

**EL COLEGIO DE MÉXICO**  
**CENTRO DE ESTUDIOS**  
**LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

**HACIA UNA POÉTICA DEL CUENTO HISPANOAMERICANO**

Tesis que para obtener el grado de  
Doctor en Literatura Hispánica  
presenta

**Martha Elena Munguía Zatarain**

Directora de tesis

**Françoise Perus**

México, noviembre de 1998

Muchas son las personas que, de una manera u otra, contribuyeron a la elaboración de este trabajo; recordar algunas y olvidar otras sería injusto y desleal. Por ello, sólo mencionaré el nombre de tres amigas, sin cuya presencia no hubiera sido posible mi doctorado, o hubiera sido más solitario, más arduo, en todo caso, menos festivo y placentero de lo que fue:

**Françoise Perus**

**Irma Munguía**

**Xristina Karageorgou**

**Para ellas es esta tesis.**

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	i
<b>Capítulo I: Antecedentes y perspectivas para el estudio del cuento</b> .....	1
1. Definiciones, juicios y consejos. Los escritores ante su labor.....	2
Edgar Allan Poe, Anton Chéjov, Guy de Maupassant.....	3
Los cuentistas hispanoamericanos.....	8
2. El cuento desde la teoría literaria.....	20
Teoría de géneros.....	20
Formalismo y estructuralismo.....	26
Trabajos teóricos específicos.....	35
<b>Capítulo II: Elementos para una poética del cuento</b> .....	46
1. Memoria de los orígenes orales.....	54
2. Composición artística del cuento.....	70
La significación del acontecimiento.....	71
Tiempo y espacio.....	79
El héroe y la voz en el cuento.....	94
<b>Capítulo III: Tres vertientes en el desarrollo del cuento hispanoamericano</b> .....	110
1. El relato germinal en Hispanoamerica.....	113
2. Primera vertiente: cuento mimético y referencial.....	133
“El matadero”: la búsqueda del género.....	134
En pos de una lengua literaria americana.....	140
El acontecimiento como tensión entre dos horizontes.....	147
La mirada desde fuera.....	153

El problema de la representación artística.....	163
Un mundo referenciable.....	170
La referencialidad poetizada.....	178
La modernidad.....	181
3. Segunda vertiente: el cuento del yo.....	193
El mundo visto desde el yo.....	196
La cancelación del tiempo, la abstracción del espacio.....	206
El interlocutor como un doble del yo.....	213
El humor y la ironía: nuevas posibilidades para el género.....	218
El vértigo frente a mundos ignotos.....	221
El cuento desprovisto de lo narrativo.....	225
La enfermedad interior como ojos para ver el mundo.....	234
El cuento idea.....	236
El erotismo desde el yo.....	250
4. Tercera vertiente: El cuento de la memoria.....	255
Las simientes de un nuevo cauce.....	256
Lo corpóreo en la voz.....	274
En los intersticios de las vertientes.....	284
La oralidad en la escritura literaria.....	294
La risa en el cuento.....	319
La transgresión del orden.....	323
<b>Conclusiones.....</b>	<b>333</b>
<b>Bibliografía primaria.....</b>	<b>343</b>
<b>Bibliografía secundaria.....</b>	<b>346</b>

## INTRODUCCIÓN

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, no voy a guiar mi exploración por el lamento de la precariedad teórica, crítica o historiográfica; voy a intentar, auxiliada por trabajos precedentes, proponer un posible camino para indagar esta parcela de nuestra rica tradición literaria. 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. Creo que más bien 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 dar cuenta de algunas particularidades que me parecen determinantes en la conformación de este género literario. Un estudio de esta naturaleza puede enfrentarse de múltiples formas; por ejemplo, puede iniciarse bajo el presupuesto de que es cuento todo lo que se ha leído como tal. Acaso esta perspectiva subyace siempre en todo trabajo teórico, pues ¿de qué otra manera se selecciona el *corpus*? Sin embargo, también hay que reconocer que, de adoptar este punto de vista, la investigación correría por otros ámbitos y debería fijarse con atención en las diversas formas de lectura practicadas a lo largo del tiempo para establecer las variaciones que ha sufrido el género.

He optado por otro enfoque: el de la exploración en la poética del género, es decir, las formas composicionales y estilísticas que caracterizan la configuración del cuento, 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. Sin embargo, he querido salvar el peligro de pretender un estudio abstracto del género evitando la ilusoria aspiración de forjar un modelo explicativo de sus leyes inmanentes; para ello he intentado establecer una estrecha relación entre el enfoque diacrónico y el enfoque sincrónico. En otras palabras, he procurado que los problemas teóricos planteados se orientaran por la perspectiva histórica.

Ya la hipótesis de la que parto para estudiar los problemas de poética, afirma 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 distintas perspectivas ideológicas y estéticas se asume y se actualiza esta memoria constituye las variadas formas de erigir un acontecimiento en eje del relato, se forjan las coordenadas témporo-espaciales y la voz enunciativa elige tonos, visiones, formas de relación con el mundo creado y con el mundo receptor.

Desde mi punto de vista estos son los tres niveles fundamentales que constituyen la poética del género literario: la forma en la que se forja el acontecimiento artístico, la ubicación de este acontecimiento en un tiempo y en un espacio históricos y las inflexiones de la voz enunciativa para orientar y dar sentido al mundo ficcional. En el trabajo artístico de estos tres aspectos es posible reconocer los rasgos caracterizadores del género cuento, de ellos se desprenden otros elementos importantes, como la tensión, la identidad y la forma del héroe, etc.

Que no se entiendan, entonces, los dos primeros capítulos como marco teórico, desprendible del resto; el primero consiste en la exploración más o menos minuciosa de lo que se

ha hecho para aclarar este campo difuso y complejo, tanto en el amplio *corpus* que constituye la reflexión de los propios escritores sobre su labor, como en las diferentes perspectivas teóricas que han tocado el problema. Esta indagación constituye un ejercicio de justicia para quienes me han antecedido en la labor, a la vez que una práctica crítica: de ahí he extraído ideas, conjeturas, aportes invaluable para plantear mi propia reflexión teórica en el segundo capítulo. Ahí están cifradas las claves para pensar en la poética del cuento hispanoamericano. La propuesta teórica se salva de la abstracción en la medida en que ha sido elaborada en relación directa con los materiales concretos que intenta explicar, de tal forma que he trabajado en un ir y venir de los textos a la teoría y viceversa.

En vista de que he querido evitar pensar el cuento como algo fijo, dado e inmutable, sino por el contrario, estoy intentando plantearlo como un género en constante transformación, con un dinamismo que le ha permitido la vitalidad y la importancia que tiene en nuestra vida cultural, he optado por un enfoque que, desde mi punto de vista, sea capaz de abarcar el fenómeno complejo que representa el género, a la vez que permita precisar las particularidades de cada texto.

Mi trabajo de investigación está comprometido con la exploración de la poética histórica del cuento, en tanto que me interesa el problema de la composición de la obra cuentística ligada al proceso histórico de conformación del género. La indagación en la poética me ha proporcionado algunas claves para intentar trazar los cauces por los que ha transitado el cuento; la exploración de los cuentos bajo esta perspectiva me ha llevado a corregir y matizar mis primeros planteamientos teóricos.

El tercer capítulo constituye la otra cara de mi propuesta teórica ya que implica un intento por fincar las bases para el estudio de la historia del cuento en Hispanoamérica, saliendo del callejón sin salida de la tradicional clasificación en escuelas o movimientos literarios. He dispuesto el *corpus* en tres vertientes artísticas, no concebidas como cartabones de clasificación,

ni pienso que sean explicativas en sí mismas; las he propuesto a partir de los rasgos estilísticos y composicionales que históricamente ha presentado el género. Por ello, no marcan una historia lineal y continua, ni una excluye a la otra, sino que conviven, se cruzan, se alimentan polémicamente una a otra.

Si bien no he seguido el trayecto cronológico del género, tampoco he negado rotundamente la idea de un proceso de transformación, con transiciones, quiebres y desfazamientos, lo que está ligado, en gran parte, a la concientización de las posibilidades artísticas de esta forma narrativa; por ello he preferido recurrir a la noción de vertiente y no a la de líneas; el primer término da más claramente la idea de cauce que era la que me interesaba recuperar.

Así pues, no espere el lector encontrar aquí una historia del cuento hispanamericano que no es tal lo que me he propuesto, mucho menos debe esperarse un recorrido cronológico y exhaustivo. Aún falta mucho trabajo para alcanzar a reconstruir el proceso histórico del género. Mis esfuerzos están encaminados hacia la tentativa de repensar la historia del cuento desde los fundamentos dados por la poética y, en función de la exploración en la poética, he organizado y dispuesto el análisis del material en el tercer capítulo. 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 se constituye como un primer paso para elaborar la historia del cuento en Hispanoamérica. La investigación tampoco se ha formulado como crítica del cuento hispanamericano, de ahí que no deba imputársele la rapidez con la que paso sobre algunos textos. Me interesa reconocer los rasgos que marcan las tres vertientes de desarrollo y me pareció más productivo hacerlo en algunos textos y descartar, por el momento, otros. Que quede claro que mi objetivo actual es de carácter teórico.

Hay, en consecuencia, otra aclaración que considero pertinente hacer: los textos elegidos para establecer teóricamente las vertientes no constituyen en ningún momento ilustración de la teoría. Los he seleccionado porque me parece que explican los rasgos de poética que caracterizan cada vertiente y en otros casos porque plantean problemas y dudas a lo propuesto. Así lo he marcado en cada momento concreto.

Ahora bien, si no he logrado todavía articular una verdadera historia del cuento en Hispanoamérica se debe, por una parte, a que debía hacer este trabajo teórico de establecimiento de criterios para trabajar con los textos; faltan muchos análisis de cuentos concretos que permitan establecer más claramente los rasgos genéricos y la propuesta artística que implican, pero, sobre todo, falta explorar a fondo las relaciones de esta forma artística con la vida en la que nace. 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. Pero debo 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. Así, preferí eludir esa responsabilidad a incurrir en el hábito de establecer relaciones mecánicas y externas. De tal manera que este trabajo está condenado de entrada a un alto grado de parcialidad y provisionalidad. Estoy consciente de ello, pero lo asumo como la parte previa y necesaria de una investigación más vasta y ambiciosa.

Mi interés por querer dejar sentadas 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 concomio más satisfactorio del tema:

a) Existe en Hispanoamérica una buena 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. La elección de este punto de vista revela la falta de reflexión sobre el problema mismo de los orígenes de la novela en nuestro continente y su relación con otras formas y géneros. La mayor parte de las historias literarias suelen fijar la publicación de *El periquillo sarniento* como la iniciadora del género novelesco y así, se elude la posibilidad de establecer una génesis distinta —de explorar el lento proceso de conformación que empieza a gestarse en las crónicas, en los relatos históricos y en los textos armados a partir de la hilvanación de relatos<sup>1</sup>. La mayoría de las historias literarias piensan 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<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cedomil Goic no está de acuerdo con la idea de reconocer los orígenes de la novela hispanoamericana en la crónica y en la historia; afirma que en la época colonial sí hubo novelas, aunque se hayan publicado en España, como *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo o *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena, entre otras, (“La novela hispanoamericana colonial”, en Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Cátedra, Madrid, t. 1, 1982, pp. 369-402).

<sup>2</sup> Son ilustrativas de esta perspectiva, por mencionar algunas, las siguientes obras: Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, 3 ts., 1988-1991; Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 8a. ed., 1990; Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 3 ts., 1982; Oscar Sambrano Urdeneta y Domingo Miliani, *Literatura hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 2 ts., 1991. Vale la pena mencionar, como una excepción a estas perspectivas, un estudio 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: Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. Joaquín Díez-Canedo, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Otras historias literarias, no obstante ostentar el adjetivo de hispanoamericana, 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 puede hablarse de una literatura hispanoamericana, pues no intenta establecerse ningún diálogo, ningún vaso comunicante verdaderamente efectivo entre esos países<sup>3</sup>.

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 bajos los cuales se marcan los hitos en la evolución literaria: o se parte del establecimiento de periodos 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 a esta perspectiva, es la de una historia lineal, 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, a pesar de que en su momento me iré deteniendo en los textos críticos, debo partir estableciendo, aunque sea muy generalmente, algunos de los rasgos que han caracterizado estos estudios para asentar la necesidad de replantear el enfoque y los criterios de análisis: en principio, puede observarse la sorprendente carencia de esfuerzos historiográficos, con la excepción del trabajo emprendido por Luis Leal, quien a pesar de

---

<sup>3</sup> Véase, particularmente, Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2 ts., 1977 y 1987; así está elaborado también el volumen de Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana, el periodo colonial (1492-1780)*, Porrúa, México, 1974.

su declarada intención de estudiar el cuento “sin tratar de relacionarlo a otros géneros”<sup>4</sup>, reconstruye el proceso ciñéndose a las categorías historiográficas tradicionales de la literatura. Sin embargo, 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 mi investigación.

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 aquella. 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. 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 mantendría con estos géneros orales.

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 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

---

<sup>4</sup> Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1971, p. 5. En adelante lo citaré como *Cuento hispanoamericano* y la página correspondiente.

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, con todo lo discutibles y provisionales que puedan ser. En mi caso he echado mano de diversas antologías, las que me han sido de mucha utilidad para tener acceso a ciertos materiales. Además, no se les puede pasar por alto porque ellas 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 los factores fundamentales para el establecimiento del canon genérico al incorporar reiteradamente ciertos textos y excluir otros<sup>5</sup>.

El problema del acceso al *corpus* de cuento se ha agravado en los últimos años; hay un vínculo que se ha ido perdiendo o difuminando, pocas editoriales quieren arriesgarse a la aventura de dar a conocer en este país lo que se está haciendo en otros de nuestro continente, se prefiere apostar por los consagrados. Debo reconocer que estas carencias se reflejan nítidamente en mi trabajo, en la selección del material, sobre todo de los últimos años.

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 impugnado desde muchos puntos de vista: 1) la dificultad de hablar de Hispanoamérica, que cada día se nos esfuma en tanto unidad cultural

---

<sup>5</sup> Aquí estamos una vez más ante el problema de las formas de lectura que siempre está en la base de todo estudio literario, se reconozca o no.

sentida y vivida como tal<sup>6</sup>; 2) la heterogeneidad comprobable de los materiales literarios producidos en el continente; 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 pensar en una historia de la literatura hispanoamericana —hacia allá está orientado mi trabajo— porque es posible reconocer trayectos, búsquedas y hallazgos estéticos compartidos. Por ejemplo, puede verse la preocupación generalizada por construir una tradición literaria americana, propia, independiente de España, con los rasgos lingüísticos caracterizadores y que atienda nuestros propios problemas. Me parece que las tradicionales historias, que han seccionado la literatura en escuelas o movimientos, han reconocido una serie de rasgos estéticos compartidos por la literatura escrita en los distintos países que integran Hispanoamérica, por ejemplo, en el realismo social, en el modernismo, por mencionar sólo estos ejemplos. No obstante las diferencias de tono y acento puestos en los problemas a los que ha respondido la escritura literaria en este continente, hay actitudes históricamente semejantes, porque hay demandas similares que piden una respuesta artística. El escritor hispanoamericano ha pasado por parecidos trayectos en la búsqueda para profesionalizar su actividad, escribiendo en revistas y periódicos, contestando intelectualmente los problemas sociales, a veces luchando con las armas contra la invasión extranjera, las guerras civiles o las dictaduras; a estos requerimientos de la realidad ha debido robar tiempo para la escritura.

---

<sup>6</sup> 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. Así, pues, reconozco en el rechazo la parte de rigor académico que encierra y la parte factual del cada vez más esporádico sentimiento hispanoamericanista.

Por lo que respecta en particular al cuento, creo 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 han 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; situaciones sociales que no sólo han hallado una tematización textual, sino respuestas artísticas similares, como el problema de la representación del mundo indígena, la civilización vs la barbarie, la injusticia social, inestabilidad económica y social, el anhelo de cosmopolitismo y universalidad, etc.

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.

## CAPÍTULO I

### ANTECEDENTES Y PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DEL CUENTO

Quien se inicia en el estudio del género 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 no se constituye como un mero repaso de las ideas que han regido el pensamiento sobre el género, con el único afán de ilustrar el estado de la cuestión, para cumplir con un requisito académico, o para justificar la necesidad de mi trabajo. 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.

Los materiales son heterogéneos y de distinto estatuto discursivo, por ello puede dar la impresión de caos: algunos quieren orientar la práctica de la escritura, otros son meramente descriptivos, otros están centrados en la búsqueda de explicaciones del propio proceso de creación y los últimos, son de carácter teórico o crítico, en todo caso, de tono académico o aun científico. Para intentar evitar un poco la dispersión, los he dividido en dos apartados generales donde se recogen, por un lado, los trabajos de los escritores y, por otro, el de la teoría y la crítica.

La revisión no es exhaustiva ni puntual; cualquiera puede apuntar una ausencia, una omisión: no aspiro a la totalidad, sólo a aprehender una parte del problema tan vasto y tan

complejo. Asimismo, debo hacer notar que la selección del *corpus* está particularmente inclinada hacia el campo hispanoamericanista y que así he dejado fuera el pensamiento seguramente fecundo de otros ámbitos. Esto no es fortuito, está en relación con la postura teórica que alienta este trabajo: pienso el fenómeno cuento en coordenadas espacio-temporales concretas, las de Hispanoamérica.

Lo que hay a continuación es el intento de recuperar las principales ideas que se han vertido sobre el género cuento; no he querido mezclar aquí mis propias propuestas, sólo he aventurado algunas críticas y he ido marcando lo que me parece sugerente o recuperable para mi trabajo o para posteriores intentos, de ahí el sentido de punto de partida.

## 1. DEFINICIONES, JUICIOS Y CONSEJOS. LOS ESCRITORES ANTE SU LABOR

Desde el siglo xix una gran cantidad de escritores ha dedicado parte de su tiempo para reflexionar sobre la naturaleza de su trabajo, para examinar los mecanismos intelectuales, emotivos o de oficio que echaron a andar al componer una obra. Algunos de ellos escribieron ensayos sobre el tema, otros insertaron sus juicios en algún texto de creación, en cartas, o simplemente han quedado consignadas sus opiniones en entrevistas publicadas en libros, revistas o periódicos. No es inútil el esfuerzo para intentar recuperar ciertos materiales de este tipo pues, por una parte, no abundan los estudios teóricos sobre el cuento y, por otra, constituyen un importante testimonio de la forma en que los escritores han conceptualizado su labor, cómo han pensado la existencia del género y sus relaciones con otros géneros literarios. Muchos de los presupuestos planteados por los escritores se han convertido en norma o guía para el estudio teórico, en clichés repetidos por cada generación de escritores, por críticos, por académicos;

sobre los fundamentos de estas afirmaciones y su utilidad casi nadie se pregunta, pero se asimilan en los nuevos trabajos y se aplican irrestrictamente al emprender análisis de textos.

Si se quiere establecer la genealogía de algunos principios aceptados como criterios explicatorios del cuento, es preciso ir de Edgar Allan Poe a Horacio Quiroga, reconocidos como los maestros indiscutibles del género, con una línea intermedia donde aparecen las reflexiones de Guy de Maupassant, Anton Chéjov, para, finalmente, pasar al análisis de la ya larga tradición especulativa hispanoamericana.

No me interesa, insisto, hacer una exploración exhaustiva de cada una de las propuestas de definición o de preceptiva, señalando aciertos, omisiones o contradicciones. Me parece necesario reconocer algunos de los principios que se han establecido como normas de estudio y conceptualización ya que, indudablemente, quien se inicia en este campo de estudio, no parte de la nada, tiene detrás suyo una importante tradición, un legado que está obligado a reconocer si quiere dar un paso adelante. Finalmente, tampoco me interesa examinar la totalidad de estos materiales porque ni es mi objeto de estudio, ni todos aportan ideas nuevas o distintas sobre el tema.

### **Edgar Allan Poe, Anton Chéjov, Guy de Maupassant**

Edgar Allan Poe publicó en 1842 una reseña sobre los cuentos de Hawthorne donde exponía los presupuestos básicos de lo que él consideraba esencial al género: unidad de efecto o impresión que se logra por la brevedad con que se narra<sup>1</sup>. Poe razonaba que la lectura de este tipo de textos requiere entre media hora y dos, tiempo en el que es posible mantener la exaltación del

---

<sup>1</sup> "Hawthorne", en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141.

alma y evitar la acción de fuerzas externas. Esta observación de Poe, que estimaba igualmente válida para las composiciones poéticas<sup>2</sup>, está orientada hacia la capacidad memorística y emotiva del receptor; sin embargo, ha trascendido como requisito de brevedad, despojada de su sentido originario y se ha presentado como elemento definidor del género<sup>3</sup>.

Según Poe toda la composición del cuento se sustenta en la primera frase, la cual ya está dirigida hacia la producción de un determinado efecto; en función de lograr tal efecto, se da la invención de los incidentes: “No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido”<sup>4</sup>. Como podrá observarse más adelante, estas palabras han sido repetidas casi literalmente por muchos de los escritores que se han detenido a reflexionar sobre el tema. Estamos ante el caso de un señalamiento cercano a lo preceptivo que se asumió reiteradas veces como rasgo definitorio del género.

Finalmente, en el nivel de las valoraciones, Poe asumía la superioridad del relato breve frente a todos los otros géneros literarios, incluyendo la poesía, pues ésta al aspirar a lo Bello debe someterse a las artificialidades del ritmo, mientras que aquél busca la Verdad partiendo del razonamiento<sup>5</sup>. Este criterio de valoración también se ha repetido después, con algunas variantes, aunque poco se ha fundamentado la noción de Verdad. En la exposición de Poe estaba clara la necesidad de distinguir el cuento de los otros géneros literarios, de no asimilarlo a ninguno de

---

<sup>2</sup> Véase su artículo “Filosofía de la composición”, en *ibid.*, pp. 65-79.

<sup>3</sup> Umberto Eco relaciona esta idea de Poe con el problema de la información literaria: “Cuando el viejo Edgar Allan Poe, en su *Philosophy of Composition*, proponía límites a la extensión de un buen poema definiéndolo como el que pueda leerse en una sola sesión (puesto que el efecto total, para ser válido, no debe fragmentarse ni aplazarse), se planteaba en realidad un problema con respecto a la capacidad, por parte del lector, de recibir y asimilar la información poética” (*Obra abierta*, trad. Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 3a. ed., 1990, p. 161).

<sup>4</sup> “Hawthorne”, en *op. cit.*, p. 136.

<sup>5</sup> Parece remontarse a épocas antiguas la división entre verso y prosa, bajo la que se confunden una serie de discursos diversos; según señala Paul Zumthor hacia 1200 en Francia y Alemania se empieza a difundir la idea de que el verso miente al enmascarar y generar su propia apariencia, mientras que la prosa es verídica (*La letra y la voz de la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 183. En adelante lo citaré como *La letra y la voz*).

ellos, para lo cual se precisaba reconocer las particularidades de composición, de objetivos y de efectos en la recepción.

Obsérvese que con 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, importancia primordial de la primera frase y aspiración a la Verdad. Estas categorías se han retomado, se han complementado con otras y casi puede asegurarse que, en términos generales, la teoría y la crítica literarias siguen operando con ellas y estos principios siguen estando en la base de los manuales de enseñanza de historia literaria.

En los esfuerzos que los escritores han hecho para explicar su propio quehacer encontramos pensamientos que complementan las aseveraciones de Poe. En fragmentos de cartas escritas por Chéjov entre 1883 y 1899, se perfilan elementos de carácter doctrinario, retomados también en nuestra época para definir y enseñar los secretos de la creación a escritores noveles: es preciso evitar descripciones sobre lo que ocurre en la mente del héroe, hay que representarlo en las acciones; el centro de atención debe recaer en dos personajes, él y ella; ante todo, se busca mantener al lector en suspenso; se debe obtener una imagen a partir de la concentración descriptiva<sup>6</sup>. Gran parte de sus observaciones tienen validez general para la creación literaria, dado que responden a problemas que se discutían en la época, como el de la presencia del autor en su narración: “[...]La subjetividad es algo terrible. Es negativa sobre todo en esto: que deja ver las manos y los pies del autor”<sup>7</sup>.

Como puede verse, lo que Chéjov aconseja a sus interlocutores no contradice las

---

<sup>6</sup> Anton Chéjov, “La técnica del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 19-26 (En adelante lo citaré como *Teorías del cuento I*). Véase también “Cartas sobre el cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores, Caracas, 2ª ed., 1997, pp. 315-323.

<sup>7</sup> Chéjov, “La técnica del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 20.

propuestas de Poe, expresa en otros términos lo dicho por el escritor norteamericano: el ideal de brevedad queda implícito en la concentración que debe buscarse (“Tu obra carece de la concisión que le da vida a las obras breves”<sup>8</sup>); se reitera la importancia del efecto al procurar que el lector se mantenga en suspenso. En el pensamiento de Chéjov ya se encuentra la idea de la acción como elemento primordial de las obras breves; esto es muy claro cuando insiste en que el autor no debe predicar, ni debe valorar, sino presentar la psicología de los personajes por medio de sus acciones. La noción de acción, ligada a la de peripecia, va a tener una larga vida en los tratados sobre el asunto.

Chéjov abre un poco más el esquema concebido por Poe al distinguir dos formas de composición del cuento: 1) Los que centran la atención en lo anecdótico y van llevando firme la línea hacia un desenlace sorpresivo, que es en el que pensó Poe y, 2) los que se centran en la construcción de una atmósfera, un tono y a partir de esos recursos se produce el efecto en el lector, sin necesidad de hacer estallar la sorpresa hacia el final.

Guy de Maupassant, también maestro reconocido del género, introduce otros principios para la reflexión en torno al trabajo de creación y de la función que busca cumplir una narración: no conmovemos ni divertimos al contar una historia, sino llevarnos a entender “el sentido oculto de los hechos”; comunicar una visión personal del mundo que, sustancialmente, se logra al plasmar la transformación de las mentes por el influjo de las circunstancias; desde esta perspectiva, el acto de narrar no puede consistir en la “transcripción rigurosa de la desordenada sucesión del acontecer cronológico de la vida”<sup>9</sup>. Puede observarse cómo en el pensamiento de Maupassant no es tan importante la historia relatada por sí misma, sino el efecto transformador que opera en las conciencias de los lectores y, en el nivel de la composición artística, le importa

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

destacar la visión de vida que plasma cualquier narración. En estos planteamientos, Maupassant no tuvo seguidores o fueron pocos, tal vez porque ha sido más admirado como maestro del oficio por la propia confección de su obra, que por sus reflexiones metapoéticas, las cuales, por cierto, han sido menos divulgadas que las de sus predecesores.

Si acordamos que estos son los autores que más han influido en el desarrollo del pensamiento sobre el cuento y en la propia historia del género, podemos apreciar que es indudable la utilidad de algunas de estas afirmaciones para explicar el proceso personal de creación; de hecho, generaciones enteras de cuentistas han reconocido haber aprendido su oficio siguiendo estas orientaciones prácticas y a su vez han transmitido sus propias experiencias a los jóvenes que recién se inician en la labor. Me interesa destacar la orientación normativa, el tono de consejo práctico, que está presente en las reflexiones de los tres escritores anteriores, porque es esto lo que parece olvidarse cuando se retoman sus opiniones y se les da un valor absoluto; se suele pasar por alto que se trata de exploraciones para explicar su labor personal; se ha intentado aplicar irrestrictamente algunos de sus rudimentos para develar una supuesta esencia del género, universalmente válida<sup>10</sup>.

En las opiniones de los tres escritores anteriores falta precisar, en cuanto estatuto epistemológico y relaciones mutuas, el empleo de algunas de las categorías: brevedad, intensidad, concisión, unidad de efecto, acción, punto de vista. Por esta razón resulta poco apropiado asumirlas sin más e intentar hacerlas pasar por teorizaciones sistemáticas. De igual manera, debe tenerse en cuenta que estos escritores poco se detuvieron a analizar el problema de las relaciones de su oficio y de sus creaciones con la cultura en la que se daba su práctica y a la

---

<sup>9</sup> Guy de Maupassant. "El objetivo del escritor", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 71.

<sup>10</sup> Dejo asentada esta observación para que se tenga presente más adelante, cuando revise algunas de las obras teóricas y críticas, cómo se asumen estos puntos de vista y cómo bajo estos criterios se valora el desarrollo del

que ha respondido la obra, de ahí el frecuente carácter abstracto de sus razonamientos.

### **Los cuentistas hispanoamericanos**

En Hispanoamérica se ha desarrollado 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<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

Horacio Quiroga se erige en nuestro continente como la figura clave para entender los posteriores desarrollos del pensamiento teórico sobre este tema. Con frecuencia se han asumido

---

cuento en nuestros países.

<sup>11</sup> Obviamente, no sólo en Hispanoamérica los escritores han reflexionado sobre este género: da testimonio de ello el trabajo que realizó Mariano Baquero Goyanes sobre las opiniones que, en diferentes medios, vertieron los cuentistas españoles del siglo xix. Es interesante también observar las coincidencias, seguro que nada fortuitas, entre lo que han dicho unos y otros. Véase especialmente el capítulo I, "El término cuento", en *El cuento español en el siglo xix*, Revista de Filología Española, Madrid, 1949 (anejo 50), pp. 21-31

<sup>12</sup> Esto ha propiciado una recurrente desacreditación, por parte de los escritores, del trabajo académico y una valoración más positiva para el ya abundante trabajo de reflexión hecho por ellos: un ejemplo: "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 *Cuentos con dos rostros*, Marco Antonio Campos (Sel. y entrevista), UNAM, México, 1992, pp. 103-104).

solemnemente sus irónicas recomendaciones contenidas en el “Manual del perfecto cuentista”<sup>13</sup>; por ello, es preciso tener muy claro, al hacer referencia a sus trabajos metapoéticos, el sentido lúdico con que están escritos<sup>14</sup>. Destaca en sus aseveraciones la referencia a los “maestros” — Poe, Chéjov, Maupassant, Kipling—, estableciendo así una línea de continuidad entre lo observado por aquéllos y lo que en Hispanoamérica se podía elaborar. Recupera la idea 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<sup>15</sup>. 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”<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (eds.), ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1996, (Archivos, 26), pp. 1189-1191. Véanse también en el mismo libro “Los trucos del perfecto cuentista”, pp. 1191-1193, “Decálogo del perfecto cuentista”, pp. 1194-1195 y “Ante el tribunal”, pp. 1206-1208.

<sup>14</sup> Gabriela Mora señala con precisión este hecho, revisa la burla que hace Quiroga a la práctica crítica y literaria de su momento, y cómo socava algunas fórmulas repetidas en los manuales sobre el cuento (*En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Danilo Alberto Vergara, Buenos Aires, 1993, pp. 38-43).

<sup>15</sup> Dice Quiroga: “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 *op. cit.*, p. 1194) [el subrayado es mío].

<sup>16</sup> “Ante el tribunal”, *ibid.*, p. 1207. Podría hacerse un largo listado de metáforas definitivas del cuento, más o menos afortunadas: Catharina V. de Vallejo ha señalado este fenómeno tan constante en las poéticas hispanoamericanas en *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo xx*, Universal, Miami, 1992. Hay algunas metáforas y símiles que seguramente han agotado las posibilidades de seguir trabajando en esta dirección, 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 I*, p. 61); o bien, la parodia de los estudios críticos que intenta hacer Oscar 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 *ibid.*, p. 378).

El escritor dominicano Juan Bosch en su “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”<sup>17</sup> — 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 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<sup>18</sup>.

Se aprecia en este párrafo el germen de la noción de “significativo” que años después propondrá Julio Cortázar en Cuba. 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”<sup>19</sup>. Obsérvese cómo estamos en el nivel de la técnica de composición.

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

---

<sup>17</sup> En *Ibid.*, pp. 253-281. Este ensayo también 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 antes citada.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 258.

ritmo y la tensión; un sólo hecho, un sólo 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”<sup>20</sup>.

En 1962 Julio Cortázar dictó una conferencia sobre sus ideas ante los nuevos escritores cubanos, misma que se ha vuelto manual, guía de enseñanza, referencia inevitable; se publicó bajo el título “Algunos aspectos del cuento”<sup>21</sup>. 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 apela a 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 no explora el tipo de relaciones, sino en el nivel metafórico: “[...]caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario”<sup>22</sup>. 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.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>21</sup> En *Obra crítica*, ed. Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, t. 2, 1994, pp. 367-385.

Propone, juguetonamente, el parangón del boxeo con el combate que establecen los dos géneros literarios con su lector: el cuento gana por *knockout*, 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 de 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”<sup>23</sup>. Dedicó 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”<sup>24</sup>. Así, llegamos a la categoría de tensión, que resulta ser “otro orden de 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 escritura—, sobre el mismo problema, en “Del cuento breve y sus alrededores”<sup>25</sup>. Parte, explícitamente, de las aseveraciones de Quiroga, pero busca explorar 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

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 378.

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, sobre todo, se han preocupado por marcar las diferencias entre las distintas formas narrativas; por ejemplo, Mario Benedetti ha intentado 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 que trabajaría 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”<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup>.

Benedetti parte del reconocimiento de la dificultad para establecer claramente diferencias, 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

---

<sup>25</sup> *Último round*, Siglo XXI, México, 3a. ed., t. 1, 1972, pp. 59-82.

<sup>26</sup> Mario Benedetti, “Tres géneros narrativos”, en su *La realidad y la palabra*, Destino, Barcelona, 1991, p. 118.

<sup>27</sup> En realidad, Benedetti se está adscribiendo a una larga tradición de carácter filosófico —Humboldt, Schelling, Jean Paul, Hegel o Jakobson— que ha pretendido comprender los géneros literarios de acuerdo a la temporalidad con la que operan. Ver este tema en Gérard Genette, “Géneros, «tipos», modos”, en Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 183-233.

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 ha dejado una serie de ideas sobre el ejercicio cuentístico, dispersas en distintos prólogos, en charlas y entrevistas y, no obstante nunca haber sistematizado rigurosamente sus observaciones, deja clara su perspectiva en relación con la supremacía de la trama sobre los personajes en el género:

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<sup>28</sup>.

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”<sup>29</sup>. 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*]”<sup>30</sup>. Sin embargo, en términos generales, ninguno de los dos explora a fondo esta propuesta ni elabora una argumentación detenida; así, sólo queda en el plano de una sugerencia atractiva.

Otros escritores han seguido reflexionando sobre el tema; casi siempre sus opiniones

---

<sup>28</sup> “Nathaniel Hawthorne”, *Nueva antología personal*. Siglo XXI. México, 1968, pp. 178-179.

<sup>29</sup> “María Esther Vázquez”, *Los nombres de la muerte*, en *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*. Torres Agüero, Buenos Aires, 1975, p. 167.

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”<sup>31</sup>); sigue siendo frecuente la preocupación por deslindar las fronteras entre los géneros narrativos: el referente casi obligado es la novela<sup>32</sup>. 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<sup>33</sup>. 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”<sup>34</sup>.

La revisión anterior no es, por supuesto, exhaustiva ni agota todos los matices que subyacen en cada juicio emitido por los escritores; sin embargo, me parece que aporta suficientes datos para establecer con cierto rigor sus propuestas de definición del cuento<sup>35</sup>. De las coincidencias que he

---

<sup>30</sup> “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 56.

<sup>31</sup> José Balza, art. cit., p. 62.

<sup>32</sup> A otros escritores, sin embargo, no les preocupa demasiado este problema y asumen la semejanza del cuento con la novela: “No creo que exista una diferencia esencial entre ambos géneros [novela y cuento], sino que sencillamente la novela goza de mayor espacio, mayor extensión y en consecuencia, se pueden crear personajes más reales. En el cuento los personajes sólo sirven como vehículos” (Adolfo Bioy Casares, “Acerca del cuento y la novela”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 44).

<sup>33</sup> “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).

<sup>34</sup> Guillermo Samperio, “El escritor y la autoaniquilación creativa”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. La escritura del cuento*, UNAM, México, t. 2, 1995, p. 104.

<sup>35</sup> Sobre este tema puede verse el trabajo ya citado de Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, en el cual somete a crítica las propuestas de estudio y definición de algunos tratadistas norteamericanos como Mark Schorer, M. O’Toole, Rust Hills —que en nada sustancial difieren de lo hasta ahora visto—; también hace un repaso de las teorías de Quiroga y Cortázar, para finalmente ver la crítica hispanoamericana: Carlos Mastrángelo, Lancelotti, Castagnino, Edelweis Serra y Anderson Imbert. Considero que, en gran parte, sus críticas coinciden con las que yo hago, en cuanto a los problemas de confusión terminológica, de falta de precisión, de rigor metodológico, pero su propuesta, esencialmente derivada del estructuralismo genettiano, no me parece aportar herramientas nuevas para el estudio del cuento, dado que la revisión de terminología que hace

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.

Antes de continuar es preciso insistir en que los textos revisados no se constituyen como ensayos académicos ni se presentan como elaboraciones teóricas con pretensiones de cientificidad. Se trata de reseñas críticas sobre textos concretos, fragmentos extraídos de cartas, entrevistas, conferencias dirigidas a escritores, artículos de divulgación en periódicos o revistas. Por ello, la revisión crítica de sus propuestas no conlleva una descalificación o un enjuiciamiento valorativo; sin duda, cualquier elaboración teórica dependerá de muchas de estas premisas, la cuales deberán ser reorientadas y redefinidas para hacerlas más funcionales. A continuación, una revisión global de los aspectos más generales que han aparecido dispersos:

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 estructura, 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.

d) 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

---

no es nada específica del género, incluso, se trata de categorías elaboradas para el estudio de la novela, como la distinción ente historia y discurso, de ahí cada uno de los aspectos que envuelven: acontecimiento, personaje, orden de los acontecimientos, narrador, focalización, etc.

como un afán legitimador ante el menosprecio que la institución literaria ha manifestado frecuentemente hacia al 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 han vuelto clave para iniciarse en la escritura o en la crítica y de ahí han pasado a la teoría.

Como he intentado hacer notar, 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. Obviamente, este fenómeno no obedece al exclusivo anhelo de marcar la diferencias con la novela, me parece que 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 un resultado de la conjugación de otros elementos.

En ninguno de estos trabajos aparecen dilucidadas ni aun distinguidas 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. Enseguida surge el problema de la imprecisión en la palabra intensidad; Catharina V. de Vallejo ya ha señalado que no 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<sup>36</sup>.

No se ha explorado a profundidad el funcionamiento estructural de gran parte de las nociones empleadas ni la relación de unas con otras. Tampoco se ha aclarado 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 compositivo.

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.

f) La convicción sostenida por Maupassant de que el cuento logra revelarnos el sentido oculto de los hechos, trasciende su aparente orientación metafísica cuando establece la relación entre esta potencialidad del acto narrativo con la visión de vida que todo texto plasma. Una idea parecida ha seguido presente en otras conjeturas sobre el resultado de la narración —“resumen de la condición humana”—, pero no se ha intentado indagar el complejo problema de los procedimientos bajo los cuales un determinado texto, que pertenece a un género literario, proyecta una imagen de la vida y establece una serie de relaciones con la cultura en la que está inscrito.

No deja de ser sorprendente que la preocupación por indagar las relaciones entre trabajo artístico y cultura en la 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

---

<sup>36</sup> *Op. cit.* p. 16.

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) Se pueden reconocer algunos otros elementos de suma importancia para construir un pensamiento teórico sobre el cuento, que han quedado aislados, sin nexos con la totalidad o simplemente observados como rasgos formales: el problema del principio y del fin, la especial condensación de lo temporal y lo espacial, la presencia del lector como eje de la composición, la supervivencia de acentos orales<sup>37</sup>.

h) 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. Sin embargo, en el campo de la teoría literaria también se ha planteado la necesidad de incluir como objeto de estudio este género tan antiguo y, paradójicamente, tan nuevo. Es preciso intentar hacer una recapitulación de lo que se

---

<sup>37</sup> 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 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 sus *Tradiciones peruanas*, Espasa-Calpe, Madrid, t. 5, 1974, pp. 333-334).

ha trabajado, los avances logrados en esta área para proyectar mis derroteros a partir de lo que ya se ha procesado y sistematizado.

## 2. EL CUENTO DESDE LA TEORÍA LITERARIA

La revisión que emprenderé en este momento tampoco tiene la pretensión de ser totalizadora; solamente repasaré algunas de las líneas teóricas más importantes que han buscado conferir un perfil a la narración breve. Intentaré centrar la revisión alrededor de los tres aspectos que constituyen el núcleo de estos estudios: 1) ubicación y reconocimiento del cuento dentro de la clásica tipología de géneros: lírica, dramática y épica; 2) cómo se ha pensado y descrito la naturaleza de este género, subgénero o forma narrativa; y, 3) relaciones con otras formas discursivas, especialmente la novela.

La parcialidad de esta revisión se verá compensada en el desarrollo de los subsiguientes capítulos donde, forzosamente, habré de recurrir a las aportaciones y guías de las propuestas teóricas apenas aquí entrevistadas. Por el momento, sólo me interesa dejar asentado un panorama de carácter general que ayude a visualizar el estado de cosas en relación con el estudio de esta forma literaria, un punto de partida que haga posible la exposición de mis propias premisas y mis hipótesis. Espero, también, con esta revisión aclarar por qué descarto algunos de los caminos teóricos abiertos y las razones para optar por otros.

### **Teoría de géneros**

Casi no ha habido vertiente teórica que no haya hecho suyo el problema de la

clasificación genérica de las producciones artísticas verbales. Pareciera erigirse como uno de los problemas 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<sup>38</sup>—, 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<sup>39</sup>: “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 pueden desaparecer”<sup>40</sup>; o bien: “Cualquier pretensión de separar la reflexión sobre los géneros de la historia literaria nos parece abocada al fracaso”<sup>41</sup>.

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

---

<sup>38</sup> Para una discusión sobre este problema puede verse el artículo citado antes de Gérard Genette, uno de los principales polemistas de la atribución tradicional de esta tipología a Aristóteles. También véase Kurt Spang, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993.

<sup>39</sup> 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*, Fundamentos, Madrid, t. 1, 1992, p. 207. En adelante lo citaré como *Antología del formalismo I*).

<sup>40</sup> Miguel A. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *op. cit.*, p. 21.

<sup>41</sup> Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid,

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-enunciativos (lo estilístico, lo semántico y lo pragmático o enunciativo, es decir, la naturaleza verbal de las obras); temáticos (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-sociológicos (el género como convención artística en el tiempo); y, origen (circunstancias sociales del nacimiento y evolución de cierto género)<sup>42</sup>. 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<sup>43</sup>.

---

1992, p. 98.

