres y buenas esposas, que a su vez formarán buenos ciudadanos[11].

[9] Manuel Payno, en David Huerta, *op. cit.*, p. 58.

[10] Amado Nervo, "Una mentira", en *Obras completas*, t. 1, Aguilar, México, 1991, p. 323.

[11] Manuel Gutiérrez Nájera, "La familia Estrada", en *Cuentos completos y otras narraciones*, pról., ed. y notas de E. K. Mapes, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 118-119.

La configuración interna de un locutor o de un receptor determinado no implica, entonces, necesariamente, que el yo hablante salga de la abstracción de sí mismo. Ahora bien, es preciso tener claro que el cuento se estaba buscando como forma expresiva y fue muy productivo este descubrimiento que tanto habría de retrabajar, por ejemplo, el cuento fantástico.

El cuento forjado por el romanticismo y continuado y reelaborado por el modernismo, no desdeña Hispanoamérica como objeto poetizable, no se trata de que los escritores hayan eludido hablar de nuestros problemas, de nuestra tradición; para ellos la cultura, el paisaje, las individualidades que pueblan estas tierras, sus rasgos lingüísticos también fueron materia prima para construir sus narraciones, pero hay una actitud distinta con respecto a este material: no se busca dejar registro, testimonio realista de la particularidad de estos mundos; ellos optaron por hacer ingresar Hispanoamérica al ámbito de lo universal, por encontrar en el hombre americano el hombre de todos los tiempos.

Ahora bien, es preciso reconocer en este punto que muchos de los rasgos que he mencionado como propios del cuento de esta vertiente también lo son de la novela romántica, de la modernista y aun de la realista, por ejemplo, la construcción de una complicidad entre emisor y receptor, el privilegio del yo narrador para enunciar o la construcción de un tercero para cederle la palabra pero sólo convencionalmente, etc. No pretendo que esta caracterización sea exclusiva del cuento; hay que considerar que ambos géneros están muy cercanos, se entrecruzan, se complementan e incluso, de pronto, se borran las fronteras. No obstante la cercanía que he marcado entre el género lírico y el cuento, también hay que asumir la vecindad estrecha con la novela. Son épocas de ebullición literaria, de búsquedas, por ello no es posible en nuestra tradición literaria trazar el desarrollo de un género en total autonomía de los otros.

Que la observación anterior no lleve a la desalentadora conclusión entonces de que es imposible distinguir en la maraña de los géneros durante el siglo XIX. Es posible y pertinente hablar de cuento y caracterizarlo en sus particularidades, por ejemplo, se puede anotar que el cuento modernista, en esos momentos de búsqueda y de autonomización, reduce al máximo la necesidad de anécdota, casi desaparece la noción de peripecia, porque no se plasma el actuar de los hombres, ni el desplazamiento de éstos. Resulta mucho más importante la enunciación, ella está en el centro del relato. Para entender este tipo de estética es necesario también tener en cuenta el cambio de foco operado: ya no se escribe desde ámbitos rurales, ni se piensan éstos como el reducto de la genuina tradición americana, guardador de la verdadera esencia del ser latinoamericano. El escritor de este tipo de cuento está ubicado en la urbe, escribe

y mira el mundo desde la metrópoli y sus entes de ficción son los típicos habitantes y víctimas de la inseguridad de la gran ciudad, en ella se aísla el ser, pierde sus nexos con la colectividad, se ensimisma y naufraga en la imposibilidad del amor, en la inminencia de la muerte o en la amenaza de la soledad.

Para terminar estas breves consideraciones sobre la cercanía entre cuento y lírica quisiera mencionar un caso distinto de los aludidos antes, para que no se piense que estoy postulando que este diálogo entre ambos géneros sólo se dio en el romanticismo y el modernismo. Salvador Salazar Arrué, Salarrué, es un escritor poco estudiado y frecuentemente se le ha asociado con el costumbrismo o el regionalismo, tal vez por la recurrencia a arcaísmos, regionalismos, formas orales de origen campesino e indígena en sus *Cuentos de barro*. Sin negar este hecho, es posible reconocer en estos textos un fructífero intercambio poético entre narración y lirismo.

Se podría hacer un recuento pormenorizado de los procedimientos tradicionalmente asociados a la lírica que emplea Salarrué para crear imágenes en sus cuentos: sinestesia, metáfora, hipálage, prosopopeya, metonimia, etc. Pero, otra vez, no basta con hacer el puro inventario de las figuras retóricas para explicar la intensa conmoción anímica, ética e intelectual que provoca la lectura de estas narraciones precisamente por el trabajo artístico encabalgado entre la lírica y el cuento. Para entender la poética de los cuentos de Salarrué es preciso pensar en el nivel tensional básico, profundo, sobre el que están construidos: lo lírico en un contexto narrativo que busca aprehender la tragedia de las vidas del indígena salvadoreño, del campesino desposeído, del migrante sin futuro.

Si el discurso lírico se ha caracterizado por materializar en metáforas y figuras su potencial de representación, si apela al principio de armonía y simultaneidad musical en una voz única que apenas acepta registros alternos, siempre como inflexiones de ese tono único, Salarrué explota esta forma de representación, pero introduce en ella la fuerza de la contradicción para poner en tensión la apariencia de armonía y de univocidad:

> En la barranca cercana, Goyo y su *cipote* huían a pedazos en los picos de los *zopes*. Los armadillos habíanles ampliado las heridas. En una masa de arena, sangre, ropa y silencio, las ilusiones arrastradas desde tan lejos, quedaban como abono, tal vez para un sauce, tal vez para un pino...[12]

[12] "Semos malos", en *El ángel del espejo y otros relatos*, pról., sel. y cronol. Sergio Ramírez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. 55.

En esta imagen plástica de violencia, desolación y muerte, el narrador quiebra la armonía de la naturaleza en la contraposición de las ilusiones arrastradas por esos dos exiliados del hambre rumbo a Honduras, en busca de una vida mejor, ilusiones convertidas ahora en abono de la barranca.

La fragmentación de tiempos y espacios como opción narrativa también recuerda el proceder de la lírica. Pero este rasgo igualmente será explotado en una dirección anímica distinta del lirismo, pues se van a contraponer el cuadro aparentemente fijo, fragmentario, y la voluntad de contar una historia, lo que en principio pide continuidad, hilación, secuencialidad trabada. La fragmentación del texto en escenas es lo que le da la posibilidad de actuar a ese narrador en los límites, siempre en la frontera, al punto de la crisis, umbral de donde emerge el sentido.

"El viento" es un texto que puede ser de gran ayuda para entender esta sugerencia: Salarrué ha extremado el escamoteo del relato y ha profundizado en la sensación del cuadro en movimiento. Pero en dos escenas contrapuestas cifra la tensión que desencadena el sentido: de un lado, el perro extraviado, corriendo asustado y solo contra el viento, "en aquella anchísima soledad, ensordecida por el viento era como un dolor extraviado"[13]. Al final, en una escena apenas desarrollada, el viejo ciego buscando a alguien, seguramente al perro que se le perdió, en un grito ya desesperanzado: "¡Mirto, Mirto!". Un ámbito ilumina al otro y lo que podía haberse quedado como un cuadro inmóvil, sin contradicción, se resuelve como un verdadero relato de la desolación humana, de la orfandad sin remisión. Así, sin más explicación, sin más narración, se unen en un punto dos desamparos para siempre irreconciliables, el del viejo que perdió a su perro y el del perro que extravió a su amo.

El lenguaje que resuena en los cuentos de Salarrué emerge como el espacio de tensión para hacer crecer la imagen compleja y contradictoria del infortunio pero también de la posibilidad de la belleza, de la ternura y de la redención del ser humano. Y es también en esta dirección como otros cuentistas hispanoamericanos han echado mano de la entonación lírica para construir sus textos, no como mero adorno, sino como eje de la composición a partir de la cual se establece la tensión con la hilvanación del relato: es el caso de Juan Rulfo, de Eraclio Zepeda, entre otros.

[13] "El viento", en *ibid.*, p. 70.

El cuento y el artículo de costumbres

En estas notas intentaré despejar el tan debatido problema acerca de los orígenes del cuento hispanoamericano en el artículo de costumbres[14]: quienes proponen esta hipótesis han pasado por alto la conformación del género cuento como un campo de conflicto, como el espacio y el tiempo de la contradicción donde el ser humano se perfilará como ser agónico[15]. Para estos críticos e historiadores parece resolverse el problema del cuento con la simple dinamización de un espacio físico anteriormente sólo descrito; ignoran así el profundo sentido que adquiere en el cuento la vivencia de la espacialidad y la temporalidad. No está por demás decir que, con la propuesta de ver el cuento como un producto de la evolución del cuadro de costumbres, se borra toda la larga tradición del género —aunque se mencione su existencia— en la oralidad, su paso a los primeros textos fijados por la escritura, su proceso de forjarse en relación con otros géneros literarios. En el caso particular de Hispanoamérica, se cierra la puerta a la indagación de la vida del cuento, embrionaria si se quiere, en crónicas y relatos históricos.

Es oportuno hacer aunque sea unas breves reflexiones sobre el ya clásico relato "El matadero" de Esteban Echeverría dado que en él están inscritas las

[14] Sólo a manera de ejemplos de carácter representativo, nunca con pretensiones de exhaustividad, véanse estas afirmaciones: "El cuento, el cuento largo, la novela corta, comienza a desarrollarse con el romanticismo muy cerca del artículo de costumbres y de la tradición" (Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, Crítica, Barcelona, t. 2, 1991, p. 152). "El cuadro de costumbres, que en el siglo XVIII había sido un género reformador, en el siglo XIX simpatiza con el color local, se hace dinámico y se convierte en cuento" (E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 239). Por último, remito a la ya citada obra de Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, donde reiteradamente se hace alusión al surgimiento del cuento en el siglo XIX como resultado de la evolución del cuadro de costumbres. Frente a lo anterior, debo resaltar la opinión sostenida por Pupo-Walker, quien polemiza con esta larga tradición historiográfica, aunque sólo se haya basado en argumentos de carácter formal ("El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde", en *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 1-15).

[15] Como ejemplo puede resultar esclarecedor el texto "La gata" de Rafael Delgado, donde el autor construye la imagen "típica" de las criadas, recrea su apariencia física, sus costumbres, su papel social, y sus posibles destinos, sin que en ningún momento se introduzca el elemento de contradicción que obligue a perfilar un carácter definido que asuma su responsabilidad, es decir, que se configure más como sujeto que como objeto. Es, en esta medida, un texto equivalente a un cuadro fijo, sin temporalidad ni ámbitos conflictivos, de ahí que se pueda afirmar sin demasiada temeridad que es un cuadro costumbrista y de ninguna manera cuento y que tiene poco que ver con este género: *Cuentos y notas*, ed. y notas de Pedro Caffarel Peralta, Porrúa, México, 1985 (Col. de Escritores Mexicanos, 69), pp. 63-72.

claves para entender el proceso de conformación del género cuento, divergente en sus funciones, en su estructura, en sus aspiraciones al cuadro y al artículo de costumbres. "El matadero" es un nítido ejemplo de la comunicación entre ambos géneros y por ello se ha generado gran confusión sobre su estatuto genérico[16]. El texto nace encabalgado entre las necesidades de expresión artística y las políticas; entre dar cabida en su interior a las diversas hablas del momento, trabajándolas artísticamente o diferenciarlas, señalándolas y cercándolas por la voz autoral como muestra de la barbarie; entre dar testimonio minucioso de los usos y costumbres o concentrarse en la construcción de un acontecimiento artístico. Jaime Alazraki ha argumentado muy claramente para deslindar este relato del cuadro costumbrista, justamente por el trabajo operado sobre la forma para construir una visión artística:

> En el relato de Echeverría, la proporción entre la parte descriptiva y la narrativa, entre su lastre costumbrista y su voluntad de relato, importa menos que la integración de esos elementos o «sectores» en una visión [...] El acierto de Echeverría consiste no solamente en haber «traducido» su visión del conflicto federales/unitarios en el símil-símbolo del matadero y en haber activado el substrato costumbrista a los propósitos de esa visión, sino en haber acuñado un lenguaje o código en el sentido más amplio de forma, que al trascender los alcances del primer lenguaje (el conflicto tal como lo entendía Echeverría) puede convertirse en portador de nueva información[17].

Los juicios que se han vertido sobre "El matadero" para negarle su estatuto de cuento y para ubicarlo entre el cuadro de costumbres, el ensayo y la his-

[16] Sólo dos ejemplos elocuentes sobre el estatuto genérico que la crítica ha atribuido a "El matadero": dice Anderson Imbert que es un cuadro de costumbres, "pero de repente algunas figuras cobran vida y el cuadro se convierte en cuento" (*Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 242). Ángel Flores apunta en la introducción de su conocida Antología: "el poeta romántico Esteban Echeverría es realista —naturalista más bien— cuando publica su explosiva *novela corta, El matadero*". Páginas adelante, en la ficha de presentación del texto de Echeverría, dice: "[e]s este primer *cuento* americano un cuadro de ambiente, vigoroso, de amplio trazo denunciador, de mano segura y aguda observación [...]" (*Narrativa hispanoamericana 1816-1891. Historia y antología. De Lizardi a la generación de 1850-1879*, t. 1, Siglo XXI, México, 1981, pp. 11 y 36 respectivamente). Los subrayados son míos para hacer notar la indecisión al clasificar el texto.

[17] "Sobre el género literario de *El matadero*", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *op. cit.*, p. 428.

toria, se deben, en gran medida, a la actitud de evaluar el texto partiendo de las premisas sentadas por Poe y Quiroga, sin tomar en cuenta que el género no siempre responde ni respondía a las preceptivas marcadas por los escritores. Si bien puede apreciarse la abundancia de segmentos descriptivos —una de las razones por las que se discute su naturaleza genérica—, no debe olvidarse que este tipo de textos estaba respondiendo a una necesidad perentoria de la época: aprehender el mundo de alrededor por todos los medios, darle forma y coherencia; además, no puede ignorarse que faltaba aún una tradición que estuviera ya incorporada a la memoria literaria, a la cual se pudiera acudir para evitar hacerlo todo desde el principio. La literatura hispanoamericana se estaba construyendo.

El tipo de cuento que funda "El matadero" va a estar, por propia voluntad y por necesidad, estrechamente ligado a una referencialidad precisa y va a tejer todo el nudo de relaciones espacio-temporales en el que se dará el acontecimiento, en absoluta relación con un mundo extraliterario, social, de carácter político. Es decir, la historia relatada se inscribirá en un universo mayor que el impuesto por el mundo interno del relato, se escapará de lo puramente autorreferencial[18]; así, los significados propuestos, sólo se actualizarán en el despliegue del mundo externo al texto: este tipo de cuento está fundamentalmente orientado hacia el mundo "real".

"El matadero" no es una mera descripción animada: es un acontecimiento significativo en el que resuenan los ecos de un tiempo y un espacio históricos concretos. Si bien, el propio narrador funda explícitamente la posibilidad de una lectura simbólica: "simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales"[19], la propia configuración del espacio y del tiempo trasciende el mero nivel simbólico y asume un sentido artísticamente válido y significativo.

La selección del tiempo de cuaresma, después de una inundación y en la época de la dictadura de Rosas, imprime al cuento una concreción histórica que propicia el involucramiento emocional ideológico de quien narra con los sucesos relatados. En este ambiente, la ubicación temporal en la cuaresma, tiempo de ayuno, contención y reflexión, agudiza más la barbarie del comportamiento y enfatiza la presencia y la primacía de la carne.

[18] Utilizo esta noción en su sentido más literal, para hacer alusión a esa larga tradición literaria que ha pretendido expulsar de sí toda referencia externa y ha optado por cifrar su sentido en los límites internos del relato.

[19] Esteban Echeverría, "El matadero", en José Miguel Oviedo, *Antología...*, p. 47.

La elección de un matadero para representar el país bajo la dictadura de Rosas tiene una intencionalidad política clara, ya que ese espacio permite aprehender un mundo vulgar; así, de entrada, se envilece el horizonte referencial. El mundo descrito por el narrador es repulsivo, los personajes que están en el matadero son degenerados, sucios, animalizados, fanáticos, infinitamente vulgares, grotescos. En palabras del propio narrador: "El espectáculo que ofrecía entonces era animoso y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata [...] una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula..."[20]. No obstante el carácter tipificador, estos entes alcanzan concreción y vitalidad por la cercanía que existe entre este mundo ficcional, simbólico, con una historicidad específica; es decir, estos seres están tocados por el hálito de la historia; el conflicto que se dirime es histórico, las referencias lo son: la historia ha impreso nítidamente sus huellas sobre este mundo literario[21].

El lugar de enunciación, y esto es fundamental, no es el matadero; el narrador está fuera de él, mira lo que ocurre y lo toma como objeto de representación, pero siempre lo mantiene como un espacio ajeno a su mundo, hostil, amenazante. El mundo del matadero se extiende fuera de sus límites cuando se hace necesaria la persecución del toro que se escapa. En este caso, el mundo externo se contamina de la brutalidad del matadero y, siguiendo a los personajes con la mirada, el narrador va en pos de aprehender los gestos que revelan la barbarie. La ubicación de un narrador fuera del espacio referido va a ser una constante de muchos cuentos del siglo XIX adscritos a esta vertiente.

Hay que decir, sin embargo, que el trabajo lingüístico de "El matadero" está orientado en dos direcciones: por una parte, la visión que rige la construcción de este texto no considera la virtual legitimidad del mundo representado por las otras voces, por los otros. Ese otro mundo es apenas el horizonte amenazante que puede ahogar con su incorrección lingüística y con su proyecto político las señas de la civilización, por eso halla cabida en el cuento, pero sólo para figurar lo amenazante de su ámbito. Por la otra parte, es preciso tomar en cuenta la observación que hace Alazraki: "El narrador de *El matadero* es una esponja que absorbe hablas y matices de sus estereotipos con una intención claramente paródica"[22]. Ciertamente, es posible localizar varios pasajes construidos bajo

[20] *Ibid.*, pp. 43 y 45.

[21] Este aspecto se desarrollará con mayor detalle más adelante.

[22] Art. cit., p. 434.

esta perspectiva paródica, a veces solamente irónica[23], por ejemplo, para evidenciar el pacto corrupto entre poder político y religioso:

> Es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de Su Ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado mal ejemplo aceptando semejante regalo [el primer novillo matado] en día santo[24].

En el universo de "El matadero" no sólo resuena un tipo de discurso: se trata de dos ámbitos enfrentados, el de la civilización y el de la barbarie; éste está representado en el discurso parodiado de la autoridad institucional eclesiástica y en el del poder político, pero además está encarnado en esas pequeñas chispas de habla popular, vulgar, que apenas asoman: se trata del habla de los sectores más bajos: negras, mulatas, matarifes y gente de baja condición que asiste a los mataderos. Tales enunciaciones no son objeto de ironía, simplemente funcionan como testimonio de la existencia animalizada de estos personajes, la fuerza de la incultura que sostiene el poder institucional bárbaro: en esta medida son sólo expresiones de aparador. Del otro lado está el ámbito de la civilización, encarnado por el unitario, personaje que no es objeto ni de ironía ni de parodia; en las referencias a él el texto se vuelve solemne, patético. Narrador y unitario constituyen una misma visión, por eso no hay tonos diferenciados, se impone una sola voz, un solo acento, correcto y pulcro, porque la verdad sólo tiene una forma, una voz, un tono: la de los ilustrados que es, al fin de cuentas, la del autor. En otras palabras, el verdadero héroe es el narrador que se proyecta sobre el unitario; en él adquiere cuerpo y movimiento la ideología que intenta transmitirse, ideología claramente autoral, enfrentada

[23] La ironía literaria es el desarrollo artístico de una posibilidad discursiva latente en la memoria de los orígenes orales: la escritura ha trabajado con paciencia la forma de cruzar dos tonos, dos acentos en uno, dejando hablar al discurso objeto de la ironía a la vez que se configura sutilmente el tono superpuesto que viene a desenmascarar al primero. La ironía está constantemente presente en la enunciación oral, es casi una forma natural y espontánea de la comunicación oral, mientras que la escritura ha debido elaborar cuidadosamente esta potencialidad para orientarla estéticamente. A este respecto, no importa que el texto, escrito hacia 1839, no se haya publicado sino hasta 1871 ya muerto el autor, lo que provocó que no ejerciera ninguna influencia en el desarrollo del cuento en la época; sin embargo, este trabajo con la ironía interesa en tanto signo, en tanto evidencia de las posibilidades narrativas que ya se estaban ensayando.

[24] "El matadero", p. 43.

a y afrentada por la barbarie del sistema político encarnado en esa chusma indigna.

El narrador ha elegido un punto de vista, una perspectiva ideológica para contar, y desde ese lugar ha seleccionado un cierto tipo de receptor, cómplice y partidario de su ideología, a quien supone como a su igual:

> Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracterizaban a la chusma de nuestros mataderos, con los cuales no quiero regalar a los lectores[25].

Seymour Menton apunta el rasgo que caracteriza el texto de Echeverría y más aún, el crítico lo extiende a toda la literatura argentina:

> Ya en esta primera obra maestra de la literatura argentina se nota un rasgo que va a marcar la historia y la literatura de ese país: su carácter antipopular. El literato argentino no se identifica con el pueblo como sus colegas mexicanos, por ejemplo. Es más, se horroriza ante la chusma y pelea contra los dictadores Rosas y Perón, quienes derivan su poder del propio pueblo[26].

Se trata, por supuesto, de una aseveración bastante temeraria y refutable en su generalización; sin embargo, tiene su razón de ser si se limita a uno de los rasgos del cuento de Echeverría: sin duda, "El matadero" destila desprecio y encono contra la barbarie del pueblo. Pero más allá de la ideología explícitamente expuesta en el texto, el cuento está explorando una serie de posibilidades expresivas y sobre todo, se está buscando a sí mismo, como género, para trascender el mero exabrupto ideológico y acercarse más a lo estético.

No es gratuito que en la Argentina se haya empezado a dar más nítidamente la escritura de un cuento que, aunque fuera ideológicamente antipopular, buscaba recuperar e integrar esa diversidad de hablas, pues justamente en esta región se dio con más ardor la batalla por una lengua nacional propia. Expresiones como "nada hay en nuestra patria más abandonado que el cultivo de nuestra lengua"[27], son muestra de la frecuente reacción que despertaba en-

[25] *Ibid.*, p. 46.

[26] "Comentario a *El matadero*", en *op. cit.*, p. 34.

[27] Florencio Varela cit. por Ángel Rosenblat, en *op. cit.*, p. 50.

tre los puristas este espíritu lingüístico libertario que habría de dar sus frutos en la escritura de una literatura cercana a lo oral[28].

A lo largo de todo el siglo XIX el cuento se debatió, constantemente, para hacerse de un perfil distinto del que presentaba el artículo de costumbres, como ejemplo de ello puedo aducir el libro *Pago Chico* de Roberto J. Payró, texto que además nace en el momento de la transición entre lo rural y urbano que atravesaba América Latina, lo cual acarreó nuevos problemas de poética al género: diferentes tipos de personajes que habrán de resolverse en figuras típicas de las ciudades, como el periodista, el farmacéutico, representantes diplomáticos, etc., distintos rasgos lingüísticos. La ambigüedad de esta obra ha sido observada por la crítica, por ejemplo, para Luis Leal: "Más que cuentos, los de *Pago Chico* son estudios sociológicos en torno a la vida de un pueblo en transición, estudios hechos por un literato con visos de sociólogo"[29].

En efecto, muchos de los episodios narrados en *Pago Chico* recuerdan los artículos de costumbres por la clara orientación ética de la voz narrativa: criticar los males de la vida cotidiana de un pueblo. Otros son sólo el relato de una anécdota pintoresca; y otros sufren el tropiezo de largas explicaciones contextuales o la abierta intromisión extenuante de la voz autoral para juzgar. Sólo algunos episodios pueden adquirir el estatuto de cuento porque pueden funcionar autónomamente y porque su construcción se acerca más a los linderos del género, por ejemplo: "En la policía", "Beneficencia pagochiquense", "El diablo en Pacho Chico", "Justicia salomónica"[30].