<sup>42</sup> Kurt Spang, *op. cit.*, pp. 31-39.

<sup>43</sup> Véase García Berrio y Javier Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 124.

En posteriores desarrollos de la teoría de los géneros se repite la misma concepción con mínimas variantes. Ha preocupado la inserción de la novela 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<sup>44</sup>; de esta forma, lo encontramos emparentado, aunque lejanamente, con la épica. En otros casos<sup>45</sup>, 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; obviamente ya nos podemos imaginar quién es el personaje principal de esta historia menor.

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 el Renacimiento por los retóricos; a partir de esta recuperación se ha intentado restablecer el parentesco del relato literario moderno con las formas breves desarrolladas en diferentes momentos de la antigüedad<sup>46</sup>, como los *lais* y los *fabliaux* franceses, el *exemplum*, la

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 167-169.

<sup>45</sup> Kurt Spang, *op. cit.*, p. 104.

<sup>46</sup> Por cierto, 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.

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 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<sup>47</sup>. 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.

Como puede verse con estos ejemplos, puramente ilustrativos, la teoría de géneros no ha podido dar una respuesta satisfactoria al problema del estudio del cuento. Históricamente ignorado, relegado como forma simple, primaria, debido a sus orígenes populares; institucionalmente reconocido como forma literaria, no se ha encontrado más solución que incorporarlo en calidad de 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.

---

ejemplo, etc., el género existía ya 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 (*op. cit.*, pp. 31-47).

<sup>47</sup> Véase Kurt Spang, *op. cit.* pp. 111-112 y Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *op. cit.*, pp. 173-179.

Si atendemos la propia lógica de los criterios de la teoría de géneros, habría una grave dificultad para poner en el mismo grupo a la novela y al cuento por sus distintos orígenes. Sin embargo, esta diferencia se ha pasado por alto y se ha obviado la contradicción de los principios bajo 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<sup>48</sup>— y no se ha interesado mayormente por explorar 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 en algunos trabajos de Todorov, pero no hay 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 deviene puro problema nominal que se extiende a consideraciones estrictamente formales de la literatura.

No obstante las críticas anteriores, me parece difícil poder prescindir de la propia noción de género porque es una útil herramienta teórica. 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

---

<sup>48</sup> Sobre las relaciones del género con la concepción de literatura que rige en una sociedad, véase Alastair

modo particular de interrelación entre receptores y autores, que incluye condiciones de ejecución y percepción. Retomo, como principio general para mi trabajo, la perspectiva bajtiniana sobre este problema: “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”<sup>49</sup>. Las anteriores afirmaciones encontrarán su desarrollo y su sentido cabal en los próximos capítulos; por ahora, sólo me interesa dejar asentado que no está en mis pretensiones desechar los aportes de la teoría de géneros, pero estableciendo lo que constituyen limitaciones y problemas para avanzar en mi estudio.

### **Formalismo y estructuralismo**

No intento revisar todas las aportaciones que representan los estudios formalistas en el campo de la teoría literaria; su concepción de literatura, sus herramientas de análisis, la reorientación que efectuaron para intentar hacer de los estudios literarios una ciencia, están presentes en nuestra formación como lectores y como críticos. Indudablemente, ellos siguen siendo uno de los interlocutores principales en el quehacer literario, sea que se polemice con sus principios o se les siga —con mucha frecuencia inconscientemente. Por ahora, sólo me interesa recuperar algunas de sus ideas alrededor del cuento y ciertas reflexiones de sus estudios sobre los géneros literarios.

Boris Eichenbaum se ocupó en diferentes textos del problema de la composición de los relatos en prosa caracterizados por la presencia de un narrador. En repetidas ocasiones planteó la

---

Fowler, “Género y canon literario”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *op. cit.*, pp. 95-127.

<sup>49</sup> Mijail Bajtin (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1994, p. 210.

necesidad de estudiar la relación entre narración literaria y relato oral; para él, en la base de la prosa artística se halla el principio del *skaz*, cuya influencia se manifiesta en los giros sintácticos, en la elección y orden de las palabras y, de cierta manera, en la composición en general; algunos de estos rasgos pueden apreciarse en una dosis de deformación del lenguaje literario canonizado. Eichenbaum establece la diferencia entre el relato, construido bajo la influencia del *skaz*, y la novela, que nace sobre la base de la cultura escrita. Reconoce que, en ciertos momentos, ésta puede aprovechar e incorporar matices del lenguaje oral, a pesar de lo cual siempre permanecerá más ligada a la cultura libresca<sup>50</sup>.

Eichenbaum piensa la evolución narrativa, en parte, como un proceso en el cual 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. Es posible detectar este proceso porque en aquellos momentos aún no se destruía totalmente el principio de narración oral, hasta llegar al xviii y particularmente el xix, cuando la novela adquiere ya propiamente el carácter de la cultura libresca<sup>51</sup>.

Siguiendo estos principios, Eichenbaum establece la distinción 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<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Boris Eichenbaum, "La ilusión del *skaz*", en Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Fundamentos. Madrid, t. 2, 1995, pp. 113-120. En adelante lo citaré como *Antología del formalismo 2*.

<sup>51</sup> 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, pp. 147-157.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 151.

A partir del fragmento anterior puede observarse cómo el teórico sitúa los orígenes del cuento en lo oral —la anécdota— y ubica el desarrollo de la novela a partir de textos escritos —cuentos ya integrados en colecciones, es decir, pasados por la escritura. De aquí se deriva la aseveración de que ambos géneros presentan diferencias sustanciales, “tanto en su finalidad como en sus procedimientos”<sup>53</sup>. En estas premisas es posible encontrar el punto de partida para guiar la investigación sobre el cuento en direcciones distintas a las tradicionalmente establecidas.

Me parece, sin embargo, que los planteamientos de Eichenbaum no tuvieron un desarrollo radical, pues en el estudio preciso que hizo sobre textos de Gogol, limita todas sus observaciones a procedimientos estilísticos. Partiendo del conocido hecho de que Gogol dictaba, el teórico ve la organización de sus relatos a partir de las imágenes vivas de la lengua hablada: “Las frases son elegidas y entrelazadas más que de acuerdo a principios del discurso lógico, según el principio del discurso expresivo en el que la articulación, la mímica, los gestos sonoros, asumen un papel particular”<sup>54</sup>. Así, 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.

La idea de que la novela inició su conformación con una serie de relatos hilvanados también fue trabajada por Viktor Shklovski en “La construcción del relato y de la novela” y en su trabajo sobre el *Quijote*<sup>55</sup>; en este último artículo especula sobre los procedimientos bajo los

---

<sup>53</sup> *Loc. cit.*

<sup>54</sup> Boris Eichenbaum, “Cómo está hecho «El capote» de Gogol”, en Tzvetan Todorov (comp.). *op. cit.*, p. 162.

<sup>55</sup> “La construcción del relato y de la novela”. en *ibid.*, pp. 121-136. “Cómo está hecho *Don Quijote*: los discursos de Don Quijote”, en Emil Volek (comp.). *Antología del formalismo 2*, pp. 137-147.

cuales Cervantes fue construyendo el personaje. Bajo esta perspectiva, la novela deja de ser un todo orgánico<sup>56</sup> y se pierde el proceso de configuración del cuento como un género o una forma distinta de la novelesca.

Idéntica afirmación hace Boris Tomachevski: “La novela, como gran forma narrativa, no es en general más que la unión de varios cuentos”<sup>57</sup>. Cuando intenta definir los parámetros que los distinguirían, apela a la longitud pues, a partir de esta característica, el escritor trabajará el material de una manera particular, construirá la trama e introducirá la temática. Tomachevski sistematizó una serie de nociones que se utilizaban para el estudio de los relatos, sin que antes hubieran recibido una precisión adecuada; estas mismas nociones después serían retomadas por la tradición estructuralista, como trama, argumento, intriga, motivos, nudo, etc.<sup>58</sup>, las que evidentemente constituyen una útil herramienta para el análisis concreto de textos.

Los trabajos teóricos de los formalistas, finalmente, desembocan en la consideración de los géneros literarios con una perspectiva histórica, como se señaló en la nota número 39 de este capítulo. Habría que añadir a lo ya dicho que, para ellos, el género literario se determina, principalmente, por el conjunto de procedimientos de construcción —rasgos temáticos, uso diferenciado de lenguaje prosaico o poético—, que presentan en común varias obras. De ese conjunto de procedimientos, siempre hay uno que predomina y viene a ser el factor determinante del género. Desde el punto de vista formalista, los géneros sólo pueden definirse históricamente, dado que no son estáticos. El movimiento genérico lo plantean 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

---

<sup>56</sup> Véase la crítica que hace Bajtín a este trabajo en su texto ya citado *El método formal en los estudios literarios*, especialmente en las páginas 215-218.

<sup>57</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 258.

literatura de segundo orden, de los traspatios y los bajos de la literatura”<sup>59</sup>.

Con estos planteamientos, 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 después de seguir 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”<sup>60</sup>.

En otro texto de revisión y crítica de los supuestos de la teoría de los formalistas rusos, Bajtín señala la imposibilidad esencial del método formal para construir una verdadera historia literaria, pues, al aislar el arte de la cultura y considerar la obra como material organizado, sólo los posibilitaría para “fundamentar una tabla cronológica de las modificaciones de los procedimientos técnicos del arte respectivo; porque la técnica aislada, no puede, en general, tener historia”<sup>61</sup>.

Si tomamos en cuenta todo lo anterior para emprender el estudio que propongo, sería poco productivo seguir los planteamientos formalistas en relación con la historia del género, dado que se tendría que ver como la emergencia al canon de una forma proveniente de los bajos estratos de la literatura que simplemente está recombinando sus procedimientos caracterizadores. Con esto quiero decir que, en un nivel profundo, no puede sustentarse la determinación del

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 177-211.

<sup>59</sup> Tynianov, art. cit. p. 209.

<sup>60</sup> Mijail Bajtín (Pavel N. Medvedev), *op. cit.*, pp. 22-223.

<sup>61</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989, p. 29.

cuento como género a partir de los meros procedimientos formales —de trabajo técnico con el material lingüístico—, sin apelar a todo el universo cultural en el que se produce y se recibe, sin revisar la concepción artística que late en la creación del cuento, sin considerar la visión de mundo bajo la que se construye y, sobre todo, sin examinar la imagen de vida que proyecta.

Los estructuralistas son herederos de la concepción literaria que tenían los formalistas rusos y llevaron hasta sus últimas consecuencias algunos principios esbozados por aquéllos. Pero en cambio, dejaron morir ciertas ideas al no tener interés en darles continuidad, por ejemplo, la preocupación de los formalistas por los procesos históricos para enfrentar el estudio literario; no incorporaron en sus trabajos la exploración de las relaciones entre los géneros elevados, canonizados y los inferiores. Tampoco tuvieron especial cuidado en buscar la génesis de un determinado género literario.

Por supuesto que estas “omisiones” en los estudios estructuralistas tienen su razón de ser en la perspectiva adoptada. Hablando de la poética estructuralista Todorov define su tarea con suma claridad:

Por oposición a la interpretación de obras particulares, no se propone nombrar el sentido que apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra. Pero por oposición a ciencias como la psicología, la sociología, etc., busca tales leyes dentro de la literatura misma. Por consiguiente, la poética es un enfoque de la literatura a la vez “abstracto” e “interno”<sup>62</sup>.

Tampoco intento hacer aquí una revisión general de los presupuestos ni de los alcances del estructuralismo, trabajo que se ha hecho repetidas veces en diferentes obras; simplemente me interesa dejar asentados los anteriores principios para verlos en relación con sus aportaciones al tema objeto de mi estudio.

---

<sup>62</sup> Tzvetan Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, trad. Ricardo Pochtar, Losada, Buenos Aires, 1975, p. 22. Quisiera llamar la atención sobre la noción de poética que emplea Todorov, como algo “abstracto” e “interno”, para marcar la diferencia con la que aquí trabajo, sustancialmente cargada de sentido histórico, como se apuntó en la Introducción.

Los estructuralistas se enfrentaron al problema de la multiplicidad de modos y variedades del relato —cuento, novela, epopeya, historia, tragedia, mito, drama, pintura, cine, etc.—, lo que esperaba un estudio sistemático, de ahí que se vieran en la necesidad de plantear la posibilidad de construir un modelo hipotético que englobara todas estas formas. Este modelo estaría “condenado a un procedimiento deductivo” dada la imposibilidad de estudiar cada una de las variedades del relato<sup>63</sup>. Se intentaría construir dicho modelo siguiendo los parámetros marcados por la lingüística, con la condición de extender sus alcances al nivel de discurso y no reducirse a la frase, como lo pretendía la lingüística de Saussure; esto es, habría que ver el relato como una gran frase: “La homología que se sugiere aquí no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura”<sup>64</sup>.

La pretendida identidad entre ambos universos —lingüístico y literario— acarreó algunas consecuencias decisivas para los estudios estructurales: el establecimiento de relaciones puramente internas dentro del sistema, con el consiguiente menosprecio por las relaciones extralingüísticas y el congelamiento del objeto de estudio en un momento sincrónico. Paul Ricoeur señala uno de los problemas fundamentales de este hecho: la concepción del sistema lingüístico, y por tanto del relato, como algo orgánico —organizacional— que otorga prioridad al todo sobre las partes, lleva a que se privilegie “el aspecto configuracional [...] a costa de su despliegue temporal. De ahí la tendencia general del análisis estructural del relato a descronologizar, tanto como sea posible, la historia contada, al reducir sus aspectos temporales a propiedades formales subyacentes”<sup>65</sup>. Siguiendo a Ricoeur, podemos llegar a uno de los

---

<sup>63</sup> Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural del relato”. en Roland Barthes. *et. al. Análisis estructural del relato*. trad. Beatriz Dorriots. Premiá. Puebla. 6a. cd.. 1988, p. 8.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>65</sup> Paul Ricoeur. *Relato: historia y ficción*. trad. Elda Rojas Aldunate. Dosfilos. México. 1994. pp. 53-54. Véase todo el capítulo II, “El relato de ficción”. pp. 49-80.

supuestos centrales del estructuralismo: la subordinación de todo lo sintagmático a lo paradigmático, hasta alcanzar la abolición de la anécdota en beneficio de las leyes combinatorias.

Ricoeur, en el capítulo citado, hace un análisis pormenorizado de la línea que siguió el estructuralismo francés, a partir del modelo propuesto por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, para demostrar cómo en el modelo inspirador todavía se consideraba el orden cronológico del relato, al concebir las funciones en una sucesión determinada. Greimas y Bremond buscaban construir un modelo que no viera el relato como una serie de relaciones sucesivas para alcanzar así el máximo nivel paradigmático<sup>66</sup>. Sin embargo, hace notar con suma claridad Ricoeur, a pesar de la reducción del número de funciones que realizó Greimas y la apretada síntesis del proceso del relato como el cambio de una situación inicial —ruptura de un orden— a una situación final —restauración del orden—, no logró la total eliminación de la sucesión y por tanto, no alcanzó completamente el ideal de acronia pretendido.

Bremond intentó apegarse más rígidamente al método deductivo, para lo cual trabajó construyendo la lógica de los posibles narrativos, pero, como señala Ricoeur, por una parte, el inventario de los papeles narrativos resulta no ser narrativo, sino un paradigma de la actividad narrativa y por tanto, tampoco es capaz de develar la lógica que opera en los relatos<sup>67</sup>. Por otra parte, no puede olvidarse la advertencia de que un modelo construido *a priori* resulta demasiado abstracto para poder abarcar la variedad y complejidad de la tradición narrativa o bien “debe introducir fraudulentamente algunas categorías empíricas, prestadas a su vez de un *corpus*

---

<sup>66</sup> “A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que la sigue en la secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad[...]” (Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes, *et.al., op. cit.*, p. 99).

<sup>67</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp.115-130.

privilegiado”<sup>68</sup>.

De esta revisión se deriva, en términos de Ricoeur, la necesidad de escapar a las únicas opciones de inductivo-deductivo para ver la naturaleza del relato, lo que sólo se puede lograr en el marco de la tradición a la que pertenece la actividad narrativa: recuperar la noción de tradición y analizar las formas sedimentadas en los relatos, puesto que toda narración escrita descansa sobre una vieja herencia. Sólo de esta forma podremos trascender la perspectiva estructural o neoformal que abrigaría la ilusión de explicar el ser del relato reduciéndolo a las unidades mínimas y encerrando su estudio en los marcos materiales del texto.

Por último, cabe señalar que en lo profundo de la visión estructuralista no se halla un claro deslinde entre novela y cuento al ser subsumidos a la noción generalizadora de relato o narración, con lo cual seguimos atrapados en el problema de las dimensiones —cantidad— como elemento primordialmente diferenciador entre ambos. De estas omisiones se sigue la fundamentación en los matices de procedimientos técnicos de composición que implicarían los dos géneros —o subgéneros—, para finalmente, quedar dando vueltas alrededor de los rasgos puramente textuales, negando u obliterando la presencia de cualquier otra realidad.

Ahora bien, mi intención al resumir aquí las críticas hacia el formalismo ruso y el estructuralismo, no es la de abarcar todo el espectro de problemas y aportes valiosos para el estudio literario que estas corrientes teóricas nos han legado: reivindicación del análisis del texto desde la propia literatura y el despliegue de una serie de herramientas prácticas para el desmenuzamiento de un texto, de las que ya no podemos prescindir. El sentido de esta revisión se halla, exclusivamente, en la necesidad de deslindar puntos de vista y de asumir, con la mayor claridad posible, los fundamentos teóricos de los que partiré para mi estudio.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 77.

## Trabajos teóricos específicos

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. A tal interés responde la elaboración de estudios específicos que intentan desplegar teorías particulares sobre el tema, a la vez que conjugan sus reflexiones con análisis concretos de textos. Es el caso de Enrique Anderson Imbert con su *Teoría y técnica del cuento*<sup>69</sup>. Este trabajo pudo ser considerado dentro del apartado de reflexiones de los escritores hispanoamericanos, dada la constante preocupación del autor por explicar sus propias técnicas e intenciones como cuentista; sin embargo, sus pretensiones van más allá que la de estudiar sus mecanismos personales de creación, al buscar generalizaciones explicativas con el propósito de alcanzar definiciones de aplicación general.

Anderson Imbert basa sus hipótesis en textos hispanoamericanos del siglo xx, de ahí que no busque fundar una investigación de carácter histórico para ver los procesos de configuración. Tampoco le interesa especialmente polemizar con el problema del estatuto genérico de su objeto de estudio, lo da por un hecho y de ahí parte para su caracterización. No obstante estar centrado en las especificidades del cuento, el autor asume que su trabajo tiene validez general para la literatura: “El objeto de este estudio es el cuento. Sin embargo, parte de lo que aquí se dice vale

---

<sup>69</sup> Ariel, Barcelona, 1992.

también para la novela y otros géneros. En este sentido *Teoría y técnica del cuento* podría servir como *Introducción a la Literatura*”, anuncia en el prólogo<sup>70</sup>.

Consecuente con esta afirmación inicial, no estará tan preocupado por deslindar las diferencias con la novela y reiteradas veces asume la similitud entre las dos formas narrativas: “[...]cierto es que toda dicotomía entre la novela y el cuento es falaz [...]. En todo caso las diferencias no son tan esenciales como se dice”<sup>71</sup>. Por esta razón, Anderson Imbert se apega a la tradición de delimitar y caracterizar a partir de las dimensiones; por tanto, buscará explorar las consecuencias de la brevedad de los textos, prevalece la trama sobre todo lo demás, pues, como argumenta más adelante, sólo por la trama la narración adquiere movimiento, porque es la que posibilita la marcha de la acción, de un comienzo a su final. A pesar de estas observaciones, concluye que en narraciones largas y breves la técnica literaria es la misma<sup>72</sup>.

En sus primeras páginas, cuando intenta explicar la génesis del cuento, por su rasgo de brevedad, establece la similitud entre esta forma literaria y lo oral, específicamente, la conversación, dado que, en ambos casos, la atención del público dura poco, de ahí que se busque producir un efecto antes de que se interrumpa o se desatienda. Anderson Imbert piensa que las marcas de origen las portaban con mayor claridad los primeros relatos, aunque no deja de reconocer la estrecha relación entre relato oral y literario:

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<sup>73</sup>.

Es de lamentar que no hubiera explorado con mayor profundidad esta observación en el momento de describir los elementos constitutivos de la narración, pero tampoco estaba en su

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 205.

horizonte conceptual esta pretensión. Así, su trabajo resulta un repaso detallado y ejemplificado de los procedimientos del narrador para construir un ambiente, para presentar sus puntos de vista, para armar una trama que atrape al lector, para captar el tiempo, etc. Este trabajo pretende ser alternativo al discurso “abstruso” (como él lo llama) de los estructuralistas y semióticos para describir los componentes de una narración.

Anderson Imbert presenta una propuesta de definición:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio<sup>74</sup>.

Puede observarse cómo lo más sobresaliente en esta definición es la dimensión y la forma discursiva que se le atribuye —prosa breve. Asimismo, destaca la decidida voluntad de marcar la individualidad de la creación para distanciar lo literario de lo oral. Por lo demás, cosas parecidas pueden predicarse sobre otros géneros literarios.

Juan Paredes Núñez en *Algunos aspectos del cuento literario (contribución al estudio de su estructura)*<sup>75</sup>, después de revisar las distintas acepciones que ha recibido la palabra, desde la Edad Media, propone situar la configuración definitiva del cuento como género literario, en tanto creación individual, en el siglo xix. Reconoce que en la Edad Media y en los siglos xvi y xvii se publicaron numerosas colecciones de textos que pudieran adscribirse a este género, pero “no hay en sus autores una búsqueda consciente de la originalidad creadora, limitándose en la mayoría de las ocasiones a dar una nueva forma, con mayor o menor fortuna según los casos, a temas ya

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>75</sup> Col. Propuesta no. 10, Granada, 1986.

tratados en diferentes tradiciones”<sup>76</sup>. De esta manera, volvemos a encontrar el criterio de originalidad individual para reconocer la literariedad de un género.

Paredes Núñez apunta un factor importante para la consolidación del género hacia el siglo xix y es su relación estrecha con la prensa, hecho que, según él, condicionó la forma de estas narraciones, ya que la prensa exigía la brevedad de los textos para tener cabida en sus páginas. Me parece que es particularmente necesario para el caso hispanoamericano reflexionar sobre el papel de la prensa, porque sin tener en cuenta este factor es imposible explicarse el desarrollo creciente del género, pues es ahí donde los escritores hallaban espacio para publicar sus textos y el lector ahí encontraba la ocasión para entrar en contacto con la literatura. Sin duda, el cuento hispanoamericano nace ligado al periodismo y se va conformando, en gran medida, de acuerdo a las posibilidades que le daba el medio. Paredes expone la idea fundamental de que la brevedad no es una característica, sino una consecuencia estructural, que se realiza en una especial concentración, de ahí la condición de que la trama sea intensa. Así, se llega al último nivel: “Toda la estructura del cuento gira en torno al desenlace”<sup>77</sup>.

En el párrafo final de su breve trabajo, Paredes afirma: “Concebido en su génesis y desarrollo con la intuición lírica de la poesía, aunque encarnado en la forma narrativa de la novela, el cuento puede ser definido, desde su especificidad de género literario independiente, como una *estructura cerrada significativa*”<sup>78</sup>. De esta manera, obtenemos una especie de híbrido entre la poesía y la novela que, sin embargo, puede poseer su propio rostro por su “estructura cerrada significativa”, de donde resulta que es la estructura la significativa pues es ella la que posee la posibilidad de “romper sus propios límites para iluminar una realidad” más allá de la

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 46.

anécdota<sup>79</sup>. La confusión de niveles es obvia y es poco lo que se dice para ayudar a construir un discurso que nos permita conocer las particularidades del cuento.

Mario Lancelotti<sup>80</sup>, para exponer su teoría, pasa revista a una serie de factores diferenciadores de los dos géneros narrativos más importantes: la novela se detiene en los caracteres de los personajes y en el desarrollo de la acción, por ello es capaz de presentar un tiempo coetáneo al lector, en ella se siente la presencia de las criaturas. En cambio, el cuento tiene por personaje principal el suceso; se inscribe en un pasado absoluto, lo que lo hace ser cerrado, temáticamente rígido, técnicamente difícil; la historia tiende más a asombrarnos que a conmovernos; en él se siente más fuertemente la presencia del relator; estos son los rasgos que constituyen su brevedad. La unidad y la brevedad se dan, finalmente, por la intensidad de este tipo de narración; la intensidad vive gracias al estilo depurado que logra conjuntar lenguaje cognoscitivo y emotivo.

Para Lancelotti las condiciones sociales de la era industrial, de la ciencia y el desarrollo de los centros urbanos, con el consecuente confinamiento del escritor a la soledad, son las generadoras del cuento literario: “El cuento, que es una estructura aislada, nace de este particular encierro que, apagados los ruidos y ensordecida la muchedumbre, le proporciona, en medio de ellos, la ciudad”<sup>81</sup>.

En esta apretada síntesis podemos observar las líneas directrices que guían al teórico en la detección de características definitorias: desechar la tradición ancestral que el relato porta para llegar a ser lo que es hoy, un género literario dentro del canon de la cultura escrita; retomar los elementos propuestos por Poe para definir su composición y recuperar la tradición estilística para

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>80</sup> *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Eudeba. Buenos Aires. 3a. ed., 1974.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 15.

encontrar rasgos distintivos frente a la novela. En el texto de Lancelotti se encuentra una preocupación fundamental alrededor de la temporalidad y sus implicaciones, como la vigencia de un pasado activo que se vuelve absoluto, observación que, desde mi punto de vista, puede ser muy productiva para iluminar la configuración del cuento si se le reinserta en un estudio integral en sus relaciones con la cultura viva de la que participa y no se queda en un mero recurso intratextual. Lancelotti relaciona la presencia del pasado absoluto con la supuesta naturaleza filosófica del cuento, pensando en Kafka como el paradigma del cuento contemporáneo<sup>82</sup>. Asimismo, me parece interesante, no por eso menos discutible, el problema del supuesto monoestilismo del género, a condición de revisar sus implicaciones de visión de mundo, de imagen artística del ser y de la vida y no solamente como un rasgo de carácter estructural.

De los trabajos de Edelweis Serra me parece pertinente recuperar algunas de las ideas vertidas en uno de sus artículos<sup>83</sup>: explorar la semiótica del cuento que lo hace ser totalmente extraño a la novela, por ejemplo, el ritmo peculiar dado por la historia. Para fundamentar su propuesta central acude a las reflexiones de Juan Bosch, suscribe sus afirmaciones, salvo la relacionada con el suceso único. Deja en el nivel de propuesta la necesidad de investigar los rasgos distintivos del discurso cuentístico en sus diferentes niveles interactuantes: sintáctico, verbal, estilístico, semántico y pragmático. La brevedad del artículo citado impidió un desarrollo más detallado de sus propuestas metodológicas.

Catharina V. de Vallejo, después de hacer una sintética revisión de los presupuestos en que se ha basado la crítica hispanoamericana, intenta identificar las omisiones y la falta de precisión en algunas de las nociones esbozadas por los escritores, con el fin de dar sustento

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 41-44.

<sup>83</sup> "Aproximación teórica al texto cuentístico", en Edelweis Serra, *et. al. Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 9-18.

teórico y abrir un camino metodológico de análisis de textos. Desde su punto de vista, hace falta fundamentar la especificidad del cuento en dos dimensiones: la literaria y la cultural-histórica. Parte del reconocimiento de que cualquier intento de encontrar tal especificidad debe orientarse hacia la reconstrucción de su proceso histórico como género.

Revisa las categorías en las que se han fundamentado las teorías del cuento: unidad, intensidad, tensión, temporalidad y espacialidad. 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. Para ella es preciso añadirle el sentido cualitativo, mismo que reconoce en el “dominio que el eje paradigmático ejerce sobre el sintagmático”<sup>84</sup>. Lo paradigmático se entiende como la reiteración de los elementos equivalentes, frente a lo sintagmático que involucra la extensión del relato.

La narración se concibe así, como el juego de dos fuerzas antagónicas, donde la unicidad del personaje, del acontecimiento y del narrador, entran en juego con la coherencia global (reiteración de elementos equivalentes) para producir el efecto de sentido intenso. Así, la tensión se distingue de la intensidad al operar simultáneamente en el eje paradigmático y en el sintagmático, mientras que la intensidad resulta ser un factor del nivel paradigmático. La tensión se da en todos sus niveles, por ejemplo, el personaje vive en una tensión entre la abstracción — del mito— y la individualización —de la novela. Lo mismo ocurre con la función narradora, en la que se funden, con frecuencia, narrador, personaje y autor. El texto se convierte en medio de profundización de un momento de la existencia, por ello: “La expresión poco extensa del cuento se compensa por el ahondamiento en una dimensión, la que culmina, en última instancia, en el

---

<sup>84</sup> Catharina V. De Vallejo, *op. cit.*, p. 19.

efecto (único) de sentido”<sup>85</sup>.

El cuento, según esta propuesta, aparece como un género intermedio entre la novela y la poesía, que integra los rasgos esenciales de ambos: narrativa, sintagma, metonimia/ lírica, paradigma y metáfora.

Catharina V. de Vallejo sostiene que el cuento opera una contracción o condensación del tiempo —pasado, presente y futuro en un tiempo que con frecuencia es el pasado—, lo que lo lleva a ser, esencialmente, “acrónico”; este hecho se debe a su relación con los orígenes orales, mitos, leyendas, que contaban sucesos pasados. Frente a la importancia que se ha concedido a la temporalidad en los estudios del relato, ella propone atender la dimensión espacial, dado que en él disminuye la dimensión temporal y aumenta la espacial que, incluso, se vuelve actante. La estructura del espacio se hace modelo del espacio del universo, de ahí la tendencia hacia la simbolización.

Para comprender la semiótica de este género, V. de Vallejo, opina que es necesario reconocer la importancia de la cercanía entre comienzo y final, pues el comienzo es el que tiene la función decodificadora, mientras que el final es el complemento que puede tener una función recodificadora o confirmadora del código inicial. Por ello, el comienzo es lo más importante para el género.

Recupera el modelo teórico propuesto por Yuri Lotman para el estudio de la cultura, concebida ésta como un sistema jerárquico compuesto de textos en relación dinámica; así, tomando la cultura como texto mayor se puede proceder a establecer conceptos y géneros para llegar a definir, inductivamente, un género en un *corpus* histórico dado. Bajo esta concepción, es posible restablecer la relación entre texto literario y cultura de una manera dinámica, dado que el

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 34.

sentido no se agota en el relato, sino que apunta a la totalidad del contexto cultural. Finalmente, a modo de conclusiones de su exposición teórica, propone situar la especificidad genérica del cuento en los siguientes términos:

Tensión entre la dimensión sintagmática y la paradigmática, con el predominio de la última, en función de la cual se someten todos los elementos de la narración, lo que proporciona el alcance de un efecto único de sentido, en un proceso de sustitución jerárquica<sup>86</sup>.

Me parece que el estudio de V. de Vallejo representa un indudable avance en la caracterización del género al concebirlo inscrito en el marco general de la cultura y buscar, así, restablecer las dinámicas relaciones entre texto y ámbito en el que vive su proceso de configuración. Asimismo, resulta oportuna su tentativa de precisar y reubicar una serie de nociones tradicionalmente utilizadas con una pesada carga de confusión y caos. Quedan en duda algunas de sus conclusiones —predominio del eje paradigmático sobre el sintagmático, importancia mayúscula de lo espacial sobre lo temporal, lo que lleva a la acronía, tendencia a la simbolización—, las que intentaré confrontar en el momento de exponer mis propias conjeturas. Tampoco resulta del todo convincente la traslación de la tipología de culturas, establecida por Lotman, para estudiar el cuento.

Deliberadamente, he dejado para el final la referencia a un artículo de Luis Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, dado que, a pesar de su carácter sincrético, postula una serie de principios que convergen en el punto desde el cual me interesa 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.
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<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>87</sup> En Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bcm, 1995.

Con base en las sugerencias teóricas de Mijail 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<sup>88</sup> 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, panfletos, la sátira—, por esto se establece el parentesco, aunque sea lejano, con la novela, pero se distinguen por el “alma oral” del cuento frente 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 que en el cuento siempre haya un implícito didactismo y que asuma una naturaleza mixta, serio-cómica.

---

pp. 19.

<sup>88</sup> Aparte de los casos revisados anteriormente, me parece pertinente consignar un ejemplo nítido de este fenómeno de complacencia con la que ha funcionado la crítica y la teorización sobre el género. Lo escojo por la rotundidad de su discurso y por hallarse en el mismo libro: “La única diferencia firme que hasta la fecha he podido establecer entre estos subgéneros [novela y cuento] es su dimensión larga o breve, la cual suele implicar relajamiento *versus* concentración tanto en la sustancia como en la forma, en el contenido como en la expresión” (Elsa Dehennin, “En pro de una narratología estilística aplicada al cuento”, *ibid.* p. 66).

Finalmente, lo caracteriza el tipismo —personajes no ricamente configurados— y el monoestilismo —resistencia a integrar otros géneros.

La exposición de Beltrán Almería resulta más sugerente que probatoria. El sustento teórico que propone, Bajtín y Benjamin, abre una cantidad considerable de puertas para seguir la pista del cuento por caminos prácticamente inéditos. Aunque haya diferencias importantes entre las hipótesis que articula y las que voy a plantear, es, como se verá, en esta línea en la que me interesa inscribir mi investigación.

De la revisión anterior puede extraerse una gran cantidad de material para pensar el problema del cuento literario y los estudios se pueden disparar en múltiples direcciones. No quisiera que lo expuesto quedara como una reducida vitrina donde se exhiben las propuestas teóricas y las reflexiones sobre la creación artística, un museo a donde se invita a pasar a los turistas. Hago hincapié en mi voluntad de ligar mis propias reflexiones a una tradición, a una historia que he querido hacer explícita, señalando lo que me parecen sus limitaciones y sus aportaciones más importantes.

## CAPÍTULO II

### ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA DEL CUENTO

... 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*

Mi trabajo parte de la premisa de que no sólo es posible sino necesario reorientar la dirección en las investigaciones sobre el cuento hispanoamericano, no para desechar despectivamente los avances y aciertos que se han logrado en los estudios y reflexiones teóricas que he revisado en el capítulo anterior, es preciso incorporar los descubrimientos alcanzados, pero hay que rearticularlos, volver al principio. Para ello se debe abandonar la certeza que pueden ofrecer muchas de las categorías en circulación —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. Considero necesario hacer esta aclaración porque la noción de poética ha sido asociada con frecuencia a una perspectiva formal, que estudiaría la obra literaria aislada de sus relaciones, no sólo con la realidad externa, sino también con respecto a la propia tradición literaria. 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 teórica. 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 dogmatismo o 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<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva, puedo argumentar por una concepción de poética del cuento que no esté forzosamente abocada a desentrañar las leyes internas e inmanentes de este género, procurando, a la vez, que la exploración histórica no se convierta en un recorrido de la evolución del cuento hispanoamericano, donde una etapa supere la anterior. La revisión de los elementos que constituyen la estructura del género, la reflexión sobre el funcionamiento artístico de estos elementos compositivos 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 material 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 material 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.

Entonces, por ahora, me concentraré en la revisión de la peculiar manera que posee el género cuento para organizar el material lingüístico con el que trabaja, su capacidad para modelar una imagen artística de la vida, la específica orientación hacia los receptores, las relaciones que establece con el mundo. Las diferentes facetas de la existencia del cuento, me parece, pueden encontrar un principio explicativo en el restablecimiento de la manera en que los orígenes orales han perdurado en su memoria y han contribuido a la delineación de su forma artística. Antes de indagar esta hipótesis, me interesa aclarar algunas dudas que pudieran surgir:

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; de ahí que muchos de los trabajos realizados bajo esta concepción se hacen

[...]sin cuestionar lo que de radical puede haber en estas alteraciones, verdaderas soluciones en la supuesta continuidad que dibuja esta historia teleológica y regida

---

<sup>1</sup> Mijail Bajtin (Pavel Nikolaievich Medvedev). *op. cit.*, p. 78.

tiránicamente por la perspectiva optimista de la modernidad, desde la que se contempla despectiva o conmisericordiosamente el tiempo pasado, que siempre fue peor —o menos evolucionado<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>, 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. *Panchatantra* —de donde proviene parte del material del *Calila e Dimna*—, *Sendebär*, *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 medida.

---

<sup>2</sup> “La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario”. en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *op. cit.*, p. 193.

<sup>3</sup> María Jesús Lacarra. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. s/f. pp. 39-46.

El género debió tener mucho éxito, pues pronto aparecieron y proliferaron compilaciones para el uso de predicadores, que incluían relatos breves de diferente naturaleza<sup>4</sup>. 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 el perorando en una encrucijada, debía de ser muy borroso para el oyente<sup>5</sup>.

En la España del siglo xvi, fábulas, consejas y cuentos breves fueron convertidos en literatura escrita por gente como Timoneda, Melchor de Santa Cruz y otros, para "ser memorizados y luego repetidos en las conversaciones"<sup>6</sup>. En el traslado a manuscritos y libros impresos, obviamente, estos relatos sufrían transformaciones y adecuaciones, 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 changement ainsi effectué dans la fonction sociale de ces récits, implique forcément une altération de leur sens initial<sup>7</sup>.

No obstante estas transformaciones, que hacen negar a la autora cualquier relación genética entre literatura y tradición oral, me parece que no se puede poner en duda que estos relatos 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

---

<sup>4</sup> Apunta Lacarra que el género fue prohibido por el Concilio de Burgos en 1624 ante el abuso en que incurrieron muchas compilaciones que incluían una gran cantidad de cuentos profanos, supuestamente destinadas a la predicación, p. 46.

<sup>5</sup> Paul Zumthor. *La letra y la voz*, p. 94.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Michèle Simonsen. *Le conte populaire*, PUF, Paris, 1984, p. 19.

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”<sup>8</sup>. Por otra parte, la lectura era en realidad, no se olvide, “rumia de algo sabido”<sup>9</sup>.

El género de los ejemplos o apólogos no desapareció sin dejar huellas en el campo literario; la magia de hilvanar relatos para enseñar arraigó en España y pudo originar un libro como el de Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*. 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.

Antes que nada, es preciso matizar la afirmación del absoluto desplazamiento de la cultura oral por la escrita, pues podemos apreciar, por una parte, la gran cantidad de sectores analfabetas o, en todo caso, de analfabetas funcionales que siguen teniendo como base principal, única de comunicación, la oralidad; mientras, por otra parte, se debe tomar 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

---

<sup>8</sup> Art. cit., p. 103.

esencialmente basada en la escritura. Para intentar 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 la 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<sup>10</sup>.

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, 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 una gran cantidad de rasgos que van desde los ya viejos intentos por lograr representaciones fonéticas del habla, con frecuencia la popular, de tal forma que termina concibiéndose la letra escrita como una 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 hemos topado con el fenómeno de una 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:

---

<sup>9</sup> Paul Zumthor. *La letra y la voz*, p. 125.

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

“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”<sup>11</sup>. Lo que más interesa 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.

Es preciso tener en consideración también en el caso específico de Hispanoamérica, la especial relación que establecen cuento y novela, debida en parte a los lazos de ambos con el fenómeno de la oralidad. Hay ya algunos estudios centrados en la exploración de estos estrechos vínculos entre la novela y las formas orales; destaca el trabajo de Carlos Pacheco<sup>12</sup> quien intenta ver las soluciones literarias al problema del bilingüismo y la diglosia en Rulfo, Arguedas, Roa Bastos y Guimarães 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. Por ello me propongo revisar algunos de los aspectos que implica la relación oralidad y escritura como posible vía para formular desde una óptica distinta el problema del cuento como género literario .

---

<sup>11</sup> *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*, Monte Avila, 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 libro de Ana Pelegrin, *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.

<sup>12</sup> *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992 (Col. Zona tórrida 43).

## 1. MEMORIA DE LOS ORIGENES ORALES

Cada género literario tiene distintos orígenes y distintas formas de relacionarse con esos orígenes, en esta medida, como afirma Bajtin, el género es siempre viejo y nuevo, renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario: “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”<sup>13</sup>. Me parece factible reconocer en el cuento escrito la supervivencia de algunos elementos de aprehensión del mundo típicamente orales, que se manifiestan en determinadas formas de organización del material; tales elementos, por supuesto, aparecen refuncionalizados y resemantizados, lo que crea la apariencia de lejanía absoluta, de falta de nexos entre ambos. Es importante aclarar que *memoria* no equivale a historia, de tal forma que hablar de la memoria de los orígenes que un determinado género porta no implica rastrear y reconocer la suma de los diferentes rasgos asumidos a lo largo de la historia<sup>14</sup>.

Ahora bien, no 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; tampoco el pasado 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,

---

<sup>13</sup> *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica. México. 1986. p. 151. (El subrayado es de Bajtin). 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.

<sup>14</sup> Véase Françoise Perus, “Los viejos asesinos de Luis Arturo Ramos”, en *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, Alfredo Pavón (ed.), Universidad Autónoma de Tlaxcala. México. 1994. pp. 145-168.

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<sup>15</sup>. Señala 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<sup>16</sup>.

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. 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<sup>17</sup>. La asociación de lo formulaico con las distintas manifestaciones de la tradición oral ha sido, sin embargo, criticada, especialmente por Zumthor<sup>18</sup>.

De la revisión de las culturas orales primarias —es decir, que no han tenido ningún

---

<sup>15</sup> *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, especialmente véase el capítulo III, "Algunas psicodinámicas de la oralidad".

<sup>16</sup> En esta 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 "cultura". 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", en *Memoria del AT' Coloquio de Literaturas Mexicanas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1997, p. 330).

<sup>17</sup> Este último investigador deja claro que al referirse a la fórmula como "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea", no implica que se trate de clichés osificados, sino que las fórmulas se transforman y se combinan con nuevas. (Albert. B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971, p. 4).

<sup>18</sup> En *Introducción a la poesía oral* critica el estudio de la epopeya que frecuentemente se hace desde el exclusivo punto de vista de lo formulaico: "[...]las «fórmulas», aparecen en el canto épico en número muy desigual según las épocas, los poetas y las circunstancias", (trad. Ma. Concepción García-Lomas, Taurus, Madrid, 1991, p. 122. En adelante lo citaré como *Poesía oral*). En términos parecidos se expresa en el ya citado *La letra y la voz*, al afirmar que el estilo formulaico no puede ser visto como la marca universal de oralidad (p. 193).

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<sup>19</sup>. 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<sup>20</sup>.

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<sup>21</sup>.