En resumen, puede decirse que si bien el cuento ha estado muy cercano al artículo de costumbres no puede plantearse que éste sea el antecedente inmediato del género pues ambos tienen aspiraciones divergentes y trabajan con materiales distintos. Pueden encontrarse elementos costumbristas en algunos cuentos decimonónicos, como se encuentran en muchas novelas de la época; en esa medida se puede hablar de la incorporación de ciertas formas discursivas propias del cuadro o el artículo de costumbres, pero en el momento en que se integran en un cuento, éstas adquieren un papel distinto dentro de la poética del género. En la raíz del cuento está el dinamismo de la contradicción, de la lucha de fuerzas, se gesta como género en la pugna, por ello su origen no tiene ninguna relación con el artículo de

[28] No se olvide, por ejemplo, la fecundidad de la literatura gauchesca; tal vez también, si no fuera demasiado generalizante, esta actitud hacia la lengua pudiera plantearse como una posible hipótesis para explicar la proliferación del género cuento en esta región.

[29] *Cuento hispanoamericano...*, p. 46.

[30] Roberto J. Payró, *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1943.

costumbres, del que está totalmente ausente la lucha, la confrontación. De ahí que no sean en ningún momento, formas intercambiables, confundibles, salvo que se pierda del foco el problema de la poética composicional.

La leyenda y lo legendario en el cuento

Gran parte de mi trabajo ha estado abocado a tratar de mostrar que el cuento no fue simplemente trasplantado de Europa a Hispanoamérica, que aquí arraigó y fructificó, admirable y curiosamente adaptado a la nueva geografía, al nuevo clima, a la nueva raza que iba surgiendo con la mezcla. La modernidad del cuento del siglo XIX tampoco es una simple heredera pasiva de un género ya consolidado en la Colonia, por obra y gracia de ese trasplante exitoso. Hispanoamérica dio a luz un nuevo género que, ciertamente, se alimentó de la literatura europea, pero que, sobre todo, fue configurándose como respuesta estética a nuestras necesidades de fabulación, a nuestras experiencias que buscaban expresión artística. El cuento es el resultado de una combinación fértil de diversas formas discursivas relacionadas, por una parte, con el relato oral, tales como la leyenda, los mitos, los cuentos al amor de la lumbre, la sátira, la anécdota, el chiste y, por otra parte, con los textos escritos, como la crónica, el testimonio, los relatos intercalados y el viejo hábito español de recopilar y recrear relatos de historias fabulosas que viajaban desde el lejano oriente.

No es que converjan en él indistinguible y caóticamente esta pluralidad de formas discursivas, donde el cuento resultaría un verdadero mazacote: se trata de múltiples modos de enunciar, de fabular, de establecer la comunicación con el receptor, de estetizar el mundo; modos en cuanto actitud, de las cuales el cuento se fue alimentando; con todas estas formas ha ido estableciendo comunicación, con todas ha polemizado, a todas las ha rechazado, de todas ha aprendido y se ha construido a sí mismo su propio cuerpo, su propia alma. Pero en sus contornos quedan imborrables las huellas de ese pasado, de cuando el cuento fue leyenda, fue relato de aparecidos, fue crónica de naufragios, de aventuras en mundo fabulosos; su piel está tatuada con todos estos recuerdos y por ello es lo que es.

Los contactos del cuento decimonónico con la leyenda o con materiales legendarios han sido observados por los críticos. A continuación un breve ejemplo:

> También es necesario registrar el contagio que se produce entre el cuento y algunos géneros adyacentes que se inscriben a veces bajo su denominación sin serlo

propiamente. En este sentido hay que subrayar la importancia de las leyendas y las tradiciones que otorga un carácter peculiar a la narrativa breve romántica[31].

Otros críticos han señalado los roces del cuento con esas otras formas como un verdadero problema: "El espectro de la leyenda es uno de los peligros que acechan al cuento literario del siglo XIX"[32].

Escritores de diversos estilos y proyectos estéticos acudieron a la leyenda y conformaron un cuento literario cuya escritura no siempre estaba de puertas abiertas hacia la tradición oral, de carácter popular. Resultaba un mero artificio que ayudaba a suspender cualquier referencia a un tiempo concreto en un espacio real. Entonces lo legendario resultaba un motivo para construir mundos abstractos hurtados a su entorno. Es así como pueden verse "El oro", "Las nieves eternas" o "El rapto del sol", cuentos incluidos en el volumen *Sub sole* del chileno Baldomero Lillo, por cierto un escritor más recordado por sus cuentos mineros de *Subterra*, profundamente anclados en su momento histórico. Escritores modernistas y vanguardistas, como lo mencioné antes, apelaron a lo legendario para modelar sus relatos en los tonos del patetismo y la solemnidad de lo distante.

Sin embargo, para entender la complejidad del fenómeno de diálogo entre cuento y leyenda hace falta también tomar en cuenta otra dimensión que parte de la propia noción de leyenda: no podemos pensarla únicamente como la forma ya fija, llevada a la escritura por los románticos europeos y que retrabajan los escritores modernistas y aun algunos vanguardistas. Es preciso tener en cuenta la otra cara que tiene la tradición legendaria: ese inmenso flujo activo de creación y recreación oral, popular, porque es en este manantial donde también bebieron nuestros escritores.

Hay un cuento hispanoamericano que se alimenta de la leyenda y se delinea en apego a ella y en esa medida constituye un abono que ayudó a la fertilidad de la ficción al darle asuntos atractivos, al ofrecerle modos de enunciar que le imprimieron un tono peculiar a nuestro cuento. Pero esta influencia fue benéfica gracias a la perspicacia de los escritores para tomar distancia de la gravedad y hacer familiar, burlesco, lo que en una genuina leyenda sería serio. En algunos cuentos trabajados con los materiales legendarios se acorta la distan-

[31] Juana Martínez, "El cuento hispanoamericano del siglo XIX", en *A propósito del cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, Norma, Santa Fe de Bogotá, 1997, p. 35.

[32] Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Premià, México, 2ª ed., 1982, p. 62.

cia que establece la leyenda entre el asunto elevado, casi lírico y su auditorio, se le despoja de su acento grave, trascendental, que tanto se empeñaron en conservar los románticos europeos.

José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio acudieron a materiales legendarios, a pequeñas anécdotas domésticas, a triviales historias pueblerinas para armar sus relatos y esta decisión era importante en la conformación del cuento porque por esta vía se distanciaban de los grandes asuntos épicos de carácter trascendente o de la aventura sentimental de vuelos líricos. Cuando toman la leyenda como modelo recuperan la referencia a múltiples fuentes de donde el narrador ha tomado la historia; así, la historia que se transmite no tiene un solo origen, ha podido pasar de boca en boca, con todos los riesgos que esto encierra:

> Hace muchos años —tantos ya, que aún era yo niño— me contaban la historia del protomártir mexicano Felipe de Jesús; y evocando sus recuerdos, y sin recurrir a documentos históricos, voy a contarla como la oía con infantil atención de la boca de aquellas viejas, a las que la ignorancia daba la voz de la inocencia, llenas de fe y creyendo como una verdad incontrovertible todo lo que me referían[33].

Vicente Riva Palacio aprendió de la tradición oral un modo de contar, una forma de orquestar la historia e, incluso, un tono fresco y humorístico que puede apreciarse, por ejemplo, en "La horma de su zapato", donde la vieja historia del diablo que busca almas para el infierno es transformada radicalmente: el diablo resulta una pobre víctima engañada por las maquinaciones "políticas" de otro diablo envidioso.

A Roa Bárcena en particular se le reconoce como uno de los fundadores del cuento fantástico hispanoamericano, mérito obtenido, sobre todo, por su cuento más conocido, "Lanchitas". Más allá del cumplimiento o no de las "reglas" de lo fantástico, me importa destacar la deliberada intención de afiliarse a la tradición legendaria para armar el relato. La enunciación del narrador aquí se vuelve vacilante, no es autoritaria porque debe dar espacio a la posibilidad de otras visiones, porque el mismo mundo que construye es inestable e incierto. Del narrador oral ha aprendido a no posicionarse en una situación superior a su auditorio, parece ser uno más entre ellos y la narración se sustenta en la movilización de una memoria común entre el emisor y el destinatario:

[33] Vicente Riva Palacio, "Leyenda de un santo", en *op. cit.*, p. 76.

"¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista y que la tradición oral va trasmitiendo a la nueva generación?"[34].

Una historia del cuento hispanoamericano debería trazar la línea que ha seguido el trabajo del género con la leyenda para dar cuenta de cómo se ha apropiado de esta tradición en tanto material ficcional pero, sobre todo, en cuanto posibilidad narrativa para enunciar. No voy a hacerlo ahora, sólo quiero, para que pueda apreciarse la riqueza de estos contactos, aludir a algunos otros textos más contemporáneos que todavía hallan en la leyenda una fuente para nutrir las historias: Julio Garmendia, que no parece polemizar con el modelo fijado para el cuento por Poe y Quiroga, sí establece un diálogo con la tradición literaria, con los postulados básicos de lo que se entiende por literaturizar el mundo y la vida. Algunos de sus cuentos parecen proponerse como manifiestos estéticos en los que se plantea la necesidad de recuperar para la literatura el cuento tradicional, la antigua forma de contar y creer, la celebración de lo puramente imaginario y aun de lo inverosímil:

> Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles. Un día vino en que quisimos correr tierras, buscar las aventuras y tentar la fortuna, y andando y desandando de entonces acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no ser absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales...[35]

La estética de Garmendia está ubicada en el juego entre dos mundos y, por lo mismo, sus personajes participan de dos realidades diferentes, de dos lógicas distintas y en sus cuentos se expone a sus protagonistas a situaciones límite, se les orilla a circunstancias extremas. Hay una búsqueda consciente de ligarse a la antigua tradición oral, en el hecho de retomar la vieja tradición de contar las peripecias del diablo para conseguir el alma de un hombre, o en la recurrencia a entes maravillosos como duendes que se apoderan del espacio real.

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se editan unos cuantos textos del colombiano Tomás Carrasquilla, más conocido como novelista

[34] José María Roa Bárcena, "Lanchitas", en *Relatos*, UNAM, México, 1993, pp. 77-78.

[35] Julio Garmendia, "Cuento ficticio", en *La tienda de muñecos. La tuna de oro*, Monte Ávila, Caracas, 1985, p. 25.

que como cuentista, aunque algunos críticos reconozcan la superioridad de sus cuentos[36]. Casi nadie tiene mano firme para escribir sobre su obra, casi nadie lo ha considerado digno de entrar en las antologías del cuento hispanoamericano, casi todos titubean para clasificarlo en las tradicionales escuelas literarias, pero suele haber consenso para reconocer su trabajo con el lenguaje popular, hasta se ha llegado a la descalificación por lo mismo, y así opina Luis Leal: "Se podría decir que a veces Carrasquilla abusa en el uso del lenguaje del pueblo, con lo cual quita universalidad a sus interesantes cuentos."[37]

Las indecisiones de la crítica, me parece, no son gratuitas; obedecen a este oscilar en la obra del colombiano entre un realismo en cierto sentido pre-realista y un costumbrismo folclorizante, entre una elaboración estilizada de las hablas populares y una simple copia de tales hablas[38]. En medio de la confusión, Anderson Imbert apunta algo más clarificador:

> En sus páginas se oye hablar, hablar: chismes, anécdotas, murmuraciones, con una genuina malicia popular. Pero la conversación de estos personajes no está "puesta" mecánicamente en las bocas, como hacían los escritores costumbristas, sino que Carrasquilla se la ha apropiado primero y luego la usa con vigor expresivo[39].

Carrasquilla, inmerso siempre en la vida provinciana de Antioquia, fue un escritor no sólo de ocasión, fue éste su oficio más importante, pero rechazó constantemente el empleo del lenguaje literario convencional; optó por buscar la riqueza expresiva de los giros populares, del habla coloquial familiar, provinciana. Esto no aparece en su obra como un mero recurso técnico, una hábil manipulación de los acentos populares, o en hacer de las leyen-

[36] Dice, por ejemplo, Hernando Téllez: "Tomás Carrasquilla es, para mi gusto, el gran clásico de la prosa colombiana. ¿De la novela? Esto último no es para mí tan claro como lo primero. Si me viera forzado a responder, adoptaría una solución intermedia: el gran clásico del cuento [...] porque las novelas de Carrasquilla me parecen, todas, estupendos cuentos largos" ("Clásico de la prosa", en Tomás Carrasquilla, *El Padre Casafús y otros cuentos. A propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santa Fe de Bogotá, 2ª ed., 1993, p. 21).

[37] *Cuento hispanoamericano*, p. 42.