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 el espacio la forma externa del poema”<sup>22</sup>, dejando así establecido que el cuerpo cumple una función específica en la creación poética y su transmisión<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> Walter Ong, *op. cit.*, p. 72.

<sup>21</sup> *Poesía oral*, p. 34.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>23</sup> 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).

La oralidad sólo puede pensarse en términos de *performance*<sup>24</sup>, 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<sup>25</sup>.

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 — entendiéndolo 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: 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<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Los especialistas y los traductores deciden una y otra vez recurrir a la palabra *performance* y no he encontrado a la fecha una mejor manera para designar el acto de la interpretación de una canción o un relato ante un auditorio, lo que involucra a la vez el proceso creativo, por ello la mantengo aquí.

<sup>25</sup> *Poesía oral*, p. 170.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 81.

Corominas señala, siguiendo el trayecto de la palabra solaz, la aplicación antigua como referencia al arte del juglar<sup>27</sup>. Sería necesario explorar 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?

La escritura, como señaló Ong, no puede ser considerada mero apéndice del habla, aquella ha transformado profundamente a ésta y aun al pensamiento. 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 la palabra. 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”<sup>28</sup>. Para el filósofo, valen la pena los escritores de narraciones que se

---

<sup>27</sup> Joan Corominas y J. A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos. Madrid. 1991. s.v. solaz.

<sup>28</sup> “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*. *Illuminations*, trad. Roberto

apartan menos de las formas del relator anónimo, como según él hace Leskov.

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”<sup>29</sup>. 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 mi trabajo. En principio y sólo teóricamente me parece útil para empezar a caracterizar la relación del cuento literario con el de carácter oral:

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<sup>30</sup>.

Luis Beltrán<sup>31</sup> 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

---

Blatt, Taurus, Madrid, t. 4, 1991, pp. 111-134.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>31</sup> Art. cit., p. 25.

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.

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<sup>32</sup>.

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

---

<sup>32</sup> “La forma en el cuento” en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 126.

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<sup>33</sup>.

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

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<sup>34</sup>.

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.

---

<sup>33</sup> Robert Scholes y Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 1968, p. 53.

<sup>34</sup> Françoise Perus, “Los viejos asesinos...”, p. 150.

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.

Es preciso tomar distancia de la afirmación de Beltrán Almería 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: claridad, 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”<sup>35</sup>. 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<sup>36</sup>, 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, como se verá en el capítulo

---

<sup>35</sup> Art. cit., p. 29.

siguiente.

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:

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, énumération, chaînes verbales, et de techniques de construction stables...<sup>37</sup>.

En la misma medida puede establecerse la relación entre elementos estables exigidos por el género y la virtual movilidad que ofrece para construir una variación casi infinita.

Dentro del universo de los estudios de tradición oral es un hecho conocido la variabilidad que presentan los “textos”; Diego Catalán<sup>38</sup>, por ejemplo, ha analizado el dinamismo del modelo del romance que permite una constante readaptación al medio en el que se reproduce; tales variaciones se pueden presentar en distintos niveles: en la apertura léxica, en las estructuras sintácticas —a pesar de las exigencias del ritmo del verso—, en el orden de las secuencias temporales de la fábula, en los desenlaces, dado que en la conclusión de la historia se manifiesta más claramente la reacción a la problemática planteada. El nivel de apertura, en los significantes y en los significados, que presenta el discurso tradicional, se ha reducido, según el estudioso, al

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>37</sup> Michèle Simonsen. *Le conte populaire*. PUF, Paris, 1984, p. 40.

<sup>38</sup> “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura”, en A. Carrera.

nivel de los significados, con la reproducción mecánica de los textos: “La obra, en sí, quedará fija, sin que su difusión en el tiempo o en el espacio conlleven una adaptación del modelo a los diversos contextos sociales e históricos en que se realiza su reproducción”<sup>39</sup>.

Es posible, en términos abstractos, hacer una extrapolación al cuento literario de las múltiples variaciones que pueden darse en un texto de tradición oral, con el fin de intentar explicar más claramente el problema de la relación entre libertad y coerción<sup>40</sup>. 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.

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<sup>41</sup>.

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 —intensidad, unidad de efecto, etc.

---

*et. al. eds., Homenaje a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 249-250.

<sup>40</sup> Estamos, de hecho, ya en el problema de la noción de tensión, sólo en uno de sus niveles, como categoría fundamental para entender la poética del género cuento. La tensión abarca múltiples niveles, como se irá viendo conforme avance la exposición.

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 actividad artística. Con mucha frecuencia, los modelos lúdicos suelen 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 los participantes para innovar, para rehacer lo fijo, para introducir incesantemente la variación<sup>42</sup>.

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, ambas proceden a partir de una actitud emotivo-volitiva, 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.

---

<sup>41</sup> “Algunas consideraciones...”, p. 38. (El subrayado es mío).

<sup>42</sup> Lotman (*Op. cit.*, pp. 79-101) establece algunos principios para pensar en 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. 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.

En ciertos estudios teóricos ya 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 periodo: "It emerges from an oral tradition, maintaining many of the characteristics of oral narrative for some time"<sup>43</sup>, con lo cual queda implícito que en un cierto estadio de desarrollo, las formas narrativas se despojan de tal herencia.

En estos términos, habría que repensar las relaciones del cuento con la novela, tanto desde el punto de vista de sus remotos orígenes, como desde las actuales formas complejas de cruce y diálogo, particularmente si pensamos en la tradición literaria hispanoamericana. Por lo que respecta a lo primero, 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<sup>44</sup>. 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.

Esta innegable historia constituye la mejor prueba para postular la imposibilidad de una

---

especialmente en relación con el juego.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>44</sup> Véanse los dos ensayos "De la prehistoria de la palabra novelesca" y "Épica y novela. Acerca de la

separación tajante entre ambos géneros, además resulta innecesario hacerlo. Pero que esto tampoco se interprete como un intento de subsumir uno a otro, ya que el mero hecho de la antigüedad del cuento le da una historia particular, además de lo que aquí propongo como eje de mi trabajo: la memoria de los orígenes orales vigente en el cuento escrito le ha marcado rasgos y particularidades reconocibles en su proceso de conformación como género.

Por lo que respecta a las frecuentes reminiscencias de acentos orales en la escritura novelesca, específicamente en el caso hispanoamericano, me parece que está en relación con una mayor cercanía de la novela a lo cronístico y al relato oral, géneros profundamente arraigados en nuestra tradición cultural, lo que ha marcado, forzosamente, un proceso de conformación novelística particular. Pero para resolver más o menos satisfactoriamente este complejo problema de relaciones entre cuento y novela, hace falta todavía un arduo trabajo de investigación sobre el proceso de configuración de este último género en Hispanoamérica. Por ahora sólo quiero romper con el círculo vicioso de dependencia del cuento hacia la novela. Espero, en otro momento, intentar restablecer las específicas formas de diálogo y de incidencia, pues, indudablemente la intersección y la separación entre ambos han sido factores de conformación genérica.

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 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 enunciativa 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<sup>45</sup>.

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.

---

<sup>45</sup> Tomo esta idea de Bajtin, 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 de ser el contenido de tal actividad dirigida hacia la obra, con la cual cambia radicalmente 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 *Teoría y estética de la novela*, ya citada anteriormente).

## 2. COMPOSICIÓN ARTÍSTICA DEL CUENTO

Sólo el amor puede ser estéticamente productivo,  
sólo en una relación con lo amado es posible  
la plenitud de lo múltiple.

Mijail Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético*

El cuento, concebido como el resultado de una determinada actividad estética desplegada por el autor y el receptor, 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; más aún, cómo se ha dado el trayecto de conformación del género en estas regiones. Sin embargo, antes de pasar revista a estos procesos, me parece pertinente dejar asentados los principios que pueden fundamentar la poética del género, punto de partida que posibilite trazar esas líneas por las que el cuento ha corrido.

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 sólo como actante o equivalente sin más a personaje, sino como la presencia de una voz distinguible de la del autor. Se trata de tres grandes problemas estrechamente vinculados unos con otros.

## 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 acontecimiento 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<sup>46</sup>.

A partir de este rasgo se desprenden los otros, como el de tensión e 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 puede quedarse detenida en el sostén puramente cuantitativo. Es preciso hacer avanzar la discusión. Para ello, sin embargo, es legítimo retomar este hecho, descubierto empíricamente por la crítica, como premisa e intentar darle otra orientación.

---

<sup>46</sup> Fernando Ainsa, “La estructura abierta del cuento latinoamericano”, en *América Cahiers du Criccal*.

Si partimos de que todo cuento posee un argumento — entendiéndolo como sinónimo de *siuzhet* en la terminología de los formalistas rusos<sup>47</sup> — 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 acontecimiento en tanto elemento definidor de la propuesta semántica y estética que el cuento porta.

La conformación de un hecho en acontecimiento relatable está, de acuerdo con la perspectiva de Lotman, estrechamente ligada a las concepciones éticas y estéticas de una determinada cultura; así, propone definir el acontecimiento como

[E]l desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico. De donde se infiere que ninguna descripción de un hecho o acción en su relación con el referente real puede definirse como acontecimiento o no acontecimiento antes de resolver la cuestión acerca de su lugar en el campo semántico estructural secundario, determinado por el tipo de cultura<sup>48</sup>.

De esta manera queda claro que, en un determinado momento, un hecho concebido como acontecimiento, puede ser una simple circunstancia en otro; así, llega Lotman a la siguiente conclusión:

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<sup>49</sup>.

Este planteamiento nos lleva forzosamente un paso más atrás en el proceso de la configuración de la trama: al plano de lo que Ricoeur ha llamado *mimesis I*, identificada como el

---

*Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, 2 (1986), pp. 72-73.

<sup>47</sup> La historia real 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 Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, t. 2, 1995, pp. 149-163 y 165-170, respectivamente.

momento de la precomprensión del mundo de la acción —la prefiguración. De acuerdo con su concepción, para representar una acción es necesario comprender previamente en qué consiste el obrar humano; las acciones se valoran según una escala moral —una acción vale más que otra—, tales valores son extensibles a los agentes de la acción; esto es, antes de la ficción existe un punto de vista que atribuye una “cualidad originariamente ética de la acción”<sup>50</sup>. La acción jamás es éticamente neutra, es uno de sus rasgos inherentes, por lo que, aunque el trabajo ficcional postule la suspensión de cualquier juicio moral o proponga una inversión irónica, su destino está irremediabilmente 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 como núcleo y no otro: se evalúa como trascendente, significativo, digno de ser contado, un acto que ya lleva en sí una valoración, misma que se extrema al hacerlo ingresar en el ámbito de lo estético. Este proceder define y perfila el cuento como género que porta un fuerte sentido ético.

Lo hasta aquí dicho no debe hacer pensar en el establecimiento automático de una relación directa, mecánica, del cuento literario con el relato tradicional, por la reiterada afirmación de que el cuento oral cumplía una función moralizante o se constituía en la estructuración de un consejo para la vida práctica<sup>51</sup>. En términos más amplios, sí puede pensarse

---

<sup>48</sup> Yuri M. Lotman, *op. cit.*, pp. 285-286.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>50</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, t. 1, 1995, p. 123, en adelante citaré el libro como *Tiempo y narración I*.

<sup>51</sup> Al respecto, no está demás señalar que ha sido en cierta manera abusiva la predicación de moralizante que se le ha adjudicado al cuento oral, al establecer como paradigma los *exempla*, cuentos folclóricos adaptados para la enseñanza y la prédica religiosa en la Edad Media, 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 el acto de relatar historias y el efecto de deleite que se buscaba producir al narrar sucesos maravillosos, extraordinarios. Esto me lleva a descartar la conclusión a la que llega Luis Beltrán en relación con el supuesto

que ha quedado en la memoria del género el contar desde una cierta perspectiva y con una funcionalidad específica: “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”<sup>52</sup>.

De esta forma, se puede ver el cuento escrito como la tentativa más genuina de reinstaurar la manifestación de una conducta, de un hacer, en el seno de una colectividad para la cual ese hacer se revela como significativo, de alguna manera, como propio. Esta es la medida de lo ético en el cuento.

Si retomamos el problema de la elección del acontecimiento como el medio fundamental para orquestar el argumento, se llega a concluir con Lotman que:

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<sup>53</sup>.

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 el fenómeno artístico. Creo más necesario, para el caso que me ocupa, señalar que a pesar de todos los matices introducidos por el teórico, la noción de acontecimiento aún está estrechamente vinculada a acción, casi acontecimiento es igual a acción, la cual se elevaría a tal rango en función de la valoración ética que la sociedad le atribuye. De adoptar por completo esta perspectiva tendría que derivar en una definición del cuento como narración de acciones, donde el sujeto se vuelve una mera función.

No hay duda de que ésta es una tentativa más o menos estructuradora del acontecimiento,

---

didactismo implícito que ve en el cuento literario, como secuela de la moraleja presente en las dos formas antecesoras, la prueba y el ejemplo (art. cit., p. 30).

<sup>52</sup> Walter Benjamin, art. cit., p. 87.

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”<sup>54</sup>.

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.

Ahora me interesa llevar esto al problema concreto que me ocupa: la actividad creadora que forja un cuento es acontecimiento estético en la medida en que se establece la estrecha relación entre conciencia artística autorial y conciencia artística lectora, conciencias participativas que se encuentran 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

---

<sup>53</sup> Yuri M. Lotman, *op. cit.*, p. 286.

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<sup>54</sup>. El acontecimiento fundamental del cuento consiste en la resolución artística de la tensión entre el horizonte valorativo de la voluntad creadora y la fuerza convincente del actuar del héroe en los marcos de su propio horizonte. 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 o sensitiva del héroe; no se olvide que en tal enfrentamiento participa también activamente el receptor, quien se constituye siempre como una de las fuerzas creadoras de lo estético<sup>56</sup>. 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. Algunos cuentos de Rulfo, como “Luvina”, están contruidos muy claramente de

---

<sup>54</sup> Bajtín, *El acto ético*, pp. 40-41.

<sup>55</sup> 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.

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<sup>57</sup>.

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 el mundo y cómo lo percibe él, en tanto voz enunciativa. No hay un hacer, un actuar, hay un enfrentamiento entre dos visiones recuperado en el obsesivo monodílogo 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.

Ahora bien, la noción de acontecimiento lleva hacia el problema de la referencialidad; esto es, si se piensa el cuento como discurso sobre el hombre, sobre el mundo, se tiene que llegar a la conclusión de que no sólo tiene un significado en sí mismo, sino que también 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, sino la verdadera realidad hacia la que apunta la elocución”<sup>58</sup>. 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.

Cierta tradición teórica —formalismos y estructuralismos de diversa índole— ha resuelto,

---

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> Juan Rulfo, “Luvina”, *Toda la obra*, Claude Fell (ed.), CONACULTA, México, 1992, (Archivos Unesco 17), p. 105.

<sup>58</sup> 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*.

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 para, al final, quedarse sólo con lo que Ricoeur llama “ruinas de la referencia”<sup>59</sup>; bajo esta concepción, es como si los textos literarios produjeran imágenes debilitadas del mundo, ante su incapacidad para aprehender el todo que es la realidad.

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<sup>60</sup>.

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<sup>61</sup>.

El cuento puede verse así, como una forma particular de configurar un mundo, al fin de cuentas, una imagen del mundo estéticamente significativa por lo que tiene de trascendente de sí mismo ya que, en primera instancia, erige como objeto de la representación artística un acontecimiento altamente valorado, en términos éticos; dicho acontecimiento tiene la capacidad virtual de generar uno nuevo, el acto de relatar, que es el que conforma el cuento, lo que remite a la última instancia, donde se forja verdaderamente el acontecimiento artístico: el encuentro entre

---

<sup>59</sup> *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira. Cristiandad, Madrid, 1980, p. 302; en adelante citaré el libro como *Metáfora*.

<sup>60</sup> 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).

la fuerza creativa y la fuerza perceptiva .

Para tocar el punto fundamental de la imagen de mundo que crea el cuento por la vía de la construcción del argumento, es preciso ir más allá que el mero establecimiento de relaciones estructurales entre sus elementos (motivos, fábula, intriga, situación, etc.): el problema de la temporalidad y la espacialidad en la narración. Este trabajo se hace necesario dado que 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.

### Tiempo y espacio

El problema de la temporalidad en la narrativa ha sido atendido desde diferentes perspectivas; es un tema común en la mayor parte de los estudios sobre el cuento: algunos 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<sup>62</sup>. Se intuye que puede ser una categoría fundamental para caracterizar el género, pero no se ha sabido ubicarla con precisión para que verdaderamente sea funcional.

Anderson Imbert ha expresado con suma claridad la presencia del tiempo como eje del cuento: “El cuento, como cualquier otra creación humana, cobra sentido en el tiempo. Es tiempo

---

<sup>61</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 100.

<sup>62</sup> 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.

concentrado”<sup>63</sup>. El estudio de la temporalidad se convierte en Anderson Imbert, sin embargo, en un repaso de las múltiples combinaciones 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 una mera cuestión de contenido.

Catharina V. de Vallejo da un giro en lo que respecta a la tradicional concepción del papel del tiempo en el relato; replantea una posible orientación de los estudios al señalar la ausencia de reflexión en relación con la 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”<sup>64</sup>. Sin embargo, es poco convincente la solución que propone al dar todo el peso al espacio, en tanto elemento que construye la totalidad del mundo representado, reduciendo el problema de la representación del universo en el cuento a la 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<sup>65</sup>.

He señalado lo poco convincente de su argumentación dado que me parece haber una confusión entre lo que implica el acto de narrar, en tanto trabajo de configuración, y los efectos que puede llegar a producir: una impresión de acronía.

---

<sup>63</sup> Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 182.

<sup>64</sup> Catharina V. de Vallejo, *op. cit.*, p. 36.

<sup>65</sup> *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”<sup>66</sup>. La narración, pensada en términos técnicos, consistirá en disponer los sucesos en un orden sintagmático para configurar una historia con sentido —mantengamos siempre presente que esto no implica ordenamiento cronológico. No olvidemos, sin embargo, la aseveración de Ricoeur: toda narración es la narración de una vivencia temporal que se encuentra trabada, perfectamente armada, en tres tiempos fundamentales: el acto de narrar, el tiempo narrado, el tiempo de la vida, de donde se extrae el tiempo narrado.

Un cuento no es sólo el relato de un suceso, un narrar una ocurrencia singular y 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<sup>67</sup>. Por esta razón resulta poco funcional la tentativa estructuralista de encontrar la lógica narrativa en la descronologización de lo narrado: si se llega a la acronía, se pierde el aspecto configuracional. Ya el primer intento en esta dirección realizado por Propp llegó a la pérdida del cuento como tal: “Nadie lo cuenta a nadie. Es un producto de la racionalidad analítica: transforma el objeto cultural inicial en un objeto científico”<sup>68</sup>.

Para poder avanzar en la discusión hay que dejar convenientemente asentado que el cuento, en tanto narración, implica cierta organización de una trama, aunque ésta sea mínima y dicha organización consiste básicamente en la estructuración temporal: la trama, en tanto

---

<sup>66</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 130.

<sup>67</sup> Estoy, por supuesto, aludiendo a las tres mimesis de las que habla Ricoeur: prefiguración, configuración y refiguración, en *Ibid.*

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 dar luz sobre la forma de construcción de un relato determinado. Sin embargo, el problema de la dimensión temporal en un relato 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 fondo de la vida misma:

La vida de otro, concreto y determinado, la organizo básicamente en el tiempo (por supuesto, cuando no separo al otro de su causa, o a su pensamiento de su personalidad), pero no en un tiempo cronológico o matemático, sino en el tiempo de la vida que posee una carga emocional y valorativa, o que puede lograr tener un ritmo musical<sup>68</sup>.

El trabajo de narrar supone la conciencia autoral del ser del otro; la complejidad del otro empieza a ser aprehendida en el momento en que se le ubica en una dimensión temporal sociohistórica. Si el cuento es capaz de plasmar una imagen de la vida y del ser —por más fragmentaria o 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 se plasma esto en el cuento.

Del horizonte de sus experiencias existenciales —en un sentido amplio— el escritor 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 cosas pasadas, vistas en una totalidad como ya completas; es decir, 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,

---

<sup>68</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción, II*, p. 435.

<sup>69</sup> Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI, 2a. ed., México, 1985. p.

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 las culturas orales, no hay distancia entre la enunciación y la experiencia vivida, las cosas no están desprovistas del contexto de acción humana, las palabras tienen un significado actual y se pronuncian en un presente real que incluye gestos, modulaciones vocales. El discurso oral, generalmente, es situacional, es decir, está estrechamente ligado al aquí y al ahora de la enunciación. Los hechos no se disponen necesariamente de modo cronológico: la linealidad suele estar interrumpida por una serie de recuerdos más antiguos, por interpelaciones a los presentes o proyecciones al futuro<sup>70</sup>.

Evidentemente, en el cuento escrito las cosas no son así, no hay un lazo directo, una evolución en línea recta de la tradición oral a la escritura: el cuento escrito no es una mera fijación de una narración oral previa. Acaso, heredó la voluntad de eludir tramas lineales, pero en la medida en que hay relato, hay una temporalidad específica.

El género se ha apropiado y ha explotado todas las posibilidades representativas que ha dado la escritura: si bien no traza el devenir de una personalidad en todos sus matices y contradicciones —la temporalidad narrativa de un cuento no corresponde con la biológica— y, con mucha frecuencia, a pesar de que 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

---

<sup>70</sup> Véase Walter Ong, *op. cit.*, pp. 48-49.

corrientes estéticas e intentar trazar las rutas por las que ha corrido históricamente el género.

La temporalidad del cuento está signada por la tensión entre el pasado cancelado, fijo, inmutable y la fuerte carga de presente que adquiere al encarnarse en el acto referido. 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 estalla 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<sup>71</sup>. Todos los hechos 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 Lancelotti, se nutre de un pasado absoluto<sup>72</sup>, 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.

En el cuento “Un día de estos” de García Márquez, por ejemplo, la extracción de la muela al alcalde va dibujándose poco a poco en la recuperación de los movimientos indiferentes, casi mecánicos del dentista, quien primero se niega a ayudar al alcalde, hasta llegar al punto

---

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> 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 ese pasado que, sin embargo, tiene una vigencia y es esta

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<sup>73</sup>.

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 real 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, 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<sup>74</sup>. De esta manera, en realidad, el acto de enunciar se convierte en el verdadero y más profundo acontecimiento: lo que sucede en el mundo en este momento es esa actividad que envuelve toda la potencialidad emocional-volitiva del relator y todo el universo participativo del receptor. Lo

---

operación la que da el carácter singular al acontecimiento (Mario Lancelotti, *op. cit.*, p. 35).

<sup>73</sup> *Los funerales de la mamá grande*, Diana, México, 1990, p. 22.

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 último del trabajo de la composición artística del cuento sólo puede empezar a ser aprehendido en el proceso del restablecimiento del vínculo espacio-temporal, donde se forja la imagen artística del mundo representado.

Si bien ya los filósofos clásicos de la antigüedad habían reflexionado 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”<sup>75</sup>. La palabra espacial es uno de los medios 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”<sup>76</sup>. 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

---

<sup>74</sup> Nada puede ser más ilustrador de este fenómeno que esta frase casi aforística de Bajtin: “La memoria es memoria del futuro para mí: para el otro lo es del pasado” (*Estética de la creación verbal.*, p. 113).

<sup>75</sup> Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, trad. Armando Morones. Fondo de Cultura Económica, México, t. 1, 1985, p. 178.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 165.

que éste se inscribe.

El mundo que el cuento construye es un mundo posible por la reproducción analógica de las relaciones espaciales que en él se opera. Con esto quiero decir que no se trata precisamente que en el cuento se despliegue una ubicación espacial concreta del mundo del o los sujetos, que se busque una ilusión realista. Se trata de un mundo construido por coordenadas espacio-temporales que hacen posible el acontecimiento artístico. El mundo del cuento es, en este sentido, particularmente espacial.

La espacialidad en el cuento no se constituye como la recreación de un escenario — paisaje, lugares específicos— donde ciertos personajes se incrustarían y se moverían. El espacio no es un lugar descrito, es todo el horizonte donde el sujeto es y está, desde donde habla y se construye. 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 vivencia. 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: 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 nitidamente 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, en él va involucrado el tiempo del ahora que atrae a este momento, a este lugar, toda la carga de una historia de infamias. En otras palabras, el “aquí” no es sólo espacial, sino esencialmente temporal.

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”. Así, en “Manuscrito hallado en un bolsillo”<sup>77</sup> 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.

El cuento elige siempre representar al hombre en el momento de una decisión suprema, el hombre 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 ese hombre antes o lo que vaya a ser después, importa ese momento de decisión. De ahí que pueda pensarse el cuento como un espacio dividido entre el orden y el caos, lo de arriba y lo de abajo, adentro y afuera, lo natural y lo sobrenatural, 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 hombre consiste siempre en 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, 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 del hombre que se forja: el cuento configura esencialmente el momento de

---

<sup>77</sup> Julio Cortázar, *Cuentos completos*, Alfaguara, México, 2ª ed., t. 2, 1994, pp. 65-73.

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”<sup>78</sup>. Para que el cuento sea tal, el hombre 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 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, como se verá en el próximo capítulo.

En este punto, acaso valga la pena abrir un breve paréntesis para intentar despejar de una vez el tan debatido problema acerca de los orígenes del cuento hispanoamericano en el artículo de costumbres<sup>79</sup>: quienes proponen esta hipótesis han pasado por alto la conformación del género

---

<sup>78</sup> 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.

<sup>79</sup> 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

como un campo de conflicto, como un espacio de contradicción donde el ser humano se perfilará como ser agónico<sup>80</sup>. 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 noción de espacialidad. 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.

He acudido reiteradas veces 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. La idea ha estado presente en la tradición teórica y crítica que revisé antes, de ahí la recupero pero con la pretensión de reorientarla en la dirección teórica en la que he estado elaborando mi discurso.

El cuento es el género literario que erige su sentido en el establecimiento de la tensión,

---

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. La colonia. Cien años de república*, Fondo de Cultura Económica, México, t. 1, 1977, 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).

<sup>80</sup> Como ejemplo puede resultar esclarecedor el texto “La gata” de Rafael Delgado, donde el autor construye la imagen “típica” de las criadas, recrea sus físicos, sus costumbres, sus funciones, y sus posibles destinos, sin que en ningún momento se introduzca el elemento de contradicción que obligue a perfilar una personalidad definida que asuma su responsabilidad; 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, sin lugar a dudas, 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 no. 69), pp. 63-72.

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 emocional volitivo 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 un simple producto de una genialidad supraterránea, despegada de la vida. Hay un flujo tensional entre mundo representado y mundo representador. El creador contempla estéticamente su objeto —“El contemplar estéticamente quiere decir referir el objeto al plano valorativo del otro”<sup>81</sup>— y esta contemplación adquiere el pleno sentido de actividad en la medida en que implica la participación total de los sujetos involucrados —autor-lector y entes del mundo cuentístico—, en la cual se pone en juego el propio universo valorativo en relación con el del otro, el sujeto artístico. En este nivel, ciertamente toda creación artística es resultado de esta tensión fundante. Lo que se hace específico en el cuento es el sentido y la dirección que adopta la actividad artística.

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.

---

<sup>81</sup> Mijail Bajtin, *El acto ético*, p. 80.

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 la decisión: el acto humano.

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 más 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. Bajo esta perspectiva, el cuento confrontará dos universos semánticos que difícilmente, en otro contexto, pueden aparecer juntos. En el umbral 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 hombre 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 contará desde otro ángulo, una voz que transforma la historia

“oficial” y por obra de esta conciencia parlante existe un nuevo cuento, una nueva mirada<sup>82</sup>.

En el acercamiento contradictorio de dos universos semánticos 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 neoretórica, 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 redescibir la realidad”<sup>83</sup>.

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<sup>84</sup>.

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<sup>85</sup>; 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 redescipción del mundo.

---

<sup>82</sup> Angelina Muñiz-Huberman, “Yocasta confiesa”, en *Narrativa relativa. Antología personal*, Conaculta, México, 1992 (Lecturas mexicanas, 3a. serie, 63), pp. 21-23.

<sup>83</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora*, p. 14.

<sup>84</sup> “Algunas consideraciones...”, p. 39. El razonamiento que la autora presenta, puede verse un poco más desarrollado en su texto “Historia y literatura”, manuscrito, septiembre de 1995.

<sup>85</sup> 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).

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 nitidamente el problema de la tensión en el cuento. Por ahora, para completar mi exposición sobre los problemas de composición poética del género, se impone la revisión de la figura del personaje y del héroe en relación con la construcción de la voz.

### **El héroe y la voz en el cuento**

La distinción entre las nociones de héroe y personaje ha recibido poca atención por parte de la crítica y la teoría, y con frecuencia se suelen manejar como sinónimos o la diferenciación apenas puede ser perceptible<sup>86</sup>. Para pensar el cuento, sin embargo, me parece que puede ser de utilidad recuperar la noción de héroe y distinguirla de la de personaje o, por lo menos, me interesa que quede claro que no es posible asimilar forzosa y automáticamente héroe a personaje, por las razones que enseguida expongo.

El problema de la forma de vida del personaje en el cuento es complejo: por un lado, sí se da una localización, un cierto grado de delimitación de su presencia en el mundo, más aún, él es, generalmente, el foco desde el que se proyecta un horizonte espacio-temporal —el mundo del cuento no está deshabitado, no es estático, sin contradicciones—; sin embargo, por otro lado, el personaje no alcanza a perfilarse en toda la complejidad que arrastra la individualización: aspecto, gestualidad, costumbres, ideología, circunstancias determinantes de su vida, etc.

Para pensar el problema del personaje se puede tomar el camino que lleva hacia la

---

<sup>86</sup> 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*

delimitación de entidades “reales” con sus propios deseos, aspiraciones y aun, con su propio discurso. En este caso estamos ante una concepción tradicional de personaje que, necesariamente, lleva hacia la conclusión de la carencia de psicologías complejas en el cuento. Para dar respuesta a esta “acusación” puede decirse, con Walter Benjamin: “There is nothing that commends a story to memory more effectively than that chaste compactness which precludes psychological analysis”<sup>87</sup>.

Para el cuento no es precisa la construcción de personajes en términos psicológicos porque esta perspectiva implicaría la existencia de una conciencia dominante con capacidad para abarcar el todo, matices y detalles de una personalidad, para darnos un ser acabado, completo, no en devenir y, así, el cuento dejaría de ser tal. Además, dentro de esta misma orientación, es necesario señalar que la aspiración a la plasmación psicológica de un personaje está ligada con el proceso de institucionalización de la individualidad del ser: antes de este proceso el cuento ya existía, ya había alcanzado sus perfiles y su propio papel. 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”<sup>88</sup>. Para la tradición oral no era operativo ni funcional detenerse en la recreación detallista de matices psicológicos, como tampoco lo es para el cuento escrito. Estas observaciones no pretenden negar la adaptabilidad que el género ha manifestado históricamente para sobrevivir y transformarse, en la medida en que se ha transformado la sociedad y el ser humano.

Por todo lo expuesto, puede concluirse, sin temor a hacer una aserción demasiado

---

*literaria*, trad. Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 3ª ed. 1991, s.v. héroe).

<sup>87</sup> Art. cit., p. 91.

<sup>88</sup> Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976, p. 20.

polémica, que el cuento difícilmente será susceptible de analizarse a partir de los personajes que pueblan su mundo, como lo ha hecho cierta tradición crítica en la novela<sup>89</sup>, 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 del estatuto del personaje en el cuento, está en la propuesta que surge de los planteamientos estructuralistas, en gran medida adoptada por los semióticos: pensar el personaje como una función dentro del sistema textual, necesario para hacer inteligibles las acciones narradas —no importa lo que el personaje sea sino lo que haga—, 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)”<sup>90</sup>. 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 un mero elemento, 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.

Pensar el problema del objeto de la representación del cuento, pide reformular de raíz la

---

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *op. cit.*, p. 24.

propia noción de héroe. El cuento se erige como tal en la medida en que hay 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 delinarse y erigirse como sujeto. En estos términos 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. Lo que es indudable es 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, es frecuente que el personaje sea el héroe, en la medida en que se constituya 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:

Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. Cuando el personaje y el autor coinciden o quedan juntos frente a un valor común, o se enfrentan uno a otro como enemigos, se acaba el acontecer estético y comienza el ético (panfleto, manifiesto...); cuando el personaje no llega a existir, siquiera potencialmente, sobreviene un acontecer cognoscitivo (tratado, artículo, lección); allí donde la otra conciencia viene a ser la abarcadora conciencia de Dios, tiene lugar el acontecer religioso (oración, culto, rito)<sup>91</sup>.

La cita anterior me parece fundamental para aclarar también el problema de la frecuente coincidencia entre personaje y voz narrativa, de tal manera que muchos cuentos parecen configurarse con un sólo-personaje y así, al fin de cuentas, 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 puede configurarse como personaje; en múltiples textos es la voz enunciativa, la cual puede coincidir o no con éste. Por ello, me parece que no es posible asimilar héroe a personaje, ya que puede ocurrir que el

personaje no sea, necesariamente, héroe. 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 objeto de discurso, su carácter no aparece perfilado con nitidez. En algunas corrientes estéticas, como se verá, 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 enunciaci3n se vuelve el acto fundante del hecho artístico y el narrador el sujeto de la acci3n enunciativa. Pero no hay que olvidar que esta voz no est1 solitaria en el interior de un mundo creado por ella y para ella a su medida. Esa voz se entona, se matiza en la relaci3n tensional con el horizonte valorativo "externo" y en el ineludible enfrentamiento con otro horizonte configurado dentro del propio 1mbito en el que se mueve, no importa qu3 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

---

<sup>91</sup> Mijail Bajtin, *Estética de la creaci3n verbal*, p. 28.

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<sup>92</sup>, 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 enunciativa —yo— enfrenta su deseo a la indiferencia de Circe, indiferencia que se revela como silencio, ausencia; por tanto, el yo 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. La voz del enunciativo 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 el tono es predominantemente lírico.

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 emocional-volitivo 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.

Todo lo que he estado exponiendo hasta ahora desemboca inevitablemente en el problema

de la enunciación: 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 aseveración con pensar el problema del cuento como un problema lingüístico.

En otras palabras, no se trata de echarse a cuestras 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. Las reflexiones que se presentan a continuación sólo constituyen notas aproximativas que servirán de punto de partida para la exposición y explicación de las vertientes estéticas en las que se ha desarrollado el cuento hispanoamericano.

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. Más tarde, pasa "literal" a las hojas de los manuscritos: casi siempre hubo un escribano dispuesto a dejar constancia de los ingenios populares, capaces de inventar mil y una noches de cuentos que habrían de constituirse en la promesa de un género literario nuevo.

El cuento, por su misma naturaleza, presenta una doble complejidad pues, por un lado, es

---

<sup>92</sup> *Tres libros. Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*, Fondo de Cultura Económica,

una voz narrando, una sola voz adueñada del discurso, unificando las variadas potencialidades estilísticas provenientes de voces dispares, en sus diferenciadas formas de “decir” una historia. El cuento no nace, como la novela, de la integración de distintas modalidades narrativas, de la combinación de cartas, diálogos, monólogos, confesiones, réplicas, parodias, etc. El cuento literario nace de la recreación escrita de aquella antigua palabra oral, donde el relator era, frecuentemente, el dueño indiscutible de la enunciación.

Sin embargo, la complejidad se instauro desde el principio, porque, por el otro lado, hay que considerar 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, etc.

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 contruidos 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.

Pero el cuento literario no sólo no se construye con la integración de los múltiples discursos sociales, tampoco busca la exploración de diversos recursos narrativos; por ejemplo, su capacidad para integrar otros géneros convencionales es mínima. Evidentemente, esto está vinculado con sus orígenes orales, pues son raros los casos en los que un cuento oral se relata intercalando cartas, diarios, poemas, largos diálogos, 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<sup>93</sup>. Es preciso, sin embargo, hacer notar que el cuento escrito ha explorado también estas 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, por lo que no es éste 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.

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<sup>94</sup>.

Lo anterior no quiere decir que el cuento erija una sola voz autoritaria, de carácter monológico, que no acepte confrontación ni diálogo y que sólo busque 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 pretexto una historia para imponer su visión y su moral. En muchos de estos casos en realidad estamos en

---

<sup>93</sup> 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.

<sup>94</sup> 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; 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.

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 contruidos de otra manera; por ejemplo, en “Continuidad de los parques” la voz narrativa inicial se desplaza subrepticamente y casi llega a fundirse con la voz narrativa de la novela leída; 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 entra en tensión con el río para salir del otro lado, cruza un mundo para acceder a otro; el perseguidor atraviesa cerros para encontrarse con el prófugo, aun, llega a atravesar el mismo río para hacerse justicia; 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: la voz del borreguero construye 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 centrarse 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 género cuento 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<sup>95</sup>. 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”<sup>96</sup>. 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?<sup>97</sup>.

La configuración de un relator oral no equivale a una transcripción 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 en juego la confrontación entre un lenguaje literario

---

<sup>95</sup> Véase Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 258-259.

<sup>96</sup> Adolfo Bioy Casares, “El cuento: materia y forma”, en Luaro Zavala (ed.), *Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, t. 3, 1996, p. 68.

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<sup>98</sup>.

El cuento es el género literario donde late más agudamente la consideración de que existe un interlocutor, esto es tanto así que, con mucha frecuencia, el escritor siente la necesidad de configurarlo como entidad presente en el texto, de tal forma que todo el relato no es más que el discurso de alguien dirigido a otro, el cual puede aparecer como interlocutor o como un silencio presente. Esto, por supuesto, tiene hondas implicaciones en la forma en que se configura el discurso del género: es, ante todo, un diálogo con alguien. El relator de la historia está constantemente calculando las reacciones del interlocutor, adelantándose a sus posibles réplicas, previendo objeciones y malos entendidos virtuales, de tal manera que en su enunciación siempre late la inevitable presencia del otro, no puede erigir su discurso sin apelar al horizonte del receptor. Esto ha quedado como marca del género; aunque no se elabore la figura del interlocutor interno, es un elemento definidor pues de cualquier manera está el oyente-lector. Es tan aguda esta sensación que no es raro ver inicios de cuentos como:

De saber tienes ¡oh! cristiano lector! que esto que te voy a referir es cuento, porque me lo contaron, como verás más adelante, pero tiene todos los visos de verdad, que era persona verídica el narrador; y si tu curiosidad te lleva a seguirme, verás maravillas, que tales cosas me propongo narrarte, que nos oirán los sordos, con tal de que sepan leer[...]<sup>99</sup>.

O

Si yo afirmara que he visto lo que voy a referir, no faltaría, sin duda, persona que dijese que eso no era verdad; y tendría razón, que no lo vi, pero lo creo, porque me lo contó una señora anciana, refiriéndose a personas a quienes daba mucho crédito y que decían haberlo oído de quien llevaba amistad con un testigo fidedigno, y sobre tales bases de certidumbre bien puede darse fe a la siguiente narración<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Jorge Luis Borges, "El cuento no tiene ripios", en *ibid.*, pp. 48-49.

<sup>98</sup> Sobre este tema puede verse el meticoloso análisis de las implicaciones del trabajo sobre el lenguaje en el cuento "Luvina" de Rulfo, hecho por Françoise Perus en "Los silencios de Juan Rulfo", *Revista canadiense de estudios hispánicos* (en prensa).

<sup>99</sup> Vicente Riva Palacio, "Un viaje al purgatorio", en *Cuentos del General*, Editores mexicanos unidos, México, 1978, p. 169.

<sup>100</sup> Vicente Riva Palacio, "El buen ejemplo", *op. cit.*, p. 54.

El recuerdo de la oralidad en el discurso del cuento 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<sup>101</sup>— 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.

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 distintas facetas de su proceso de configuración genérica, están en estrecha relación con las formas en que se han elaborado las soluciones artísticas de composición de los distintos aspectos hasta ahora mencionados.

---

<sup>101</sup> *Op. cit.*, pp. 52-54.

## CAPÍTULO III

### TRES VERTIENTES EN EL DESARROLLO DEL CUENTO

#### HISPANOAMERICANO

Para elaborar una historia del cuento hispanoamericano, estableciendo clasificaciones y períodos de acuerdo con la propia dinámica del género, explicando más justamente los nexos con su propia tradición, restableciendo en toda la amplitud las relaciones con otros géneros literarios y, sobre todo, entendiendo la vida de esta forma narrativa como un elemento de diálogo con las otras formas de representación cultural en el seno de una sociedad siempre cambiante, hace falta un trabajo previo, un desbrozamiento que posibilite contar con un *corpus* más o menos establecido; hace falta haber precisado, desde la teoría, los elementos de caracterización del género y haberlos confrontado con el material existente en la realidad, reconociendo variedades estilísticas, proyectos estéticos diferenciados.

Por ello, el trabajo que sigue a continuación está muy lejos de ser una historia del género cuento en Hispanoamérica; es un ensayo de reconocimiento de algunos de los principales procesos de conformación del mismo; constituye una primera revisión de lo que considero son los tres cauces estéticos principales por donde ha transitado el cuento, cauces que representan tres proyectos estéticos, tres formas de composición artística. El establecimiento de estas tres vertientes está dado a partir de cómo se ha configurado el cuento a partir de la relación con sus orígenes orales: qué tan fuerte y decisiva ha sido su herencia, cómo se ha asumido y cómo se ha trabajado la memoria de estos orígenes. No se trata de un criterio rígido para establecer taxonomías decisivas; es una hipótesis teórica que puede ser viable como entrada al problema de

la conformación genérica, lo cual se materializa en el análisis concreto de la orquestación del acontecimiento, la red de relaciones espacio-temporales forjadas en el interior del cuento, la forma de constitución del héroe como factor de tensión, el trabajo que se opera sobre el lenguaje. Tampoco se trata de afirmar que todos los cuentos adscritos a una vertiente sean “iguales”, que no haya diferencias entre ellos en tanto estilo, visión, incluso, calidad y alcances artísticos.

Las tres vertientes propuestas no implican sucesión de continuidad de una a otra, no son excluyentes, más bien han coexistido, han vivido en estrecho contacto, influyendo una sobre otra, mutuamente se han contaminado y se han transformado; en ciertos períodos una ha predominado, pero sin lograr la extinción de las otras. Las tres vertientes no tienen valor de clasificación tipológica o de carácter absoluto, ni encierran criterios valorativos. Sólo son herramientas metodológicas que podrán tener utilidad para precisar la caracterización del género, intentando desestabilizar sus supuestos rasgos fijos, de acuerdo con la perspectiva que da un planteamiento desde la poética histórica; esto es el paso previo para emprender la labor de historiarlo.

Luis Leal, en su libro sobre la historia del cuento hispanoamericano, expresa que, no obstante las claras muestras de existencia de 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”<sup>1</sup>. Esta aseveración es generalmente compartida por 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<sup>2</sup>, creo que sería necesario explorar con más detenimiento 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

---

<sup>1</sup> Luis Leal, *Cuento hispanoamericano*, p. 13.

novelescas intercaladas aquí y allá con el objeto de amenizar el largo y a veces seco relato histórico”<sup>3</sup>.

Mi propuesta de estudio de la poética histórica del cuento hispanoamericano partirá del siglo xix; sin embargo, me parece que en principio, es necesario tener en consideración la existencia de los antecedentes coloniales<sup>4</sup>. Esto tiene que ver con la premisa fundamental de la que parto: negar una sola línea de desarrollo y evolución del cuento; con otras palabras, mi propuesta emerge de la idea de que no ha habido un solo tipo de cuento en Hispanoamérica que se haya desplegado en un continuo correr de sucesión y mejoramiento del siglo xix al presente.

No me interesa particularmente la discusión sobre el primer cuento hispanoamericano ya que, desde mi perspectiva, no puede hablarse de un primer cuento fundante de la existencia genérica, que sea punto de partida de todos los otros. Me parece, también, que para hablar propiamente de cuento hispanoamericano, lo más pertinente es hurgar en el siglo xix, ya que en períodos anteriores no es nada fácil encontrar un cuento creado consciente y voluntariamente como tal. Sin embargo, para entender la aceptación del cuento dentro del canon del discurso literario 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.

---

<sup>2</sup> Con esta afirmación no pretende negarse la influencia que sobre las concepciones literarias pudieron ejercer los posteriores intentos de recuperar historias, mitos y leyendas prehispánicas: pero esto, evidentemente, es un problema totalmente distinto del que me ocupa aquí.

<sup>3</sup> Luis Leal. *Cuento hispanoamericano*, p. 15.

<sup>4</sup> No faltan en las historias literarias las constantes referencias a textos cuentísticos incluidos por Alvar Núñez Cabeza de Vaca o el padre Las Casas, de ahí que una historia del cuento debería también tomar en cuenta algunas de estas narraciones para analizar detenidamente la pertinencia de incluirlas como antecedentes del género en Hispanoamérica. A manera de ejemplo puede verse el libro de Francisco Javier Cevallos (ed.), *Narraciones cortas de la América colonial*, Publicaciones del Colegio de España. Salamanca. 1991 (Clásicos Almar 24), en el cual

## 1. 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<sup>5</sup>.

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”<sup>6</sup>.

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 inhibitor, ni es partidario de la teoría de la incapacidad de los pueblos jóvenes, ni la de la falta de tradición literaria en el género.

---

incluye textos extraídos de las crónicas del descubrimiento y la colonia que en muchos sentidos pueden ser leídos como cuentos.

<sup>5</sup> *Historia de la literatura hispanoamericana I*, 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, 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).

<sup>6</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 123.

Reconoce la existencia de relatos fantásticos, sobrenaturales, humorísticos, históricos y populares en crónicas históricas<sup>7</sup>, a los que desafortunadamente no dedica espacio en su análisis.

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<sup>8</sup>. En otro artículo, Arrom analiza dos cuentos de *Los comentarios reales*, escritos, según él, con una deliberada intención estética<sup>9</sup>.

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 particular 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<sup>10</sup>.

Aunque se niegue la existencia de cuentos en tanto tal en la época colonial, en general, puede ser legítimo hablar de una escritura histórica cruzada por elementos ficcionales que van a sentar la posibilidad del desarrollo posterior del cuento. Por ello vale la pena revisar algunos de

---

<sup>7</sup> Luis Leal. *Cuento hispanoamericano*, pp. 13-15.

<sup>8</sup> "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. En adelante el libro se citará por *El cuento hispanoamericano ante...* y el número de página correspondiente.

<sup>9</sup> "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.

<sup>10</sup> 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.

estos textos para verificar si es posible establecer antecedentes más o menos claros del surgimiento y desarrollo del género.

Entre 1636 y 1638 Juan Rodríguez Freyle escribió *El carnero*, historia de la conquista y fundación de Santafé 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”<sup>11</sup>—, la escritura de Rodríguez Freyle está plagada de historias escandalosas, de traiciones, asesinatos, adulterios; esta heterogeneidad narrativa ha posibilitado aseveraciones como: “En *El carnero* puede verse el embrión, el germen de lo que hubiera podido perfectamente ser una novela”<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>. Sin embargo, algunos críticos, preocupados por no caer en generalizaciones y afirmaciones rotundas, han buscado

---

<sup>11</sup> Juan Rodríguez Freyle, *El carnero*, prólogo, notas y cronología de Darío Achury Valenzuela. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1979, p. 6; el subrayado mío.

<sup>12</sup> Eduardo Camacho Guizado, “Juan Rodríguez Freyle”. en Iñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Cátedra, Madrid, t. 1, 1982, p. 149.

<sup>13</sup> 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

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 “memorables” argumentada por Pedro Lastra<sup>14</sup>, mientras Oscar Gerardo Ramos prefiere llamarles “historietas”<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup>.

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”<sup>17</sup>. 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 no alcanza a ser reelaborado literariamente, mientras que otras presentan rasgos nitidamente 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 acercarian más al cuento, me interesa detenerme en un texto particular que, en principio, me parece claro antecedente del género: donde se relata

---

como ejemplo de la autonomía que parecen adquirir los relatos insertos en esta crónica: “La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle”, en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 32 (1977), pp. 95-165.

<sup>14</sup> “Los memorables 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.

<sup>15</sup> Cit. por Darío Achury Valenzuela, “Prólogo”, en Juan Rodríguez Freyle, *op. cit.*, pp. xxix-xxx.

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 221.

el engaño de un clérigo al diablo. Con esta elección no quisiera implicar que no es posible encontrar otros textos muy cercanos ya al género cuento en la crónica de Rodríguez Freyle<sup>18</sup>.

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[...]”<sup>19</sup>. 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<sup>20</sup>. Se sabe que una historia parecida había sido relatada por fray Pedro Simón en *Noticias históricas*, 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.

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

---

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>20</sup> 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 aural 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).

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 acontecimiento 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 espaciotemporalidades 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. Estamos en presencia de un héroe, en el sentido en el que he intentado definirlo en el capítulo anterior.

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 que 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 manfiestó tres mil pesos de oro, fue fama que fueron más de seis mil pesos”<sup>21</sup>. 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 lo objetivado en las crónicas.

Obsérvese cómo el eje del acontecimiento radica en el engaño, instrumentado por la vía lingüística: al imitar “el estilo del diablo” el fraile cruza la frontera del horizonte infiel, penetra en el mundo del otro y por ello lo 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

---

<sup>21</sup> Rodríguez-Freyte, *op.cit.*, p. 40.

artificios para forjar el sentido deseado, importa lo éticamente significativo del acontecimiento seleccionado 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 héroe. 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; si le da la palabra a otros es sólo con el fin de hacer más amena o más verosímil su historia, nunca para que emerja de ahí otra conciencia posiblemente contestataria de la suya. 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”<sup>22</sup>; 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<sup>23</sup>.

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 Garcí Sánchez de Figueroa (a quien yo se lo oí) que conoció a Pedro Serrano. Y certificaba que se lo había oído a él mismo<sup>24</sup>.

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

---

<sup>22</sup> Inca Garcilaso de la Vega, “Proemio al lector”, en *Comentarios reales de los incas*, ed., índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, Fondo de Cultura Económica, México, t. 1, 1995, p. 4. En adelante citaré el libro como *Comentarios reales...* con el tomo correspondiente.

<sup>23</sup> E. Pupo-Walker, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, p. 159; en adelante citado por *Historia, creación...* y el número de página correspondiente.

<sup>24</sup> *Comentarios reales* I, p. 28.

darle la funcionalidad de “relleno” y por tanto, de entretenimiento, pues la historia será contada “para que este capítulo no sea tan corto”<sup>25</sup>.

El suceso bien podría ser una historia más de las muchas que se contaban sobre naufragos y sobrevivientes en islas perdidas del nuevo mundo<sup>26</sup>. 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 significativo 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)”<sup>27</sup>. 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 es atribuido 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”<sup>28</sup>. El cuento se ofrece, así, para diversión por su gracia y, a la vez, como testimonio que ilustre la ignorancia de los indios.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> *Comentarios reales I*, p. 27.

<sup>28</sup> *Comentarios reales II*, p. 624. Este capítulo (xxix) está dedicado a las hortalizas y hierbas de la región.

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 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 se ordena la entrega de los diez melones y la carta; allí 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, se recibe la carta con ocho melones —la carta decía que debían ser diez los melones entregados y en este dato se ubica 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. En el trayecto se despliega la posibilidad para que estalle la contradicción y surja el acontecimiento. Para que el acontecimiento sea posible debe ponerse de relieve la existencia de una forma distinta de ver la realidad, regida por una lógica distinta, aunque sea calificada de “simple” desde el principio.

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 disfrutaban comiéndose dos melones, este delito no queda oculto<sup>29</sup>.

He aquí 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; sin embargo, 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. Aquí ya está bien trazada una vertiente por la que transitará el cuento que se está gestando como género.

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,

---

<sup>29</sup> 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 azotes, (Ricardo Palma, "Carta canta", *Tradiciones peruanas*, edición de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas. ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica Madrid, 1996 (Col. Archivos no. 23). p.123-126: en adelante el libro será citado por *Tradiciones peruanas*, y la página correspondiente).

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<sup>30</sup>.

El relato de los melones es complejo, pues, a la vez que está poniendo de manifiesto la simplicidad de los indígenas, ignorantes de la escritura, desmonta subrepticamente 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 que erija realmente la heroicidad de un indígena no mitificado y, finalmente, es improbable otra forma discursiva: “la lengua hablada no tenía aún, en ninguna parte, dignidad suficiente para penetrar en la literatura”<sup>31</sup>. 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

---

<sup>30</sup> 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.

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”<sup>32</sup>. 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

---

<sup>31</sup> Ángel Rosenblat, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1969, p. 23.

<sup>32</sup> Pedro Ruiz Pérez, art. cit., pp. 201.

experiencia histórica que de ordinario se extraña en el tumulto apocalíptico de la crónica<sup>33</sup>.

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 aquéllos, 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,

---

<sup>33</sup> *Historia, creación...*, p. 154.

cuento, ensayo, cuadro de costumbres, etc. 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 yseudoliterarias de carácter 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.

En 1845 empieza a llegar al público en folletines, conforme se escribía, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, texto difícilmente clasificable<sup>34</sup>; en general, no se le reconocen enlaces con una tradición ni se le nombran claros sucesores; frecuentemente es excluido de las antologías; sin embargo, 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

---

<sup>34</sup> 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 Amérique*, de Tocqueville, y el contenido a las ideas de Montesquieu y Herder” (*Op. cit.*, 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

expatriados, con el material epistolar proporcionado por amigos, con recuerdos[...]"<sup>35</sup>. 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 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<sup>36</sup>. Sin embargo, el relato con el que pueden ejemplificarse los

---

ubicándolo entre la historia y la ficción ("*Facundo y los riesgos de la ficción*", en *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 573-583).

<sup>35</sup> Emma Susana Speratti Piñero, "Introducción". en Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*. UNAM. México, 1972 (Col. Nuestros clásicos 2). p. 8.

<sup>36</sup> "Infancia y juventud", parte segunda, capítulo I. en *op. cit.*, pp. 87-89.

rasgos de lo que será una de las vertientes del cuento literario 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<sup>37</sup>.

Así, el autor se deslinda de la “anécdota” que contará; al atribuirle 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<sup>38</sup>.

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 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, fórmasse 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. “¡Mirserable!, le grita Facundo con voz aterrante, ¡tú eres!...” Y, en efecto, él era; su turbación lo dejaba conocer demasiado<sup>39</sup>.

El narrador casi se diluye en la presentación aparentemente objetivada de los hechos crudos; 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.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>38</sup> “Una anécdota de Facundo Quiroga” en su libro *El cuento popular y otros ensayos*. Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 99-105.

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»<sup>40</sup>.

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: “Pero se necesita superioridad y cierto conocimiento de la naturaleza humana para valerse de estos medios”<sup>41</sup>. 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

---

<sup>39</sup> Sarmiento, *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>40</sup> “Saber del otro: Escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento”. en *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 564-565.

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<sup>41</sup>. Si bien 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, 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 re TRABAJAR artísticamente las formas orales de contar.

Puede observarse que los textos germinales, hasta aquí mencionados, son difícilmente adscribibles a una u otra vertiente: en estos relatos originarios están apenas las semillas de lo que habría de desarrollarse a lo largo del siglo XIX, 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 del siglo XIX está cruzado por estas aspiraciones. También hay que anotar que, cuanto menos definido está el género, resulta más difícil diferenciar una vertiente de otra. Ahora pasaré a exponer los rasgos que considero más destacados de la primera vertiente que lucha por conformarse como cuento, que tiene una larga trayectoria en todo el siglo y se expande todavía al siguiente, siempre rozándose con las otras dos.

---

<sup>41</sup> Sarmiento, *op. cit.*, p. 98.

<sup>42</sup> Véase la historia de esta polémica sintetizada muy claramente por Ángel Rosenblat, *op. cit.*, pp. 32-46.

## 2. PRIMERA VERTIENTE: CUENTO MIMÉTICO Y REFERENCIAL

El cuento 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 recuperaban 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: por ejemplo, la variedad de colecciones de cuentos hechas por escritores españoles desde los Siglos de Oro, cuyos textos provenían directamente del folclor; igualmente ocurre con los relatos incorporados a textos históricos en la época de la Colonia, como mencioné en el apartado anterior. 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.

Para dar una idea más o menos nitida de los rasgos que van a caracterizar esta primera vertiente, voy a detenerme un poco en “El matadero” dado que en él están inscritas las claves para entender el proceso de conformación del género, ahí uno puede encontrar la dirección estética por la que habría de orientarse gran parte del cuento en el siglo xix. Enseguida revisaré algunos de los rasgos que, desde mi punto de vista, delinearían el género dentro de esta vertiente.

### **“El matadero”: la búsqueda del género**

El cuento no depende del cuadro de costumbres que se está escribiendo con furor en esos momentos: son genéticamente diferentes, son divergentes en sus funciones, en su estructura, en sus aspiraciones, en la orientación<sup>43</sup>; pero se comunican, aprenden uno de otro, se cruzan en algunos puntos. “El matadero” es un nítido ejemplo de este fenómeno; se trata de un texto híbrido, pero no por ello se le puede usar como muestra de la evolución del cuadro de costumbres hacia el cuento. Sí se puede ejemplificar con él la lucha que se estaba dando para conformar un nuevo género literario, 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<sup>44</sup>. Jaime Alazraki ha argumentado muy claramente sobre el estatuto genérico del texto para deslindarlo del cuadro costumbrista y verlo como un cuento, 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 simil-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<sup>45</sup>.

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 historia, 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 ya existía antes de que se formularan la teorización y la preceptiva. 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

---

<sup>43</sup> Véase la argumentación en el capítulo segundo.

<sup>44</sup> 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. Siglo XXI*, México, t. 1, 1981, pp. 11 y 36 respectivamente). Los subrayados son míos para hacer notar la indecisión al clasificar el texto.

<sup>45</sup> “Sobre el género literario de *El matadero*”, en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds), *op. cit.*, p. 428.

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<sup>46</sup>; 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”<sup>47</sup>, 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.

---

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> Esteban Echeverría. “El matadero”, en José Miguel Oviedo (comp.), *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*. Alianza, Madrid, 1989. p. 47; en adelante citado por *Antología crítica...* y la página correspondiente.

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”<sup>48</sup>... “una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula...”<sup>49</sup>. 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 y, de hecho, esta historicidad es asumida desde el principio por el narrador, a la vez que se deslinda de lo mítico:

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América que deben ser nuestros prototipos<sup>50</sup>.

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

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 45.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 38.

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”<sup>51</sup>. Ciertamente, es posible localizar varios pasajes contruidos bajo esta perspectiva paródica, a veces sólo irónica<sup>52</sup>, 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<sup>53</sup>.

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

---

<sup>51</sup> Art. cit. p. 434.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> “El matadero”, p. 43.

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 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<sup>54</sup>.

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

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 46.

ante la chusma y pelea contra los dictadores Rosas y Perón, quienes derivan su poder del propio pueblo<sup>55</sup>.

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”<sup>56</sup>, son muestra de la frecuente reacción que despertaba entre los puristas este espíritu lingüístico libertario que habría de dar sus frutos en la escritura de una literatura cercana a lo oral<sup>57</sup>.

### **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

---

<sup>55</sup> “Comentario a *El matadero*”, en *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. Fondo de Cultura Económica. México, 2a. ed., 1982, p. 34.

<sup>56</sup> Florencio Varela cit. por Angel Rosenblat, en *op.cit.*, p. 50.

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 coloca 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 el trayecto 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 de esta vertiente hacen un cuento vacilante, ambiguo en términos lingüísticos, pero son estas tentativas las que posibilitaron la creación de una lengua artística hispanoamericana.

Entonces, uno de los rasgos principales que caracteriza la cuentística perteneciente a esta primera vertiente que he llamado mimética y referencial, es 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

---

<sup>57</sup> 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.

registros en 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”<sup>58</sup>.

La literatura 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 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”<sup>59</sup>. 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. Mientras que “El matadero” y *Facundo* combatían la barbarie “desde el punto de vista de la civilización europea, *Martin Fierro* atacaba al gobierno europeizante de Buenos Aires por intentar destruir el modo de vida americano tradicional del gaucho”<sup>60</sup>.

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

---

<sup>58</sup> Ángel Rosenblat, *op. cit.*, p. 82.

<sup>59</sup> Ángel Rama. “El sistema literario de la poesía gauchesca”, en *Literatura y clase social*. Folios. México. 1983. pp. 29-30.

<sup>60</sup> Jean Franco. *La cultura moderna en América Latina*, trad. Sergio Pitol. Grijalbo. México. 1985. p. 22; en adelante citado por *La cultura moderna...* y la página correspondiente.

colocaron al gaucho “fuera de la historia”<sup>61</sup>, 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 cuestras 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 decisivamente 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, Guri, Pago de deuda, campo amarillo y otros escritos*, etc— aunque con frecuencia se critique lo desigual en la calidad su obra.

---

<sup>61</sup> Rosalba Campra. *América Latina: la identidad y la máscara*. Siglo XXI, México, 1987. p. 34.

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 incompreensión. 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”<sup>62</sup>.

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<sup>63</sup>. 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 la espuela?...Yo he

---

<sup>62</sup> Javier de Viana. “La vuelta de Pancho”. en *Pago de deuda, campo amarillo y otros escritos*, Claudio García & Cía., Montevideo, p. 142; en adelante citado por *Pago de deuda...* y la página correspondiente.

<sup>63</sup> 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, *op. cit.*, pp. 109-127).

cruza el estero y he salido curáo de espantos. Los jevenes, los mosquitos y los tábanos, ya no me hacen ni mosquiar, y hasta le he perdido el asco al barro<sup>64</sup>.

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 fiel de aquélla, de tal forma que las intervenciones discursivas de los personajes 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...<sup>65</sup>.

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<sup>66</sup>.

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 ingratitude y la liviandad de la mujer que ama<sup>67</sup>. Frente a esta problemática, 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

---

<sup>64</sup> Javier de Viana. "Entre la selva". en *Pago de deuda...* p. 152.

<sup>65</sup> Alberto Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Claridad. Montevideo, 1941, p. 313.

<sup>66</sup> Javier de Viana. "Cómo aman los gauchos". en *Pago de deuda*, pp. 82-84.

<sup>67</sup> 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

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<sup>68</sup>, o en soldado de alguna de las guerras civiles.

El acontecimiento estético en 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 trazar 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 —la crisis se entiende, en este caso, como el punto álgido de una acción—, no podía haber narración cuentística, no había otra forma de sustentarla.

Habría que hacer notar que el cuento gauchesco, a diferencia de la lírica, no estaba precisamente destinado al público rural, sino a la gente culta de las ciudades, de ahí su

---

engañar a dos". pero esto nunca llega a convertirse en eje del texto. (José Hernández, *Martin Fierro*, ed. Angeles Cardona de Gibert. Bruguera, Barcelona. 5a. ed., 1982, p. 191).

<sup>68</sup> 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 compadrazas 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).

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, de ahí 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.

### **El acontecimiento como tensión entre dos horizontes**

Hay variaciones importantes en la poética del cuento de esta primera vertiente, variaciones que tienen que ver con una mayor conciencia de los alcances artísticos del género; así puede considerarse el cuento “En las cuchillas” del mismo Javier de Viana: el autor no está tan preocupado por consignar los registros lingüísticos diferenciados de los indios perseguidores y el caudillo gaucho prófugo; las pocas veces que hablan, sus diálogos no están elaborados para ilustrar lenguajes particulares; aquí sus enunciaciones están orientadas hacia la consecución del efecto que busca producir el cuento: la desesperación del gaucho que huye y su frustración ante la derrota que el destino le ha infligido, la avaricia de los perseguidores por adueñarse de sus bienes: las botas, el chiripá, los estribos, etcétera.

El narrador impersonal, culto, de lenguaje estándar, no busca distanciarse emotivamente de lo que narra; de hecho se ha comprometido con el punto de vista del gaucho y a través de él mira el mundo, a tal grado que en ocasiones llega a fusionarse en su pensamiento: “¡Oh, cachorros para cazarlo a él, viejo aguará de las selvas del Río Negro!...¡Tenían que echar colmillos todavía! ¡Todavía tenían que ser mordidos por muchos zorros y perfumados por

muchos zorrillos, para aprender por dónde se empieza a tragar!...”<sup>69</sup>. Sigue perteneciendo a esta vertiente de cuento referencial y mimético porque, por ejemplo, aún conserva la presencia predominante de un narrador descriptivo, y el cuento se sostiene principalmente en una trama constituida por acciones.

Pero el giro, en cuanto al acontecimiento estético, es aquí fundamental: el cuento se ha construido en la persecución furiosa y la huida del gaucho, plasmada en imágenes plásticas por la agudeza del narrador: “parecía una desesperación perseguida a bola sobre campo limpio y plano...”<sup>70</sup>. El resultado tendría que ser el alcance dado al prófugo o la salvación definitiva del gaucho. Sin embargo, la gracia del texto radica en que va a configurar la perdición del héroe desde el interior de su propio mundo, sin que el narrador pierda su punto de vista, extraño al horizonte del gaucho, lo que propicia un juego de inmersión en la conciencia ajena, primero, y un distanciamiento luego, lo que provoca la tensión conformadora del género:

Fue aquello un presentimiento, un rebencazo dado a su fantasía nativa, que se lanzó al galope por los esterales de la superstición. Anuncio, agüero, presagio: su corazón sereno y bravo ante el peligro real y visible se ablandó —aflojó— ante la sospecha de una intervención misteriosa empeñada en perderle. Sintió que las fuerzas le flaqueaban, que el coraje se le iba, como se le va la sangre a la res degollada: a chorros, a borbotones, por segundos...<sup>71</sup>.

Cuando el gaucho se enfrenta a la fatalidad de haber dado vueltas alrededor de la cañada, el cuento ha modelado con precisión la imagen de un hombre en el umbral, como si el tiempo se hubiera detenido en correspondencia con la tragedia inminente. El desenlace, es sólo la culminación esperada por la convención: la lucha con los indios, el disparo a traición, la llegada del compadre Laguna y la muerte inevitable del gaucho. El cuento, sin embargo, ya había sido

---

<sup>69</sup> Javier de Viana, “En las cuchillas”, en José Miguel Oviedo (comp.), op. cit., p. 186. Debo aclarar que prefiero trabajar con esta edición y no con la versión que se incluye en *Pago de deuda...* ya que el cuento en el libro de Viana no está completo.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 190.

resuelto antes, porque ya se había configurado plenamente el acontecimiento artístico<sup>72</sup>. Además, asistimos ya a la erección del personaje como héroe del cuento, con lo que se empieza a dar un desplazamiento de la figura del narrador en tercera persona hacia los márgenes.

Eduardo Acevedo Díaz fue uno de los escritores que asimiló los descubrimientos de tono, acento, perspectiva, realizados por la lírica gauchesca, los trabajó en su narrativa, cuento y novela. Escribió un cuento fundamental dentro de esta corriente, aunque no sea precisamente de temática gaucha: “El combate de la tapera”<sup>73</sup>. Los significados de este texto 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 en particular, aunque se aluda directamente a ella desde la primera línea: “Era después del desastre del Catalán, hace más de setenta años”<sup>74</sup>. 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

---

<sup>72</sup> Es interesante notar que en el libro *Pago de deuda...* es justamente esta última parte la que se toma como cuento y se ha eliminado todo lo anterior. Acaso esto revela la exigencia de acción en el cuento para considerarlo tal.

<sup>73</sup> Algunos críticos, como Luis Leal, lo han olvidado y se ha omitido en antologías de cuento como la de Seymour Menton, tal vez porque se identifica más a este autor como novelista que intercaló en sus obras episodios recortables, los que virtualmente pueden funcionar como cuadros o cuentos.

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<sup>75</sup>.

La contradicción en este cuento está dada desde el principio, en todos los niveles, estructurales y semánticos. La frontera se configura nítidamente: una tropa prácticamente derrotada que puede revertir el resultado por la acción heroica de una mujer; de los rasgos primitivos, sanguinarios, casi animalescos de estos personajes, enfrentados a la inminencia de su muerte a manos enemigas, emerge la heroicidad y el amor. El acto que se resuelve en triunfo y que puede ser leído como la representación de la brutalidad, la barbarie sedienta de sangre y de venganza, es justo el que configura la heroicidad en el cuento: Cata, al herir al capitán Heitor, con lo que logra la dispersión de las tropas enemigas y degollarlo al amanecer, con lujo de desprecio y saña, está confirmando su decisión de acabar con el invasor; se representa así un acto brutal, pero en él se cifra el simbolismo del valor y del compromiso patriótico del pueblo.

La temporalidad del texto se ciñe puntualmente a los rasgos del género: el relato es el resultado del ejercicio de la memoria por parte del narrador, quien se encuentra a una distancia

---

<sup>74</sup> Eduardo Acevedo Díaz. "El combate de la tapera". en José Miguel Oviedo (comp.). *op. cit.* p. 156.

<sup>75</sup> No puede olvidarse que este cuento no es único, forma parte de un proyecto literario de Acevedo Díaz plasmado en sus novelas. A manera de ilustración, puede leerse el siguiente fragmento dedicado a la misma guerra, donde es explícita su perspectiva heroizante: "Se había peleado sin tregua durante años en todas partes, con viril arrojo, sin aguardar auxilio alguno de nadie; se había luchado en la angustiada desigualdad de diez hombres contra escuadrón, como en los cantos inmortales de los poetas de la gloria: por largo tiempo se había debatido en soberbia cólera el valor nativo contra huestes organizadas, siempre socorridas por esfuerzos que en hileras interminables trasponían las fronteras; pero, al fin, las vidas potentes se fueron extinguiendo, las supremas energías se desgastaron en el choque permanente lo mismo que las rocas al embate de la oleada, cansóse el músculo del peso del acero, y cayeron de las manos como inútiles instrumentos las armas ya melladas, chorreando sangre todavía.... Por suerte, el exterminio sólo alcanzó a una parte de la indomable generación de la época" (*Grito de gloria*, en *La patria vieja (antología)*, Centro editor de América Latina, Montevideo, 1968, p. 98).

temporal de setenta años de lo ocurrido; sin embargo, su inmersión en el mundo que narra va llenándose de matices actualizadores, dados por los períodos descriptivos, por el juego con los tiempos verbales, por la forma en que carga de futuro esa escena aislada, al hacerla simbólica y memorable. En la medida en que se despliega esta temporalidad histórica, la espacialidad se tiñe de historia; ese espacio no es ajeno a los personajes, los configura, los moldea, les da posibilidades para actuar. La tapera es la imagen del país saqueado, en escombros, rodeado por yerba salvaje; los perros cimarrones tras las presas heridas o muertas, no son sólo elementos de atmósfera, son la imagen de un estado de desastre y deshumanización. La noche en la que transcurre la acción se hace eco de la noche que vive la patria, oscuridad rasgada por relámpagos que dejan ver el horror, a la vez que posibilitan el triunfo; el amanecer del final, con un sol que apenas tiene fuerzas para romper las tinieblas de las nubes grises, es también la resonancia del inevitable y tortuoso amanecer contra los invasores.

En la consideración de este cuento no puede omitirse el fenómeno de la influencia literaria bajo la cual se escribió: el naturalismo tipo Zolá. Aquí hay, sin duda, un estilo muy cercano a esta estética que ha sido notado y comentado por los críticos —la sensualidad brutal de los soldados, lo descarnado de la descripción de las heridas, la figura terrible de la mujer amenazante, el perro salvaje cubierto de sangre, etc.—; sin embargo, también es pertinente hacer notar que detrás de ese estilo naturalista hay una ética y un aliento diferente que configura una estética particular: la pulsión heroizante, pulsión absolutamente ajena al naturalismo.

El cuento en tanto texto está elaborado, al fin de cuentas, en la confrontación entre dos universos diferentes: el momento histórico de la guerra y el de setenta años después, cuando la guerra ha pasado y el invasor ha sido derrotado; así, el momento histórico está siendo valorado *a posteriori*, por ello se le pueden atribuir rasgos y potencialidades hacia el futuro, un futuro ya

conocido por el narrador; en el pasado se pueden depositar valores éticos de gran importancia para la labor ideologizante del escritor, comprometido con la fundación de la patria, razón principal para recrear ese pasado. Otro elemento de confrontación en el texto consiste en el universo cultural del narrador, manifiesto en su discurso culto, elevado, convencionalmente literario, frente al universo inculto, bárbaro, de sus personajes. La distancia no puede ser mayor, la imposibilidad de acercamiento entre estas dos esferas es absoluta. El narrador es superior a sus personajes, por ello los puede moldear y adecuar para que hagan y digan lo que es preciso que se diga; de ahí también que, ocasionalmente, puede darles la palabra para que sean verosímiles, para que puedan funcionar como evidencia de la ignorancia y brutalidad de ese pueblo acosado que, sin embargo, supo ser heroico.

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 héroe 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 anécdota 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.

## La mirada desde fuera

Directamente relacionado con el problema de la configuración de un narrador en tercera persona, que suele ser una especie de doble de la voz y de la perspectiva ideológica del autor, emerge el problema del punto de vista de lo narrado. El enunciador, al conformarse como este doble aural, suele referir un mundo que le es ajeno, del que no se siente parte ni participe, por ello, con frecuencia, puede emitir juicios y valoraciones con la pretensión de objetividad: así es “El matadero”, así es la mayor parte de los cuentos gauchescos vistos anteriormente.

Todo el libro *Pago Chico* de Roberto J. Payró está atravesado por una misma voz narradora, configurada como reflejo de la voz aural, que guarda distancia de los sucesos que narra, distancia temporal, distancia ética y emotiva, manifestada en la constante emisión de juicios críticos y por la ironía con que frecuentemente se expresa, tanto de sus personajes como de las costumbres:

Ridículas las fiestas de Pago Chico... Pero ¡caramba! ganas nos dan de poner aquí como cierre del capítulo, la frase que Viera, contagiado con la elocuencia de Pérez y Cueto, muy romántico, muy año 10, murmuró aquella noche al oído de su novia, mirando el cielo [...]

—Parece que las grandes alas de la patria se cernieran sobre nosotros y nos acariciarán desde allá arriba.

Pero no. No la pondremos. Está hartó pasada de moda para que alguien la lea sin reirse<sup>76</sup>.

La distancia interpuesta entre el narrador y su mundo narrado se refuerza por la ostensible diferencia de códigos lingüísticos: mientras él se expresa en un español estándar, casi neutro, hace hablar a sus personajes en una lengua marcada, sea por razones de nacionalidad, sea por pertenecer a cierta clase social:

Como representant' de la Fráns, yo levant' mi vás, pog brindag en esta fiest, paga las diñas otoridades y diño pueblo de Pago Shic!<sup>77</sup>.

O

-¡Ma é per il cuochente! ¿Ma, non vede qu'é per il cuochente? <sup>78</sup>.

O

—¡Y qué han di hacer...! ¡Tienen tanto tiempo desocupado! Ellos quisieran hacer lo mismo que cuand'eran vivos, y correr, y boliar, y enlazar... a veces no pueden porque tienen los güesos en la tierra... Pero saben venirse, p'a un si acaso... ¡Vamos a ver! ¿A que ninguno dice por qué sabe hacer tanto frío p'al veinticinco e mayo y p'al nueve de julio?<sup>79</sup>.

Esta profusión de voces no debe hacer pensar que todas tengan la misma capacidad de autonomía ni que sean portadoras de visiones de mundo que se encuentren con otras para debatir; se trata del proyecto de guardar fidelidad al mundo que se intenta plasmar, atribuyendo a los personajes las distinciones lingüísticas que hagan reconocible y verosímil ese mundo.

El cuento del siglo xix también se encuentra ante el dilema de incluir como parte de su mundo el momento de transición entre lo rural y lo urbano por el que atravesaba América Latina; es *Pago Chico* un caso ilustrativo de los problemas de poética que este hecho acarreó para la constitución del género, pues esta circunstancia exigía al escritor reparar en problemas de otra índole, en diferentes tipos de personajes, en distintos rasgos lingüísticos. Así lo intuye Payró y lo consigna en el epílogo puesto a *Nuevos cuentos de Pago Chico*:

Muchos años, en efecto, van corridos desde los sucesos narrados en la crónica que cerramos provisionalmente con estas líneas. En ese lapso, las cosas han cambiado. Pago Chico es Pago Grande, el villorrio es un fuerte núcleo de población, con afirmados, tranvías, luz eléctrica, obras sanitarias; su comercio gira millones, su industria crece y prospera, su fuerza vegetativa y progresiva es colosal [...] <sup>80</sup>.

Si bien los personajes de esta obra no son todos de procedencia rural, pues ya aparecen figuras típicas de las ciudades como el periodista, el farmacéutico, representantes diplomáticos,

---

<sup>76</sup> Roberto J. Payró, "Fiestas patrias", en *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1943, p. 149.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>78</sup> "La elección municipal", en *ibid.*, p. 41.

<sup>79</sup> "Poesía", en *ibid.*, p. 153.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 235.

aún no alcanzan a perfilarse nítidamente, aún hay ambigüedad sobre la forma de proceder para configurar una imagen artística de estos nuevos sujetos sociales.

Estrechamente ligado con lo anterior, surge el problema genérico del libro, mismo que ya ha sido apreciado 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”<sup>81</sup>. Anderson Imbert no asume claramente una posición, parece referirse al libro como si fuera novela, después alude a los episodios que lo conforman y también habla de relatos<sup>82</sup>; mientras José Miguel Oviedo apunta:

*Pago Chico* plantea una interesante (e involuntaria) cuestión de género: se presenta como novela, pero en realidad no es más que un conjunto seriado de cuentos unificados por el ambiente y un reparto de personajes que desfila por sus páginas, como protagonistas o como comparsas, con la familiaridad de vecinos de barrio<sup>83</sup>.

En realidad, ni el narrador ni el autor se comprometen en ningún momento con una denominación: en algunos momentos son “episodios” de una historia, en otros son capítulos<sup>84</sup>, pero también se les trata como crónica y al final, cuando es más explícita la voz autoral, dice al lector:

[...]este volumen no se te presenta como la crónica completa de la era inicial pagochiquense, sino como una simple colección de documentos que forma parte de ella, y hecha voluntariamente al acaso, sin plan previo, para que de su misma aparente inconexión resulte, si lo puede por sí misma, una especie de unidad...<sup>85</sup>.

La afirmación anterior es señal de que al autor no le interesaba mayormente la adopción de un punto de vista genérico, sino que, frente a ésta, prevalecía la intención de exponer un “mensaje” ideológico.

---

<sup>81</sup> *Cuento hispanoamericano...*, p. 46.

<sup>82</sup> *Historia de la literatura hispanoamericana I*, pp. 390-391.

<sup>83</sup> *Antología crítica del cuento hispanoamericano*, p. 225.

<sup>84</sup> Roberto J. Payró, *op. cit.*, pp. 17 y 116, respectivamente.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 236.

Muchos de los episodios narrados en *Pago chico* recuerdan los cuadros de costumbres de mediados del siglo xix, sobre todo 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: una vez más, estamos ante el caso de la construcción del mundo referencial que apenas está siendo trabajado por la naciente literatura. 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 Pago Chico”, “Justicia salomónica”.

También hay que hacer notar que algunos de estos textos mejor logrados en términos del género cuento, son los que se construyen sobre una base ideológico-estética de raíces populares, de tal forma que la escritura es el resultado de la reelaboración artística de una cosmovisión particular que estuvo presente y fue determinante en la tradición oral, donde se generó el cuento. Es el caso de “El diablo en Pago Chico” que está articulado sobre la revitalización de uno de los motivos clásicos de los relatos al amor de la lumbre; en este texto el juicio de la voz autoral no es más decisivo que la perspectiva asumida por los peones para dar explicación a los sucesos. Se trata de un cuento con estructura tradicional de presentación de escenario, situación, personajes, aparición del motivo de la trama —donde se aprovecha la ocasión para ir soltando elementos anticipatorios—, crisis y resolución textual, resolución que tiene la capacidad para contraponer la creencia supersticiosa de los peones de la hacienda con la posición superior de la voz narrativa, misma que se reserva el derecho final de juzgar: “Y su infantil superstición iba a convertirse en

hecho comprobado, al día siguiente...”<sup>86</sup>. Es notable la habilidad con la que el autor, en este texto, ha elaborado una trama basada en motivos populares clásicos, sin hacer un cuento folclorizante: el enfrentamiento de dos universos ajenos e irreconciliables, el de los campesinos de La Plata, ante el universo extraño representado por un “franchute”, encarnación de los males y desgracias posibles, sintetizadas en “el malo”, el “Mandinga”, que con su aparición trae la desgracia a una familia completa. El cuento, sin embargo, deja dos puertas abiertas que se resuelven en dos posibilidades, sin que una elimine a la otra: la primera está sentada en la petición que se le hace al francés a su partida y que no escucha: “¡Cuidao con el pucho”<sup>87</sup>; así, cuando el incendio demoledor se provoca, el patrón de la hacienda asume esta interpretación racionalista de la desgracia: “-¡Seguro que tiró el pucho en el fachinal, indino!...”, la cual inmediatamente tiene la réplica de los peones: “-¡No, patrón, era el Malo, sí era Mandinga!...”<sup>88</sup>, réplica que ha sido posible porque el cuento fue construyendo la posibilidad de este hecho a partir del universo interpretativo de los peones.

Otro de los textos mejor logrados es “Justicia salomónica”, donde el autor-narrador decide dar la palabra a Silvestre, el farmacéutico, para que cuente una historia chusca. El relato conserva los tonos de la oralidad, lo que le da agilidad y la posibilidad de insertar distintas formas discursivas, desde el relato objetivo, el discurso directo y el indirecto que utiliza el narrador para introducir el humor y la ironía:

¡Habrían de verla a Cenobita! Principió con lo de que más oveja será la que lo echó al mundo a Gancedo y la mala mujer que hacía que todo el mundo se riera de él, y las hijas, que desde chiquillas eran unas arrastradas, y qué sé yo cuántas otras cosas tremebundas que no se deben repetir...<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> “El diablo en Pago Chico”, en *ibid.*, p. 179.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>89</sup> “Justicia salomónica”, en *ibid.*, p. 221.

De lo que pudiera ser una anécdota pueblerina, el narrador hace un cuento donde se encuentra en conflicto su perspectiva burlesca con la de los dos ricos del pueblo que se han peleado. La pugna entre los dos ricos no es lo más importante, no es éste el eje del cuento, esto es sólo el motivo para la confrontación irónica de la visión de los hechos que tiene el narrador.

Payró, sin embargo, trabajó en la encrucijada de otra vertiente del cuento hispanoamericano, lo que, por cierto, no es extraño, dada su contemporaneidad con el apogeo del modernismo; en 1943 se publicaron, póstumamente, *Veinte cuentos*, en los cuales había abandonado la veta popularista, el detalle local y aun la perspectiva crítica hacia los males sociales del momento. En este libro, ya no intenta “retratar” hablas regionales o prototipos arraigados en el pago; opta por la escritura de un cuento universalista, con narradores en tercera persona, a veces impersonales, a veces identificado como “el doctor Jiménez Albornoz”, es decir, un hablante culto, lejana su expresión a las inflexiones populares.

Hay, sin embargo, en algunos de estos cuentos un regreso a recrear, en la escritura, cuentos originados en la tradición oral, práctica frecuente en la segunda vertiente; el narrador asume el papel del antiguo relator para contar una historia llena de “sabiduría”, de carácter legendario: el cuento se está buscando como género y para encontrarse tiene que volver una y otra vez a sus remotos orígenes, a veces explícitamente, a veces, sólo en la presencia de resabios de estos puntos de partida. “Los tres hermanos y el cerdo”, por ejemplo, se presenta como la traducción de una historia aparecida en la enciclopedia *Larousse*, historia que tiene su origen en el folclor, construida al modo de los cuentos de nunca acabar, a los que puede añadirse un episodio y otro y otro, hasta el infinito, para dar muestras del ingenio desplegado por los personajes para engañarse unos a otros.

Un caso parecido es el cuento “Las ovejas y el carnicero”, el cual, aunque el autor no señale procedencia, está evidentemente inspirado en el tipo de relatos de ingenio, narrados por los contadores orales. Un pillastre, poniendo en práctica su habilidad, engaña a un carnicero y le roba, en dos ocasiones seguidas, una oveja. Este tipo de cuento se encuentra frecuentemente en la tradición lúdica, donde el relator también pone a prueba su ingenio a la par que el burlador, para hacer verosímiles los artificios que empleó el pícaro con el propósito de salir airoso de la prueba, de igual manera que el narrador debe salir airoso de su relato haciendo reír o admirando a su auditorio por su propio ingenio.

En “Adán y el mono” —el autor pone un subtítulo donde se señala el origen valón de la historia—, se construye un relato al modo de las antiguas fábulas donde el relator, depositario de la ancestral sabiduría, podía ilustrar la razón de ser de algunos hechos de la naturaleza, apelando a los tiempos de la creación. “Riña de santos”, señalado como “cuento popular de Cataluña” recurre también al esquema tradicional de contar desde un punto de vista novedoso una anécdota “celestial”. Hay otros cuentos que aunque no se dé fuente ni se ciñan a las fórmulas tradicionales, evidentemente están enraizados en la oralidad por su elección de la trama, por los personajes arquetípicos —el pícaro estafador de “5.632”, el honesto incomprendido de “Probidad”—, por la forma en la que el narrador condensa un cúmulo de información que hace ingresar de inmediato al receptor al mundo del cuento: “Crispín era un pobre hombre: su mujer lo había hecho cornudo y sus congéneres desgraciado”<sup>90</sup>.