[38] Julio Cejador y Frauca comenta al respecto: "Algunos le han tildado de vulgar y prosaico a veces; pero es porque no son capaces de saborear el habla del pueblo, que ha sabido copiar como nadie. Y no aludo tan sólo a las voces y pronunciación regionales, sino al habla propia que de por sí emplea Carrasquilla, tomada toda ella del manantial popular" ("El primer novelista", en Tomás Carrasquilla, *op. cit.*, p. 10).

[39] *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 379.

das y cuentos populares un mero motivo, sino que trae consigo una actitud distinta para construir mundos ficcionales, que se ve en la familiarización de figuras intocables, inaccesibles, distantes; por ejemplo "En la diestra de Dios padre":

> Peralta se asomó con mucha mañita, y ai estaba el Enemigo Malo acostao en un colchón, dormido y como enfermoso y aburridón él. De presto se recordó; se enderezó y, a lo que vio a Peralta, le dijo muy fanfarrón y arrogante: ¿Qué venís hacer aquí, culichupao? Vos no sos de aquí; rúmbate al momento[40].

En este cuento, un insignificante y pobre hombrecillo despliega su ingenio para llevar adelante su proyecto de ayuda y caridad al prójimo, proyecto que resulta incomprensible aun para Dios y para el diablo; por eso los engaña y desestabiliza el orden y el sistema celestial con sus argucias. Así, el cuento se construye como un mundo completo en múltiples tensiones internas y con el mundo externo; no se trata sólo de recuperar un cuento de origen popular, legendario y pasarlo a la escritura para volverlo un juego de entretenimiento: hay un proyecto estético claro de descubrir y explotar artísticamente la virtualidad desenmascaradora que hay en la cultura popular.

El humor es constante en los cuentos de Carrasquilla, pero no como un elemento para hacer reír con la exhibición satírica de usos y costumbres; se vuelve un punto de vista para aprehender estéticamente el mundo, en la medida en que se recuperan la perspectiva y los tonos de la enunciación popular, el mundo pierde solemnidad, en lo grotesco se debilita lo trágico o lo melancólico; se hace posible la cercanía y la familiaridad, de tal forma que con frecuencia el cuento se configura como tal en la tensión establecida entre la honda tragedia que se relata con la perspectiva despreocupada con la que se le mira y se narra. El cuento de Carrasquilla encontró su arraigo en la vida cotidiana, de ahí emergen las historias relatables, bajo esa óptica se les compone, sin violentar el lenguaje desde el cual se vive esa cotidianidad.

Gabriel García Márquez ha hecho del relato popular, oral y en particular de la leyenda una fuente de inspiración para construir cuentos donde se conjuga la magia, la maravilla, la más desorbitada imaginación con referencias concretas a la historia del continente. Su apuesta: releer artísticamente la historia de América Latina, volver a contar la Conquista, el sufrimiento de infinitas guerras civiles, el lastre del caciquismo, la violencia, la represión, el neocolo-

[40] Tomás Carrasquilla, "En la diestra de Dios Padre", *op. cit.*, p. 182.

nialismo, con humor, con esperanza, con la emoción compartida por una colectividad histórica. Los contactos de la obra del colombiano con la tradición popular ya los apuntó muy nítidamente Pozuelo Yvancos.

> [P]or un lado el escritor colombiano ha roto con esa frontera entre cuento tradicional y cuento 'literario' al incorporar a su escritura de autor buena parte de los recursos estilísticos y del universo semántico del cuento popular o tradicional. Por otro lado la influencia del cuento tradicional en el estilo de García Márquez actúa como verdadera matriz estilística, como principio dominante y estructurador de su estilo, tanto en los cuentos como en sus novelas[41].

Si bien no siempre pueden rastrearse elementos directos de oralidad en los cuentos de García Márquez, pues no se encontrará reproducción de hablas en términos fonéticos, ni sintácticos ni lexicales, hay, sin embargo, un tono narrativo y, sobre todo, una actitud emocional ante lo contado: un modo de recuperar para el cuento la captación de la experiencia unitaria y totalizadora del mundo que es muy cercana a la percepción popular de carácter oral.

Buena parte de sus cuentos guardan un trasfondo legendario en cuanto a la naturalidad con que se opera la maravilla, la magia, lo sobrenatural, en la constante difuminación del tiempo y el espacio en una apertura hacia la inconmensurabilidad del pasado que se distiende hasta el hoy de los oyentes y de un aquí que se resuelve como la totalidad del mundo. La leyenda se ha trasfigurado; se le ha despojado en estos cuentos de su sentido patético y heroico: su utilización como material para un cuento ha posibilitado, en cambio, la vuelta a la cercanía de lo literario con lo popular.

> Aquel refugio incomprensible había sido construido por el marido de la abuela, un contrabandista legendario que se llamaba Amadís, con quien ella tuvo un hijo que también se llamaba Amadís, y que fue el padre de Eréndira. Nadie conoció los orígenes ni los motivos de esa familia. La versión más conocida en lengua de indios era que Amadís, el padre, había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas, donde mató a un hombre a cuchilladas, y la traspuso para siempre en la impunidad del desierto. Cuando los Amadises murieron, el uno de fiebres melancólicas, y el otro acribillado en un pleito de rivales, la mujer enterró los cadáveres en el patio, despachó a las catorce sirvientas descalzas, y siguió apa-

[41] "García Márquez y el estilo del cuento tradicional", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *op. cit.*, p. 480.

centando sus sueños de grandeza en la penumbra de la casa furtiva, gracias al sacrificio de la nieta bastarda que había criado desde el nacimiento[42].

Nótese cómo en un apretado párrafo el narrador salta las barreras del tiempo y aprehende la totalidad de un pasado remoto en el trazo de unas cuantas líneas que tienen la virtud de la evocación y de la aprehensión completa para proyectarse hacia el presente que intenta narrar. Incluso, recupera explícitamente la fuente oral de su información —"la versión más conocida en lengua de indios..."— y al ser presentada como la explicación única del relato, se vuelve verdadera. Este texto, particularmente, está armado como una reelaboración literaria y transgresiva del motivo tradicional de la doncella pura maltratada por la madrastra.

La leyenda, entonces, lejos de haber representado un estorbo para el desarrollo del cuento, lo proveyó de materiales narrativos, de formas enunciativas estrechamente ligadas con lo oral popular. Ahora bien, no se trata de que el cuento simplemente haya adaptado tal cual la leyenda tradicional trasladándola a la escritura y dándole un estatuto artístico; es preciso entender que se trata de un trabajo particular con los materiales legendarios, trabajo que implica refuncionalización de la perspectiva desde la que se hilvanaban las leyendas. En particular, la leyenda ha ayudado a la construcción de una forma de relación espontánea, natural con lo misterioso, con lo sobrenatural o no explicable por las leyes de la lógica. Ha contribuido a hacer del cuento asunto de la incumbencia colectiva y no sólo actividad aislada, solitaria.

La crónica histórica y testimonial ante el cuento[43]

Estrechamente ligado a lo anterior está el problema de las relaciones del cuento literario con la crónica histórica. Cuando hablé sobre los relatos germinales en Hispanoamérica ya aludía a la aparición temprana de relatos ficcionales insertos en las páginas históricas que daban cuenta de las hazañas de conquista y colonización de las tierras recién descubiertas. Sin embargo, ahora me interesa señalar el fenómeno de pugna en el que parece enfrascarse la ficción con lo

[42] "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada", en *La increíble...*, p. 87.

[43] Algunas partes de este apartado constituyen una reelaboración del artículo mío "Consideraciones para el estudio del cuento hispanoamericano", *Revista INTI* (en prensa).

histórico para delinear más nítidamente sus perfiles. En otras palabras, pienso que buena parte de los rasgos caracterizadores del género cuento los fue alcanzando en su relación enriquecedora y polémica con otras formas discursivas, en este caso, la crónica histórica y testimonial.

En el establecimiento de esta confrontación, que se resuelve al final como distancia diferenciadora, jugaron un papel primordial la leyenda y los relatos populares maravillosos, por esa razón seguiré haciendo constante alusión al trabajo que hace el cuento literario con estos materiales de carácter oral. Ahora bien, cuando aludo a la pugna entre cuento y crónica histórica o testimonial quiero referirme al debate enriquecedor entre la voluntad fabuladora, de invención y la necesidad de dar cuenta veraz de los hechos y sucesos que han ido conformando nuestra historia. Me parece que en esta relación tensa y conflictiva podemos hallar una de las fuentes del nacimiento del cuento hispanoamericano. Si se precisaba recuperar nuestro pasado y fundar nuestra nacionalidad, nuestra identidad y nuestro futuro, el hombre letrado se debatía en la búsqueda del género que expresara más eficazmente esta preocupación y su circunstancia, el repertorio de formas de las que se podía echar mano ahí estaba y lo compelía a tomar una decisión. Sintomáticamente esta pugna y esta toma de decisión aparece expresada sin ninguna duda en "El matadero":

> A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacer los antiguos historiadores españoles de América que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso[44].

Si bien la Historia no cuajaba en una forma enunciativa claramente deslindada de otros modelos de representación, el escritor decimonónico tenía tras de sí una larga tradición de crónicas que se plantaba como una verdadera opción para aprehender y dar cuenta del mundo alrededor; se trataba de un género ya nítidamente asentado y con prestigio; por ello, a la vez que se volverá fuente de referencia inevitable, se convertirá en un punto de disyunción, para encontrar otro camino que articule la historia desde una sensibilidad diferente, con un lente distinguidor que recupere y le dé sentido al pasado.

Desde este punto de vista, puede decirse que el cuento nace en Hispanoamérica, en gran parte, como la otra cara de la Historia; se alimenta de ella, crece bajo su cobijo, pero a la vez se yergue para negarla, se sabe con otra po-

[44] Esteban Echeverría, "El matadero", en José Miguel Oviedo, *Antología...*, p. 38.

tencialidad para reconstruir el pasado, la reta a contar los mismos hechos y tiene la certeza de que él no sólo le dará otra dimensión, sino que su relato será más eficaz, más humano. En esta pugna con la Historia el cuento se forja un rostro, el rostro de quien reivindica los gestos menores, de quien sabe hurgar en los detalles menudos, sin importancia aparente, pero que, justamente por ello, podrá atrapar en profundidad la entraña de los sucesos, más que la apariencia, fatalidad a la que, desde cierto punto de vista, está condenada la Historia.

El origen del cuento le ha marcado el rostro: no nació bajo el imperativo referencial, a diferencia de otros géneros, nació como el espacio reservado para el goce, el entretenimiento, el descanso necesario, después de la verdad, más allá de la historia seria, en los marcos del ingenio del relator, en el punto donde la habilidad memorística del enunciador podía atraer un recuerdo eficaz donde se conjuntaran sus oyentes-lectores, no importa cuán sabida pudiera ser la historia aludida, importa cuán eficazmente supiera contarla para atrapar el interés de los anhelados oyentes. La presencia del cuento en nuestra cultura posibilitó que nuestra imaginación se poblara de fantasmas, brujerías, aparecidos, hechos inexplicables, tontos ingeniosos, autoridades burladas, todo ello con pleno derecho a existir y a transitar aun por los libros más serios y objetivos.

Entonces, el cuento escrito nace signado por la tensión fundadora entre la objetividad y la invención, nace como una solución estética al problema de la enunciación, problema que estará presente de distintas maneras a lo largo de toda nuestra historia literaria. Contar un cuento es elegir un determinado modo de enunciar, un modo de organizar y darle sentido y trascendencia a una historia y es, además, elegir un ritmo, por ello, el cuento en nuestra cultura representa, en gran medida, la posibilidad real de reinventar la escritura ligándola a los acentos de la oralidad.

Las complejas relaciones que el cuento entabla con la Historia, en ese camino para encontrar su propio tono, su propia forma, se manifiestan nítidamente en la monumental obra del maestro Ricardo Palma quien dio con una nueva forma artística para contar, nueva forma que nacía, en gran parte, enfrentada al tono, al modo y al espíritu grandilocuente, rígido, objetivo en que lo hace la Historia. La tradición es una propuesta artística completa que implica una actitud distinta de la que asume la historiografía ante el pasado, ante el lenguaje, ante sus receptores, actitud que bien puede resumirse con las propias palabras de Palma:

> La tradición es la forma más agradable que puede tomar la historia: gusta a todos los paladares, como el buen café. La tradición no se lee nunca con el ceño frun-

cido, sino sonriendo. La historia es una dama aristocrática, y la tradición es una muchacha alegre[45].