La obra de Payró es una prueba de que no es pertinente la clasificación automática en corrientes y escuelas, pues siempre se ha aludido a él como realista, pintor de colores locales,

---

<sup>90</sup> Roberto J. Payró, “Celos”, en *Veinte cuentos*, Posidón, Buenos Aires, 1943, p. 101.

cuando no puede ser vista toda su producción desde esta perspectiva, como lo demuestra la existencia de sus *Veinte cuentos*, mucho más cercanos a la estética modernista del universalismo.

En otros países de América Latina, el cuento criollista y el inmediatamente posterior, llamado por Luis Leal social, corría por cauces muy similares a los anteriormente descritos: los autores intentaban forjar textos responsables de plasmar los problemas que aquejaban a los sectores desprotegidos, principalmente en el medio rural; seguían sintiéndose atados a la labor de encontrar la esencia de lo nacional, para lo cual escrutaban el paisaje, las costumbres; hacían del cuento un vehículo de denuncia para protestar por el estado de cosas; vivían la apremiante necesidad de dejar registro de las variedades sociolectales, no tanto como una posibilidad de acceder a los mecanismos internos de conciencia y de visión ajenos, sino como muestra de la diferencia de esos otros que no tenían acceso ni a la escritura ni a la alta cultura. Es, por ejemplo, el caso de Mariano Latorre, hecho notado por la crítica: “Por otra parte, al intentar la captación del lenguaje campesino, Mariano Latorre y sus seguidores derivaron hacia la mera transcripción fonética, que dejó frecuentemente intocada la rica representación del mundo que se manifiesta a través de la expresión popular”<sup>91</sup>. Estos autores ya han pasado por el aprendizaje de los descubrimientos modernistas, lo que se nota en la incorporación de un lenguaje poético en el discurso del narrador para aprehender una imagen de la naturaleza que dé cuenta de su personal percepción del mundo: “El día es, salvo en el correr de las nieblas y de los esteros color de greda, una alta e inmóvil cúpula de porcelana desteñida”<sup>92</sup>.

Es posible que el narrador emprenda la aventura de internarse en los vericuetos mentales de sus personajes, pero frecuentemente sólo hace la operación de apropiarse de los contenidos de

---

<sup>91</sup> Instituto de literatura chilena, *Antología del cuento chileno*. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2ª. ed., 1965, p. 226.

<sup>92</sup> Mariano Latorre, “Domingo Persona”, en *ibid.*, p. 227.

esa otra conciencia, contenidos que se vuelven reductibles a la expresión lingüística del narrador, de tal manera que dicho narrador simplemente camina atrás de sus personajes, hace el recorrido de los recuerdos para estructurar y dar coherencia a lo narrado y sólo cede la palabra para completar la síntesis que se propone exponer. Así, la lengua del personaje sólo es objetivada como muestra de un singular modo de hablar:

—Icen qu'era hijo del rico de Name.

Y tenía algo de patrón en lo rumboso y en lo insolente. Y como al rico las mujeres lo buscaban. Un día se fue del campo. Lo acusaban del robo de unas vaquillas en Mingre. De la muerte de un paco. Encontraron la carne colgada de un árbol en el monte.

—Mi mesmo paire comió e las vaquillas robás —comentó mentalmente<sup>93</sup>.

No se trata de casos aislados, se trata de un proyecto artístico más o menos compartido por los escritores del momento, a tal grado que, con frecuencia, resulta difícil distinguir la peculiaridad del género cuento del novelístico, incluso, es sintomático que casi todos estos escritores hayan sido también novelistas; el cuento se volvía una especie de boceto o campo de experimentación para ensayar y llegar por fin a la novela, género que les daba más libertad para exponer diferentes registros lingüísticos, más espacio para explorar analíticamente el origen de los problemas sociales. El cuento suele resultar un cuadro animado por personajes tipo, representantes de determinadas clases sociales que encarnan un conflicto del que casi invariablemente salen derrotados. El conflicto es claramente configurado por el narrador, de tal forma que el cuento termina siendo la exposición de esa contrariedad prefigurada desde fuera:

En medio del pecho tenía el Solimán la terrible hinchazón por donde reventaba el mal. Era como una ampolla gigantesca, ya madura, y un tanto deshecha, después de expeler el pus infecto y fétido que estriaba el pelaje de rayas amarillentas. Pero Andaur estaba decidido. Sin ninguna repugnancia trazó con el cuchillo un círculo alrededor de aquella vejiga y, en seguida, con una expedición y facilidad asombrosas, empezó a descuerar al animal<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>94</sup> Luis Durand, "La picada", en *Ibid.*, p. 261.

Puede verse en el fragmento anterior la clara perspectiva del narrador ante el animal muerto por enfermedad, el asco que a él le produce, y la consecuente contraposición con la despreocupación e inconciencia del hombre al desollarlo, lo que le acarreará el contagio y la muerte. El ser humano de estos cuentos suele estar condenado de antemano por su ignorancia y marginación, por ello, la literatura es más que nada un registro, que puede ser en tono de denuncia, de esta prefiguración del destino del hombre.

En el Ecuador un grupo de escritores trabajaba también el cuento con esta orientación estética: Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert. No pretendo, sin embargo, afirmar que todos estos escritores fueran homogéneos, que no hubiera diferencias estilísticas en sus composiciones. Hay, sin duda, variantes en sus enfoques, distintas resoluciones artísticas a los problemas planteados, pero sí es posible advertir un proyecto estético compartido, heredero de la tradición realista y naturalista del siglo xix. Por ejemplo, en “El malo” se puede apreciar la pericia del narrador para hacer más discreta su presencia, para regular su discurso de acuerdo a la percepción que va teniendo el personaje, un niño marginado, sin imponer tajantemente sus propios conocimientos de los hechos y del mundo representado:

¡Vieja majadera! Venir a buscar gallinas cuando él tenía que hacer dormir a su ñaño y cocinar... Y ya el sol “estaba más paradito que endenantes”.  
¡Qué gritón el muchacho! Ya no le gustaba la musiquita<sup>95</sup>.

Las ambigüedades en la forma de construcción del cuento obedecen a esta apremiante necesidad de hacer testimonio, erigir una imagen artística de este mundo referencial, lo que pedía describir, nombrar, explicar y aun educar, moralizar. Esta urgencia de fundar nuestra propia tradición literaria hacía borrosas las fronteras entre los géneros, no se trata de que sólo el cuento se estuviera buscando una especificidad, era el estado de gran parte de las formas discursivas,

---

<sup>95</sup> Enrique Gil Gilbert, “El malo”. Seymour Menton. *op. cit.*, pp. 266-267.

salvo las ya fijadas por el canon, como el caso de la lírica, por ello el cruce entre discursos históricos, novelescos y poéticos.

### **El problema de la representación artística**

Puede decirse que el cuento de la primera vertiente 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 emocional volitivo 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 profundamente 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 genuinamente artística de alcanzar una representación viva y agudamente 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. Ahora intentaré mostrar otra de estas formas de relación conflictiva que vivió el cuento de esta vertiente para configurarse como género.

Hay un tipo de cuento que, en principio, renunció a la aspiración de plasmar el lenguaje ajeno al del autor, pero no por ello renunció a la pretensión de referencialidad directa, inmediata; más aún, fundó lo estético justamente en esa ilusión referencial. Es el caso de una parte de la obra del cuentista chileno Baldomero Lillo, particularmente del volumen *Sub-terra*. En estos cuentos, el lector no encontrará hablas marcadas, diferenciadas de la del narrador, ni siquiera intentos de estilización del lenguaje de los mineros del sur de Chile, objeto central de su representación.

Algunos críticos han insistido en la fuerte influencia que sobre Lillo ejerció la lectura de *Germinal*, con lo cual, directa o indirectamente, se le adscribe a la estética naturalista. Sin embargo, otros ven en sus textos una genuina fidelidad al mundo sobre el que escribía, mucho más allá de sus fuentes literarias: “Trabajó en un pueblo minero del sur de Chile, y de la observación directa de la miseria y el dolor salieron sus cuentos”<sup>96</sup>. O, “Sin embargo, Lillo no comete el error en que caían muchos de sus contemporáneos: emplear el relato como un sermón. Simplemente presenta una situación en toda su brutalidad”<sup>97</sup>. O, “Tal vez inspirados por *Germinal* de Zola, los cuentos de *Sub terra* están tan apegados a la realidad chilena que desmienten cualquier influencia libresca”<sup>98</sup>.

El proyecto estético de *Sub-terra* se cimienta en la consignación de la existencia sombría de una colectividad anónima, sometida a la brutalización de un trabajo extenuante y a la iniquidad de patrones voraces y sanguinarios. Esa colectividad se encarna en un niño condenado a perder su infancia en las tinieblas del socavón, en mujeres harapientas, en huérfanos hambrientos que no aguardan ningún mañana que no sea el de la mina, en un hombre que ve cómo se esfuma su juventud y su fuerza en la lucha a muerte por arrebatar a las entrañas de la tierra un pedazo de carbón:

¡Cuántas veces en esos instantes de recogimiento había pensado, sin acertar a explicárselo, en el porqué de aquellas odiosas desigualdades humanas que condenaban a los pobres, al mayor número, a sudar sangre para sostener el fausto de la inútil existencia de unos pocos!...<sup>99</sup>.

Estos entes casi nunca tienen nombre, y raras veces tienen palabras para nombrar su infortunio. Su carencia de expresión directa en el texto se justifica por la precaria conciencia que tienen de su

---

<sup>96</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 384.

<sup>97</sup> Jean Franco, *La cultura moderna...*, p. 77.

<sup>98</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 137.

<sup>99</sup> Baldomero Lillo, “El chiflón del diablo”, en *Sub-terra*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 4ª ed., 1985, p.

vida y de sus condiciones de existencia, por una perspectiva fatalista que va a estar incorporada en la enunciación narrativa:

Los obreros clavaban en el anciano sus inquietas pupilas en las que brillaba la desconfianza temerosa de la bestia que se aventura en una senda desconocida. Para esas almas muertas, cada idea nueva era una blasfemia contra el credo de servidumbre que les habían legado sus abuelos, y en aquel camarada cuyas palabras entusiasmaban a la gente joven de la mina, sólo veían un espíritu inquieto y temerario, un desequilibrado que osaba rebelarse contra las leyes inmutables del destino<sup>100</sup>.

Ahora bien, hay otra razón para que no se dé el registro de las hablas diferenciadas entre narrador y personajes: el narrador se ha involucrado emotivamente con el destino de esas vidas e intenta articular su discurso desde el horizonte de esos mineros, de tal forma que, con frecuencia, en la enunciación narrativa se va introduciendo el tono de la voz de sus personajes: “Los pequeñuelos respirando el aire emponzoñado de la mina crecían raquíticos, débiles, paliduchos, pero había que resignarse, pues para eso habían nacido”<sup>101</sup>. De esta forma, la voz enunciativa, que recoge en sí la posible enunciación de los mineros, se relaciona tensionalmente con el mundo sombrío de la mina. Este es un caso típico donde el narrador, sin ser personaje representado, se constituye como el héroe del acontecimiento.

El mundo de *Sub-terra* está separado entre mundo de abajo y mundo de arriba; sin embargo, para los mineros, el mundo de la superficie no es más que la extensión de las tinieblas de la mina, de ahí las lluvias pertinaces, los cielos encapotados: “Y la lluvia caía siempre, copiosa, incesante, empapando la tierra y calando las ropas de aquellos miserables para quienes la llovizna y las inclemencias del cielo eran una parte muy pequeña de sus trabajos y sufrimientos”<sup>102</sup>. Este ámbito sombrío no funciona como mero entorno ajeno a la vida de los mineros; es decir, no se trata de una espacialidad descrita objetivamente desde fuera, sino que es

---

<sup>100</sup> “Los inválidos”, en *ibid.*, p. 15.

<sup>101</sup> “La compuerta número 12”, en *ibid.*, p. 27.

<sup>102</sup> “El pago”, en *ibid.*, pp. 62-63.

observada por el narrador desde los ojos de sus personajes, desde su propio horizonte y alcanza a ser representada textualmente porque en ella está impreso el hálito de esas existencias sombrías. La mina no es un lugar indiferente, donde se desarrolle una historia cualquiera, se torna en todo un universo semántico que entra en tensión con la vida de los mineros expresada en boca del narrador: la mina es el lugar de la injusticia, el de la explotación, el sitio donde se consumen las vidas de los hombres, es la bestia que devora las fuerzas, la juventud, el futuro.

Estrechamente ligado con lo anterior, pareciera operarse un congelamiento temporal, pareciera instalarse la acronía para capturar el fugaz y tremendo momento del choque de una vida humana con el monstruo oscuro que es la mina. Sin embargo, no puede dejar de verse que hay una temporalidad específica determinante, el tiempo ha dejado huellas en el ser; toda la vida se configura en relación con un pasado siempre trágico que va a marcar el futuro y que tiende a resolverse para el personaje en: los antepasados han sido devorados por la mina, los descendientes lo serán, ahora es su turno.

Toda la historia de explotación e injusticia deja de ser un borroso horizonte, lejano y abstracto, para adquirir concreción en el presente de la crisis. Por otra parte, estos cuentos fundan su efecto no en el preciso cumplimiento de la desgracia, sino en todo el cúmulo de indicios que el narrador va sembrando para que el desenlace sea inevitable. Por ejemplo, en “El chiflón del diablo”, desde que el narrador establece la existencia de esta sección de la mina, es porque su personaje estará destinado a perecer en ella; así, el cuento se configura como el proceso de preparación hacia esa muerte, por ello es que las conversaciones de la abuela, a la luz del desenlace, se toman más patéticas:

—¡Ah, sí, dicen que los que trabajan ahí tienen la vida vendida!. [...]

—Será como dices, pero yo no podría vivir si trabajaras allá; preferiría irme a mendigar por los campos. No quiero que te traigan un día como trajeron a tu padre y a tus hermanos<sup>103</sup>.

Puede verse que el relato se despliega en lo que media para que el futuro inminente e inevitable se junte y se haga uno con el pasado. El acontecimiento artístico se da no en el accidente del personaje, sino en la tensión establecida por el narrador entre la angustia ante la muerte cierta y el camino irremediable hacia ella. El umbral es el punto de intersección donde se tocan los dos universos. En este sentido puede decirse que estos cuentos de Lillo tienen una orientación muy clara hacia ese futuro insalvable. El momento presente del acto es sólo el punto en donde confluyen los ríos del pasado y donde se instaura el elemento de crisis que inevitablemente le abrirá paso al futuro de desamparo, de orfandad, de miseria. Esta es la razón para que el narrador se obstine en depositar sobre un ser indefenso el peso del futuro nada alentador: la esposa enviudará, el niño quedará amarrado a la mina luchando entre las tinieblas, la abuela perderá a su nieto, único sostén. En estos seres desvalidos se encarna la tragedia más nitidamente que en la propia piel del minero condenado a la inminencia de la muerte.

La obra de Baldomero Lillo no es homogénea, ni monotemática, ni monoestilística y esto se hace nítido en su segundo volumen, *Sub-sole* que acusa algunas transformaciones que lo adscribirían más a la segunda vertiente del cuento hispanoamericano. Este volumen de cuentos es heterogéneo, pues mientras una buena cantidad de los textos se configuran como leyendas o parábolas, otros recuperan el tono y la perspectiva de los cuentos —no necesariamente el tema— de *Sub-tierra*, como “El alma de la máquina” o “Quilapán”.

“Inamible” es uno de los cuentos importantes de Lillo porque contrasta radicalmente con el tono patético de su obra y porque, en la literatura hispanoamericana de aquel momento, no

---

<sup>103</sup> “El chiflón del diablo”, en *ibid.*, p. 71.

había sido muy abundante la presencia del sentido del humor, como no fuera revestido de pretensiones ejemplarizantes. La primera narrativa del siglo xix, en general, fue una narrativa solemne, que sólo incorporaba lo cómico en la medida en que era de utilidad para señalar vicios —es el caso, por ejemplo, de muchos pasajes cómicos de *El periquillo sarniento*—, de ahí la frecuencia con que estos textos se volvían satíricos<sup>104</sup>. La literatura de finales del siglo xix y principios del xx empieza a recuperar para sí el humor y la comicidad con un sentido puramente lúdico.

Este tipo de humor, que no es abiertamente satírico —aunque, ciertamente, el cuento “Inamible” también puede ser leído como una sátira contra la ignorancia y la pretensión de cultura de los funcionarios públicos—, fue trabajado por los cuentistas de la segunda vertiente en la que se desarrolló el cuento hispanoamericano, como se verá más adelante. La comicidad de este cuento lo enlaza con la vieja tradición de la narración de relatos que buscan provocar la risa de los oyentes por el error lingüístico.

La condición de la mujer empieza a ingresar como objeto de representación en el cuento hispanoamericano con la obra de Marta Brunet, quien narra desde la simpatía que le inspiran las mujeres, doblemente sometidas a la servidumbre del machismo y de la pobreza. Sin embargo, tal simpatía sigue funcionando como la ventana que permite al narrador asomarse a una vida ajena para aprehenderla en tanto mundo extraño, a la vez que cercano:

La mujer los miraba, quieta, con los ojos tan abiertos e inexpresivos, tan claros, tan enormes en su grisura. Que no se acercaran de nuevo a su fonógrafo, que no fueran a tomarlo; era suyo, allí residía su vida interior, su evasión a los días incoloros. Ella era exteriormente semejante a la llanura, plana, con la voluntad del marido como el viento

---

<sup>104</sup> Sólo con el fin de aclarar el sentido con el que la uso y sin entrar en mayores complejidades, remito a la noción de sátira propuesta por Linda Hutcheon: “La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”: (“Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en AA. VV., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178).

rasándola: pero al igual que bajo napas de tierra está la corriente multiforme del agua, así ella tenía dentro su agua cantante diciendo las cosas del pasado. La música era de ella. De ella y ¡ay de quien se le acercara!<sup>105</sup>.

Obsérvese cómo el narrador oscila entre su punto de vista, expresado en sus propios términos, a la vez que se acerca hasta la fusión con el sentimiento del personaje: así, el cuento se debate entre la exotopía autosuficiente y la interiorización emocional volitiva con el horizonte ajeno. Por ello la adscripción de Brunet a esta vertiente no significa que su práctica no haya modificado en nada la concepción de cuento del siglo XIX: por ejemplo, Graciela Tomassini ha anotado cómo los personajes de estos textos son “mujeres-sujeto, actantes de su propia decisión, conscientemente movilizadas en pos de una opción existencial asumida en libertad”<sup>106</sup>. Esto puede ser apreciado en varios de sus textos y este hecho le marca una distancia considerable del cuento donde el personaje era una simple víctima de la fatalidad o del estado injusto de cosas. La imagen de los seres empieza a cambiar, en la medida en que son un poco más responsables de su vida y por su propia decisión hacen el trayecto hacia un nuevo estado, actúan, cavilan o simplemente, dejan asomar una clara conciencia de su situación de injusticia.

A tal grado esto es así que puede darse esta fusión de las voces entre narrador y personaje; aquél no invadirá y cubrirá totalmente a éste, sino que, en todo caso, en la voz del narrador se verán los ecos, a veces débiles, a veces más nítidos, de la voz de la conciencia a la que está naciendo el personaje. El acontecimiento deja de estar centrado en los sucesos para desplazarse al núcleo de la tensión establecida entre esta conciencia externa que lucha para aprehender artísticamente el horizonte sentimental e ideológico del personaje. El personaje establece una relación de tensión con su entorno hostil y se debate para encontrar una puerta de liberación, una voz propia. La voz y la ideología del autor empieza a difuminarse o hacerse menos importante.

---

<sup>105</sup> Marta Brunet, “Soledad de la sangre”, en Instituto de literatura chilena, *op. cit.*, p. 343.

así, el cuento alcanza a perfilarse más nitidamente como una forma particular y diferenciada de representar un mundo y de dialogar con él.

### **Un mundo referenciable**

Aun ya entrado el siglo xx, habiendo vivido la experiencia estética que fue el modernismo y conviviendo con la propuesta artística de las vanguardias, cierto tipo de práctica literaria seguía concibiéndose estrechamente ligada a su circunstancia social y, por tanto, responsable de los problemas y dolores de la naciente sociedad latinoamericana; los escritores de cuento adscrito a esta primera vertiente asumieron que tal vocación sólo se haría posible si el género se convertía en portavoz fiel de tal problemática. El autor solía construir sus textos desde la empatía hacia ciertos sectores sociales, lo que provocaba deslizamientos claros hacia su propia perspectiva ideológica. En consecuencia, la imagen de los hombres propuesta por este tipo de cuento es compleja pues, por un lado, construye personajes muy cercanos a la historicidad, son representantes de determinadas condiciones sociales, pero, por otro, suelen ser imágenes estáticas, predeterminadas, prefiguradas.

Además, un cuento concebido de esta manera exige la presencia de una anécdota definida, precisa que algo pase: en el acto de los personajes el cuento halla su especificidad genérica. Se trata de un acto que ilumine el estado de cosas que pretende ponerse de relieve. Lo que verdaderamente atañe a la sociedad es lo que puede concretarse en actos, es más, que éstos sean

---

<sup>106</sup> "Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1940 y 1950: Martha Brunet. Silvina Ocampo.

de carácter público, que tengan que ver con la colectividad —los gauchos, los mineros, los indígenas, los campesinos—, de ahí que el actuar deba ser socialmente exhibido y valorado, no importan los procesos individuales, privados. Este factor se enlaza con el anterior: el personaje del cuento de la primera vertiente raras veces alcanza a configurarse como héroe porque sólo cumple el papel de actuar; es decir, hace lo que haría cualquiera de su clase social, de su raza, de su condición, es, en esa medida, símbolo de un estado social, de un comportamiento social calificable y reconocible en términos éticos.

Para que pueda darse la construcción de este mundo tiene que haber una entidad exotópica cuya actividad artística consistirá fundamentalmente en la comprensión de la sociedad en la que vive. Esta entidad recortará un fragmento y sobre él proyectará su tono ideológico, el cual será el factor más importante de unificación y de totalización; además, este enunciador se piensa siempre hablando para su igual, casi su doble en términos ideológicos. Esto explica porqué la enunciación generalmente es externa, no emana del foco del conflicto, no pertenece ni por asomo al mundo representado; por ello también el autor-creador es el guía principal de lo que enuncia, a la vez que mantiene su lenguaje incontaminado, estandarizado, frente al de sus personajes, a quienes podrá dar la palabra, con más razón si ésta revela incorrecciones lingüísticas, porque así será más convincente la caracterización y más comprensible la adscripción a un rango social.

En el *corpus* que constituiría el cuento de la Revolución mexicana<sup>107</sup> hay un común denominador que lo hace adscribible a esta primera vertiente: la voluntad de registrar

---

Juan José Arreola, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti", en Edelweis Serra, *et. al., op. cit.*, p. 96.

<sup>107</sup> Por supuesto, habría que preguntarse desde el principio por la genuina existencia de este fenómeno o si sólo es una extensión de lo que se dio en la novela —significativamente los autores de novelas de la Revolución son los mismos que entran en el inventario del cuento. No hay duda de que existe un *corpus* considerable de cuentos que trabajan el tema de la Revolución, pero más allá de lo puramente temático, para Luis Leal se trata, incluso, de un tipo de cuento sin antecedentes en nuestra literatura, que tuvo que crear sus propias normas, que forjó una "nueva técnica, un nuevo lenguaje y un

artísticamente un hecho social desde una perspectiva muy cercana a lo testimonial, por las pretensiones de objetividad desde las que se construye. El fenómeno del cuento de la Revolución —la época áurea, como la llama Leal— se ubica más o menos entre 1928 y 1940 y esto puede ser asumido así si uno hace suya la perspectiva contenidista en la que se sustenta esta clasificación<sup>108</sup> —así cabrían, por ejemplo, los cuentos de Rulfo. Sin embargo, desde mi punto de vista, el problema no puede ser resuelto de esta manera, sino que debe estudiarse este fenómeno a partir de la poética de los textos, de ahí que, en realidad, muchos de los cuentos de la Revolución sean adscribibles a esta primera vertiente que propongo, pero, de ninguna manera, todos los inventariados por los antologadores.

Hacer del cuento un discurso explicativo de la raíz de los hechos de armas, un aparador de los vicios, un registro de las desviaciones de origen que sufrió el movimiento revolucionario: éste es el sentido de la orientación ética que prevalece en este cuento, ésta la guía que traza el camino de la composición artística y lo que hace inteligible la narración. El acontecimiento se sustenta en un suceso ubicable históricamente, se recorta un fragmento de la totalidad

---

nuevo ritmo” (“La revolución mexicana y el cuento”, en Luis Leal y Edmundo Valadés, *Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana*, CONACULTA, México, 1990, Lecturas mexicanas, tercera serie, 14, p. 94). Sin embargo, no es del todo claro en qué consistirían tales novedades pues, más adelante, el mismo historiador intenta resumir las características del cuento de la Revolución en términos que pueden ser familiares para gran parte del cuento decimonónico: “la brevedad, el uso de la técnica descriptiva, la debilidad en la creación de los personajes, que por lo general se quedan en tipos: el descuido —no siempre— en el estilo y la falta de profundidad” (*Ibid.*, p. 105).

<sup>108</sup> En 1955 se publicó *La muerte tiene permiso*, por lo que no participaría de este fenómeno: sin embargo, por su proyecto estético sigue ligado a esta tradición, en particular con el cuento que da título al libro, el que ha sido más leído y antologado. Este cuento está construido de forma muy similar a los anteriormente aludidos: un narrador exotópico que mira el desarrollo de una asamblea, si bien, no interviene directamente emitiendo juicios, si se crea un personaje, no campesino, encargado de transmitir la ideología autoral, a la vez que da pie para el desenlace al ser él el elemento que pone a prueba los valores de los otros representantes de la ley: “—¿Y qué peores actos fuera de la ley que los que ellos denuncian? Si a nosotros nos hubieran ofendido como los han ofendido a ellos; si a nosotros nos hubieran causado menos daños que los que les han hecho padecer, ya hubiéramos matado, ya hubiéramos olvidado una justicia que no interviene. Yo exijo que se someta a votación la propuesta” (Edmundo Valadés, “La muerte tiene permiso”, en *La muerte tiene permiso*, FCE-SEP, México, 1983 (Lecturas mexicanas 9), p. 14).

prevalorada por el autor y se registra verbalmente. Tal suceso, con mucha frecuencia, no es más que el pretexto de que se vale el autor para articular un discurso abiertamente ideológico:

Carrancistas, villistas, convencionistas y zapatistas entran y salen de la capital, sin soltarse de la greña: el sufrido pueblo, ahito de beneficios, hace interminables colas esperando un kilo de carbón o una medidita de maíz a cambio de un puñado de billetes, mientras el doctor Olivares firma recibos y bebe champaña en las mejores cantinas, con los próceres de la hora<sup>109</sup>.

Los sucesos que merecen hacerse objeto de la narración son especialmente útiles para “ilustrar” el comportamiento mezquino de los hombres ignorantes, a los que se coloca en una situación extraordinaria —la anarquía de la guerra—, de ahí la constante recurrencia a exhibir el machismo, crímenes pasionales, vilezas, crueldad rayana en el sadismo: el cuento como aparador de la peor parte del ser humano, lo que con mucha frecuencia se resume en unas cuantas líneas determinantes, en un discurso que no puede menos que emanar de la conciencia autoral:

Aquel hombre se llamaba Rodolfo Fierro: había sido ferrocarrilero y después fue dedo meñique del jefe de la División del Norte, matón brutal e implacable, de pistola certera y dedo índice que no se cansó nunca de tirar del gatillo<sup>110</sup>.

En realidad casi todo el cuento llamado de la Revolución está concebido como un vehículo transmisor de las posiciones valorativas del autor en relación con lo que fue el movimiento armado y sus resultados; el discurso del autor se plasma directamente sin que haya el más leve indicio de refracción de sus intenciones, de tal forma que este tipo de cuento deviene en una especie de estampa, apenas animada por el caminar de los personajes y por algunas acciones ilustrativas de lo que se quiere transmitir.

La ambigüedad discursiva no alcanza su fin en el siglo XIX, como puede verse en estos cuentos, se sigue dando a lo largo del presente: todavía se seguirá dando la distinción de hablas, entre la correcta y pulcra del autor-narrador y la de sus personajes. Pero el registro de las

---

<sup>109</sup> Mariano Azuela. “Anuncios a línea desplegada”. *Cuentos de la Revolución*. prólogo, notas y selección de Luis Leal. UNAM, México, 1993 (Biblioteca del estudiante universitario 102), p. 14.

<sup>110</sup> Rafael F. Muñoz. “Oro, caballo y hombre”. en *Cuentos de la Revolución*, p. 67.

particularidades de los personajes está orientada, 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. La diferencia suele marcarse a pesar de que a veces el narrador sea uno más en la bola. El discurso distinguible de los personajes, con suma frecuencia, es sólo una encarnación del mensaje ideológico que buscaba transmitirse:

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 pasiendo en automóvil kon una bicja ke 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<sup>111</sup>.

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 siempre 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.

Caso similar es el de los cuentos indigenistas: los de Ramón Rubín o de Francisco Rojas González o de Gregorio López y Fuentes. Gran parte de estos cuentos pueden ser reconocibles como herederos y continuadores de la tradición literaria mimética y referencial, por su decidida voluntad de construir un mundo que se haga eco de los problemas de la vida del indígena, que

---

<sup>111</sup> Dr. Atl. "La juida". *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés. CONACULTA, México, 1990 (Lecturas Mexicanas, tercera serie, 7), p. 45.

retenga un fragmento de esa realidad para revelar las condiciones de injusticia, de atraso cultural y aun de barbarie en la que han estado sumidos los indígenas.

La perspectiva desde la que se construyen esos mundos sigue siendo la de la exterioridad: el narrador, siempre blanco, en todo caso ajeno a la comunidad, observa, selecciona y registra lo que le parece indicativo del estado de cosas. Con frecuencia, el cuento se asemeja mucho a un sermón educativo, se hace vehículo cierto de la ideología liberal que porta una verdad, la verdad de la civilización desde la que se valora:

Trabajando la tierra, aprendió y enseñó al mismo tiempo, el cultivo de las semillas que los indios jamás habían cultivado, con excepción del maíz y el frijol. Él fue quien estableció el sistema mutualista en el trabajo: en un solo día, reunidos todos, alegres y felices, sembraban el terreno de un vecino, quien estaba obligado a trabajar un día por cada uno de quienes le habían ayudado. Lo mismo era en la escarda, que en la cosecha y al levantar la casa de quien iba a formar una nueva familia. Él estudió y enseñó a los indígenas las propiedades de las plantas medicinales, nuevos sistemas de caza y otros conceptos de moral...<sup>112</sup>

El cuento indigenista, con mucha frecuencia, se construye muy cercanamente a la estética naturalista, en el afán testimonial de registrar las injusticias, la vida de miseria del indio, su condición animalizada, resultado de la marginación, de ahí la recurrencia a lo descriptivo: el autor se ha echado a cuestras la tarea de dar a conocer a sus lectores un mundo distante, ignoto, incomprendible desde el horizonte ideológico de la cultura occidental, haciendo énfasis en el grado de degradación de estas vidas:

Recuerdo de su duelo a muerte con el padre de la segunda de esas muchachas, nuestro héroe conserva una herida horrible, medio pasmada por los frios, que atravesando su mejilla izquierda le ha vaciado la cuenca del ojo y le da a su faz una expresión monstruosa y repugnante, capaz de inspirar espanto a los chiquillos. De ella le cuelga un pedazo de cachete. Y, aparte del pavoroso aspecto de ese desgarrón en la carne y de la órbita vacía del ojo, descarnados y fétidos por las exudaciones internas, la propia boca se le ha torcido en una mueca siniestra[...]<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Gregorio López y Fuentes. "Quetzalcoatl". en Jaime Erasto Cortés (presentación y selección). *El cuento: siglos XIX y XX*. Promexa, México, 2a. ed., 1991, p. 271.

<sup>113</sup> Ramón Rubín. "Amores de un tarahumara". en *Ibid.*, p. 396.

Lo indígena para estos narradores siempre queda como un mundo ajeno, inapropiable, aun cuando haya un cierto nivel de cercanía alcanzado a partir del conocimiento directo del autor, por haber vivido en algunas comunidades —siempre en calidad de observadores—, como es el caso de Francisco Rojas González, quien intenta plasmar en forma artística el horizonte ideológico y vivencial de los indígenas en sus cuentos de *El diozero*. En estos textos el autor ha ido más allá de una visión meramente antropológica y casi llega a rozar en su discurso la perspectiva indígena; sin embargo, los narradores son también blancos, recién llegados a las comunidades y aun en los casos en que éstos no se configuran como personajes testigos de lo que relatan, aparecen juicios como los siguientes, que delatan la exotopía desde la que se mira el mundo representado: “La justicia yaqui está circundada por una ronda de formulismo y de prejuicios infranqueables[...]<sup>114</sup>”. En otros momentos parece predominar aún la intención didáctica, esto es, contar una historia, una anécdota, para crear la posibilidad de dejar una enseñanza testimonial claramente expresada, sin mediación:

A partir de aquel instante, ya nadie habló de la ingratitud de los indios, ni de su brutalidad, ni de sus descortesías... Hubo, sí, imprecaciones e insultos pero no para los chinantecos, ni para los mixes, ni para los coras, ni para los seris, ni para los yaquis... los hubo para aquellos hombres y aquellos sistemas que al aherrojar los puños y engrillar las piernas, chafan los cerebros, mellan los entendimientos y anulan las voluntades, con más coraje, con más saña que el paludismo, que la tuberculosis, que la enterocolitis, que la onchocercosis... Y los pinos, el cenizote y la vereda aprobaron a una<sup>115</sup>

Así, lo que se relató en este cuento, siempre desde el punto de vista de los científicos, es la pauta para introducir las evaluaciones hechas desde un horizonte absolutamente ajeno al indígena. El cuento se configura como el espacio de la confrontación entre dos mundos separados que nunca llegan verdaderamente a comunicarse y la enunciación se dirige a otra entidad también ajena a ese universo representado.

---

<sup>114</sup> Francisco Rojas González. “La triste historia del pascola Cenobio”. *El diozero*. Fondo de Cultura Económica. México. 4ª. Ed. 1996. p. 126.

En este tipo de cuentos el personaje nunca llega a constituirse en verdadero héroe, éste siempre está representado por la voz narrativa que enfrenta su mundo, su cultura, a la otra, que nunca termina de comprender. En este sentido, la tensión se forja en la valoración establecida desde fuera y los personajes resultan meros tipos sociales. El acontecimiento así, casi siempre consiste en un enfrentamiento fuertemente orientado a la ética.

Los escritores de cuento adscrito a esta primera vertiente, como ha podido apreciarse, por su orientación ideológica y estética, eligieron trabajar, preferentemente, con personajes y ámbitos rurales, pues aunque ya existían los grandes espacios urbanos localizados como centros de poder político y cultural —de hecho, ahí vivía la mayor parte de ellos—, todavía se pensaba que los genuinos valores y el auténtico ser nacional se encontraba en lo rural y si la literatura tenía la misión de contribuir al descubrimiento de lo propio diferenciador, ésta debía concentrarse en la exploración de los rasgos del hombre rural. La perspectiva valorativa hacia este ámbito es, por supuesto variable: va de la denostación más radical al reconocer en lo rural los rasgos de la barbarie y por tanto la causa del atraso, hasta la admiración propiciada por la idealización de los supuestos elementos de identidad y de genuinidad localizados en este espacio.

El género manifiesto en estos primeros textos es complejo y polimorfo, porque aún no estaban claras las fronteras entre las diferentes formas narrativas y, por tanto, faltaba mayor conciencia de las posibilidades estéticas de este género en particular. Así, gran parte de la historia del cuento del siglo XIX consiste en la exploración de lo que podía hacerse con él, distanciándolo de la crónica, autonomizándolo de la historia y, sobre todo, diferenciándolo de las formas de enunciación didáctico-moralizantes, típicas del cuadro de costumbres. Los escritores de cuento

---

<sup>115</sup> “El cenizante y la vereda”, *Ibid.*, p. 53.

rastrean posibilidades temáticas y expresivas en las formas orales, ahí encuentran formas de atraer una historia, hacerla significativa, no en la profusión de datos y detalles, sino en la manera de enunciar: el género empieza a definirse como tal en la medida en que va constituyéndose como un tipo de discurso que porta una singular visión de la vida, del mundo, porque va forjando, a su vez, una peculiar manera de buscar la comunicación artística.

### **La referencialidad poetizada**

Hacia mediados del siglo xx, la faz del cuento ha cambiado mucho, no sólo porque ha vivido un proceso interno de transformación o evolución, que se materializaría en una tradición más o menos consolidada, objetivable en un *corpus* diverso que consigna búsquedas y hallazgos, sino también porque ha ido encontrando un lugar, una personalidad en la complejidad del espectro de los géneros literarios; es ya una voz con capacidad de diálogo frente a otros géneros y frente al mundo en el que vive. Los escritores han pasado por la experiencia de buscar una lengua literaria americana propia y, en gran medida, la han ido construyendo, han enriquecido su visión con la lectura de otros textos de diversas culturas, han asimilado las enseñanzas que dejó el modernismo y las experimentaciones expresivas de las vanguardias.

Sin embargo, esto no quiere decir que los escritores hayan olvidado o se hayan desentendido de los agudos problemas por los que atravesaba Hispanoamérica, para quedarse encerrados en los marcos del mundo puramente literario. Pudo haber cambiado el punto de vista, y sobre todo la forma en la que se piensan las relaciones entre trabajo artístico y realidad demandante —los requerimientos de esa misma realidad hacia el arte han sufrido modificaciones— y, en esa medida, el producto estético también se ha ido transformando.

Un claro ejemplo de este proceso es la obra de José Revueltas, un hombre enteramente comprometido con su sociedad y con su tiempo, tanto como ideólogo como participante activo de los movimientos sociales. Sus cuentos son un signo de la nueva época, son ambiguos y complejos, de ahí que no se les pueda pensar como directamente herederos del realismo o del naturalismo del siglo XIX, sino, en todo caso, herederos de todos estos procesos culturales y literarios de Hispanoamérica.

La adscripción de los cuentos de Revueltas a esta vertiente obedece a la persistencia de la mirada externa para configurar el mundo fabulado, a las pretensiones de mantener una fidelidad inquebrantable a un mundo real referenciado, lo cual va acompañado de una nítida función ideológica. El cuento se caracteriza por la constante intervención de la voz narrante para acotar y comprimir en su discurso los hechos y antecedentes que expliquen los sucesos relatados. Así, por ejemplo, se cuenta el duelo brutal entre dos indígenas, pero sólo el narrador puede ser capaz de enterar al lector de los antecedentes que explican tal batalla: “Todo había ocurrido aquella noche en que Chuy llegó borracho. Simona, su mujer, le abrió la puerta al compadre, mientras Chuy, allá, quién sabe, se embriagaba. Hoy iba a limpiar la afrenta...”<sup>116</sup>.

En realidad, los cuentos de Revueltas, si bien siguen estando adscritos en gran medida a esta primera vertiente, deben ser pensados más bien como una variedad estilística dentro de ella: la que revela una voluntad poetizadora del mundo referenciable. En otras palabras, a este escritor, ya no se le ofrece a su mirada creadora una realidad concreta, dada, lista para entrar sin más en el texto literario; se le ofrecen, en todo caso, múltiples discursos ideológicos y artísticos sobre la realidad, que merecen y piden una nueva refracción bajo el lente estetizador, para ofrecer así un nuevo ángulo, una nueva faz. Sin embargo, hay que hacer notar que lo poético es adscribible a la

voz y a la conciencia narrante; es ese narrador, que a su vez deja asomar al autor, el que se introduce en las mentes y en la mirada de sus personajes para proponer y aun imponer su propio tono.

En *Revueltas* puede apreciarse una voluntad de desplazar la narración de hechos concretos hacia la exploración del mundo en el que esos hechos aludidos están inmersos, lo cual ya marca una distancia considerable del tradicional cuento realista o regionalista: el narrador de *Revueltas* es, en estos términos, menos narrador y más conciencia exploradora, aunque a veces se deslice hacia lo descriptivo con tal de garantizar el perfecto entendimiento del horror que busca plasmar:

Para quien lo ignore, la operación, pese a todo, es bien sencilla. Brutalmente sencilla. Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda, completamente puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de "un cristiano", dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que tirarlo de las piernas, hacia abajo, con vigor, para que encaje bien<sup>117</sup>.

Los personajes de estos cuentos no son meras comparsas, actuando unos hechos concretos; aunque todavía no llegan a configurarse plenamente como héroes, alcanzan cierto grado de singularidad, y esto es más agudo cuanto más integrados están en el seno de una determinada colectividad. Esta concreción está dada, en gran medida, por la fuerte presencia de la historia en los cuentos: por los pueblos ha pasado, por ejemplo, la guerra cristera, imprimiéndole un destino a la vida, una determinada forma de ser a los sujetos participantes de esa guerra, sea como soldados del gobierno, sea como cristeros; de ahí que los mundos erigidos no sean meras abstracciones ideológicas, sino que están profundamente enraizados en la historia.

Los personajes, una prostituta decadente, un indígena ancestralmente marginado, un campesino sin tierra, un soldado sin convicción, siempre están enfrentados a la hostilidad

---

<sup>116</sup> "Barra de navidad", *Dios en la tierra*, Era. México. 1979 (*Obras completas*, 8), p. 54.

<sup>117</sup> "Dios en la tierra". *Ibid.*, p. 16.

figurada como un horizonte extraño y el acontecimiento artístico está cifrado en la denodada lucha del narrador por aprehender, fusionado con su personaje, los límites de ese horizonte ajeno, frecuentemente lleno de horror y de cerrazón. De ahí la ambigüedad de estos textos, dada por la ambivalente posición del narrador, que siempre en acecho, va y viene de los contenidos de la conciencia ajena a la suya, a sus propias apreciaciones, hasta llegar al punto en el que no se sabe bien a bien desde dónde enuncia:

La voz era una, unánime, sin límites. “Ni agua”. El agua es tierna y llena de gracia. El agua es joven y antigua. Parece una mujer lejana y primera, eternamente leal. El mundo se hizo de agua y de tierra y ambas están unidas, como si dos cielos opuestos hubiesen realizado nupcias imponderables. “Ni agua”. Y del agua nace todo. Las lágrimas y el cuerpo armonioso del hombre, su corazón, su sudor. “Ni agua”. Caminar sin descanso por toda la tierra, en persecución terrible, y no encontrarla, no verla, no oírla, no sentir su rumor acariciante. Ver cómo el sol se despeña, cómo calienta el polvo, blando y enemigo, cómo aspira toda el agua por mandato de Dios y de ese rey sin espinas, de ese rey furioso, de ese inspector del odio que camina por el mundo cerrando los postigos...<sup>118</sup>.