Estamos hablando de la fundación de todo un género literario, hermano gemelo del cuento. Y no es casual que este género híbrido haya nacido precisamente alentado por la polémica entre historia y ficción, como solución artística a las necesidades de enunciación de nuestro ser, nuestra identidad y nuestro pasado. La tradición ha sido tan importante en nuestro proceso literario porque dio con la forma de representar irónicamente jirones de la historia americana, porque estaba estrechamente asociada a lo propio, a lo nacional —aspiración largamente acariciada por los escritores hispanoamericanos—, y este género, que se va conformando tan fuera de lo canónico, precisamente fue alimentado por una gran cantidad de materiales heterogéneos y dispersos, lo que contribuyó a la configuración de sus contornos. Así lo apunta Julio Ortega:

> Desde el romance, la crónica, la leyenda, el cuadro de costumbres, el cuento sentimental, el folletín, la novela histórica y la aventura filológica a la vez documentalista y lexicográfica, Palma elabora la 'tradición' como una resolución genérica 'peruana' (esto es, nacional) cuyo discurso plural es, en sí mismo, de un plurilingüismo anticanónico; y cuya lengua popular construye una versión nacional relativizadora de la historia (traumática) y de la estratificación social (arbitraria)[46].

La tradición, por ello, puede verse como una de las múltiples bifurcaciones que tomó el trayecto del cuento para conformarse como género literario[47].

[45] "Carta a Víctor Arreguine", cit. por Flor María Rodríguez-Arenas, "Historia editorial y literaria", en Ricardo Palma, *op. cit.*, p. 400.

[46] "Las *Tradiciones peruanas* y el proceso cultural del XIX hispanoamericano", Ricardo Palma, *op. cit.*, p. 428.

[47] Aún para muchos críticos de nuestros días la tradición sigue constituyendo un género aparte o por lo menos difícil de clasificar o de asimilar como cuento: "Fue la invención de un género nuevo, la 'tradición', la que explotó un lenguaje más coloquial y permitió así a la narrativa de tipo histórico elevarse por encima de la mediocridad [...]" (Jean Franco, *Literatura hispanoamericana*, p. 84). Anderson Imbert señala: "No hay una sola tradición que sea, realmente un cuento" (*Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 321). Mientras Luis Leal refiere que: "Sus *Tradiciones peruanas* son famosas tanto por representar un nuevo género dentro de la tendencia narrativa en Hispanoamérica como por el ingenio con que el autor sabe entretejer el dato histórico y el motivo ficticio para crear un mundo [...] elementos que son, precisamente, los que dan universalidad a las tradiciones y las convierten en atractivos cuentos [...]" (*Cuento hispanoamericano*, p. 26).

La tradición se ubica en el vértice de los discursos literarios e históricos hispanoamericanos. No obstante la estructura repetida, casi formulaica, que empleó en la escritura de algunas de sus tradiciones —lo que puede verse como facilismo—, Palma transformó la narrativa en muchos niveles: supo trabajar en el punto en el que el espacio de lo real se intersecta con el espacio de la ficción; propone una nueva manera de relación entre la historia y la literatura; llevó la oralidad a la escritura: descubrió la dimensión artística del modo de contar tradicional[48]. Ante el anquilosado discurso literario de la época, Palma levanta una posibilidad enunciativa que involucra nuevas formas de ver, de contar sobre lo cotidiano, de relatar los pequeños actos intrascendentes, formas dadas en gran parte por el humor y la ironía.

La verdadera dimensión del trabajo con la oralidad en Palma no se encuentra en la explotación formal de ciertos recursos para reproducir los tonos orales —recurrencia constante a refranes, presencia de ciertos giros lingüísticos, el juego de palabras, uso de diminutivos, etc.—, como a veces se ha visto. Alberto Escobar señaló el profundo sentido vital que tenía el lenguaje para el escritor peruano:

> Para Palma el lenguaje no podía vivir de espaldas a los requerimientos de la vida material y cultural de los hablantes, aunque repite que ese liberalismo tiene su control en la aceptación popular y en el uso literario. Por eso rechazaba el purismo; por estacionario [...]. El concebir en la lengua una naturaleza dinámica y autorreguladora, lo libró de las zozobras que la idea de la fragmentación produjo en estudiosos de justo renombre [...][49].

La tradición puede ser reconocida como cuento sin traicionar su orientación estética, por el trabajo que hace con sus materiales: restaurar el recuerdo con base en la memoria común entre el enunciador y el auditor; las tradiciones logran construir una imagen perceptiva de un mundo a la manera del cuento. La narración fiel de hechos históricos no forma parte esencial de sus pretensiones. Palma no acude a los hechos monumentales, heroicos de la historia del Perú, sino en todo caso, a los pequeños y tal vez insignificantes su-

[48] José Miguel Oviedo apunta al respecto: "Gran parte del placer que ellas brindan consiste en oírlas, en escuchar a través de ellas el modo de hablar de una época [...]" ("La tradición de Ricardo Palma", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, t. 2, Crítica, Barcelona, 1991, p. 197).

[49] Alberto Escobar, "Tensión, lenguaje y estructura: las *Tradiciones peruanas*", en Ricardo Palma, *op. cit.*, p. 560.

cesos de la vida cotidiana en determinadas épocas. Y esa actitud está en absoluta correlación con la mirada desde la que se atisba el pasado: una mirada estetizante que busca crear una imagen totalizadora, íntegra y densa del pasado.

El nombre que Palma seleccionó para designar sus textos no es accidental y no se trata de la mera apelación a un pasado idílico en tanto fuente de inspiración. El narrador no enuncia desde un presente nostálgico para atraer un supuesto pasado arcádico, localizado en la colonia; enuncia desde una actualidad constantemente renovada que también pone en juego y a prueba el tiempo pasado. Gran parte de sus relatos está ubicada en la intersección del pasado contado y el presente de la enunciación: hay una percepción vitalista de lo que es el pasado[50].

Los materiales del pasado, aunque tengan origen documental, con el trabajo artístico de Palma, vuelven a ser asunto de la colectividad; en las tradiciones se restituye la dignidad de lo oral como medio de transmisión del saber —se asume explícitamente que estos textos son portadores de un saber que interesa—; se vuelve arte lo que podría ser chisme cotidiano o lo que por elevado no atañe a nadie más que a los ilustrados; por ello, lo oral no es en Palma un mero artificio o un simple recurso técnico, es una forma de enunciación particular que porta ideología, visión, es una propuesta de aprehensión estética del mundo:

> El llamado 'pasadismo' de Palma no tiene la nota legendaria y sentimental del ensueño romántico por la historia. Palma, ciertamente, escribe en un marco cultural que facilita perfectamente su labor. Pero el éxito popular de sus 'tradiciones' anuncia que en ellas viene implícita una imagen del hombre peruano. No una imagen cabal, sino, quizás, un detalle de esa imagen: la apertura imaginativa, la ironía que salva las distancias históricas y sociales, y un íntimo impulso a familiarizar las situaciones y los personajes históricos. Y esto es algo precisamente postromántico; lo romántico se complace, más bien, en ennoblecer, con la distancia aristocrática y heroica, personajes y ambientes[51].

[50] Para entender esta actitud artística con la que Palma crea, tal vez ayuden estas notas de Ricoeur sobre la noción de tradición dentro de la historia: "[La tradición concebida formalmente como tradicionalidad] significa que la distancia temporal que nos separa del pasado no es un intervalo muerto, sino una *transmisión generadora de sentido*. Antes de ser un depósito inerte, la tradición es una operación que sólo se comprende dialécticamente en el intercambio entre el pasado interpretado y el presente que interpreta" (*Tiempo y narración. El tiempo narrado*, t. 3, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1996, p. 961).

[51] Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 50.

El trabajo que Palma hizo con el lenguaje tampoco ha estado excluido de la polémica, pues para algunos críticos la heterogeneidad lingüística que caracteriza su producción —un lenguaje popular, rayante en la vulgaridad y otro solemne, convencional— es sólo, de nuevo, un recurso formal que busca crear la impresión de una conversación. Desde mi punto de vista, la articulación de un discurso festivo, burlón, de carácter popular, mezclado con el de la convención literaria, está en correspondencia con su voluntad de dar voz a una época, no desde la perspectiva heroica, sino doméstica:

> Añeja costumbre es, en nuestros pueblos, hacer por Pascua de Resurrección un auto de fe con la efigie del apóstol que vendió a su Divino Maestro por la miseria de treinta dineros. Pero los huachanos no condenan al pobre Judas a la chamusquina; antes bien, lo compadecen y perdonan, pensando piadosamente cuán grandes serían los atrenzos de su merced cuando por tan roñosa suma cometió tan feo delito. ¡Quizá la situación de Judas era idéntica a la que hogaño aflige a los pensionistas del Estado![52].

Obsérvese la actitud de diálogo que establece el relator con su auditorio y con los sucesos que relatará, la habilidad para poner en tensión la historia solemne con la forma de aprehensión popular; de nuevo, la actualización humorística para exponer un hecho pretérito desde la perspectiva del aquí y del ahora y desde el horizonte del pueblo: el pasado sólo adquiere sentido y coherencia en su involucramiento con el hoy.

Cornejo Polar ve en el juego establecido por Palma entre lengua popular y lengua culta, entre lo oral y lo escrito, justamente el espacio en el que se diluyen las tensiones creadas por el contraste de diversos sociolectos. Para el crítico, Palma intenta borrar armónicamente las fronteras entre esferas lingüísticas contrastantes; afirma al respecto:

> La política del idioma que puso en vigencia Palma y los escritores de su entorno fue eficaz y convincente; al menos, su hegemonía tuvo vigencia duradera y permitió suponer, por largo tiempo y sin mayores cuestionamientos, que el lenguaje de la literatura podía cobijar a las lenguas y sociolectos nacionales y ser —de una u otra manera— representativo de todos ellos[53].

[52] Ricardo Palma, "El cigarrero de Huacho", *Tradiciones peruanas*, p. 156.

[53] *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima, 1994, p. 159.

El estudioso considera que el trabajo lingüístico de Palma obedece a la voluntad homogeneizadora típica de muchos escritores del siglo XIX, voluntad que puede concretarse epigramáticamente en: lo vario y diverso se hace uno bajo el imperio ideal de la norma culta.

Me parece que, en efecto, la actividad literaria de Palma se constituye, fundamentalmente, como un trabajo centrado en la conjugación de múltiples modos y tonos sociales, pero esta heterogeneidad alcanza unificación artística, nivel necesario para lograr la construcción de un cuento. No coincido del todo con la conclusión de que haya en él una aspiración a homogeneizar bajo la norma culta. Tan no es así que, frecuentemente, en las *Tradiciones* el autor se apropia de otros tonos, socialmente ajenos al suyo, y entabla internamente una polémica para construir la imagen del antiguo relator de historias.

La incorporación en el discurso del narrador de giros, refranes o fórmulas típicamente orales, busca atrapar la diversidad de tonos sociales, no para hacer un catálogo de voces representativas de clases sociales, aspiración inalcanzable en el cuento y, además, ajena a su naturaleza. Palma trata de construir la voz del abuelito o de la señora charlatana que relata una historia aparentemente inocente, de mero entretenimiento, pero que en realidad está burlándose de verdades consagradas. En varias ocasiones se toman tradicionales figuras de autoridad, como religiosos o altos cargos del Estado, pero siempre para mirarlos desde la óptica doméstica, sus actos se interpretan y valoran desde un mundo cercano y actual; así, la gravedad se rebaja, el mundo ajeno y distante se hace asequible, entendible y aun un tanto risible.

Como ejemplo del funcionamiento de algunos de los textos de las *Tradiciones*, propongo "Traslado a Judas", que lleva el subtítulo "Cuento disparatado de la tía Catita". La voz del autor que introduce el relato pretende funcionar como la otorgadora última del sentido de lo que se relatará: explicar el significado de la frase popular que da título al cuento; además, presenta a la narradora, a quien cederá la palabra, como vieja, con lo cual ésta resulta autorizada, conocedora de la historia; a la vez, insiste en su condición genérica, lo que crea una determinada expectativa en el lector-auditor: seguramente se escuchará una voz no profesional, no literaria, sino coloquial, familiar.