Así, el enunciatador está dentro de la conciencia de los soldados sedientos y desde de ahí elabora, en su discurso, la angustia descomunal por la falta de agua; no es sólo su apreciación personal, individual, la que está representando; justamente el cuento se resuelve en acontecimiento artístico por la fuerza con la que el narrador puede encarnar la conciencia de esta colectividad enfrentada al empecinamiento silencioso y amenazante del pueblo encerrado; aquí se traba la historia, la ética, el sentimiento de una colectividad, la desesperación, el coraje, todo regido por la mirada artística que hace una globalidad, unifica y da sentido a las partes.

## **La modernidad**

Con la emergencia y la relativa estabilidad de la pequeña burguesía a mediados de siglo xx surge también la necesidad de nuevas formas de expresar los problemas, la ideología, la visión

artística de ese creciente sector que ha tenido acceso a una educación media o profesional. El crecimiento de las clases medias ha permitido la expansión de los mercados editoriales, se ha creado la posibilidad de que el intelectual y el artista no tengan que sobrevivir en las faenas burocráticas, pues ahora, por lo menos algunos, pueden vivir de su trabajo como escritores, lo que complementan con actividades contiguas, como dar conferencias, impartir cursos más o menos libres en universidades metropolitanas; estas circunstancias, expuestas en términos tan generales, contribuyen a la consolidación de la figura del escritor profesionalizado, quien tendrá que asumir nuevas responsabilidades ante la sociedad. El escritor de la modernidad sigue siendo un personaje público a quien se le exige respuestas, claridad política, sensibilidad ante los problemas, se hace una figura estelar que ocupa grandes espacios en los medios masivos de comunicación. El compromiso con la nación de los escritores decimonónicos ha cambiado de faceta, ya no es necesaria la labor de fundar patria ni de predicar, ni mucho menos tomar las armas para defender la nación. Ahora el escritor debe ser un actor político, pero no un militante, un crítico iluminado, un seguro conocedor del mundo y, sobre todo, debe ser altamente productivo para asegurar su presencia en la cartelera estelar.

Carlos Fuentes es uno de los principales actores de este nuevo contexto: por un lado, encarna la imagen del escritor cosmopolita de gran éxito comercial, y por otro, se asume como conciencia crítica de los valores de la burguesía y de la pequeña burguesía; a tal grado es exitosa la venta de su imagen que en la visión de la crítica se suele confundir hallazgo literario con glamour personal; así, por ejemplo, Poniatowska decide ignorar la larga tradición literaria para aseverar entusiastamente:

Al traducir a México por medio de palabras, utiliza las palabras que escucha diariamente. la de los cocteles, el lenguaje de las niñas bien y el de los pelangoches, de suerte que los

---

<sup>118</sup> José Revueltas, "Dios en la tierra". *Ibid.*, p.13.

lectores recurren a Fuentes-autor no sólo para informarse sino para verse retratados y, en ese reflejo, encontrarse a sí mismos. Por primera vez la literatura tiene que ver con 'la vida real'; la vida a su vez está en los libros de este joven genio<sup>119</sup>.

Fuentes busca en su ya larga trayectoria como novelista, cuentista, ensayista e intelectual profesional dar con el tono que requieren los nuevos contextos. No puede ser un simple continuador de la tradición realista, por más interesado que esté en seguir la exploración crítica de la identidad. La figura de Fuentes es importante porque signa con su imagen la nueva era, casi se puede decir que la inaugura, da la pauta para reorientar las búsquedas artísticas del mexicano al excluir de su horizonte los marcos interpretativos rígidos del siglo xix. Ahora bien, ¿qué tiene de nueva esta narrativa?

Dice Aguilar Mora que la nueva narrativa se caracteriza por la recurrencia a la inmediatez del lenguaje, a la transgresión de los estilos y por la mezcla de todos los niveles narrativos... “Con esta libertad se ridiculizaron los moldes retóricos de la narración tradicional y respetuosa de los estilos bien definidos, de los puntos de vista bien demarcados, etcétera”<sup>120</sup>. Estos rasgos pueden ser apreciados en la narrativa de Fuentes, además, en muchos de sus cuentos se abre la posibilidad de atisbar el horizonte ideológico y sentimental del burgués ciudadano, a veces hace mofa de sus valores, se desenmascaran sus aparentes buenas intenciones, sus fraudes, por ejemplo, con el despliegue de una sexualidad libre se confronta la rigidez timorata del buen gusto:

Yo le ruego que hable con Elena. A mí no me hace caso. Digale que le soportamos todo. Que no nos importa que desatienda su hogar para aprender francés. Que no nos importa que vaya a ver esas películas rarísimas a unos antros llenos de melencidos. Que no nos importan esas medias rojas de payaso. Pero que la hora de la cena le diga a su padre que

---

<sup>119</sup> Elena Poniatowska. *¡Ay vida, no me mereces!*. Joaquín Mortiz. México. 1987. p. 13. Para una revisión crítica de esta imagen puede verse el primer capítulo de Jorge Ruiz Basto. *De la modernidad y otras creencias (en torno a Cambio de piel de Carlos Fuentes)*, UNAM. México, 1992. pp. 11-36.

<sup>120</sup> “Sobre el lado moridor de la “nueva narrativa” hispanoamericana”. AA. VV., *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Marcha editores. México. 1981. p. 239.

una mujer puede vivir con dos hombres para complementarse...Victor, por su procoio bien usted debe sacarle esas ideas de la cabeza a su mujer<sup>121</sup>.

La transgresión estilística sirve en gran parte para intentar aprehender la vida en el espacio urbano, para dar cauce expresivo a los anhelos de modernidad: se gana para el cuento la posibilidad del discurso renovado por la incorporación de los nuevos tics lingüísticos de estas clases medias, pero al fin de cuentas, el nuevo cuento sigue constituyéndose en la articulación de dos ámbitos ideológicos lo que lo lleva a ser una especie de campo de batalla entre conservadores y liberales, represores y contestatarios: el cuento se forja por la construcción de un argumento que consiste en el antagonismo entre la nueva cultura y la vieja, valorada como anquilosada y antimoderna; el personaje de este cuento sigue siendo representante de un sector social tipificado. El narrador sigue siendo exotópico, aunque haya variación en el mayor o menor grado de involucramiento emotivo en lo contado<sup>122</sup>.

Fuentes escribe sus cuentos recurriendo, en gran medida, a las estrategias del realismo, las actualiza con la incorporación de las nuevas técnicas narrativas aportadas por la vanguardia, hace de sus cuentos una especie de registro lingüístico, pero ya no de los campesinos o de los indígenas, sino de las clases medias y de la alta burguesía, discurso que se hace reconocible y diferenciable por la posición ideológica que plasma. La crítica social que se articula no siempre corre por cuenta del narrador, con frecuencia se cede la palabra a alguno de los personajes para que enfrente su enunciación a la de otros o para que la confronte con sus propios actos. A veces es la trama la que se encarga de desmentir y desenmascarar la enunciación; así, afirma un personaje:

---

<sup>121</sup> Carlos Fuentes. "Las dos Elenas", *Cantar de ciegos*. Joaquín Mortiz. México, 1996. p.11.

<sup>122</sup> Jorge Ruiz señala agudamente el carácter expositivo de la obra de Fuentes, que puede ser atribuido en igual medida a sus cuentos: "Acaso el problema radique en que sus "lecturas" sobre México sean muchas veces sólo un pretexto para exponer una concepción ya dada sobre los hechos de que se ocupa y no una forma de suscitar su conocimiento y su discusión[...]" (*Ibid.*, p. 45).

—Es que no se puede vivir aquí. Te lo digo en serio. Yo no quiero servir ni a Dios ni al diablo; quiero quemar los dos cabos. Y aquí no puedes, Claudia. Si sólo quieres vivir, eres un traidor en potencia; aquí te obligan a servir, a tomar posiciones, es un país sin libertad de ser uno mismo. No quiero ser gente decente. No quiero ser cortés, mentiroso, muy macho, lambiscón, fino y sutil. Como México no hay dos... por fortuna. No quiero seguir de burdel en burdel. Luego, para toda la vida, tienes que tratar a las mujeres con un sentimentalismo brutal y dominante porque nunca llegaste a entenderlas. No quiero<sup>123</sup>.

En esta especie de ponencia valorativa sobre la vida del clasemediero mexicano, el personaje afirma su voluntad de irse al extranjero para huir de lo que teme, aunque allá termine siendo tragado por la costumbre, por la deshumanización, que lo lleva a la muerte. Por medio de la fábula se pone de relieve la contradicción en la que se finca el acto discursivo. El cuento no ha dejado de cumplir con su función de ser vitrina donde se exhiben los males sociales.

En un libro posterior, *Los días enmascarados*, se introducen elementos míticos de la antigua cultura mexicana, nueva plataforma de contradicción y debate. Los cuentos se ubican en la intersección de esta primera vertiente y la segunda, de pronto se recuperan tonos legendarios, fantásticos, mezclados con el realismo de la cotidianidad. Se juega más con el lenguaje, se le somete a prácticas experimentales, se le sube al trapecio para que haga actos gimnásticos: se hace objeto de la narración, aunque en el fondo se le siga obligando a responder a las necesidades de crítica social:

Los trigolibificadores del Trigolibicado Tundriuso también defienden la Trigolibia a su manera. Su juego favorito es en tres tiempos (hoy Trigolibismo; mañana, Antitrigolibismo; pasado mañana, Antiprotrigolibicación). Por ello, ser protrigolibífico es una manera de ser antitrigolibífico, y ser antitrigolibífico otra de ser protrigolibífico<sup>124</sup>.

Sin embargo, entre la introducción de estas novedades a lo vanguardista, sigue vigente la voluntad testimonial del cuento, su orientación hacia la aprehensión de dos polos contrapuestos que se enfrentan para revelar la falacia de uno de ellos. Todavía resuena el eco de la perspectiva

---

<sup>123</sup> "Un alma pura". *Cantar de ciegos*, pp. 116-117.

<sup>124</sup> "En defensa de Trigolibia". *Los días enmascarados*. Era. México, 1996, p. 31.

autoral quien no puede reprimir su deseo de participar, de exponer su propia valoración, de dar dirección y sentido al texto, imponiendo su discurso en la enunciación del personaje:

Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos<sup>125</sup>.

Cuando el lector se asoma a textos así no puede evitar la sensación de estar ante un claro discurso autoral que intenta exponer algo, exhibir y, tal vez, secretamente, enjuiciar. El género se debilita, se le arrincona a una mayor explayación discursiva; el acontecimiento pierde mucho de artisticidad al ser convertido puramente en polémica ideológica. Puede observarse también que el recuerdo de la oralidad se ha empalidecido y por ello el género parece asumir solamente los rasgos convencionales que ha ido adquiriendo en la tradición; como prueba elemental de ello puede funcionar el intento de relatar oralmente uno de estos cuentos y se apreciará la enorme dificultad que representa el ejercicio.

Sin embargo, es claro que Fuentes hizo escuela, no sólo como figura intelectual polémica o como novelista; también como practicante de este tipo de cuento sentó un precedente que cubre lo temático, lo estilístico, la actitud hacia el lenguaje narrativo y los lenguajes sociales: así pueden ser reconocidos, por ejemplo, los escritores de la onda<sup>126</sup>, aunque como generación se rebelen a sus antecesores y hayan llevado al extremo los descubrimientos de Fuentes.

---

<sup>125</sup> "Chac Mool". *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>126</sup> A pesar del rechazo insistentemente expresado por muchos de los escritores jóvenes para ser clasificados bajo este mote, no deja de ser ya una convención establecida o más o menos reconocible en el discurso de la crítica literaria: por cuestiones de pura comodidad y sólo provisionalmente la retomo, sin pretender que sea certera o en sí misma explicativa.

Así, la literatura posterior a los sesenta parece haberse hecho asunto exclusivo de las clases medias, serán ellas las que administrarán el otorgamiento de las voces en los textos, pero sin duda, ahora es un bien ganado para sí y parece postular, como programa artístico: “ya basta de indios y campesinos sin tierra, basta de caciques y amos con el látigo en la mano”; pero si se le puede ceder la palabra al lumpen extraviado en la gran ciudad, a la prostituta decadente, a los “excéntricos” habitantes de los hoyos fonquis. La clase media ha descubierto la juventud como valor fundamental y por ello deben ser jóvenes los que pueblen las páginas de los relatos, jóvenes portadores de un nuevo proyecto: rebelarse contra los viejos, asustarlos, hacerlos retroceder porque ahora ellos tienen la verdad. Han formado su proyecto estético en consonancia con el rock y el jazz, han gritado que viva el destrampe, el sexo, el alcohol, las drogas: han vaciado la literatura, ésta ya no tiene que atender los graves problemas, no importa que haya poco que contar, ésta no tiene porqué cumplir más función social que retratar sus hablas —he ahí la novedad: un nuevo lenguaje que no había tenido cabida porque simplemente está recién estrenado en la vida misma—; un español que acepta gozosamente el inglés venido del nuevo imperio; además, la literatura ahora debía ser reproductora fiel de las nuevas conductas, asustar, sorprender, no importa qué tan pronto pueda gastarse esa novedad; salirse de la convención del lenguaje literario, crear uno nuevo, diferente, hacer una la literatura y la vida, aunque ésta sea hueca y contamine aquélla de su oquedad:

—¿Oye?  
—¿Qué?  
—¿Vas a ir por mí a la escuela?  
—Ya te dije que no sé...  
—Es que... no sé... aich...necesito decirte una cosa...  
—¿Qué cosa?  
—Una cosa.  
—Dímela orita.

—No. No puedo decírtela<sup>127</sup>.

Los cuentos de estos años, mediados de los sesenta y setenta, construyen su sentido en la confrontación de los valores de la juventud irreverente con las normas sociales rechazadas, por ello el regodeo en el caló, que se vive como símbolo de la liberación, por ello la selección temática de narrar actos “inmorales”<sup>128</sup>. El narrador se hace uno con sus personajes y todos son cualquiera, todos son uno solo. El mundo de los otros, el de la familia, el de la autoridad, que al fin de cuentas son los viejos y reaccionarios, se desdibuja en la alusión peyorativa de los que sí están en la onda, desde donde se articula el discurso cuentístico:

Baby se descubrió bastante borracha cuando Tomás subió en una mesa.

—Me acaba de hablar Rodolfo desde la cárcel, al muy menso lo agarraron presolín por faltas a la dizque decencia. Se impone sacarlo, ¿no?

Tomás se encaró con alguien que parecía ser el juez.

—Amigo, sabemos que por maniobras de alta política entamaron a nuestro zanquita Rodolfo Radilla y venimos a exigir su inmediata libertad.

El pretenso juez respondió que el joven Radilla debía pagar una multa de mil pesos (—¡Mil pesos! —aullaron todos) porque se le sorprendió en plena playa cometiendo faltas a la moral con una muchachita que había logrado huir<sup>129</sup>.

Los escritores de este tipo de cuento aspiran a reformular el canon del género y hacen nuevos experimentos —están, después de todo, más allá de Rulfo, de Cortázar, del mismo Fuentes— atentando contra la estructura clásica, se niegan a contar una historia orquestada lógicamente, apuestan al caos, caen en el vacío; quiebran la sintaxis, rompen con el pacto de lo regional, hacen de lo internacional lo nuestro, por ello mezclan al español el inglés, el francés, lo que se pueda: sólo nuevos registros lingüísticos integrados en las esferas del intelectual

---

<sup>127</sup> Parménides García Saldaña. “Bye bye love”. *El rey criollo*. Joaquín Mortiz. México. 1997. p. 22.

<sup>128</sup> Los órganos genitales se vuelven actores fundamentales de estos nuevos relatos. se reproducen las cópulas descomunales. se vuelve un gozo nombrar lo antes innombrado, estamos de lleno en un neonaturalismo: “Desesperadamente introducía la lengua en la boca reseca de la mujer, mordisqueaba los pezones, oprimía las nalgas, y por último se dejó caer sobre ella para eternizar la sensación de que su pene había llegado a los mismísimos pliegues de la noche: ya no sentía el contacto. había introducido el miembro en una nada oscura. finalmente húmeda. de hecho chasqueante. que no terminaba porque no principiaba: sólo en la base del pene sentía que la boca vaginal se adhería. lo sujetaba con firmeza[...].” (José Agustín. “Transportarán un cadáver por exprés”. *No hay censura*. Joaquín Mortiz. México, 1988, p. 18).

cosmopolita. Las pretensiones, sin embargo, de hacer crítica social por la vía del cuento no se han perdido aunque se articulen desde la negación de lo que es necesario proscribir, desde un humor que, paradójicamente, se vuelve patético:

Aquí la señora tiene ya sus buenos veinticinco añejos y cuatro abortos en su *curriculum*; yo, veintiocho: años, claro; la mera verdad, mi juez, es que vivimos arrejuntadones. éjele, y hasta tenemos un niño, un machito, y pues como que queremos legalizar esta innoble situación para alivio de nuestros retardatarios vecinos con un billete de a quinientos.

Y sus papeles, preguntó el oficial del registro civil.

Ya le dije, mi ultradecano, nomás es uno: de a quinientos.

El juez sonrió con cara de qué muchachos tan modernos y explicó:

Miren, en el De Efe no van a lograr casarse así, si hasta parece que no lo supieran, esas cosas se hacen en el estado de México o en el de Morelos. Ni modo<sup>130</sup>.

Tal vez, si no sonara muy agresivo, pudiera compararse esta estética con el costumbrismo: un nuevo modo de registrar las voces sociales que irrumpen en los últimos años, hacer de la literatura un fiel registro de este nuevo modo de ser, de este nuevo modo de mirar el mundo, de hablar. Creo que las perspectivas no están radicalmente distantes. El cuento aquí ha dejado también de ser un cuento en los términos convencionales, está más cercano a un cuadro animado. El narrador no tiene nada que contar, por eso disminuye mucho su presencia, se hace a un lado, deja suelta las voces de estos jóvenes declarados en rebeldía, quienes hablan entre sí y para sí. Estos textos interpelan a un otro igual, están hechos para otros clasemedieros incómodos.

Todavía en algunos cuentos de los últimos años puede apreciarse el resabio de esta estética, que se revela en la continuada búsqueda por tratar de aprehender un mundo marginal, afrentoso, donde el narrador simula desaparecer para ceder la palabra a la prostituta ubicada en el último nivel de degradación, o a la solterona desesperanzada, o a la sirvienta maliciosa; sin embargo, persiste la estrategia del narrador de posesionarse de la expresión para dar la imagen completa del personaje en cuestión, de ocuparlo por completo en tanto personalidad:

---

<sup>129</sup> José Agustín, "Luto". en Carlos Monsiváis. *Lo fugitivo permanece*. Cal y Arena. México. 1989. p. 263.

<sup>130</sup> José Agustín. "Cuál es la onda". en Seymour Menton. *op. cit.*, p.582.

Se había divorciado a los treinta, sin hijos, y desde entonces evitaba el trato con los hombres. A sus amigas las veía una vez al año, por lo general el día de *Thanksgiving*. Nunca las buscaba porque a la media hora de hablar con ellas tenía ganas de que la dejaran sola. Su individualismo lindaba con la misantropía. Se guarecía de la vida tras una coraza inexpugnable y rechazaba cualquier demostración de afecto que pudiese resquebrajarla<sup>131</sup>.

Este tipo de cuento no siempre está construido con un solo tono, en una sola dirección ideológica, pero la persistencia de ciertos rasgos hace posible ubicarlo en esta primera vertiente. Se trata de exponer al personaje ante sus propios actos para desenmascararlo, todavía la conciencia autoral enfrentada, a partir de sus personajes, al mundo externo, a las normas sociales, a los valores burgueses, sigue constituyendo el acontecimiento cuentístico. En gran medida el trayecto realizado por el personaje sigue siendo el meollo de la construcción artística.

Haciendo un recuento de los rasgos definidores del cuento de esta primera vertiente consignados en el anterior recorrido, es posible pensar en la existencia, demostrable históricamente, de un tipo de poética particular del género que presenta variantes ideológicas y estilísticas en sus diferentes momentos y en las diferentes regiones del continente. Se puede apreciar la persistencia de una actitud fundamentalmente ética, no sólo asumida en términos personales por los escritores, sino manifiesta en la configuración de sus textos. Tal actitud se revela en la orientación que se ha dado al cuento como un registro comprometido de los hechos históricos, de las formas de ser y de hablar del hombre americano: el cuento busca aprehender la imagen artística de colectividades anónimas enfrentadas a la fatalidad de la guerra, a la injusticia social, al atraso, a la barbarie, a la incompreensión.

Este cuento no ha buscado hurtarse al devenir de la historia. se construye anclado en ella, por esto, el mundo que crea no funda su sentido en la red de relaciones internas,

---

<sup>131</sup> Enrique Serna. "El desvalido Roger", *Amores de segunda mano*. Cal y arena, México. 3ª ed., 1998. p. 22.

autorreferenciales, siempre está buscando proyectarse en el centro de la vida misma, referir esa vida, testimoniarla; más aún, con frecuencia se asume la ilusión de poder transformarla, por eso el resabio de tonos didácticos y moralizantes. En este proyecto de articular un discurso artístico que revele el ser histórico, el autor se concibe como el único verdaderamente poseedor de la memoria, por ello suele intervenir, por ello dirige, orienta, encauza el sentido de lo enunciado.

En esta medida los personajes de estos cuentos no alcanzan a constituirse en héroes del relato, este papel sigue estando en manos del narrador, única voz del texto, porque con frecuencia es ella, con su conciencia, la que se concibe como enfrentada al submundo que esos personajes representan, o bien, unidas ambas entidades, le lanzan un reto al mundo externo. Así, el acontecimiento artístico se funda en el establecimiento de una implícita complicidad con el lector para que ambos se asomen como ajenos a ese mundo propuesto y aun lo enjuicien desde su propio horizonte valorativo.

La escritura de este tipo de cuento obedece a una concepción prefigurada de una serie de valores ideológicos: la barbarie, la heroicidad, la mediocridad, la injusticia, la rebeldía, etc. Por ello, se trabaja en la construcción interna de una imagen del lector que comparta estos valores: el lector suele resultar un doble del narrador y éste del autor. La razón de narrar se halla en el encuentro con este receptor comprensivo, cómplice o, al menos, dispuesto a ser educado.

El cuento de esta vertiente se busca como género, se deslinda de otros, del cuadro de costumbres, de la crónica, de la novela y encuentra su especificidad en la capacidad para recortar un fragmento que ilumine lo que se quiere poner de relieve, por la constitución de un momento climático, de oposición de dos mundos contrapuestos, lo cuales, con frecuencia, son elevados al nivel de lo simbólico. La anécdota sigue siendo fundamental, entendida como una serie de sucesos que se resumen en el enfrentamiento de dos esferas sociales, de dos intereses bien

delimitados, de dos mundos distinguibles. Si bien, este cuento sólo se ha ocupado de la configuración de uno de los polos de oposición y contradicción, el otro aparece desdibujado, extraviado en el muestrario sociolectal, regido y controlado por la mirada y por la voz poderosa del autor.

Esta vertiente no se ha agotado, sigue habiendo muestras diferentes de su vitalidad, también hay que reconocer que se ha cruzado con la poética de la segunda vertiente, ha adquirido nuevas facetas, han disminuido algunos de estos rasgos enunciados, se han combinado, a tal grado que cada día es más difícil reconocer todos los cuentos de un autor como participantes de esta poética, son más frecuentes las oscilaciones.

### 3. SEGUNDA VERTIENTE: EL CUENTO DEL YO

Paralela a la primera vertiente del cuento y con múltiples cruces y debates con ella, se desarrolló en Hispanoamérica, a lo largo del siglo xix, una segunda vertiente que también, con transformaciones y reajustes en su proyecto estético, ha tenido continuidad en el siglo xx. Es posible diferenciar una vertiente de otra dado que hay variaciones importantes en la conformación del género respecto de la poética que propone cada una de ellas: es legítimo hablar de esta segunda vertiente en la medida en que marcó un cauce distinto para el desarrollo del cuento, en muchos sentidos alejado del primero.

Los escritores adscritos a esta vertiente no se asumen como continuadores 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.

Esta actitud tiene muchos matices y resulta altamente compleja en los diferentes momentos históricos. En el transcurso del siglo xix, gran parte de los escritores de cuentos sentimentales, abiertamente románticos, luchaban por construir una literatura nacional, con temas, motivos y lenguaje propios, lo cual puede verse en sus creaciones novelescas, como en *Los bandidos de Río Frío*. Este libro de Payno poco tiene que ver con sus cuentos “Amor secreto” o “Alberto y Teresa”; en “Antonia” o “Julia” no late el mismo espíritu nacionalista que en *El zarco*.

Estas diferencias han sido frecuentemente desestimadas por la crítica y por los historiadores, de tal modo que se ha resuelto la historia de la literatura con las tradicionales clasificaciones en escuelas o movimientos<sup>1</sup>. Así, al adscribir la obra de un autor dentro del romanticismo, se salva cualquier contradicción y ya no se precisa explicar la distancia entre sus cuentos y sus novelas o entre sus cuentos y sus crónicas o poemas.

Ciertamente, el cuento, al igual que la novela, nació en el seno del espíritu independentista de la época, en las tribulaciones ideológicas y militares por fundar patria, en medio del debate por la liberación lingüística o el apego a la norma peninsular y sobre todo, en el decidido impulso por edificar la literatura propia, crear una tradición americana: “Nuestros escritores —dice David Huerta— conquistan el derecho intelectual a escribir cuentos, dignifican el género e inician la tarea de construir una literatura nacional”, y más adelante señala que la preocupación central de los románticos era “la creación de un lenguaje nacional, de un estilo propio e independiente”<sup>2</sup>. Sin embargo, no es tan cierto que todo el cuento que se escribiera en la época atendiera estas preocupaciones.

El debate entre la legitimidad de una escritura autóctona, propia, frente a una universalista, ajena, distanciada de los motivos regionales e históricos, no quedó como rasgo sólo de un momento histórico concreto, circunscrito al siglo XIX: el modernismo estuvo en medio de esta disyuntiva, lo estuvieron las vanguardias y la literatura contemporánea lo ha estado en gran medida. Frente a este debate, ha habido un cuento que se plantea decididamente a favor de la

---

<sup>1</sup> “Desarrollándose el realismo en trayectoria paralela al modernismo (ambos movimientos son reacciones contra el romanticismo), los autores de este período gravitan entre estas dos tendencias y muchas veces es difícil clasificarlos con precisión. La única diferencia palpable en estos casos ambiguos existe en la temática”. (Luis Leal. *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala. Universidad Autónoma de Puebla. México. 1990, p. 65); lo citado tiene el valor de testimonio de las dificultades que enfrenta la crítica y la historiografía al seguir operando con estas clasificaciones tradicionales.

opción universalista, cosmopolita, incluso, elitista de la escritura, y que ha creado tradición e historia, es decir, se ha constituido como una vertiente más o menos continuada, a pesar de las diferencias patentes en cada momento histórico, en cada autor y en cada obra particular.

Sin embargo, es preciso aclarar que la actitud hacia la lengua asumida por algunos escritores de cuento adscritos a esta segunda vertiente, no siempre estuvo desligada de la preocupación por encontrar una lengua literaria propia, diferenciable e independiente de la norma peninsular, incluso, recuérdese que muchos de estos escritores se sumaron abiertamente a los reclamos por el derecho a escribir desde el espíritu de la lengua americana<sup>3</sup>. Con frecuencia esta actitud no tenía ninguna correspondencia con el ejercicio literario concreto, en particular, en el cuento, donde es más común encontrar una definida intención de alcanzar lo literario en el trabajo con un lenguaje universal, que no recordara los “limitantes” localismos de los que se valió la tradición costumbrista o regionalista. Unos años después, los modernistas intentarían fundar la literatura latinoamericana por primera vez independiente pero, a la vez, ésta nunca estuvo más abiertamente relacionada con la tradición europea, en este caso la francesa.

Volviendo a los orígenes de esta forma de escritura, no puede decirse que todo el cuento romántico estuviera ligado a la primera vertiente o a la segunda; en pocas palabras, el movimiento romántico americano no fue homogéneo, ni estuvo orientado en una sola dirección ideológica y estética, pues así como vimos en el punto anterior que muchos cuentos tradicionalmente clasificados como románticos —caso concreto de, por ejemplo, “El

---

<sup>2</sup> *Cuentos románticos*, pról., sel. y notas de David Huerta. UNAM, México. 1973. pp. ix y xvi, respectivamente.

<sup>3</sup> La polémica más documentada es la de Altamirano con Francisco Pimentel, sobre este caso pueden verse: Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 71-119 y Beatriz Garza, “Pimentel y Altamirano: discusiones sobre la literatura y la lengua”, en Ana Pizarro (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura. vol. 2, Emancipação do discurso*, Fundação Memorial Da América Latina, Sao Paulo, 1994, pp. 439-450.

matadero”—, son los fundadores de la primera vertiente, así encontraremos gran cantidad de cuentos también reconocidos como románticos, pertenecientes a este segundo cauce.

Debo aclarar que la exploración de los rasgos que caracterizan la segunda vertiente se centra en algunos ejemplos de cuentos modernistas, dado que esta propuesta estética alcanzó en ese momento madurez y definió más nitidamente sus perfiles; pero es necesario recordar que muchos de estos principios de visión y composición artística se pueden hallar en algunos textos románticos, de ahí que constantemente esté haciendo alusión al romanticismo. Por lo demás, no creo en la posibilidad de establecer fronteras absolutas entre los movimientos literarios, ni pienso que valga la pena atenerse al dato de fechas de inicio de una corriente y fin de otra, por lo menos para mi trabajo no resulta funcional.

### **El mundo visto desde el yo**

Hay, dentro del romanticismo, 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 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<sup>4</sup>. Aquí encontramos las primeras

---

<sup>4</sup> A propósito de este problema, he aquí un ejemplo de cómo, en distintas formas y discursos críticos, ya ha sido considerada y analizada la orientación ideológica que tuvo, por lo menos en cierta vertiente del romanticismo, el trabajo con el discurso popular en la literatura: “En el mismo momento en que los comienzos de la modernización capitalista comenzaban a someter a los grupos más desprotegidos de la sociedad a un proceso brutal de normativización o exclusión, el discurso romántico de alguna manera colaboró en ese proceso, domesticando a la otredad mediante su incorporación al discurso de las clases dominantes” (Jorge Myers, “Hacia la completa

manifestaciones de esta segunda vertiente que habría de cobrar vida y estima literaria con el modernismo y posteriormente con las vanguardias, hasta alcanzar expresión en algunas muestras de la literatura contemporánea<sup>5</sup>.

Hay un recurso que puede resultar de utilidad para aprehender la propuesta estética del cuento de esta segunda vertiente: reconocer su cercanía con el género lírico, entendido éste en los términos en los que lo codificó la tradición romántica<sup>6</sup>. En general la teoría ha trabajado con una noción esencialista de la lírica, de ahí ha partido para analizar e intentar comprender todos los otros géneros literarios; por eso, cuando en particular los modernistas acercan el relato a lo lírico, se asume que en este período el cuento alcanza su específica y distinguible configuración genérica, es decir, su independencia, y a partir de ahí se extraen las características definidoras: acronía, economía verbal, volumen anecdótico reducido, el yo 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 establecido 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<sup>7</sup>.

---

palingenesis y civilización de las naciones americanas: literatura romántica y proyecto social. 1830-1870", en *ibid.*, p. 249).

<sup>5</sup> Es indispensable hacer la aclaración de que no se trata de borrar las diferencias estéticas y de visión que hay, entre romanticismo y modernismo o modernismo y vanguardias —insisto en que mi trabajo no es de carácter historiográfico—, sino que se trata de encontrar un específico cauce de desarrollo del género cuento, reconociendo los rasgos fundamentales que pueden caracterizar cada vertiente.

<sup>6</sup> Un ejemplo ilustrador de este aserto: "The lyric form [...] had long been particularly connected by critics to the state of mind of its author. Unlike the narrative and dramatic forms, most lyrics do not include such elements as characters and plot, which can be readily explained (according to the common mirror-interpretation of mimesis) as imitations of external people and events. The majority of lyrics consist of thoughts and feelings uttered in the first person, and the one readily available character to whom these sentiments may be referred is the poet himself": M. H. Abrams. *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1971, pp. 84-85.

<sup>7</sup> Enrique Pupo-Walker. "Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en *El cuento hispanoamericano ante...*, p. 12.

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<sup>8</sup>.

El proyecto modernista narrativo 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<sup>9</sup>.

El mundo que estos cuentos configuran es un mundo abstracto; es decir, en principio, cancelan la posibilidad referencial explícita y forjan en su interior su propio sistema de referencias; el significado se crea fundamentalmente a partir de las relaciones internas de cada elemento que entra en relación con los demás elementos del texto. Esta orientación artística es determinante para que el yo no sólo sea la fuente principal de enunciación, el único principio emanador del discurso, sino también el principal objeto de la representación artística.

El yo de este tipo de cuento no es un yo público, de cara hacia fuera, es fundamentalmente un individuo, se trata del yo privado, íntimo —en este rasgo encontramos nítidamente el nexo con la lírica romántica—; ese yo y su mirada dan la medida del mundo, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

¿Has experimentado alguna vez el tormento atroz que se siente, cuando nos desprecia una mujer a quien amamos con toda la fuerza de nuestra alma? ¿Comprendes el martirio horrible de correr día y noche loco, delirante de amor tras de una mujer que ríe, que no siente, que no ama, que ni aun conoce al que la adora?<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> José Miguel Oviedo. "Introducción", en *Antología crítica...*, p. 24.

<sup>9</sup> Véase, a manera de ejemplos, Luis Leal, *Cuento hispanoamericano*, pp. 6 y 49; Stella Maris Colombo. "El cuento hispanoamericano del siglo XIX", en Edelweis Serra, *et al.*, *op. cit.*, pp. 19-35. Gabriela Mora afirma, a propósito de Gutiérrez Nájera: "Hay unanimidad entre los estudiosos del mexicano, en señalar su contribución al mejoramiento de la prosa coetánea, haciéndola más graciosa con su humor e ironía, a la vez que más artística con el uso inteligente de los recursos de la poesía": *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana editores, Lima-Berkeley, 1996, p. 60.

<sup>10</sup> Manuel Payno. "Amor secreto", en David Huerta, *op. cit.*, pp. 61-62.

O bien, obsérvese en el siguiente pasaje de Altamirano cómo el narrador describe con objetividad un mundo externo, pero en seguida desaparece tal objetividad al establecer la clara correspondencia entre ese mundo y el yo íntimo, lo cual se torna en una especie de insinuación de que todo depende del estado de ese yo interno:

El sol brilla alegre sobre el Adriático; corre una brisa tibia y juguetona que hace ondular las aguas azules, las velas de los barcos y las cortinas de las ventanas y de las góndolas. La gente circula riendo y murmurando en los puentes, en las calles y en los canales, como regocijada... Todo canta y todo brilla. Y hay fiesta también dentro de mi corazón<sup>11</sup>.

Aún más claro en páginas anteriores de este largo cuento, en el segundo párrafo, ha anotado el narrador:

¡Venecia! ¡Venecia es la ruina y el sepulcro! Aquí encuentro los vastos palacios con las apariencias de la vida y que no son más que mausolcos; en ellos puedo meditar y agonizar, reclinando mi frente enferma en cualquiera de esas ojivas de mármol en las que parece reinar el genio del silencio y de la muerte<sup>12</sup>.

Con mucha frecuencia, el cuento constituye el trayecto verbal de reconstrucción del proceso que vivió el yo para explicar su ser actual, qué motivos, qué sucesos —con frecuencia valorados como extraordinarios— delinearon los perfiles de ese yo:

—Toda la comedia o el drama de mi vida —no sé aún lo que es— dependió de una cerilla y de un soplo de viento, como dijo el otro.

¿Acaso dependen de algo menos tenue las grandes catástrofes de la historia?  
Acababa yo de cumplir treinta años; iba por una calle...<sup>13</sup>.

A veces no importa el origen de la vivencia que el yo enfrentó, incluso podría pensarse que hay una tendencia más bien a fabular a partir de lo imaginario, de lo soñado, de lo alucinado, justamente porque la realidad material, verificable, no es mayormente valorada:

No sé si lo que voy a referir es un hecho real, o si el café, cuya rica esencia había tomado, lo dibujó en el cristal de mi imaginación. La distancia que separa un suceso de un sueño es

---

<sup>11</sup> Ignacio Manuel Altamirano. "Atenea", en *ibid.*, p. 187.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>13</sup> Amado Nervo. "Amnesia", en *Obras completas*, recop., pról. y notas de Francisco González Guerrero. Aguilar, México, t. I, 1991, p. 344.

insignificante: la diferencia estriba únicamente en que el suceso puede verse a todas horas y el sueño se percibe nada más en medio de las sombras y con los ojos cerrados<sup>14</sup>.

El atrincheramiento del yo en las profundidades de lo subjetivo, de lo íntimo, no es sólo un mero procedimiento técnico, hunde sus raíces justamente en la relación que se establece con el mundo externo, el cual se percibe como amenazante, falso, mendaz, inestable, inaprehensible, de ahí que sea más reconfortante volver la cara hacia dentro, herencia de la actitud romántica ante el mundo<sup>15</sup>. Por esta razón, ese mundo externo no se vuelve referenciable, es apenas un atisbo de mundo, propuesto para ser negado:

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<sup>16</sup>.

El cuento del yo, consecuente con esta estética heredada del romanticismo, se dedica a erigir la imagen de un ser excepcional, distinguible del resto de los seres humanos, sea por la huella de la genialidad o de la desgracia o por poseer un temperamento extraordinario —que puede rozar con lo mórbido— de sencillez, humildad y fidelidad que ya no existen más en derredor<sup>17</sup>. De esta

---

<sup>14</sup> Manuel Gutiérrez Nájera. "La cucaracha". en *Cuentos completos y otras narraciones*, pról. ed. y notas de E. K. Mapes. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 385.

<sup>15</sup> Esta perspectiva artística por supuesto que tenía su correlato en una ideología antipopular abiertamente asumida y expresada en múltiples formas: "Con palpable disgusto de la masa del país tenemos constitución liberal; con manifiesta repugnancia del pueblo y de las clases acomodadas establecimos la independencia de la Iglesia y del Estado, y laicizamos la enseñanza oficial, y con ostensible oposición de los mexicanos poseemos ferrocarriles y... hasta la República". (Amado Nervo, cit. por José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Conaculta, México, 1993, p. 68); también Darío, a pesar de todo, afirma: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas". ("Prefacio", en *Cantos de vida y esperanza*, Espasa-Calpe, México, 18ª ed., 1987 (Col. Austral, 118), p. 20).

<sup>16</sup> Rubén Darío. "Carta del país azul". en *Cuentos completos*, ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 140.

<sup>17</sup> Tal vez, en contra de lo que piensa la mayor parte de los críticos pudiera afirmarse que existen profundas diferencias entre la producción lírica y la cuentística de los modernistas, pues mientras que en ésta se mantuvieron ligados a la tradición romántica, en la creación lírica se operó una radical transformación, como lo analiza con mucho tino James Valender: "[...] no nos debe sorprender el que el distanciamiento preconizado por ellos [los modernistas] consista, sobre todo, en una actitud crítica hacia el yo sublime que se alza, histriónico y prepotente, en tantos poemas de factura romántica. De hecho, en la obra de esta otra corriente se da un proceso de depuración, que hace que la personalidad del poeta se esfume o se confunda con lo que son sus recursos de expresión. Así, el discurso

manera, el universo textual suele iniciarse demarcando la frontera de ese yo con el mundo externo, justificación estética para dejar de lado la interrelación entre el mundo y el yo:

Yo nací sin duda con un temperamento melancólico, el cual se hubiera desenvuelto más tarde y con menos fuerza si me hubiera tocado nacer y vivir en otra condición. Mas no fue así: sumergido en una profunda soledad; sin más compañía que la de mis libros y mi maestro; sin haber probado nunca las dulzuras del trato civil, ni haber experimentado las afecciones de familia, me reconcentré dentro de mí mismo, y mis nacientes pasiones empezaron a desenvolverse con fuerza, consumiendo mi triste corazón. Desde entonces empezó a serpear en mis entrañas el secreto veneno que más tarde había de inficionarlas enteramente<sup>18</sup>.

Con mucha frecuencia los cuentos de esta vertiente se construyen bajo la presencia de un autor convencional, el cual 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 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. Así están contruidos, por ejemplo, “El amor frustrado” de José Joaquín Pesado, “Amor secreto” de Manuel Payno, “Gaspar Blondin” de Juan Montalvo<sup>19</sup>, “La novela de uno de tantos” de Rubén Darío, por mencionar sólo algunos.

---

se vuelve o impersonal o dramático: es decir, en ambos casos, indirecto. No hay un yo lírico, o si lo hay, éste se asume o se reconoce como tal, como una creación poética: quien habla no es el poeta, sino el poema.” (“Modernismo e ironía: el caso de Rubén Darío”, en AA. VV. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM, México, 1992, p. 63).

<sup>18</sup> José Joaquín Pesado. “El amor frustrado”, en David Huerta. *op. cit.*, p. 30.

<sup>19</sup> Puede apreciarse en “Gaspar Blondin” cuán aguda y consistente es esta interpenetración del narrador introductor con la segunda presencia enunciativa, por el eco que lo contado tiene sobre el mundo real del primero: es más, las atmósferas se confunden, la adjetivación crea el mismo efecto en ambas esferas de enunciación, así, dice el narrador del cuento: “silbaba el viento, lurtas inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad...”, mientras que con efectos parecidos crea su atmósfera el segundo narrador, el que va a referir la historia: “No ha mucho tiempo llegó aquí un desconocido con el más extraño y pavoroso semblante”. (Juan Montalvo, “Gaspar Blondin”, en José Miguel Oviedo, *Antología crítica...*, p. 84.

El héroe de estos cuentos resulta ser el propio narrador, pero debe claro que éste no se constituye como objeto del discurso del autor: se trata de un héroe que posee su propia voz, su propia conciencia, la cual se halla en lucha con el mundo, intentando negarlo o suprimirlo para alcanzar la esencia. Por esta razón disminuye mucho la importancia de los personajes y se elude la cosificación, en tanto que las “cosas” dejan de estar rodeando al sujeto o éste casi pierde el contacto vital con lo exterior.

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 presencié algún hecho. Esta forma de composición tampoco significa un rompimiento con la unidad cerrada y monolítica del yo; la forma arquitectónica sigue siendo la misma: ese otro, objeto de la representación del discurso del narrador, no es más que una especie de proyección del yo narrante; si se elige narrar la historia de un 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.

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. El acontecimiento del cuento se ubica justamente en la descripción de este mundo terrorífico que se impone al narrador, que lo cautiva y lo inmoviliza, hasta dejarlo atrapado, sin otro horizonte posible:

Vista por fuera, su casa no tiene nada de extraño, como no sea su estado ruinoso, capaz de amedrentar al que pasee por debajo de sus balcones. Pero desde que traspasa el umbral, donde se encuentra un viejo paralítico, con unos espejuelos verdes y una barba blanca, que le cubre todo el pecho, se experimenta cierta opresión, cierto temor a algo inexplicable, cierto malestar análogo al que nos produciría la entrada en un panteón. Uno siente el deseo de alejarse, de echar a correr, como al abrir los ojos después de una noche de pesadilla, pero al mismo tiempo se encuentra uno dominado por una fuerza misteriosa que le paraliza la acción. Hay mañanas que al verlo llegar me ataca el deseo de interrogarle acerca de su modo de vivir, pero es tan frío, tan silencioso, tan despreciativo, que nunca me atrevo a satisfacer mi curiosidad<sup>20</sup>.

La empatía entre lo que se narra y el narrador es muy fuerte en este tipo de cuento, quien relata siempre termina perdido en las peripecias significativas del mundo narrado o bien, el mundo narrado sólo constituye una continuación ideal del alma de aquél; de esta manera, el otro no se constituye como un punto de choque, como una otra perspectiva, otra visión del mundo que contraste, a la que se enfrente la visión del narrador —el cual es a su vez la extensión del autor—; el otro es una sombra, un pretexto, una idea preconcebida. Como ejemplo claro de esto puede pensarse en el cuento “El pájaro azul” de Rubén Darío, en el cual la figura del poeta sufriente pero genial no puede verse sino como la proyección de la perspectiva ideológica y estética del narrador; el cuento parece aspirar a configurarse como la narración de una vida poética, incluso en un momento, cuando el narrador cuenta el poema de Garcín, el tono de aquél se impone y coloniza el texto del personaje, tanto desde el punto de vista enunciativo como genérico, al darnos una mera traducción prosaica, donde ya ha mediado una interpretación:

Allí había un cielo muy hermoso, una campiña muy fresca, paisajes brotados como por la magia del pincel de Corot, rostros de niños asomados entre flores, los ojos de Nini húmedos y grandes; y por añadidura, el buen Dios que envía volando, volando, sobre todo aquello, un pájaro azul que, sin saber cómo ni cuándo, anida dentro del cerebro del poeta, en donde queda aprisionado. Cuando el pájaro quiere volar y abre las alas y se da contra las paredes del cráneo, se alzan los ojos al cielo, se arruga la frente y se bebe ajeno con poca agua, fumando además, por remate, un cigarrillo de papel<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Julián del Casal. “El amante de las torturas”. en Enrique Marini-Palmicri (ed.) . *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Clásicos Castalia, Madrid, 1989, p. 72.

<sup>21</sup> Rubén Darío. “El pájaro azul”. en *op. cit.*, p. 95.

Es tarea ardua saber cuál de los dos, narrador o poeta, perdió la voz; tal vez el narrador sucumbió al influjo del tono del poema referido; tal vez, lo más seguro, se negó la voz al poeta y su discurso se asimiló al del narrador. En todo caso, lo que se revela es que las supuestas dos perspectivas se reducen a una, la expresión poética es reductible a la enunciación del narrador, la empatía entre estas dos instancias las confunde, las hace una.

El narrador del cuento de esta vertiente a veces simula insertar su mundo en el de los otros, pero sólo queda en eso, simulación; el mundo externo, ajeno, cuando se relata, se mira desde la interioridad del yo y por ello todo lo que esté afuera, irremediamente queda siempre en calidad de ajeno. En otras palabras, es frecuente que estos cuentos se construyan teniendo un concreto mundo referencial externo, incluso de carácter realista o aun naturalista<sup>22</sup>; sin embargo, su sola temática no los excluye de la vertiente del yo, en la medida en que predomina la visión del narrador, quien refiere el mundo externo pero sin darle habla, a veces ni siquiera con simpatía. La distancia es profunda a tal grado que, con frecuencia, el autor convencional, representado como el patrón, se posiciona en un lugar de superioridad o de absoluta exotopía: mira pasar el mundo desde la ventana de su casa, habla con los otros pero desde su caballo, él no participa en tanto que no se concibe como parte de una colectividad, de un grupo, él siempre queda afuera:

Llegó cerca de mí, y apoyando pesadamente uno de sus brazos en el cuello de mi caballo. mientras accionaba con el otro, comenzó a hablarme con voz monótona y entrecortada:

—Mi caballero...<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Uno no deja de ver constantes referencias en la crítica a cuentos supuestamente realistas. aunque en realidad se trate solamente de cercanía temática dado que en lo profundo poco tienen que ver entre sí pues se trata de estéticas distintas. es el caso, por ejemplo, del muy comentado texto "El fardo" de Rubén Darío.

<sup>23</sup> Federico Gana. "La maiga", en *La señora*. Cruz del sur. Santiago de Chile. 1943. pp. 112-113.

El mundo referido adquiere presencia y peso sólo cuando lo ve el patrón o el intelectual dueño de la enunciación, queda atrás cuando él se aleja físicamente: “Lo aparté suavemente y me alejé al galope...”<sup>24</sup>. Así es el narrador de “El fardo” quien, a pesar de la declarada simpatía por el personaje —“Yo veía con cariño a aquel rudo viejo, y le oía con interés sus relaciones, así, todas cortadas, todas como de hombre basto, pero de pecho ingenuo”—, no puede introducirse y hacerse partícipe de la mirada del marinero, siempre se mantiene distante, con su propia escala de valoración:

Su mujer llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundación. Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan, mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos, y para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey<sup>25</sup>.

La falta de involucramiento del narrador o autor convencional con el mundo referido es a tal grado que, de hecho, ha llegado a tematizarse como objeto narrativo: “Es cierto que para escribir un cuento suele no necesitarse de la imaginación: se ve correr la vida, se sorprende una escena, un rasgo, se toman de aquí y de ahí los elementos reales y palpitantes que ofrecen los seres y las cosas que pasan y ya se tiene lo esencial[...]”. Líneas más adelante, el narrador apunta: “¡Muy bien! Por receta no quedaba... Pero es el caso que esas escenas, esos rasgos, esa vida que pasa, entonces no me decían nada. Todo lo exterior parecíame inexpresivo, inadecuado, sin brillo”<sup>26</sup>.

Ahora bien, hasta aquí sólo he hecho referencias a cuentos reconocidos por la tradición crítica e historiográfica como románticos y modernistas; sin embargo, me interesa insistir en que el *corpus* literario desmiente una y otra vez la funcionalidad de estos compartimentos estancos. Es un hecho que, paralelamente a la estética modernista, se escribían narraciones consideradas

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>25</sup> Rubén Darío. “El fardo”, en *op. cit.*, p. 103.

<sup>26</sup> Amado Nervo. “Un cuento”, en *op. cit.*, p. 270.

como realistas y aun naturalistas, y dentro de las obras clasificadas en estas corrientes es fácil detectar cuentos que poco tienen que ver con los rasgos identificados como realistas. Así, los cuentos “Adolfo” o “Amor de niño” de Rafael Delgado parecen mucho más cercanos al romanticismo, casi continuadores de él, no sólo por su temática amorosa o por su tono sentimental, sino por la decidida orientación estética hacia lo íntimo, hacia lo privado, hacia la negación de las hablas y de las perspectivas diferenciadas, por el constreñimiento interno de las redes significativas, en su voluntad de negar cualquier conato de referencialidad precisa, por la intencionalidad solemne, a tal grado de llegar a fabular el apasionamiento infantil por un cuadro, en el que se representa la heroína de *El rey Lear*:

Yo soñaba con una señorita rubia, de ojos azules, esbelta y tímida, como aquella heroína de un drama inglés que, por mi mala suerte decoraba el gabinete de mi padre: Cordelia, la dulce Cordelia, ante la cual me quedaba yo absorto, ido, estático. Aquella sí que merecía los ramos de orquideas y los haces de helechos, los frutos raros y los nidos de plumón. Y merecía más, mucho más: ser amada por tan alta manera, que la pasión que ella inspirara ennobleciera mi corazón, alumbrara mi espíritu con luces celestes y señoreara por siempre mi albedrío<sup>27</sup>.

### **La cancelación del tiempo, la abstracción del espacio**

La fuerte presencia del narrador, que constituye la prolongación de la voz autoral en el interior del mundo fabulado, contribuye al debilitamiento o aun a la ausencia de un otro real, que posea su propio discurso y, por tanto, su propia visión de mundo; es el factor fundamental para crear el ensimismamiento narrativo que lo acerca a la lírica, llegando incluso a veces a perder sus perfiles de cuento, más aún, casi a desaparecer como tal.

Sin embargo, en muchos casos quedan los vestigios de una otredad, aunque sea un poco difusa, generalmente esbozada como mundo externo amenazante, hostil o como destino preñado

de fatalidad y la presencia de esa exterioridad constituye un punto de tensión y contradicción entre el universo del yo enunciator-protagonista: éste debe enfrentarse problemáticamente a ese destino que se configura como el polo de la contradicción, o a lo desconocido y por tanto misterioso y amenazante. Así, el universo de este tipo de cuento es menos movedido, parece cancelarse la transformación y es como si el tiempo se detuviera.

El tiempo histórico se evita, no pasa por la configuración de los personajes, por esa pretensión del yo de erigirse como el único portador de la voz y de la verdad, en absoluto: el absoluto no puede poseer coordenadas temporales ni espaciales. Este cuento busca 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, la crítica y la teoría han 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 escritos entre el romanticismo y el modernismo en este 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 caído”, “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,

---

<sup>27</sup> Rafael Delgado “Amor de niño”, en *op. cit.*, p. 139.

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<sup>28</sup>.

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 ahí 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<sup>29</sup>.

El cuento de esta vertiente se convierte en un bloque uniforme, de palabra elevada, ennoblecida, rígidamente culta, que niega el contacto o la contaminación con el lenguaje popular, es solemne y unívoca, de una sola pieza. El cuento se configura así como un monolito que encierra una porción de verdad eterna y universalmente válida; parece eludir la contradicción y evitar el debate; la enunciación de esa verdad, el develamiento de lo que oculta el símbolo se erige como el acontecimiento artístico; es decir, el acontecimiento se ubica en el ejercicio de la enunciación, en su capacidad para aprehender el fragmento que ilumine la condición humana y para dar una sobrada muestra de los valores éticos puestos en riesgo por la embriaguez del poder, por la ambición, por el egoísmo y el desamor al prójimo. Nunca ha estado el cuento literario más cercano al cuento tradicional que se desplegaba como una enseñanza, un aviso, casi una advertencia. De hecho, Rubén Darío, solía dar a sus cuentos una entrada explícita de tipo tradicional:

---

<sup>28</sup> Baldomero Lillo. *Sub sole*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1987.

¡Ah! ésta es una historia muy bonita. Estáme atenta, Adela, tú que eres tan amiga de los cuentos preciosos; sobre todo de aquellos en que resplandece el amor y refreSCAN el espíritu con la dulzura de sus encantos<sup>30</sup>;

o del tipo que se plasma en la cita siguiente:

A vosotras, madres de las muchachas anémicas, va esta historia, la historia de Berta, la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul.

Ya veréis, sanas y respetables señoras, que hay algo mejor que el arsénico y el fierro para encender la púrpura de las lindas mejillas virginales[...] <sup>31</sup>.

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 estas esferas; es más, con frecuencia, resulta un mero artificio que propicia 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, y el autor-narrador se responsabiliza por lo narrado, no temáticamente, sino en su labor de “embellecer” la historia, es decir, de hacerla literatura:

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; nada. Dejarme 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 <sup>32</sup>.

Lo legendario como materia cuentística no es exclusivo de esta vertiente, ha sido práctica recurrente en las múltiples perspectivas estéticas desde las que se han escrito cuentos. Lo que en este caso interesa, es el trabajo particular que hicieron los cuentistas con lo legendario: tomarlo como objeto de ficcionalización fue una forma eficaz para crear un sistema significativo cerrado

---

<sup>29</sup> Federico Gana. “Los pescadores”, en *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>30</sup> “A las orillas del Rhin”, en *op. cit.*, p. 75.

<sup>31</sup> “El palacio del sol”, en *op. cit.*, p. 107.

<sup>32</sup> Justo Sierra. “Marina”, en David Huerta, *op. cit.*, p. 245

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 acronia 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 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: “El triunfo de Salomé” de Enrique Gómez Carrillo o “Salomé” de Froilán Turcios<sup>33</sup>.

En los marcos de esta estética podemos también encontrar textos configurados bajo referencias a un tiempo histórico preciso, se trata en particular de cuentos escritos en el momento del auge romántico; sin embargo, si se revisan con atención, puede apreciarse que tal referencialidad es superficial, en la medida en que sólo funciona como la construcción de un telón de fondo; el tiempo también aquí está clausurado, muerto, sin ninguna incidencia real sobre la perspectiva de los personajes; deviene así en el pretexto para asentar una serie de aserciones valorativas ideológicas a cargo del autor. En el cuento “Rosa”, se erige el drama de un amor imposible por la pertenencia de los personajes a dos mundos irreconcilables: el del héroe, defensor de la independencia de Chile, el de Rosa, hija de un Marqués fiel al Rey. El narrador se hace cargo de pintar el escenario y de emitir evaluaciones abiertamente orientadas hacia el horizonte

---

<sup>33</sup> Ambos pueden verse en Enrique Marini-Palmieri (ed.), *op. cit.*, pp. 103-114 y 117-121, respectivamente.

de su propia ideología; se opera así una clara fusión entre perspectiva autoral y narradora, hasta el grado de que ambas pierden su intrínseca relación con la historia contada:

¡La patria es libre, gloria a los héroes que en cien batallas tremolaron victoriosos el tricolor! ¡Prez i honra eterna a los que derramaron su sangre por la libertad i ventura de Chile!...<sup>34</sup>.

Del otro lado, en un polo claramente separado, corre la historia sentimental que el narrador trama para que el escrito sea cuento y no pura aserción ideológica: “Ese ataud (*sic*) contenía el cadáver de la hija del Marques (*sic*) de Aviles (*sic*), estaba bella i pura como siempre, i su frente orlada con una guirnalda de rosas”<sup>35</sup>.

En muchos otros casos se evoca el pasado desde la nostalgia de un presente valorado como soez y deleznable, así, el pasado se despoja del peso de cualquier implicación histórica y se vuelve el pretexto para bordar sobre el sentimiento de la nostalgia y del estar presente vacío e inconsistente:

Hace muy pocos días paseaba yo por la calzada pensando en ti. La tarde estaba nublada y mi corazón triste. ¡Cómo han cambiado las cosas! Los carruajes que van hoy a la calzada no son los mismos que tú y yo veíamos. Veo caras nuevas tras de los cristales y no encuentro las que antes distinguía[...]<sup>36</sup>.

Esta concepción del tiempo tiene su correlato en la construcción de espacios ahistóricos, ideales, abstractos; otras veces, son especies de escenarios por donde pasan los personajes. Es frecuente la ubicación de la trama en ámbitos europeos, que pueden ser París, Venecia, Roma, el Rin, la Grecia clásica; o en el último de los casos, Nueva York. El mundo inmediato del escritor no es referenciable ni recreable porque el arte y la belleza sólo pueden ser ubicados en espacios reconocibles por su “civilización”; de esta manera, los ambientes europeos, absolutamente idealizados. o los mundos míticos, funcionan como la proyección de las altas aspiraciones de ese

---

<sup>34</sup> José Victorino Lastarria. “Rosa”. en Seymour Menton. *op. cit.*, p. 50.

<sup>35</sup> *Loc. cit.*

<sup>36</sup> Manuel Gutiérrez Nájera. “Cuento triste”. en *op. cit.*, p. 206.

yo lírico metido a narrador: “Habitaba cerca del Olimpo un sátiro, y era el viejo rey de su selva”<sup>37</sup>. O:

El viejo Rhin va diciendo sus baladas. La vagarosa bruma se extiende como un sueño que todo lo envuelve; baja al recodo del río, sube por los flancos del castillo: la noche, helada allí, coronada de perlas opacas y en la cabellera negra el empañado cuarto creciente...<sup>38</sup>.

El planteamiento de valores universales por boca del narrador, a la vez que la exaltación del más primigenio subjetivismo lleva, forzosamente, a la desespacialización del cuento, dado que la posible ubicación de un sujeto sólo funciona como su posicionamiento en un lugar representativo de valores éticos, religiosos o espirituales: el espacio en este cuento es el *continuum* de la lucha ideológica trabada en el texto: arriba, lo sagrado, lo verdaderamente valioso y puro; abajo la ruindad, la mezquindad del mundo; 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<sup>39</sup>.

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; esto hace posible que el mundo se divida en buenos, puros, francos, leales, sensibles, víctimas de la traición y el olvido, valores generalmente asociados con la

---

<sup>37</sup> Rubén Darío. “El sátiro sordo”. en *op. cit.*, p. 183.

pobreza, frente a los ricos, frívolos, amantes inconstantes, enamorados de las apariencias. Véase la caracterización de un personaje crecido en la campiña:

Casto e ignorante, creció como las flores del campo: las escenas de la naturaleza infundían en su alma recogimiento y adoración de Dios, pero su oración carecía de entusiasmo y ternura: es que aún no comprendía el más sumblime de los misterios<sup>40</sup>.

De otra forma se suele hablar sobre la vida en las ciudades:

Hay muchas cosas que ver en un baile [...]La envidia se pasea y recorre todos los grupos oprimiendo con su diestra varias sierpes horribles y venenosas, las cuales se deslizan y penetran en el corazón y lo oprimen, y lo martirizan, y lo despedazan con encarnizada furia. La joven incauta que se introdujo en aquella reunión para tener un momento de gozo ha padecido tanto como si hubiera entrado en la mansión de los réprobos. Cuantas calamidades, cuantos vicios pueden martirizar el corazón del hombre. allí se encuentran, allí tienen su imperio, allí oprimen despóticamente a la desgraciada humanidad<sup>41</sup>.

Algunos críticos han observado que el cuento modernista se caracteriza por la disminución del elemento narrativo en favor de la emoción lírica, lo que resulta en reducción de lo anecdótico<sup>42</sup>; este rasgo, fácilmente verificable, está estrechamente ligado con la concepción de cuento que predomina en esta vertiente: el acontecimiento no se ubica en el plano del actuar de los personajes —la trama—, sino en el propio acto de la enunciación. Este cuento no se construye en los avatares de los personajes; en todo caso, atiende el proceso interior de la voz narrante, casi siempre el verdadero héroe, para hacer legible su sentimiento, su desconcierto ante el mundo, su desazón, etc.

### **El interlocutor como doble del yo**

La tendencia a encerrar en sus límites la significación y la referencialidad propició la escritura de un cuento vertido hacia sus propios mecanismos de composición; con esta vertiente

---

<sup>38</sup> Rubén Darío. "Por el Rhin". en *op. cit.*, p. 333.

<sup>39</sup> Manuel Payno. "Amor secreto". en *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>40</sup> Florencio M. del Castillo. "Botón de rosa". en David Huerta (comp.), *op. cit.*, p. 143.

<sup>41</sup> Ignacio Rodríguez Galván. "Manolito el pisaverde". en David Huerta (comp.), *op. cit.*, p. 68.

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<sup>43</sup>.

Aquí hallamos también la constante remisión a otras obras literarias, de esta forma se asume implícitamente que el alimento principal de la literatura es literatura. Además, la insistente referencia al proceso de ficcionalización que se operará, es un mecanismo útil para cancelar cualquier pretensión de historicidad realista que pudiera instaurarse:

El *Duque Job*, de noble y pia memoria, en cuento que ya puede reputarse clásico, nos refirió la historia de un peso falso.

Este peso no solo [*sic*] era falso, sino que tenía mala entraña (entraña de cobre, es claro). Al jugador vicioso y borracho le sirvió como peso bueno, haciéndole ganar un número seco. ¡Al pobre papclero lo llevó a la Comisaría!

La moneda cuya historia voy a contaros fue, por el contrario, piadosa, excesivamente piadosa (si es que en la piedad se puede ser nunca excesivo)<sup>44</sup>.

En este tipo de cuento la tensión forjadora se localiza en la polémica entre una versión y otra, una propuesta de visión y la anterior; es decir, se trata de un auténtico diálogo literario, de la literatura con la literatura, dentro de sus propios marcos. Así, el cuento se perfila en la denodada batalla del narrador contra la palabra para distinguirla de la del otro narrador o para hacerla articularse, la crisis la vive el creador-narrador para enunciar, para vencer el silencio, el vacío.

En general, el cuento de esta vertiente configura claramente un interlocutor al que se enfrenta el narrador; sin embargo, este interlocutor no representa genuinamente una personalidad

---

<sup>42</sup> Cfr. Antonio Muñoz. "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista". en Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante...*, pp. 50-63; Luis Leal. *Cuento hispanoamericano*, p. 49.

<sup>43</sup> Manuel Díaz Rodríguez. "Rojo pálido". en José Miguel Oviedo (ed.), *op. cit.*, p. 271.

<sup>44</sup> Amado Nervo. "Historia de un franco que no circulaba". en *op. cit.*, p. 403.

distinta, que verdaderamente pueda funcionar como contrapeso o contradiscurso al discurso dominante del autor convencional; la mayor parte de las veces se trata sólo de un artificio que da más peso y legitimidad a la enunciación; incluso, tal interlocutor, en realidad, no es más que el desdoblamiento del propio narrador: comparten ideología, valoraciones, actitudes éticas. El supuesto interlocutor funciona como un eco del narrador y, en esta orientación, el cuento delinea y busca crear en su interior la imagen de un receptor selecto, hipersensible. Así lo aclara el personaje de “Amor secreto”, antes de narrar su aventura: “Es una historia insignificante para el común de las gentes; pero quizá tú la comprenderás”<sup>45</sup>. En la erección de la imagen de un receptor excepcional el cuento puede trascender la banalidad del mundo comunicado, si no en el plano estético, por lo menos en el de la ética<sup>46</sup>. La complicidad buscada con el otro es un pacto explícito desde el principio y se fundamenta en la complacencia mutua ante el mundo ético-estético propuesto. Cuando no lo crea explícitamente, el narrador construye la imagen del auditor en sus apartes, en sus reflexiones y glosas sobre la historia contada, en los cuales va fincando sus perspectivas ideológicas que serán las premisas del entendimiento con el otro:

La maternidad suele transformar a la mujer más casquivana. Se han visto casos de conmovedoras metamorfosis. (¿Quieres santificar a una mujer? —dice Nietzsche—. Hazla (*sic*) un hijo.)<sup>47</sup>.

O

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<sup>48</sup>!

---

<sup>45</sup> Manuel Payno, “Amor secreto”, en David Huerta (comp.), *op. cit.*, p. 58.

<sup>46</sup> Este procedimiento es típico en el cuento fantástico o de carácter científico: se configura un receptor más o menos especializado, para que sea depositario de la confidencia que tiene que hacer el emisor, sea una exposición pormenorizada de un invento, un descubrimiento asombroso o una aparición sobrenatural. A su vez, el destinatario posteriormente relatará la historia, la convertirá en el cuento que leemos. Esto hace todavía más identificable una instancia con la otra: ambas no sólo entienden lo que el común de la gente es incapaz de captar, sino que pueden, en medida igual y con la misma orientación ética y eficiencia estética, comunicarlo.

<sup>47</sup> Amado Nervo, “Amnesia”, en *op. cit.*, p. 345.

<sup>48</sup> Amado Nervo, “Una mentira”, en *ibid.*, p. 323.

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 aún 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<sup>49</sup>.

Además de la actitud plasmada en la cita anterior, es frecuente que el narrador se apreste a enmarcar su relato en el curso de una serie de reflexiones perfectamente compartibles por el auditorio, para lo cual se le incluye explícitamente en el interior, se le hace partícipe, se construye el discurso desde la aceptada participación suya en éste:

Todos, en nuestras horas de tristeza, cuando el viento sopla en el tubo angosto de la chimenea, o cuando el agua azota los cristales, o cuando el mar se agita y embravece: todos cual más, cual menos, desandamos con la imaginación este camino largo de la vida, y recordando a los ausentes, que ya nunca volverán, creemos oír sus congojosas voces en el quejido de la ráfaga que pasa, en el rumor del agua y en los tumbos del océano tumultuoso<sup>50</sup>.

Mediante la configuración de un interlocutor interno, se hizo posible que el cuento se construyera en la mera exposición discursiva del hablante —que prácticamente ha dejado de ser narrador— para mostrar y hacer convincente una teoría, un punto de vista. Así está construido “La signatura de la esfinge” de Rafael Arévalo Martínez, en el cual se expone detenidamente la hipótesis del autor-narrador sin que importe para nada la presencia de la supuesta interlocutora,

---

<sup>49</sup> Manuel Gutiérrez Nájera. “La familia Estrada”. en *op. cit.*, pp. 118-119.

sin que ésta afecte en nada la exposición, sin que se dé un auténtico diálogo<sup>51</sup>. Caso similar es “El hombre que parecía un caballo” en el cual el autor se abisma en la exploración del ser íntimo ajeno, que a la vez funciona como un espejo en el que se refleja la propia imagen del expositor: “Entonces comprendí que lo que yo había amado más en el señor de Aretal era mi propio azul”<sup>52</sup>. Describiendo el sondeo del alma del otro se forja el relato, un relato en el que no “pasa nada”, sólo “pasa” la palabra orientada directamente hacia la aprehensión del objeto que se busca describir, en el encuentro con él se perfila, se precisa, se matiza. El cuento aquí, a pesar del tono de oralidad que debe fingirse para crear la ilusión de la conversación informal, de la exposición directa, está muy lejos de sus orígenes; se construye prácticamente en la negación de su pasado oral, pues dicho tono sólo queda en un mero artificio de composición, pero no incide en el nivel profundo de la visión ideológico-estética propuesta.

La configuración interna de un interlocutor o de un receptor determinado no implica, entonces, necesariamente que el yo hablante salga de la abstracción de sí mismo, por ello, aun la recurrencia a la forma epistolar, en este tipo de cuento, ha significado un mayor alejamiento en la búsqueda comunicativa con el receptor; es decir, el cuento vuelve a encerrarse en sus propios límites íntimos, al delinear un receptor particular, a quien se dirige personalmente el emisor, lo que provoca el efecto de una comunicación diferida que niega la participación. El receptor de la carta no se levanta como una otredad consciente, que pueda incidir en la conformación del discurso del escribiente, funciona como un mero pretexto y en este sentido no es más que una simple prolongación del alma del emisor: si su discurso se oyera, sería un eco, una débil y pálida resonancia. El hecho de construir un cuento en forma de carta confirma también la opción

---

<sup>50</sup> Manuel Gutiérrez Nájera. “La pasión de pasionaria”, en *op. cit.*, p. 200.

<sup>51</sup> Rafael Arévalo Martínez. “La signatura de la esfinge”, en Seymour Menton. *op. cit.*, pp. 175-194.

decidida por la escritura, por el distanciamiento de las formas de comunicación oral en el afán de llevar el género a lo estrictamente literario.

### **El humor y la ironía: nuevas posibilidades para el género**

La presencia del tono irónico es otro factor característico del cuento de esta vertiente. En el anteriormente citado artículo de James Valender se encuentra una cuidadosa exploración de la ironía en algunos poemas de Rubén Darío, en tanto elemento que propicia el distanciamiento crítico con el que los modernistas percibían la dependencia económica y cultural de América ante la metrópolis, así como factor de alejamiento de la estética del romanticismo; sin embargo, poco se ha analizado la función de la ironía en los textos narrativos románticos y modernistas<sup>53</sup>, sin duda una de las grandes aportaciones de esta vertiente al género.

Ahora bien, es pertinente preguntarse hacia dónde orientaron la ironía y cómo es compatible la presencia de ésta en una estética caracterizada como solemne, de lenguaje ennoblecido, ensimismada en un yo privado. Hay, fundamentalmente, dos direcciones hacia donde tiende el humor en esta vertiente: en principio, puede apreciarse un trabajo con el humor fundado en el retraimiento del narrador en sí mismo, quien desde su trinchera contempla irónicamente el mundo externo, señalando sus miserias y mezquindades, no se hace partícipe, se mantiene ajeno a la ridiculez y pequeñez de los otros:

---

<sup>52</sup>. Rafael Arévalo Martínez, "El hombre que parecía un caballo". en Enrique Marini-Palmicri (ed.), *op. cit.*, p. 290.

<sup>53</sup> Gabriela Mora insiste a lo largo de su trabajo (*El cuento modernista hispanoamericano*) en la presencia de la ironía como factor de crítica social en los cuentos modernistas que analiza; sin embargo, queda poco clara la integración de una perspectiva irónica en tal estética, pues es mucha la insistencia de la autora en la crítica social que descubre en gran parte de los textos, de tal forma que este elemento parece quedar reducido a un problema puramente temático.

Finalmente, aquel natalicio salvó del naufragio a la dinastía de los Limones, próxima a zozobrar; lo que fue una gran ventaja para los árboles genealógicos. Es verdad que la criatura más semejanza tenía con los melocotones que con los limones; pero ese pequeño contratiempo no fue digno de ser tomado en consideración. Lo importante era que aquel fruto llevase el nombre de limón, como de hecho le llevaba y hasta el presente le lleva.

¡Cuántos melocotones habrá por el mundo, que llevan el nombre de otras frutas!<sup>54</sup>.

Si bien, los textos de López Portillo y Rojas han sido considerados tradicionalmente como realistas, puede verse cómo el trabajo con el humor lo acerca a la estética de esta segunda vertiente. Así, en el fragmento anterior es claro cómo el narrador, desde una distancia extrema, cuenta las aventuras de un matrimonio a punto de romperse debido a la falta de un hijo y su salvación final por la diligente empresa llevada a cabo por la esposa para conseguir el hijo con otro hombre. El humor se cifra en la exhibición de la ridiculez del personaje presuntuoso y engañado. Gutiérrez Nájera escribió algunos cuentos bajo la lente de este humor, como ejemplo, véanse “Los matrimonios al uso”, “Los tres monólogos del marido” o “Las pérdidas de Juan Bueno” de Rubén Darío. El cuento se halla aquí más cercano al de la primera vertiente porque, a pesar de todo, no ha dejado de manifestar un interés por el mundo externo, el cual se vuelve referenciable aunque sea en un tono casi despectivo.

Para construir el humor se requiere de la apertura de puertas hacia el mundo de los otros, pues sólo en la confrontación del yo con el otro puede hacerse posible la emergencia de una mirada que desnude y enfatice los rasgos que pueden hacerse risibles; por ello, el trabajo con el humor constituyó una de las formas de romper con el solipsismo que caracterizó la narrativa de esta vertiente, no importa que, con frecuencia, la mirada sea de desprecio hacia ese otro horizonte.

A este respecto, es interesante señalar el matiz que adquiere el humor en algunos textos de Rubén Darío, por ejemplo en “El rey burgués”, donde el enunciador va a configurar un mundo

simbólico que claramente alude a la sociedad mercantilizada, en la cual ya no tiene cabida el poeta, por lo que es expulsado y condenado a perecer de hambre y frío. En este cuento se está tematizando el conflicto del papel del arte en un mundo hostil, y para ello se recurre a la ironía que adquiere los tonos de lo grotesco, lo que ya se marca desde el subtítulo, “cuento alegre”. Así, se ubica al poeta fuera del mundo, escarnecido e incomprendido por la sociedad burguesa, pero se confronta con el mundo frívolo del burgués para construir una imagen sarcástica de ese mundo. El cuento está abriendo las puertas a la sociedad de su tiempo y el humor se está convirtiendo en una posibilidad para delinear ese mundo referenciado, aunque el humor transmite un tono pesimista y desencantado, por ello adquiere los tintes de lo sombrío.

Sin embargo, tampoco puede pasarse por alto la otra dirección en la que se orientó el humor en el cuento de esta vertiente, un humor que no se pretende desenmascarador o satírico, que atiende a lo lúdico, diferenciable del anterior por la relación de empatía que establece el narrador con sus personajes; con este humor se abre una puerta distinta a la fabulación cuentística, menos solemne y rígida. Por ejemplo, en “La novela del tranvía”, Gutiérrez Nájera crea un narrador que se interrelaciona casi amorosamente con los personajes ficticios, circunstanciales acompañantes en el tranvía. Aquí no hay desprecio ni rechazo por la sociedad circundante, hay una mirada de simpatía y sobre todo, de juego.

El mundo ya no es algo ajeno al enunciador y hasta puede llegar a hacerse objeto de burla el miedo que puede alimentar la imaginación del observador. En este tipo de cuento se halla más viva la memoria de los orígenes orales, lo que se manifiesta en la forma de relación que se establece entre enunciador y receptor; la complicidad está dada por la buena disposición para erigir un espacio lúdico de solaz y que aun puede ser de mordacidad para revelar un nuevo

---

<sup>41</sup> José López-Portillo, “Ramo de olivos”. en Jaime Erasto Cortés (pres. y sel.), *op. cit.*, p. 133.

sentido de la vida. El acontecimiento artístico nunca ha estado más cerca de la forma de relación activa y responsable del horizonte creador con respecto al mundo representado. Esta fue una de las vetas importantes que la estética de esta vertiente abrió y por las que habrían de correr algunas de las composiciones posteriores.

### **El vértigo frente a mundos ignotos**

Consecuente con la visión estética del mundo que he estado intentando exponer como caracterizadora del cuento de la segunda vertiente, es la atracción que muchos de estos escritores sintieron por lo esotérico en tanto fuente paralela, alternativa, de penetración en el misterio<sup>55</sup>. Con otras palabras, estos escritores que vivieron inmersos en el discurso positivista y racional de la ciencia, a la vez que fueron tocados por el influjo cristiano, desconfiaron esencialmente de la racionalidad y la inteligibilidad del universo, propuestas por la ciencia y la religión dominantes, de ahí que buscaran y experimentaran en otros ámbitos cognitivos. Pero más allá del dato anecdótico del acercamiento de uno u otro autor a textos gnósticos o a la Cábala, y aún más allá de la certeza y profundidad de sus conocimientos científicos o paracientíficos mostrados temáticamente en sus cuentos, importa este núcleo de interés como eje configurador de su perspectiva estética y su contribución al género.

La crítica no vacila en identificar la aparición del cuento hispanoamericano, en tanto género autónomo, en el momento en que se empiezan a reflejar las enseñanzas de Poe en la escritura —fenómeno ubicable justamente en esta época, finales del romanticismo y comienzos

---

<sup>55</sup> Véase el trabajo de exploración sobre lo esotérico en la poesía modernista y, en particular, en la poesía de Darío de Cathy Login Jade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, trad. Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

del modernismo. La exploración de lo morboso, los mundos incógnitos, lo inexplicable, el doble, que se practica en estos momentos, se va convirtiendo en el modelo escritural del género. A partir de este modelo se empiezan a fijar las claves del género, es decir, empieza a erigirse el canon genérico y pocas veces se recuerda que se trata de una práctica delimitada, de una concepción específica, la romántico-modernista en una de sus manifestaciones.

La atracción por otras realidades, por fabular la existencia de otros mundos tan inexplicables como sorprendentes, si bien puede leerse como confirmación de la voluntad de estos escritores por evadirse de su realidad inmediata para acceder a otra menos comprometedora, también puede verse como la posibilidad de recuperar para la literatura la vieja tradición oral de los relatos de espantos y de aparecidos. El llamado cuento fantástico tuvo en esta vertiente una función muy importante: parece ser el nexo más claro de conexión entre la estética romántico-modernista y la heredera de las vanguardias, entre lo escrito y lo oral, fue una rica veta que dio frutos aún inagotados. Ahora bien, tampoco se trata en este caso de afirmar que sólo dentro de este movimiento artístico se dio el cuento fantástico; ha sido una especie sumamente divulgada y practicada desde distintas perspectivas y con resultados muy diversos. Lo que sí parece irrefutable es que lo fantástico se ha convertido en una de las manifestaciones más nítidas de lo que se ha conceptualizado como cuento.

No hablaré aquí en términos generales del cuento fantástico pues, desde mi punto de vista, no hay uno sólo tipo de fantástico; ha habido en nuestra tradición literaria múltiples formas de practicar este subgénero, de donde resulta que se trata de un problema mucho más complejo que su mera temática, perspectiva desde donde suele vérselo. El hecho es que dentro de esta segunda vertiente estética, lo fantástico dio la posibilidad de modelar la imagen de un mundo incierto e inestable por obra ajena a lo natural, a lo explicable por las leyes de la lógica.

Lo fantástico en esta vertiente suele configurarse a partir de la confrontación entre la ciencia y la religión, umbral en el que el protagonista ha de pagar su pecado por querer conocer lo incognoscible como en “Verónica” de Rubén Darío, después re TRABAJADO como “La extraña muerte de fray Pedro”. La violación de un principio ético o religioso es el detonador de la aparición de lo sobrenatural que altera todo el orden y la vida del transgresor, como en “Quien escucha su mal oye” de Juana Manuela Gorriti. En otras palabras, el ser humano en este cuento actúa por propia voluntad, se deja arrastrar por la sed de saber, por la pasión. No se trata de un ente pasivo sobre el que recae lo inexplicable, él busca su destino y encuentra el castigo: ya estamos aquí, claramente, ante la configuración del personaje como héroe. El acceso al ámbito de lo extraño, de lo incognoscible, no redundará nunca en beneficio, siempre se ha de pagar un alto costo, porque el tránsito de un nivel hacia el otro se concibe como un paso prohibido, castigable, de ahí la fuerte carga moral o didáctica que, aunque no sea explícita, muchos de estos cuentos portan. Véase, a propósito, algunos de los cuentos de Leopoldo Lugones: “Un fenómeno inexplicable”<sup>56</sup>, “Yzur”, “Los caballos de Abdera”, “La estatua de sal”<sup>57</sup>, entre otros.

El acontecimiento se ubica en el ámbito de la ética: la voluntad de traspasar las fronteras de lo prohibido —fronteras generalmente demarcadas por lo religioso—, propicia que el orden natural se altere, es esto lo que posibilita el relato y lo que al mismo tiempo se vuelve tan atractivo para esta estética: contar lo que se resiste a ser contado, hacer un relato de lo inconcebible, reinstaurar, por obra de la palabra, el asombro ya vivido. En “La lluvia de fuego” de Lugones, texto de nítidas resonancias apocalípticas, el castigo contra Gomorra, se configura como relato en los esfuerzos emprendidos por el narrador-personaje para hacer llegar,

---

<sup>56</sup> Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, ed. Arturo García Ramos. Cátedra. Madrid. 1996. pp. 125-135.

<sup>57</sup> Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos*, ed. Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia. Madrid. 1987. pp. 156-165, 166-173, 115-123, respectivamente.

dosificadamente, el horror del castigo divino a la ciudad corrompida: ¿quién cuenta y desde dónde, si la versión de Lugones no tiene ni a la mujer de Lot que miró, ni a ningún sobreviviente, pues aun el narrador se suicida? Una vez más, se opta por la mirada distanciada del héroe quien, no obstante ser parte de la decadencia generalizada, no se siente participe ni del furor festivo ni del pavor colectivo, es siempre un espectador un tanto ajeno a lo que presencia; incluso, en su decisión de suicidarse está la voluntad de distanciarse del destino común de la población que está muriendo en medio de grandes dolores:

Acodado al parapeto de la terraza, miraba con un desconocido bienestar solidario la animación vespertina que era todo amor y lujo. El cielo seguía purísimo. Muchachos afanosos recogían en escudillas la granalla de cobre, que los caldereros habían empezado a comprar. Era todo cuanto quedaba de la grande amenaza celeste.

Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles...<sup>58</sup>.

Obsérvese cómo, en general, aunque los personajes de este tipo de fantástico no pretenden establecer la complicidad o la simpatía con sus receptores, suelen buscar el ambiente íntimo, de un grupo reducido de amigos, de tal forma que el relato se vuelve una especie de revelación confidencial, por ello no siempre acuden al viejo recurso de legitimar su vida para hacer creíble su historia, buscando la testificación, la prueba irrefutable de sus asertos: “Thanathopía” de Rubén Darío, ilustra nítidamente esto. El mundo que se instaura con la irrupción de lo fantástico puede ser un mundo legible en términos alegóricos y por tanto, morales, pero, al fin de cuentas, para la penetración del misterio sólo serán aptos unos cuantos.

Con mucha frecuencia, lo fantástico toma el rostro de lo científico o más precisamente, de lo seudocientífico; en tales casos el narrador se echa a costas la tarea de hacer verosímil un descubrimiento revolucionario que puede transformar la vida o, por lo menos, su vida; así, el cuento se forja en la coherencia y la capacidad de convicción del discurso del expositor: una vez

---

<sup>58</sup> “La lluvia de fuego”, *Ibid.*, p. 147.

más, el relato se aleja de lo espacio-temporal cercano al hombre concreto y se construye el mundo abstracto de una ciencia posible, hecha a base del razonamiento lógico que puede proporcionar el lenguaje, como en la “La fuerza omega” o “El origen del diluvio”<sup>59</sup> de Lugones, por mencionar algunos. De cualquier manera, todos estos cuentos erigen la imagen de un hombre especial, con un sello particular que lo diferencia del resto de los mortales, y el interlocutor deviene también en una especie de prolongación de aquél; por lo mismo es seleccionado para escuchar la confesión o la exposición del descubrimiento científico.

### **El cuento desprovisto de lo narrativo**

En las primeras décadas del siglo xx, en pleno período vanguardista, todavía se seguía formulando la duda sobre la originalidad de la literatura latinoamericana con respecto a la europea, por ello aún se consideraba no sólo legítimo, sino necesario señalar con vigor la contribución que significaban los hallazgos hechos de este lado del Atlántico; así se deja ver en la rotundidad discursiva con la que algunos preconizadores se autoafirmaban, por ejemplo:

La vanguardia no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye.

No solamente América no es plagiaria de las vanguardias del otro lado sino que también ha hecho su aporte considerable y noble y alto y pesado<sup>60</sup>.