Muy pronto, el relato de la tía Catita se inscribe dentro de un universo mayor que el impuesto por los límites del mundo interno de lo anecdótico, se dispara hacia un mundo referencial: al bautizar al personaje con el nombre de Judas Iscariote, se recupera la larga historia semántica de tal nombre, historia que, por un lado, se actualizará, a la vez que se pondrá a prueba con los nuevos significados que adquiera, introduciendo al personaje bíblico en un nuevo

contexto. En el trasfondo del texto hay una historia mítico-religiosa, bastante establecida en el imaginario social. El cuento considerará esta esfera y la pondrá en juego en un nuevo sistema significativo; es decir, vuelve a contar la historia bíblica, pero bajo una óptica totalmente diferente. Se pone en tela de juicio la interpretación unívoca que propone el cristianismo, lo que se logra por varias vías: Judas nace en un ámbito cercano al mundo de los oyentes, América, específicamente el Perú. El tratamiento familiar que la narradora le dispensa hace posible el acercamiento emotivo de los oyentes con la historia narrada; aquí se ha superado la distancia temporal solemnizadora de la historia oficial: "travieso salió el nene, y a los ocho años era el primer mataperros de su barrio. A esa edad ya tenía hecha su reputación como ladrón de gallinas"[54]. Obviamente estamos ante una interpretación humorística de la tradicional lectura religiosa-institucional. El humorismo se va fundando en el implícito referente solemne, al cual se va contraponiendo la nueva versión de carácter degradatorio: Judas ya era un ladrón consumado en el momento de presentarse ante Cristo[55]:

> Allí, haciéndose el santito y el que no ha roto un plato, se presentó al Señor, y muy compungido le rogó que lo admitiese entre sus discípulos [...] para verse libre de persecuciones de la policía y requisitorias del juez, que los apóstoles eran como los diputados en lo de gozar de inmunidad (p. 141).

La ironía no puede ser más obvia: equiparar el apostolado de los discípulos de Cristo con los legisladores modernos crea el plano de intersección entre dos ámbitos diferentes y oficialmente separados. El acercamiento de estas esferas, inevitablemente degrada una de ellas, la de más prestigio social, por supuesto.

El acento irónico va creciendo al aludir a un nombramiento burocrático por parte de Cristo: nombra a Judas "limosnero del apostolado", de tal forma que Cristo resulta así un mal gobernante, que pone el caudal de los pobres en manos de un corrupto. También se actualiza y se parodia el sistema económico de las iglesias: las limosnas, dinero fácilmente manipulable por los encargados de su manejo.

[54] "Traslado a Judas", en Ricardo Palma, *op. cit.*, p. 140. En las siguientes citas de este cuento sólo daré entre paréntesis el número de la página.

[55] Tal vez el autor esté aprovechando información de los evangelios apócrifos, lo que daría una doble actualización de versiones populares.

La narradora no deja de dar señales de su presencia directiva en la orientación del relato; va estableciendo valoraciones, va haciendo explícito lo que no se menciona en la historia oficial: "Era por entonces no sé si prefecto, intendente o gobernador de Jerusalen un caballero medio bobo, llamado don Poncio Pilatos el catalán..." (p. 141); constantemente tiende a eliminar la distancia creada entre receptores e historia mítica: "Éstos, envidiosos de las virtudes y popularidad del Señor..." (*loc. cit.*). El proceso de enjuiciar y ejecutar a Cristo sigue el mismo camino que la política criolla. La traición de Judas a Cristo tiene, al menos, dos versiones: la primera parece unívoca, sin posibilidades de que exista otra verdad, al ser postulada sin reservas por la narradora: Judas traiciona porque teme ser descubierto en los fraudes cometidos con el capital de las limosnas: "La verdad es que Judas, como limosnero, había metido cinco y sacado seis, y estaba con el alma en un hilo temblando de que, al hacer el ajuste de cuentas, quedase en transparencia el gatuperio" (p. 141). Tal explicación es, ya de por sí, altamente paródica y actualizante.

Sin embargo, a esta interpretación se opone otra distinta, en boca del propio Judas, quien se enfrenta con el pueblo que murmura en el mercado. En realidad, desde su perspectiva, el personaje considera haber hecho un favor a Cristo: "gracias a mí, que lo he puesto en condición de ostentar su poder celeste" (p. 143). La justificación de Judas es bien recibida por el pueblo. Significativamente, el relato se cierra con la validación que dan los oyentes a esta última versión de los hechos, narrada por el protagonista bíblico.

Puede apreciarse en este texto cómo el cuento ha encontrado un perfil, una orientación: la de construirse en la tensión entre dos ámbitos separados, cosa que permite la iluminación mutua para revelar un nuevo sentido. No importa, como se ha pensado tradicionalmente, la duración temporal de lo relatado —aquí se cuenta toda una vida—, sino la relación que establece el autor creador con el material trabajado. El cuento no captura una imagen fugitiva al modo fotográfico, nos da la plasmación justa de ese movimiento decisivo en el que se devela una verdad estética por la contradicción. Y no es que Palma funcione como un mero antecedente del cuento: el peruano ya había hecho el gran descubrimiento de cómo relatar una historia en el justo momento en que supo deslindar su proyecto escritural de lo meramente testimonial o historiográfico.

Pero la relación polémica con la Historia no tuvo fin con el paso al nuevo siglo: el cuento contemporáneo, ya distante del nexo directo con la crónica, ha seguido, sin embargo, recreando y revitalizando la oposición y podría decirse que muchos de ellos están construidos al calor de esta relación difícil y enrique-

cedora con la Historia. Recordemos las palabras significativas del cronista de "Los funerales de la Mamá Grande", quien arma su relato en abierto desafío a la perspectiva de los historiadores; frente a ellos, él erige el acento legendario, pero familiar del contador de cuentos tradicional:

> [...] ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos en cuerpo y alma, y que es imposible transitar en Macondo a causa de las botellas vacías, las colillas de cigarrillos, los huesos roídos, las latas y trapos y excrementos que dejó la muchedumbre que vino al entierro, ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores[56].

Obsérvese la cercanía que establece el relator con la historia acaecida: aún está la basura desperdigada por las calles del pueblo, después de ese carnaval que acaba de ocurrir y es como si de ese contacto inmediato con los restos del suceso, la basura, desprendiera la historia, y por ello será más verdadera y cierta que la que habrán de contar los historiadores. No es gratuita tampoco la mención del taburete desde el que hilvanará el relato; esto es, no lo hará aposentado desde un sillón establecido, sino justo desde una silla movible, casi provisional porque sólo desde ahí puede aprehenderse la verdadera profundidad de los hechos. Narrar es a la vez un ejercicio lúdico y un reto para la memoria; ella es aquí fundamental porque es la potencia develadora del pasado remoto pero que ilumina el presente. Narrar es desplegar la facultad de la memoria, en ella se anida el sentido del presente y del porvenir.

Podría argumentarse, con justificada razón, que estoy apelando sólo a ciertos cuentos que bien pueden constituir una vertiente del género que se gesta y se recrea en esta polémica y difícil relación con lo histórico. Sin negar lo que hay de peso en ello, quiero señalar que no deja de sorprender en la confección de otro tipo de cuento, totalmente distinto, de aliento diferente, con pretensiones ajenas a los anteriores, la impronta de rastros de lucha con la Historia, acaso de una manera más laberíntica o lúdica, menos explícita, pero ¿qué otra cosa hallamos en múltiples cuentos de Borges concebidos como una conjetura fabulosa, una posibilidad entre muchas otras por la que pudo haber corrido una historia ya registrada en anales de una forma supuestamente objetiva y veraz? ¿Cómo pasar por alto la propuesta explícita de algunos de sus cuentos de

[56] Gabriel García Márquez, "Los funerales de la Mamá Grande", en *Los funerales...*, pp. 131-132.

constituirse en un relato donde se cifre la explicación de hechos históricos, explicación más profunda y convincente que la contada por la Historia?:

> Quienes sepan oírme, —dice el nazi que va a ser ajusticiado— comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir[57].

Podría decirse que toda la cuentística de Borges es la tentativa de acercarse a la "otra" historia, la que no puede ser contada por los científicos que observan y relatan los hechos y las circunstancias, pero que ignoran el profundo y oscuro suceder de las vidas humanas: Emma Zunz es un caso inolvidable de esta propuesta de mirada a la verdad, la verdad que sólo el cuento puede revelar porque es el único capaz de ir más allá de la pobre veracidad de los hechos.

O evoquemos aquella otra fabulación trabada en este desafío a la Historia: el relato que intenta desentrañar el enigma del asesinato del presidente uruguayo Juan Idiarte Borda. El narrador, minucioso, ha construido las noches de encierro del asesino que espera agazapado el momento de dar el golpe, y una vez consumado el acto y concluido el recuento, el artero narrador se hace presente para advertirnos: "Así habrán ocurrido los hechos, aunque de un modo más complejo; así puedo soñar que ocurrieron"[58].

Pero el caso de Borges, ciertamente es particular, por ello considero pertinente anotar algunas reflexiones sobre su proyecto estético que parece cifrarse, desde el principio y a lo largo de toda su escritura, en la empeñosa búsqueda para encontrar una nueva forma de narrar, ubicada en la confluencia de la alta cultura, letrada, de carácter filosófico, y la popular de naturaleza oral. La orientación hacia la tradición erudita, de fuentes bibliográficas, es un hecho reconocido y estudiado. Acaso lo más problemático sea la ubicación precisa en su obra de la veta popular, criollista.

Rafael Olea Franco ha explorado minuciosamente este problema, escrutando en la obra primeriza de Borges, bajo la hipótesis de que es en los primeros textos ensayísticos, poemáticos y narrativos —muchos de ellos rechazados por el autor— donde se sientan las bases de este proyecto de trabar una literatura

[57] Jorge Luis Borges, "*Deutsches requiem*", *Prosa completa*, t. 2, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 296.

[58] Jorge Luis Borges, "Avelino Arredondo", *El libro de arena. Prosa completa*, t. 4, Bruguera, Barcelona, p. 177.

en la encrucijada de lo cosmopolita y universal con lo criollista popular. El crítico propone justamente que el logro de una obra universalista sólo fue posible por la relación con la cultura popular[59]. Es preciso aclarar, como lo hace Olea, que lo popular en Borges nunca tuvo la faceta del color local ni se orientó empáticamente hacia las variadas hablas y costumbres del inmigrante —el cocoliche—, o de los bajos fondos de la sociedad —el lunfardo—, como tampoco estuvo localizado en la adscripción a la tradición literaria del gauchismo. Lo popular en su obra se ubica en el intento de recuperación del registro de los compadritos de las orillas, en tanto representación de un mundo que ya había sido tragado por la modernidad, el mundo criollo, portador de la argentinidad buscada.

Si bien es muy clara la conciencia en Borges de que la literatura no se agota en los textos producidos en el ámbito de la cultura letrada, su más caro proyecto estético va a consistir en la tentativa de insertar lo popular en lo letrado, va a obligar a lo oral a ingresar a lo escrito, a la alta cultura o, visto desde otro ángulo, va a construir una literatura canónica, completamente escrita, con materiales extraídos de la oralidad[60]: lo literario nunca se despojará de su carácter culto, incluso erudito, nunca abandonará sus preocupaciones filosóficas y metafísicas; es a lo oral, a lo popular que se obligará a responder a estos reclamos.

El cuento borgeano retoma su naturaleza memorística; la memoria se vuelve el sustento del relato, es la base y es ésta la funcionalidad que se le da: recuperar por distintas vías los hechos que guardan una memoria de lo que ha sido el ser humano para dar con la clave de la vida. La cultura tiene múltiples registros donde se almacenan recuerdos de las tentativas del hombre, datos ocultos sobre su esencia: los libros son una fuente de sabiduría, pero en la misma medida, lo son los hechos no oficiales, frecuentemente silenciados, ejecutados por oscuros hombres del arrabal. Explorar esos hechos y las empolvadas páginas de libros extraviados o nunca editados o jamás existentes, para hacerlos revelar su sentido profundo, es el proyecto de Borges. Ahora bien, hay que decir que la memoria para Borges no es sólo el recordatorio de lo pasado,

[59] Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, p. 17.

[60] Caracterizando la escritura de la época del *boom*, dice Ángel Rosenblat: "¿No es ésa —la de Cortázar, la de Lezama Lima, la de Borges, la de Carlos Fuentes— una literatura para literatos? Aunque en toda ella entran los más variados ingredientes de la lengua hablada (voces y giros populares y hasta vulgares), la lengua de la nueva literatura es literarísima", *op. cit.*, pp. 119-120.

sino también de lo porvenir y ahí está otro de los puntos conflictivos del cuento frente a la historia objetiva.

Todo o casi todo lo que se va a relatar es remitido a otra fuente, oral o escrita, pocas veces se trata de sucesos vividos directamente por el narrador, por lo que el relator debe hacer un esfuerzo para recordar, para ser fiel a los hechos, aunque siempre se contempla la posibilidad de las variaciones sufridas por el olvido y por los tics que imprime el artificio literario —"el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis"[61]. Así, la escritura de cuentos se propone como un ejercicio de la memoria para recuperar los hechos, no por ellos en sí mismos sino por lo que pueden revelar.

En esta tentativa puede apreciarse cómo la presencia de personajes populares cumple en los textos la misma función que cumplen los múltiples textos literarios referenciados; ambos son fuentes para reflexionar sobre la condición del ser humano, de su vida y su destino, de ahí que frecuentemente no importe la ubicación de los hechos relatados, puede ser el lejano Oriente —lejano en términos temporales y espaciales—, puede ser Irlanda, la pampa o aun Estados Unidos:

> La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824[62].

La ubicación espacial y temporal no es importante en la estética de Borges porque no le interesa la literatura como vía de exploración del hombre histórico en sus avatares sociales, le interesa la esencia de los problemas, busca la clave que permita entender las hondas preocupaciones existenciales, la oscura marca de los destinos que no distingue condiciones concretas, por eso la inquietud constante por aprehender el "tiempo y el espacio totales"[63]. En esta medida, los universos que construye suelen ser de naturaleza abstracta: el mundo postulado no posee coordenadas espacio-temporales históricas. Su preocupación es erigir la imagen artística de un hombre esencial, de un hombre que atraviesa mundos, edades infinitas y sigue siendo fundamentalmente el mismo:

[61] Jorge Luis Borges, "Ulrica", en *Prosa completa*, t. 4, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 111.

[62] "Tema del traidor y del héroe", *Prosa completa*, t. 2, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 191.

[63] Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 50.

> Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy[64].

Si el hombre ha sido un único hombre —"Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo"[65]— y el mundo un único mundo posible, entonces es consecuente la duda sobre la existencia real, todo se vuelve fanstamografía: la vida como un sueño —"Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando"[66]—, por ello la literatura no puede ser más que un sueño. Todo está cifrado en unos cuantos libros, de ahí que se pueda jugar a pensar el mundo como una inmensa biblioteca, o en una biblioteca que posea un libro que sea todos los libros donde ya se ha contado todo[67]; por ello, escribir es volver a cifrar lo ya dicho. El trabajo creativo consiste en la aventura intelectual de explorar el gran enigma de la vida, porque todo acto humano es la incesante repetición de actos ya cumplidos. Por supuesto, este es el gran juego de Borges: postular la univocidad del universo para hacer de la literatura un perpetuo ejercicio conjetural que se detiene en los azares, en lo fortuito, es decir, en las múltiples variaciones de un suceso.

El trabajo artístico en la obra de Borges consiste en el feroz combate entablado entre la historicidad y la ahistoricidad, entre lo cotidiano doméstico, criollo y lo trascendente universal, para hacer que el hombre de la época homérica, el del Imperio Romano, el filósofo del siglo XVIII, extraído de sus lecturas, sea, en el fondo, el mismo que el compadrito muerto en una riña a cuchillo en un arrabal del Río de la Plata. Por eso Abel puede decir a Caín, en un incierto desierto: "Mientras dura el remordimiento dura la culpa"[68] y con una ligera variante, el librero judío de Buenos Aires, delator, también senten-

[64] "El inmortal", *Prosa completa*, t. 2, p. 249.

[65] "La forma de la espada", *ibid.*, p. 188.

[66] "Las ruinas circulares", *ibid.*, p. 140.

[67] "La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma" (La biblioteca de Babel, *ibid.*, p. 162).

[68] "Leyenda", *Prosa completa*, t. 3, p. 273.

ciará: "Mientras dura el arrepentimiento dura la culpa"[69]. La acentuación no ha variado porque se ha llegado a la enunciación de verdades valederas, a pesar de las coyunturas temporales y espaciales.

Serían múltiples y de diferentes matices e implicaciones las citas que podrían darse de los cuentos de Borges donde está constantemente confrontando su construcción fabulosa con la perspectiva y las posibilidades siempre limitadas que ofrece la Historia. Pero voy a acabar mi referencia a Borges con esta sugerencia que secretamente parece explicar el sentido y la fortaleza, la vitalidad del texto artístico, único capaz de aprehender en profundidad los hechos, por las posibilidades que dan la memoria y el olvido; antes de contarnos la historia, el narrador de "El otro duelo" lanza las siguientes reflexiones:

> ¿Cómo y por qué se gestó su odio? ¿Cómo recuperar, al cabo de un siglo, la oscura historia de dos hombres, sin otra fama que la que les dio su duelo final? Un capataz del padre de Reyles, que se llamaba Laderecha y 'que tenía un bigote de tigre', había recibido por tradición oral ciertos pormenores que ahora traslado sin mayor fe, *ya que el olvido y la memoria son inventivos* [70].

El cuento se construye, así, como la única forma de salvarse, de saber de otra manera las cosas, volver a tenerlas frente a frente, apelando a la memoria, a los recuerdos que no son tan traicioneros como quiere hacer aparecer la cultura letrada, porque al final de cuentas ahí está la posibilidad de la invención para cubrir las lagunas, enmendar los errores y luchar contra el olvido.

Observaciones finales

Ha llegado el momento de hacer una breve recapitulación de algunos de los puntos centrales que he tratado en este libro para dejar asentados ciertos principios que permitan en posteriores exploraciones descubrir otros matices, otras posibilidades de estudio. En primer lugar debo asentar que la caracterización que he intentado hacer de los rasgos que conforman la poética del cuento no se pretende como abstracta y general, es decir, válida para cualquier texto de cualquier momento histórico, sino que se piensa estrechamente ligada al cuento

[69] "El indigno", *Prosa completa*, t. 4, p. 22.

[70] "El otro duelo", en *El informe de Brodie. Prosa completa*, t. 4, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 55 (el subrayado es mío).

hispanoamericano, contexto en el que cobra especial relevancia el problema de la memoria oral del género, pues no puede olvidarse que en este continente se ha dado de manera especial la permanencia de la oralidad como única forma de creación y trasmisión de la memoria colectiva. Aquí ha sido sumamente vital la oralidad como origen del género, pero también como fuente activa de comunicación y contacto, lo que se relaciona estrechamente con la vigencia, la complejidad y la riqueza del cuento en nuestro continente.

El cuento, como he intentado demostrar a lo largo de mi trabajo, arrastra una antiquísima tradición, anterior a la escritura, que no puede ser ignorada ni minimizada, porque esta tradición se ha conformado como memoria viva, actual, no remite a un pasado inerte, acabado e inmutable, sino que forma parte de la vida del género en tanto se constituye como energía forjadora de su orientación estética. Sólo en el reconocimiento de esta memoria vital es posible comprender la significación y vigencia actual de este género literario.

La memoria de la oralidad en el cuento no se manifiesta como artificio retórico ni como recurso técnico para que figuren en la escritura hablas regionales tipificadas, ni se halla en la temática de los textos; está en el nivel más profundo y complejo de la poética del género, lo que se revela en la particular manera de aprehender artísticamente las experiencias vivenciales, por medio de un trabajo que consiste fundamentalmente en hacer unitario y total lo que aparece en la realidad como fragmentado y caótico. El cuento, en tanto género literario, presenta una tendencia a crear una imagen artística de un mundo que se percibe sensorialmente como cercano y actual: en la medida en que el mundo no es lejano ni ajeno, la voz enunciadora es parte constitutiva del objeto de la representación artística, porque es ella el nexo entre configuración y experiencia vivida.

Esta cercanía y familiaridad con el mundo está en relación con la forma artística que instaura el cuento, en tanto tentativa para reconstituir la comunicación vivencial: a través de la forma se vive el gesto, la mirada, el ritmo del enunciador; por ello puede decirse que la forma es el puente que se tiende para el encuentro con el lector/auditor, de ahí la importancia del cuerpo, de la recuperación sensorial de lo narrado. En estos términos, puede decirse que el cuento nace de la tensión originaria entre la experiencia sensorial y la abstracción distanciadora que opera la escritura.

Tensión es la palabra clave para desentrañar la forma composicional del cuento; no se habían equivocado los escritores que reflexionaban sobre su labor cuando ubicaban esta categoría en el centro de su atención. El cuento va a ir configurándose históricamente en la tensión entre la oralidad de su memoria y la escritura como posibilidad expresiva; entre los constreñimientos impuestos

por la tradición y la libertad creativa e innovadora; entre las pretensiones de verdad objetiva de la historia y la libertad ficcional para contar más profundamente los hechos; entre un pasado que intenta aprehenderse en su totalidad y el futuro hacia el que se proyecta. Por ello puede decirse sintéticamente que el cuento se conforma como diálogo, sin olvidar que todo diálogo lleva impresa la tensión.

En el diálogo tensional establecido entre los horizontes con los que el cuento debate se configura la imagen de un ser en agonía: ésta es la imagen artística del ser humano en el cuento. La agonía coloca al héroe en el umbral, por ello el género suele ser breve y condensado: no importa el trayecto, no importan las consecuencias, importa el instante de ese ser ante el abismo, ante lo ignoto, ante la muerte, ante el amor, ante el otro. El cuento lucha contra el olvido, quiere hacer perdurable ese instante decisivo y ésta es una actitud que revela la cualidad esencialmente ética del género.

En mi análisis he intentado demostrar cómo el cuento hispanoamericano no puede estudiarse autónomamente de esas otras formas discursivas con las que ha crecido en estrecha cercanía y polémica convivencia. En estos contactos con la leyenda popular, el artículo de costumbres, la crónica y el trabajo con la entonación lírica, el cuento se ha ido forjando un rostro peculiar y ha trazado cauces por los cuales ha transitado históricamente. Creo haber mostrado, así, que ningún género es autónomo, que en el fondo, todo género literario es producto de la hibridez y que en la medida en que recuperemos ese rasgo fundamental podremos entender con mayor profundidad la vida de los textos concretos.

Finalmente, para que podamos acceder a una mejor comprensión del desarrollo del género en el subcontinente hace falta salir de la problemática cronológica y generacional en que se han trabado los estudios históricos. Hace falta seguir la trayectoria del cuento en su proceso de conformación como género a partir de los cauces que ha ido marcando su propia poética; hay que rastrear con minuciosidad las múltiples relaciones con el mundo social particular en el que nace; hay que trabajar más en detalle y más ampliamente el problema de sus relaciones con otros géneros discursivos, incluyendo la novela, el ensayo y la lírica para desentrañar con mayor justicia las deudas que tiene con esas otras formas y las innegables aportaciones que ha hecho, en particular al género novelesco.

Queda, pues, pendiente la labor de más largo alcance: la de replantear la historia particular del cuento en Hispanoamérica, despojándose de las categorías que no han ayudado mucho y de las periodizaciones y clasificaciones que han imposibilitado una perspectiva más cercana a lo que ha sido el propio proceso del género, en relación con los otros.

BIBLIOGRAFÍA

Ainsa, Fernando, "La estructura abierta del cuento latinoamericano", *América Cahiers du Criccal. Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latinoaméricain*, 2 (1986), pp. 67-81.

Alazraki, Jaime, "Sobre el género literario de *El matadero*", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bern, 1995, pp. 421-436.

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992.

———, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ts., Fondo de Cultura Económica, México, 1977 y 1987.

Anderson, Sherwood, "La forma en el cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 125-128.

Arrom, José Juan, "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista", en Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 24-36.

———, "Hombre y mundo en dos cuentos del Inca Garcilaso", en su *Certidumbre de América*, Gredos, Madrid, 2ª ed., 1971 (Col. Campo Abierto, 31), pp. 27-35.

Atl, Dr., *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés, Conaculta, México, 1990 (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 7).

Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

———, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Anthropos, EDUPR, Barcelona, 1997.

———, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

———, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1985.

Bajtín, Mijaíl (Pavel N. Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1994.

Balza, José, "El cuento: lince y topo", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 61-65.

Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Revista de Filología Española, Madrid, 1949 (anejo 50).

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Premià, Puebla, 6ª ed., 1988, pp. 7-38.

Beltrán Almería, Luis, "El cuento como género literario", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bern, 1995, pp. 15-31.

Benedetti, Mario, "Tres géneros narrativos", en su *La realidad y la palabra*, Destino, Barcelona, 1991, pp. 114-129.

Benjamin, Walter, "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov", en su *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1968, pp. 83-109.

Benzo, Silvia, "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 32 (1977), pp. 95-165.

Bioy Casares, Adolfo, "El cuento: materia y forma", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad*, t. 3, UNAM-UAM, México, 1996, pp. 66-72.

Borbolla, Óscar de la, "Carnalidad del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 377-380.

Borges, Jorge Luis, "Nathaniel Hawthorne", en su *Nueva antología personal*, Siglo XXI, México, 1968, pp. 172-192.

———, "María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*", en su *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1975, pp. 167-169.

———, "El cuento no tiene ripios", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad*, t. 3, UNAM-UAM, México, 1996, pp. 48-49.

———, *Prosa completa*, 4 ts., Bruguera, Barcelona, 1985.

Bosch, Juan, "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 253-281.

Camacho Guizado, Eduardo, "Juan Rodríguez Freile", en Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, t. 1, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 145-150.

Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, Siglo XXI, México, 1987.

Carrasquilla, Tomás, *El Padre Casafús y otros cuentos. A propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santa Fe de Bogotá, 2ª ed., 1993.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, t. 1, trad. Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Cejador y Frauca, Julio, "El primer novelista", en Tomás Carrasquilla, *El Padre Casafús y otros cuentos. A propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santa Fe de Bogotá, 2ª ed., 1993, pp. 9-11.

Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima, 1994.

Corominas, Joan y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.

Cortázar, Julio, *Obra crítica*, t. 2, ed. Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994.

———, *Último round*, t. 1, Siglo XXI, México, 3ª ed., 1972.

———, *Cuentos completos*, 2 ts., Alfaguara, México, 2ª ed., 1994.

Darío, Rubén, *Cuentos completos*, ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Delgado, Rafael, *Cuentos y notas*, ed. y notas de Pedro Caffarel Peralta, Porrúa, México, 1985 (Col. de Escritores Mexicanos, 69).

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 5ª ed., 1979.

Eichenbaum, Boris, "La ilusión del *skaz*", en Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 113-120.

———, "Sobre la teoría de la prosa", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 4ª ed., 1980, pp. 147-157.

———, "Cómo está hecho 'El capote' de Gogol", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 4ª ed., 1980, pp. 159-176.

Escobar, Alberto, "Tensión, lenguaje y estructura: las *Tradiciones peruanas*", en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, eds. Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2ª ed., 1996 (Col. Archivos, 23), pp. 539-590.

Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana 1816-1891. Historia y antología. De Lizardi a la generación de 1850-1879*, t. 1, Siglo XXI, México, 1981.

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 8ª ed., 1990.

Frenk, Margit, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 101-123.

Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Gana, Federico, *La señora*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992.

García Márquez, Gabriel, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bruguera, Barcelona, 4ª ed., 1981.

———, *Los funerales de la Mamá Grande*, Diana, México, 1990.

Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los incas*, 2 ts., ed., índice analítico y glosario de Carlos Araníbar, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Garmendia, Julio, *La tienda de muñecos. La tuna de oro*, Monte Ávila, Caracas, 1985.

Garrido Gallardo, Miguel A., "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 9-27.

Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 3 ts., Crítica, Barcelona, 1988-1991.

Gomes, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, EUNSA, Pamplona, 1999.

González, Aurelio, "Palabra y escritura en la literatura mexicana", *Memoria del XV Coloquio de Literaturas Mexicanas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1997, pp. 327-339.

Gordon, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, UNAM, México, 1989.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuentos completos y otras narraciones*, pról., ed. y notas de E.K. Mapes, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Hahn, Óscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Premià, México, 2ª ed., 1982.

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. Joaquín Díez-Canedo, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Hernández, José, *Martín Fierro*, ed. Ángeles Cardona de Gibert, Bruguera, Barcelona, 5ª ed., 1982.

Huerta, David (prólogo, sel. y notas), *Cuentos románticos*, UNAM, México, 1973 (Biblioteca del estudiante universitario, 98).

Íñigo Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3 ts., Cátedra, Madrid, 1987.

Lacarra, María Jesús, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, s.f.

Lancelotti, Mario, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Eudeba, Buenos Aires, 3ª ed., 1974.

Lara Zavala, Hernán, "Para una geometría del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 369-376.

Lastra, Pedro, "Los *memorabiles* de Juan Rodríguez Freyle", en su *Relecturas hispanoamericanas*, Universitaria, Santiago de Chile, 1987, pp. 27-37.

Leal, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1971.

Lida de Malkiel, María Rosa, "Una anécdota de Facundo Quiroga", en su *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 99-105.

Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.

Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1988 (Col. Fundamentos, 58).

Lynch, Enrique, *La lección de Sheherezade. Filosofía y narración*, Ariel, México, 1995.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1991.

Martínez, Juana, "El cuento hispanoamericano del siglo XIX", en *A propósito del cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, Norma, Santa Fe de Bogotá, 1997, pp. 25-68.

Mato, Daniel, *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*, Monte Ávila, Caracas, 1994.

Maupassant, Guy de, "El objetivo del escritor", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 69-72.

Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1982.

Molho, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.

Muñiz-Huberman, Angelina, *Narrativa relativa. Antología personal*, Conaculta, México, 1992 (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 63).

Nervo, Amado, *Obras completas*, t. 1, Aguilar, México, 1991.

Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angelika Sherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Ortega, Julio, "Las *Tradiciones peruanas* y el proceso cultural del XIX hispanoamericano", en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, ed. Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., Madrid, 1996 (Archivos, 23), pp. 409-438.

———, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Alianza, Madrid, 1989.

———, *Historia de la literatura hispanoamericana. I. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza Universidad, Madrid, 1995.

———, "La tradición de Ricardo Palma", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, t. 2, Crítica, Barcelona, 1991, pp. 194-200.

Pacheco, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992 (Col. Zona tórrida, 43).

Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, ed. Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, ALLCA XX-FCE, 2ª ed., Madrid, 1996 (Archivos, 23).

———, "Cartas literarias. A Pastor S. Obligado", en su *Tradiciones peruanas*, t. 5, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, pp. 333-334.

Payró, Roberto J., *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1943.

Pelegrín, Ana, *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*, Cincel, Madrid, 1991.

Perus, Françoise, "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", *Plural*, 189 (1987), pp. 37-39.

———, "*Los viejos asesinos* de Luis Arturo Ramos", en Alfredo Pavón (ed.), *Hacerle al cuento: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, pp. 145-168.

Piglia, Ricardo, "Entrevista", en su *Cuentos con dos rostros*, Marco Antonio Campos (sel. y entrevista), UNAM, México, 1992, pp. 93-113.

———, "Tesis sobre el cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, t. 1, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 55-59.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998.

Poe, Edgar Allan, "Hawthorne", en su *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141.

Pozuelo Yvancos, José María, "García Márquez y el estilo del cuento tradicional", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bern, 1995, pp. 479-500.

Pupo-Walker, Enrique, "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde", *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 1-15.

———, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, Gredos, Madrid, 1982.

———, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.

———, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973.

Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, ed. de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCA XX-FCE, México, 2ª ed., 1996 (Archivos, 26).

Rama, Ángel, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en su *Literatura y clase social*, Folios, México, 1983, pp. 23-77.

Ramírez Molas, Pedro, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Gredos, Madrid, 1978.

Ramos, Julio, "Saber del *otro*: Escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 564-565.

Ricoeur, Paul, *Relato: historia y ficción*, trad. Elda Rojas Aldunate, Dosfilos, México, 1994.

———, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI y Universidad Iberoamericana, México, 1995.

———, *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Cristiandad, Madrid, 1980.

———, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, t. 1, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995.

———, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, t. 3, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1996.

Riva Palacio, Vicente, *Cuentos del General. Obras escogidas*, José Ortiz Monasterio (comp.), Concaulta-UNAM-IMC-IIMora, México, 1997.

Roa Bárcena, José María, *Relatos*, UNAM, México, 1993.

Rodríguez Freyle, Juan, *El carnero*, prólogo, notas y cronología de Darío Achury Valenzuela, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

Rodríguez Monegal, Emir (ed.), *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1965.

Rosenblat, Ángel, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.

Ruiz Pérez, Pedro, "La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bern, 1995, pp. 191-220.

Rulfo, Juan, *Toda la obra*, Claude Fell (ed.), Conaculta, México, 1992 (Archivos Unesco, 17).

Salazar Arrué, Salvador, Salarrué, *El ángel del espejo y otros relatos*, pról., sel. y cronol. de Sergio Ramírez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

Sambrano Urdaneta, Óscar y Domingo Miliani, *Literatura hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 2 ts., 1991.

Samperio, Guillermo, "El escritor y la autoaniquilación creativa", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. La escritura del cuento*, t. 2, UNAM, México, 1995, pp. 101-109.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, intr. Emma Susana Speratti Piñero, UNAM, México, 1972 (Col. Nuestros clásicos, 2).

Scholes, Robert y Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 1968.

Simonsen, Michèle, *Le conte populaire*, PUF, Paris, 1984.

Sorensen Goodrich, Diana, "*Facundo* y los riesgos de la ficción", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 573-583.

Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993.

Téllez, Hernando, "Clásico de la prosa", en Tomás Carrasquilla, *El Padre Casafús y otros cuentos. A propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santa Fe de Bogotá, 2ª ed., 1993, pp. 21-25.

Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, Akal, Madrid, 1982.

———, "Fábula y *siuzhet*", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 149-163.

Torri, Julio, *Tres libros. Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Tynianov, Iuri, "El hecho literario", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, t. 1, Fundamentos, Madrid, 1992, pp. 205-225.

————, "Fábula, *siuzhet*, estilo", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 165-170.

Valenzuela, Luisa, *Cuentos completos y uno más*, Alfaguara, México, 1998.

Vallejo, Catharina V., *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Universal, Miami, 1992.

Viana, Javier de, *Pago de deuda, campo amarillo y otros escritos*, Claudio García & Cía., Montevideo, 1934.

Zepeda, Eraclio, *Benzulul*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (Lecturas Mexicanas, 66).

Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Claridad, Montevideo, 1941.

Zumthor, Paul, *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*, trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989.

————, *Introducción a la poesía oral*, trad. Ma. Concepción García-Lomas, Taurus, Madrid, 1991.

Elementos de poética histórica
el cuento hispanoamericano
se terminó de imprimir en diciembre de 2002
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.
Presidentes 189-A, Col. Portales 03300 México, D.F.
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
Tipografía a cargo de Literal, S. de R.L. Mi.
La edición estuvo al cuidado de
la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

Serie
Estudios de
Lingüística
y Literatura
XLVI

El presente estudio sobre el cuento hispanoamericano es una reflexión que va de lo teórico a lo histórico para encontrar los puntos que permitan constituir una poética del género. La autora renuncia al peligro del reduccionismo que siempre acarrean las definiciones mecánicas y prefiere optar por la búsqueda de explicaciones sobre la procedencia y la transformación histórica del cuento, partiendo de sus raíces en la tradición oral, en tanto memoria del género.

El lector encontrará en este libro una constante actitud crítica ante los cánones genéricos y los universalismos clasificadores, por ello se prescinde de periodizaciones y clasificaciones establecidas; hallará también un tono polémico contra los lugares comunes sedimentados en torno a las definiciones al uso sobre el cuento. Este ensayo puede leerse, en gran medida, como un diálogo con la tradición crítica, teórica e historiográfica.

El estudio no pretende en ningún momento revisar exhaustivamente el cuento en Hispanoamérica; debe entenderse como una reflexión sobre las formas de constitución poética del género, como un intento de explicar su funcionamiento social y estético. El libro en su totalidad constituye una propuesta y una invitación a continuar pensando el problema del cuento en Hispanoamérica.

ISBN 9-681-21070-0
9 789681 210700

EL COLEGIO DE MÉXICO