Señalo lo anterior para dejar claro que el cuento que se escribió bajo las diferentes facetas de la vanguardia fue un cuento decididamente orientado hacia el universalismo y no necesitó afianzar su sello de origen en la búsqueda de nuestras particularidades temáticas, lingüísticas,

---

<sup>59</sup> *Las fuerzas extrañas*. pp. 97-110 y 173-180.

<sup>60</sup> Arturo Uslar Pietri. “La vanguardia. fenómeno cultural”. en Hugo J. Verani (ed.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Fondo de Cultura Económica. México. 1990. p. 173.

referenciales o aun “espirituales”, de ahí, en cambio, la urgencia de asentar la legitimidad de la vanguardia latinoamericana, negando radicalmente un posible carácter epigonal.

Los historiadores literarios han intentado marcar la línea divisoria entre modernistas y vanguardistas, buscando reconocer los descubrimientos efectuados en el terreno de la escritura poética que luego se transferirían a la prosa<sup>61</sup>:

Entre los prosistas nace el deseo de crear un estilo nuevo, un estilo con el cual sea posible dar expresión a esa nueva visión del mundo que tanto difiere de la de los modernistas y realistas. El cuento vanguardista se hace poético. El autor trata de dar expresión a su intuición poética de la realidad [...] Al mismo tiempo, los personajes dejan de ser hombres de carne y hueso para convertirse en símbolos poéticos[...]. Al mismo tiempo, el elemento narrativo deja de constituir lo esencial del cuento, cuyo centro de interés se ve desplazado hacia lo poético, tanto en el contenido como en la forma<sup>62</sup>.

Me parece, en términos generales, fácil coincidir con la caracterización anterior que hace Leal del cuento vanguardista, sin embargo, ya no me parece tan clara la diferenciación señalada entre éste y el modernista. Pueden pensarse las vanguardias como parte de esta segunda vertiente, lo cual no implica negar las modificaciones y adecuaciones pertinentes en la configuración estética del género, de acuerdo con los cambios culturales operados en este nuevo siglo.

En el ánimo de la mayoría de los vanguardistas siguió predominando el deseo de encontrarse con un público escogido, no importa su número, sólo su calidad excepcional, deseo claramente expresado por algunos: “Flechas no es una revista para muchedumbres. Va dirigida a la clase espiritual más selecta. Sólo los espíritus lúcidos y puros pueden y deben comprendernos”<sup>63</sup>. Pero más allá de la posición que en términos generales pudieron asumir los

---

<sup>61</sup> Es necesario destacar que, en efecto, las vanguardias se revelaron fundamentalmente en la poesía: “[...]las innovaciones de tipo vanguardista en el período descrito se abrieron paso esencialmente por vía poética y en parte ensayística, antes que en la novela y en el teatro. Fue en la poesía, particularmente, donde surgieron inicialmente modos, sentimientos, rasgos de estilo que luego se hicieron notorios al pasar a zonas de más alcance, más frecuentadas por los lectores, al encarnar en seres de ficción, en creaciones dramáticas”. Muy al margen de su aportación al conocimiento de las vanguardias, nótese la absoluta inexistencia del cuento en el horizonte del poeta y crítico. (Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, t. I, 1971, p. 30).

<sup>62</sup> Luis Leal, *Cuento hispanoamericano*, p. 92.

<sup>63</sup> “Prólogo-manifiesto”, en Hugo J. Verani (ed.), *op. cit.*, p. 179.

vanguardistas en los manifiestos, su opción me importa en cuanto consecuencia sobre su escritura cuentística: empujaron el género, aún más que los modernistas, hacia el despojo de la narrativización, hasta hacerlo casi poema. Así, las fronteras se volvieron difusas, se perdió, en gran medida, el acto de contar algo cronológica y espacialmente ubicado, que apunte hacia la construcción de la imagen de un ser en riesgo, en un umbral.

Si algunos modernistas se abismaron en la exploración del ocultismo para tejer sus argumentos y para dar una visión renovada y compleja de la realidad, los vanguardistas convierten lo que en el género queda de narrativo en la aventura de bucear en las tinieblas de lo inconsciente o en el vértigo del sueño: una nueva modalidad del enclaustramiento del yo, bajo premisas psicoanalíticas<sup>64</sup>. Ciertamente, con ellos se pierde cualquier rastro de intencionalidad didáctica: el trasgresor de las leyes no es castigado moralmente, parece más bien cantarse la celebración del orden roto. Este es un factor de separación entre el yo y el mundo externo que generalmente resulta ser el de la burguesía. Así, el héroe pierde sus amarras y está en libertad para convocar nuevos mundos, no importa lo irreal o lo fantasmal que pueda resultar:

Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido.

Apenas se desvanece la musiquita que nos echó a perder los últimos momentos y cerramos los ojos para dormir la eternidad, empiezan las discusiones y las escenas de familia<sup>65</sup>.

La narrativa vanguardista, en gran medida, supo restituir al cuento el aire de ancestral historia oral que puede incluso ser sabida, pero que vale la pena retraerla por el placer de volver a contarla, de ahí la indefinición espacio-temporal que vuelve legendario lo contado, completamente distante de un presente histórico concreto, y sin embargo, siempre virtualmente

---

<sup>64</sup> “[...]en el vanguardismo y en las sucesivas rupturas estéticas, especialmente el expresionismo y el surrealismo, se fue profundizando el sicologismo que había tentado a simbolistas y modernistas (problemas neuróticos, sueños, pesadillas y alucinaciones, esas ‘Fuerzas extrañas’ con que tituló Leopoldo Lugones su volumen

susceptible de hacerlo sentir cercano. Por ejemplo, en “La plaga”, un breve texto de Ramos Sucre, el tiempo puede ser cualquier tiempo, la ciudad cualquier otra, el personaje que sucumbe a la peste no tiene ni siquiera identidad, de igual manera, el narrador; más aún, la peste aludida es de carácter más simbólico que histórico:

Una muchedumbre de insectos alados, cayó el día siguiente, sobre la ciudad y difundió una peste contagiosa. Sus larvas se domiciliaban en los cabellos de los hombres y desde allí penetraban a devorar el encéfalo, socorridas de un mecanismo agudo[...] Herian, de modo irreparable, los resortes del pensamiento y de la voluntad[...].

Mi compañero se resistió a mi consejo de huir y vino a perecer, sin noticia de nadie, en su vivienda del suburbio.

Los naturales del reino se abstendían de pisar el contorno de la ciudad precita. Los agentes del orden asentados en lugares oportunos, impedían la visita de los rateros y circunscribían la zona del mal.

Yo arrojé la prohibición y conseguí descubrir la suerte de mi amigo<sup>66</sup>.

La línea de continuidad entre la estética modernista y la vanguardista pudiera explicarse a partir de los factores que motivaron estas posturas ante el arte, pero este tema no está al alcance de mis posibilidades actuales, por lo que simplemente remito a esta apretada síntesis propuesta por Schulman:

[...]Desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante, una crisis de valores y sistemas creó una serie de rápidas transformaciones culturales en Hispanoamérica, y como consecuencia de ellas el escritor y el hombre en general se encontraron en el centro de un universo inestable. El desmoronamiento de las instituciones tradicionales —religiosas, sociales y económicas— se apareja con la percepción por parte del escritor, de que la pérdida de éstas produce un vacío cultural e ideológico que a su vez alimenta una literatura de la ambigüedad, angustia, alienación y perpetua metamorfosis<sup>67</sup>.

Ahora bien, me parece absolutamente necesario matizar todo lo dicho anteriormente en función de la escasez de cuento dentro de las vanguardias latinoamericanas, pues el acercamiento de fronteras entre narración y lírica propició una especie de inestabilidad de ambas formas

---

de cuentos). el esoterismo y las diversas experimentaciones formales que fueron delineando las bases de la cuentística fantástica”. (Fernando Ainsa, art. cit., p. 68).

<sup>65</sup> Oliverio Girondo. *Espantapájaros*, en *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1990, p. 177.

<sup>66</sup> José Antonio Ramos Sucre. “La plaga”, en *Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2a. ed., 1989, p. 286.

composicionales. A este hecho se deben sumar las contadas ediciones de textos narrativos vanguardistas, de ahí que estas obras fueran conocidas sólo en reducidos círculos de lectores y aún en nuestros días pocas veces se remite a ellas<sup>67</sup>. En resumidas cuentas puede decirse, sin temor a estar generalizando demasiado, que la verdadera aportación que hicieron los vanguardistas al género, no necesariamente se halla en su producción cuentística, sino en la semilla que dejaron propuesta para que muy pronto los escritores latinoamericanos encontraran caminos hacia un nuevo lenguaje para la literatura, un lenguaje enriquecido por diversificado y sobre todo, por la trascendencia de lo puramente lingüístico para recuperar y trabajar con las resonancias profundas de la palabra.

Algunos cuentistas que, desde ciertas perspectivas formalizantes, pueden ser vistos como vanguardistas dado que trabajan con técnicas escriturales normalmente identificadas con esta escuela, se encuentran en realidad en los intersticios de la segunda vertiente y la tercera. Es el caso de Julio Garmendia o Felisberto Hernández, y aún más claramente el de Salvador Salazar Arrué, "Salarrué".

Julio Garmendia no parece polemizar con el modelo fijado para el cuento por Poe y Quiroga —polémica mucho más clara en otras prosas vanguardistas, como las mencionadas de Gironde o la de Felisberto Hernández—, pero sin duda sí hay en su obra un diálogo, a veces en tono de franco debate, con la tradición literaria, con los postulados básicos de lo que se entiende por literaturizar el mundo y la vida. Muchos de sus cuentos están volcados hacia este debate, de tal forma que terminan siendo literatura sobre la literatura. En primera instancia, algunos de sus

---

<sup>67</sup> Ivan A. Schulman, "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia", en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, p. 34.

<sup>68</sup> Por ejemplo, es significativo que Luis Leal dentro del capítulo de escritores de vanguardia no haga mención de Oliverio Gironde, ni de Ramos Sucre, ni de Felisberto Hernández, autores que tampoco aparecen en gran parte de las antologías de cuento.

cuentos parecen proponerse como manifiestos estéticos en los que se plantea la necesidad de recuperar para la literatura la tradición modernista, la celebración de lo puramente imaginario y aun de lo inverosímil frente a la tradición realista:

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...<sup>69</sup>.

Este cuento establece una relación casi explícita con el modernismo al reivindicar la tradición del cuento azul, en clara reminiscencia rubendariana, además de la expuesta voluntad por marcar distancia frente a la realidad referencial, por la propuesta de atender lo irreal como fuerza creadora de mundos, y por la recurrencia a temas ilusorios y personajes exóticos. El lenguaje, en consecuencia, se erige como valor autónomo, de ahí el nombre del protagonista: "Personaje ficticio". Sin embargo, no puede pasarse por alto la nota irónica que permea todo el texto y que estalla al final, con la retirada del personaje que revela lo teatral del discurso: "[...]me inclino profundamente delante de Vosotros, os sonrío complacido y me retiro de espaldas haciéndoos grandes reverencias..."<sup>70</sup>. De ahí que no pueda tomarse como una propuesta seria de regreso a los moldes modernistas.

La estética de Garmendia está ubicada en el juego entre dos mundos, y, por lo mismo, generalmente, sus personajes participan de dos realidades diferentes, dos lógicas distintas y en sus cuentos se expone a los protagonistas a situaciones límite, se les orilla a circunstancias extremas; el acontecimiento se ubica en el enfrentamiento en la frontera entre dos ámbitos: los

---

<sup>69</sup> Julio Garmendia. "Cuento ficticio". en *La tienda de muñecos. La tuna de oro*. Monte Ávila. Caracas. 1985. p. 25.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 29.

hombres “reales” son juzgados como personajes literarios y los personajes literarios se perciben como hombres reales, siempre bajo el lente de la ironía:

[...]sí, sí, señor, hay que ser caritativos con los pobres seres que arrastran en las páginas de los libros una existencia miserable... El que usted tiene en sus manos en este momento, por ejemplo. ¿Sabe usted, señor, las responsabilidades en que incurren los propietarios de obras de este género? Tienen en su poder, entre sus manos, a su completa merced, existencias o criaturas de quienes todos ignoran las más rudimentarias necesidades. ¿Se sabe que sufren hambre, frío, enfermedades, dolores, tristezas?<sup>71</sup>.

Hay, sin embargo, en la obra de Garmendia 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 de un espacio real, o en los viajes a espacios aéreos, etc., pero no con el afán de recrear lo puramente lúdico del cuento de hadas o de evadir un compromiso ético con su tiempo instalándose en la acronía. Si en un determinado momento recurre al antiguo esquema de la alegoría, imprime una concreta orientación de ésta hacia una explícita crítica social que no sólo se resuelve en la rebeldía antiburguesa del modernista y del vanguardista —con orientaciones distintas, por supuesto. Aquí el cuento se vuelve clara alusión a un mundo específico, de tal forma que el yo deja de ser el único objeto de la representación artística para enfocar un mundo externo que se encuentra esperando la mirada estética que le dé nuevos contornos, que haga un mundo significativamente nuevo a partir de él. Por ejemplo, el cuento “Tienda de muñecos” es un texto alegórico pero nitidamente orientado hacia el mundo histórico concreto:

De pronto, fijándose en los soldados, que ocupaban un compartimiento entero en los estantes, reflexionó:

—A estos guerreros les debemos largas horas de paz. Nos han dado buenas utilidades. Vender ejércitos es un negocio pingüe<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Julio Garmendia. “Entre héroes...”, en *ibid.*, p. 60.

<sup>72</sup> “La tienda de muñecos”, en *ibid.*, p. 20.

Similar es el caso de Felisberto Hernández, quien no puede ser visto sólo como un continuador de la tradición modernista de lo fantástico: sus cuentos se forjan fundamentalmente en la pugna interna del lenguaje por llegar a expresar la perturbación de lo onírico, sin despojarse de todas sus resonancias pragmáticas. De tal suerte que la palabra no sólo nombra, no sólo recupera el recuento de hechos, ella se instaura en el centro de la historia, se hace la historia, y a la vez que es lúdica, es destructiva y constructiva de un nuevo orden. Sin embargo, Hernández sigue ligado a esta segunda vertiente porque aún conserva el hábito del yo hasta bordear casi en la negación del otro, de lo otro, que siempre termina difuminado en una especie de irrealidad, de ahí la ausencia de algo que relatar; el cuento se vuelve, entonces, la proyección de la lucha con la palabra:

Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos<sup>73</sup>.

Felisberto Hernández construye muchos de sus cuentos con un discurso fragmentado que le sirve para eludir la convención del lenguaje literario, por esta vía desestabiliza un supuesto orden racional e inteligible, instaura asociaciones incongruentes entre las cosas y los seres, de ahí que lo supuestamente fantástico en su escritura constituya más bien una mirada crítica a los órdenes de lo cotidiano y de lo anómalo:

En Felisberto lo fantástico nace de la problematización del nivel verbal. de la visión de un narrador que introduce sucesos anómalos e insólitos que trastornan el contexto normal, preservando una zona de misterio irreductible a explicaciones lógicas, una paradójica convivencia de órdenes incompatibles con cualquier forma de causalidad conocida<sup>74</sup>.

La alteración de la lógica usual y la disociación están dadas desde el propio mundo interior de la voz narrante; es siempre el narrador quien percibe, quien disgrega, aunque lo exterior pueda

---

<sup>73</sup> Felisberto Hernández. "Nadie encendía las lámparas", en *Obras completas*. Siglo XXI. México. 3a. ed.. t. 2. 1994. p. 53.

permanecer inalterado, por lo menos en la óptica de los otros; la anormalidad del mundo se instaure desde la perspectiva de la instancia narrante que suele ser el héroe; es así, por ejemplo, como ocurre en el caso de la historia del cigarrillo, el cual va adquiriendo autonomía y vida propia, a partir de la sensación del narrador sobre un supuesto espíritu que pueden poseer las cosas:

Hacia mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres: en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres. [...] Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos [los cigarrillos] podían haberme dominado un poquito. que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu. Y ese espíritu de reserva, podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros<sup>75</sup>.

Hernández es un escritor prácticamente ausente de las antologías de cuento y, en cambio, altamente valorado por otros escritores —es el caso de Cortázar—, tal vez por la misma naturaleza movediza de sus narraciones, poco aprehensibles, difícilmente encasillables —él mismo asumió, aunque sea un poco en broma: “Mis cuentos no tienen estructuras lógicas”<sup>76</sup>. El lenguaje es el principal actor de estos textos y el proceso de creación literaria se convierte en el principal objeto de la representación, de donde todo lo demás termina siendo desplazado, puesto al servicio de esa reflexión, caso explícito del cuento “La envenenada”<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Hugo Verani. “Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández”. en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, 1991, p. 246.

<sup>75</sup> Felisberto Hernández. “Historia de un cigarrillo”. en *Obras completas, Siglo XXI*. México, 2ª ed., t. 1, 1993, p. 37.

<sup>76</sup> “Explicación falsa de mis cuentos”, en *Obras completas*, t. 2..., p. 175.

<sup>77</sup> *Obras completas*, t. 1..., pp. 69-79.

## La enfermedad interior como ojos para ver el mundo

Los límites entre las vertientes se han hecho borrosos, se da, después de las vanguardias un extremo acercamiento entre ellas; sin embargo, se sigue dando la escritura de un cuento más apegado a la estética autorreferencial, a centrar la construcción del mundo en torno a las interioridades de un yo narrador problemático. Este es el caso de Roberto Arlt cuentista quien, no obstante su decidida voluntad de rechazar el lenguaje retórico para encontrar un nexo más firme con lo tradicional, que busca encontrar los distintos acentos que suenan en la metrópolis, no deja, en muchos de sus cuentos, de estar orientado hacia los turbulentos mundos interiores de sus personajes narradores. El minucioso registro de deformidades físicas, la tortuosidad de almas alienadas, frecuentemente calificado como realismo crudo, sigue poniendo a sus cuentos en la intersección de la segunda y la tercera vertiente, pues con frecuencia estos seres se configuran como una especie de proyección simbólica del mundo caótico y amenazante de la modernidad.

Así es el cuento del héroe asesino que emprende la labor de relatar su vida, una vida irreal, alucinaciones de demente, para escapar a la justicia:

Y un día, cuando harto de caminar por las tierras que están a la orilla de la nuestra, entré por un sendero bordeado de ligustros y descubrí mi casa y salí a la calle, la gente descubrió que yo estaba desnudo porque posiblemente no veía mi traje de capitán, acusándome, además, de homicidio y pederastia.

Por eso he escrito estas líneas que son testimonio de mi honrada vida<sup>78</sup>.

En el caso de “El escritor fracasado”, una larga crónica en forma confesional de la vida de un seudoescriptor, el héroe se enfrenta a los cambios del mundo que le rodea, pero él está embebido en su afán de mostrar la falacia de su vida por su incapacidad para escribir:

No tenía nada que decir. El mundo de mis emociones era pequeño. Allí radicaba la verdad. Mi espíritu no se relacionaba con los intereses y problemas de la humanidad, ni

---

<sup>78</sup> Roberto Arlt. “La ciudad de las orillas”, en *El jorobadito*. Losada. Buenos Aires. 7ª ed., 1997. p. 156.

con la vida de los hombres que me rodeaban, sino con algunas ambiciones personales, carentes de valor<sup>79</sup>.

De esta forma, el cuento termina convertido en la infatigable carrera del recuerdo del narrador: el repaso de una vida vacía, carente de heroísmo y de relaciones con el mundo real.

Parece haber una compartida decisión entre algunos escritores más o menos contemporáneos entre sí, de explorar el mundo desde la perspectiva dislocada que puede dar una mente enferma, neurótica, psicótica o simplemente perturbada. Estos seres son incapaces de comunicarse con el mundo externo, la lógica se trastoca, luego, pierde sentido la figura del interlocutor. Piénsese en “El árbol” de María Luisa Bombal<sup>80</sup>, construido desde la mirada de una mujer aparentemente retardada, desconectada del mundo, frustrada por la falta de amor, donde los seres de alrededor se desdibujan, se vuelven sombras incomprensibles y por tanto, no existe la mínima posibilidad de comunicación. El yo termina también diluido por su ausencia del mundo porque, en todo caso, sólo estaban asidos a la vida externa por los elementos de la naturaleza.

Otro caso similar, “La boina roja” de Rogelio Sinán<sup>81</sup>, cuento que se lanza a la aventura de recuperar los recuerdos de un hombre perturbado entre la ciencia, el psicoanálisis y la brujería: la ubicación temporal se diluye, de tal forma que todo termina siendo un gran discurso confesional que configura un mundo abstracto, en todo caso, ininteligible desde las perspectivas de la lógica ordinaria. La presencia del juez que busca encontrar la razón de los hechos es apenas un pretexto para dar cabida a la articulación de los recuerdos del científico desquiciado.

Puede apreciarse cómo este tipo de cuento, en gran parte heredero de las vanguardias, ha descubierto un nuevo horizonte con el cual el sujeto se confronta y se perfila como héroe: el enfrentamiento no se da con otro sujeto, el cual se vuelve borroso o incomprensible, ni siquiera

---

<sup>79</sup> “El escritor fracasado”, en *Ibid.*, p. 51.

<sup>80</sup> María Luisa Bombal. “El árbol”, en Seymour Menton, *op. cit.*, pp. 322-333.

con una exterioridad amenazante, muchas veces negada, porque precisamente la construcción de los cuentos en esta perspectiva atiende más a las complejidades interiores de los héroes que a la configuración de un mundo objetivo en el que éstos se muevan. Los desplazamientos se dan en zonas oscuras de la neurosis o del sueño; en otras palabras, es el hombre frente a sí mismo, frente a sus fantasmas, frente a su enfermedad y esto ha permitido despojar el discurso de grandilocuencia simbólica o mítica. Se sigue concibiendo el cuento como el depositario y transmisor de lo insólito, aunque el reconocimiento de lo insólito se ha desplazado fundamentalmente hacia la interioridad del individuo. Ciertamente, el mundo externo no siempre se ignora del todo, pero se le ve como un espacio donde se proyecta la tiniebla del sueño o de la enfermedad. El acontecimiento se funda en el trabajo con el lenguaje para hacerlo capaz de expresar esa extrañeza, esa distorsión desestabilizadora: el lenguaje no se pone a prueba con otros lenguajes, con otras perspectivas, sino en su capacidad para aprehender esas zonas oscuras del yo enfermo o aislado.

### **El cuento idea**

La obra de Jorge Luis Borges ha implicado un nuevo giro en el canon cuentístico. Me parece, sin embargo, que no ha sido evaluada en sus justas dimensiones, que sigue faltando aún distancia crítica, que los análisis a los que se ha sometido su obra todavía están, en gran medida, entrampados en la emotividad que despierta la figura polémica del autor, por lo que oscilan entre la consagración apasionada y la impugnación casi irritada<sup>82</sup>. Aquí intentaré eludir juicios

---

<sup>81</sup> Rogelio Sinán. "La boina roja". en *ibid.*, pp. 347-372.

<sup>82</sup> He aquí estos breves ejemplos, de los menos agudos, por cierto: "No tiene precursores en la literatura hispanoamericana y argentina" (Edelweis Serra. "Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1940 y 1950.

valorativos, mi interés no se ubica en hacer apreciaciones sobre la calidad y trascendencia de la obra, sólo expondré mis argumentos para tratar de ubicar los cuentos en el flujo de la tradición hispanoamericana.

El proyecto estético de Borges 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, el trabajo que hizo con estos materiales ideológicos y lingüísticos y la integración de ambas vertientes en la construcción de una obra unitaria.

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 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<sup>83</sup>. 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

---

Contribuciones y avances de relevancia", Edelweis Serra, *et.al.*, *op. cit.*, p. 68). "Después de gozar desenredando sus rompecabezas, el lector queda admirado ante el talento de Borges, pero luego se siente defraudado por la inconsecuencia del tema en contraste con las abstracciones filosóficas y por el poco valor que se le concede al ser humano —dos defectos que también impiden que la literatura detectivesca en general sea considerada como literatura de primera categoría" (Seymour Menton, *op. cit.*, pp. 320-321).

<sup>83</sup> Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1993, p. 17.

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<sup>84</sup>: 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. Borges moldea lo oral para hacerle decir lo que la alta cultura ya ha dicho. La consecuencia es la artificialidad en la construcción de múltiples textos, hecho que ya ha sido señalado por algunos críticos<sup>85</sup>.

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.

---

<sup>84</sup> 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.

<sup>85</sup> Por ejemplo, Sergio Piñero. cit. Por Rafael Olea Franco. *op. cit.*, p. 111. Benedetti llega a ser radical en esta apreciación: “Borges es un orillero del tema orillero. Inevitablemente se queda en ese suburbio, como si algún inasible, inconfesado prejuicio intelectual, le impidiera mezclarse con aquel mismo compadrito que él elevara trabajosamente a un rango filosófico, quizá con el secreto propósito de no descender él mismo a un nivel de tango y escruciantes que fascina su inteligencia pero no conquista su alma” (“Dos testimonios sobre Borges, en su *El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970*, Nueva Imagen, México, 1981, p. 121).

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, sino también de lo porvenir; así, afirma Ortega, a propósito de “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”: “La memoria no sólo implica resurrección o recuperación del pasado, sino su transformación o figuración imaginaria”<sup>86</sup>.

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”<sup>87</sup>. 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<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> José Ortega. *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo*. José Porrúa Turanzas. Madrid. 1976. p. 151.

<sup>87</sup> Jorge Luis Borges, “Ulrica”, en *Prosa completa*. Bruguera, Barcelona. t. 4. 1985. p. 111.

<sup>88</sup> Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, en *Prosa completa*. Bruguera, Barcelona. t. 2. 1985. p.

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”<sup>89</sup>. 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 captable artísticamente de un hombre esencial, de un hombre que atraviesa mundos, edades infinitas y sigue siendo fundamentalmente el mismo:

Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odissea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odissea*. 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<sup>90</sup>.

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 sólo judío baste para salvarlo”<sup>91</sup>— y el mundo un único mundo posible, entonces es consecuente la duda sobre la existencia real, todo se vuelve fantasmografía: la vida como un sueño —“Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando”<sup>92</sup>—, 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

---

<sup>89</sup> Carlos Fuentes. *Geografía de la novela*. Fondo de Cultura Económica. México. 1993. p. 50.

<sup>90</sup> Esta cita que pudiera pensarse extraída de un ensayo de filosofía, es parte de un cuento. “El inmortal”. en *Prosa completa*. t. 2. p. 249.

<sup>91</sup> “La forma de la espada”. *Ibid.*, p. 188.

<sup>92</sup> “Las ruinas circulares”. *Ibid.*, p. 140.

sea todos los libros donde ya se ha contado todo —“la certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”<sup>93</sup>—, 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 una misma historia.

Sin embargo, el monismo como aspiración filosófica y existencial, pero también como propuesta estética, no es unívoca y absoluta<sup>94</sup>. La riqueza de la obra de Borges no sólo se cifra en la habilidad técnica para crear el artificio de múltiples variaciones de una misma historia, de un mismo cuento. Hay que decir, por más paradójico que resulte, que también la obra borgiana está atravesada por los accidentes ideológicos y sociales de su tiempo y de su espacio históricos. No sólo como un rasgo accidentalmente colado en algunos cuentos: hay una decidida voluntad de incorporar en ciertos cuentos los ecos nítidos de su tiempo, de construir el sentido del texto a partir de estos hechos históricos concretos, lo cual se manifiesta ya en la existencia de esos compadritos de suburbio, también en las polémicas culturales de su momento, mismas que Borges autor nunca eludió y que Borges narrador tomó en consideración y las hizo materia narrativa.

Así, algunos de sus cuentos se configuran como tales en el enfrentamiento problemático entre dos esferas, una generalmente tosca, ordinaria, de carácter vulgar, frente al otro horizonte

---

<sup>93</sup> “La biblioteca de Babel”. *Ibid.*, p. 162.

<sup>94</sup> Prueba de ello es esta casi nostálgica nota que escribe a propósito de Emerson: “Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y por el espacio: nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no

representado por el mundo de la idea, de lo abstracto, de lo esencial. Un claro ejemplo de esto es el cuento “El Aleph”, que puede leerse como uno de sus textos más abstractos, de naturaleza más mágica y distanciada de lo real; sin embargo, tampoco puede dejar de verse que ese mundo emerge en el seno de una polémica cultural real y concreta de su tiempo: el problema de la concepción del ejercicio literario y los premios de literatura en la Argentina del momento en que se escribió. La ironía del narrador deja impresas las nítidas huellas de un tiempo histórico.

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, extraídos 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”<sup>95</sup> y con una ligera variante, el librero judío de Buenos Aires, delator, también sentenciará: “Mientras dura el arrepentimiento dura la culpa”<sup>96</sup>. La acentuación no ha variado porque se ha llegado a la enunciación de verdades valederas, a pesar de las coyunturas temporales y espaciales.

La palabra cedida a los compadritos resulta un mero artificio, en realidad no está cedida, se trata de una lectura hecha por un hombre culto, de las inflexiones de esas voces para hacerlas articular, en un nivel profundo, la gran verdad trascendental que portan —“La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos”, así introduce la historia el relator de “La intrusa”<sup>97</sup>. Las variaciones acentuales están

---

hay nadie que no sea el universo” (“Prólogo a Thomas Carlyle *De los héroes*. Ralph Waldo Emerson, *Hombres representativos*”, en el ya citado *Prólogos*, p. 38).

<sup>95</sup> “Leyenda”, *Prosa completa*, t. 3, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 273.

<sup>96</sup> “El indigno”, *Prosa completa*, t. 4, p. 22.

<sup>97</sup> “La intrusa”, *Ibid*, p. 15.

puestas al servicio de la expresión de la idea de un intelectual que intenta descifrar los signos ocultos de la vida; en esa medida sus personajes, en particular los del primer período, se desvanecen en la estatura del arquetipo o del mito:

Además, hay en estas historias un argumento arquetípico —que en cierta medida simboliza para Borges parte de la historia argentina— dentro del cual los protagonistas se someten a un intemporal ritual de violencia que les sirve para encontrar su identidad<sup>98</sup>.

Esto que ya observa Olea en los primeros cuentos, sigue siendo significativo y en parte válido para algunas de las últimas creaciones, como pudo verse en la presentación de “La intrusa”.

Tal vez el aporte más importante de Borges al género sea lo que también postuló en sus reflexiones teóricas: la construcción del cuento con dos historias paralelas, una superficial y otra profunda, donde verdaderamente importa la segunda, la que revela la condición del ser humano más allá del tiempo y del espacio, más allá de las circunstancias concretas de la anécdota referida: “Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”<sup>99</sup>. Esta estética le da una nueva faceta al cuento: hacerlo una múltiple variedad de anécdotas y circunstancias pero que sea portador de una idea. En estos términos puede decirse, sin abuso, que los cuentos de Borges son un solo cuento; detrás de cada narrador, de cada autor referenciado, traducido o citado, detrás de cada contador oral, late siempre el acento de Borges, emerge su horizonte culto. La anécdota es siempre el despliegue de una idea. Borges creó el cuento-idea, el cuento-ensayo; su obra es, en esta medida, una variante sutil y enriquecida de la vertiente del cuento del yo: detrás de las historias relatadas anida la preocupación metafísica del yo autoral: el tiempo, la inmortalidad, la literatura, la irrealidad de la realidad, lo indigno del ser humano y lo digno a pesar de sus condiciones y de sus actos.

---

<sup>98</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 261.

La frecuente manía con que el narrador se detiene en menudos y triviales hechos constituye una de las más eficaces técnicas para hacer estallar en el texto la revelación de lo verdaderamente trascendente. El proceso de conformación del cuento es una proyección del gran proceso constructor de significados que es la literatura o, en otras palabras, en los hechos menudos —en la anécdota insignificante— se fundan los grandes actos trascendentes en la vida del hombre: “Nunca sabremos si el Hôtel du Nord le agradó: lo aceptó con la antigua resignación que le había permitido tolerar tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión y de pogroms”<sup>100</sup>.

Borges es un hábil contador, sabe conjugar el estilo arcaico culto con el estilo sencillo de las hablas orilleras. En sus primeras obras adjetiva profusamente para llegar al oxímoron o a la metáfora: en esta voluntad metafórica también puede verse la proyección del destino que se empeñó en darle al género: explotarle su posibilidad metafórica, en el sentido retórico de la palabra o hacerlo funcionar como un gran oxímoron —o hipálage, como él prefería. Nadie más que él ha empujado a hacer del cuento el despliegue metafórico de una idea abstracta, de carácter teórico o filosófico. Esta afirmación no quiere sumarse a la evaluación de Luis Leal, para quien los cuentos de Borges son “ideas filosóficas revertidas[sic] de forma estética”<sup>101</sup>. No, creo que su estética consiste en este contar historias que despliegan internamente la especulación abstracta, donde las ideas debaten y se confrontan, por eso son cuentos y no ensayos.

Los cuentos de Borges no suelen dialogar con un lector o auditor, son un diálogo consigo mismos, con el problema existencial en tanto problema filosófico y con la tradición literaria: su obra está construida como una gran red inter e intratextual, de ahí también la constante remisión

---

<sup>99</sup> “Emma Zunz”. *Prosa completa*, t. 2, p. 282.

<sup>100</sup> “La muerte y la brújula”, *Ibid*, pp. 195-196.

<sup>101</sup> Luis Leal. *Cuento hispanoamericano...* p. 118.

al propio proceso creativo dentro de los textos. Esta construcción es consecuente con la idea de que la creación literaria es lectura y relectura de textos precedentes. Borges ha trabajado con rigor todas las posibilidades del cuento sentadas por los escritores de esta segunda vertiente poética, es, en este sentido, una especie de culminación de una tradición pero también una puerta abierta para el cuento contemporáneo.

No es que se pueda subsumir la obra de Bioy Casares a la de Borges, como frecuentemente se hace, pero es difícil no presentarlos hermanados por las preocupaciones similares, por el compartido proyecto estético, por el trabajo operado sobre el género cuento; así, opina Luis Leal: “ha seguido en sus últimos libros de cuentos los pasos de Borges. La técnica es la misma: el documento en lengua extranjera que llega a manos del relator; la nota erudita; la elección de empezar el relato de cierta manera aunque el número de posibilidades sea infinito”<sup>102</sup>. Éstos son, ciertamente, algunos rasgos técnicos que los acercan, pero más allá de eso, está la concepción estética bajo la que Bioy ha trabajado.

El cuento se postula como la construcción de un mundo completo, autosuficiente, con pocos nexos con el mundo externo, en primer lugar porque éste se ha puesto en duda y, en segundo, porque se trata de construir en el interior toda la compleja red de relaciones significativas para que el texto sea válido por sí mismo. La aventura de los héroes de Bioy casi siempre es intelectual: consiste en la delicada y sutil capacidad de observación, de atar cabos, de ser objetivos y científicos para arribar a la conclusión casi positiva de la existencia de otras realidades. En otras palabras, seguimos estando ante la construcción de personalidades privilegiadas; si bien, los héroes ya no son poseedores del genio romántico atormentado, son especialmente hábiles para entrar en contacto y comprender los signos que revelan esa otra

existencia; la diferencia consiste ahora en la posesión de una amplia cultura, en el rigor analítico que emplean para descifrar enigmas:

Morris fue a ese otro mundo y regresó. No apeló a mi bala con resorte ni a los demás vehículos que se han ideado para surcar la increíble astronomía. ¿Cómo cumplió sus viajes? Abrí el diccionario de Kent; en la palabra *pase*, leí: "Complicadas series de movimientos que se hacen con las manos, por las cuales se provocan apariciones y desapariciones". Pensé que las manos tal vez no fueran indispensables: que los movimientos podrían hacerse con otros objetos; por ejemplo, con aviones.

Mi teoría es que el "nuevo esquema de prueba" coincide con algún pase (las dos veces que lo intenta, Morris se desmaya, y cambia de mundo)<sup>103</sup>.

Muchos de los cuentos fantásticos de Bioy sustentan el acontecimiento artístico en la lucha del narrador por aprehender verosímelmente el proceso de investigación, casi policial, para alcanzar un hallazgo extraordinario, algo que revela lo incierto del mundo real, lo caótico. Se estructuran largas tramas, se detallan pequeños hechos para llegar a lo que interesa, finalmente, la especulación teórica del narrador; así, por ejemplo, el héroe-narrador de "En memoria de Paulina", intenta dar con la razón de la visita erótica, de carácter fantasmal, porque ya estaba muerta, de la exnovia que lo había abandonado por otro:

La imagen que entró en casa, lo que después ocurrió allí, fue una proyección de la horrenda fantasía de Montero. No lo descubrí entonces, porque estaba tan conmovido y tan feliz que sólo tenía voluntad para obedecer a Paulina. Sin embargo, los indicios no faltaron. Por ejemplo, la lluvia. Durante la visita de la verdadera Paulina —en la víspera de mi viaje— no oí la lluvia. Montero, que estaba en el jardín, la sintió directamente sobre su cuerpo. Al imaginarnos, creyó que la habíamos oído. Por eso anoche oí llover. Después me encontré con que la calle estaba seca.

Otro indicio es la estatuita. Un solo día la tuve en casa: el día del recibo. Para Montero quedó como un símbolo del lugar. Por eso apareció anoche<sup>104</sup>.

Los narradores, que suelen ser también personajes, de los cuentos de Bioy son siempre una proyección del autor: intelectuales, con mucha frecuencia escritores o científicos, hablan con un lenguaje estándar, más bien culto, pueden transitar por alguna calle concreta de Buenos Aires, pero eso no importa, sólo importa el misterioso mundo al que se enfrentan, el enigma que

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>103</sup> Adolfo Bioy Casares. "La trama celeste". *Historias fantásticas*. Emecé. Buenos Aires. 1972. p. 55.

intentan descifrar. Significativamente, casi nunca se remite a una fuente oral para dar paso a la historia, casi siempre es escrita. El juego que se le propone al lector es que acepte el desafío de seguir las cavilaciones del narrador para que quede perplejo con las evidencias, para que asuma el punto de vista propuesto. En otras palabras, el lector configurado es un hábil explorador, capaz de descifrar el enigma porque ha sido capaz de seguir y creer en el trayecto del narrador.

Los cuentos de Bioy se proponen como pruebas de inteligencia, no hay, necesariamente, una exposición filosófica, una idea prefigurada, acaso más que la de poner en evidencia el caos y la limitación de nuestros conocimientos de lo que suponemos real. También intentan contar dos historias paralelas: con frecuencia la historia superficial está relacionada con el amor, pero en los intersticios de esa historia se van creando las condiciones para que emerja el verdadero interés del cuento: los elementos que revelan la inestabilidad del orden, la posibilidad de otros mundos paralelos, la monstruosidad de los avances científicos, a los que el héroe se ha de enfrentar:

Massey había recuperado el aplomo. En un tono de lo más tranquilo se puso a dar explicaciones horribles, que yo no quería oír y que en la debilidad de mi convalecencia entendí apenas. Habló de los llamados hijos carbónicos, o clones, o dobles. Dijo que Daniela, en colaboración con Leclerc, había desarrollado de una célula suya (creo que empleó la palabra célula pero no puedo afirmarlo) hijas idénticas a ella. Ahora pienso que tal vez fuera una sola (bastaba una, para la pesadilla que Massey me comunicaba) y que logró acelerar el crecimiento con tal intensidad que en menos de diez años la convirtió en una espléndida mujer de diecisiete y dieciocho<sup>105</sup>.

Los cuentos de Bioy Casares siguen siendo, en gran medida, parte de esta variante dentro de la segunda vertiente propuesta por Jorge Luis Borges, no porque haga imitaciones de los de éste, sino porque atiende a una parecida noción y una similar funcionalidad del género cuento: imprimir un sentido teleológico a la labor de tramar historias.

Hacer del cuento un lugar privilegiado para narrar una historia que sea autosuficiente y hacerla portadora de una revelación más profunda sobre el ser y la vida, para exponer la

---

<sup>104</sup> "En memoria de Paulina", *Ibid.*, p. 25.

perplejidad del autor ante el enigma de la existencia, es decir, hacer del cuento un núcleo significativo más allá de lo que relata fue el sentido que signó Borges para el género, en esta medida hizo escuela, propuso un modelo, no en el artificio formal de la hechura, ni en las proposiciones ideológicas que insinúa, sino en la concepción que rige la escritura, en la composición textual; en esta dirección orientó Bioy Casares su trabajo artístico y es en este cauce también donde se ubica el cuento de Ricardo Piglia, con todas las variantes estilísticas que imprimió a su quehacer, con la reorientación de las preocupaciones ideológicas que ha buscado consignar.

En la recuperación de historias cotidianas, triviales, diríase vulgares, que pueden ser presentadas fragmentariamente para atacar la cronología y casi la coherencia, se crea una especie de ubicuidad del sentido referencial, el texto se hurta a un compromiso preciso con lo que está contando, pretende trascenderse a sí mismo por la vía de la configuración de personalidades individuales que se desprenden de sus raíces en un mundo y una cultura dados. Hay en el cuento de Piglia un rasgo caracterizador: parece poner en juego el mecanismo de una precisa ubicación espacio-temporal que incidiría en la conformación de los personajes —los barrios bajos de un Buenos Aires empobrecido, el burdel, las pensiones decadentes—, pero sutilmente tal concreción se va difuminando para dar paso a la configuración de una personalidad turbia, degradada pero casi intemporal. En el cuento “La caja de vidrio”<sup>106</sup>, por ejemplo, se va desgranando el recuerdo de una vida decadente en la expresión ensimismada del narrador-personaje, su discurso se interrumpe para dar paso a la aparición de fragmentos de otra voz, pero no se relacionan una con

---

<sup>105</sup> “Máscaras venecianas”. en *Historias desaforadas*, Alianza-Conaculta, México, 1993, pp. 39-40.

<sup>106</sup> Ricardo Piglia, “La caja de vidrio”, en *Cuentos con dos rostros*, sel. y entrevista de Marco Antonio Campos, UNAM, México, 1992, pp. 61-69.

otra, sólo atienden a la voluntad autoral de conformar un cuadro completo, autosuficiente de un mundo decadente y corrompido.

Piglia suele utilizar la vía narrativa para dar cauce a sus inquietudes teóricas, de ahí que en muchos cuentos vaya intentando sembrar las claves de su propia escritura, a tal grado que esta lucha por la forma de la erección del mundo significativo se convierte en el eje y en el sentido final del texto y la historia relatada resulta un mero artificio, el cuento que habla del cuento:

Un narrador, dice el Pájaro, debe ser fiel al *estado* de un tema. Busca sorprender en un espejo los reflejos de una escena que sucede en otro lado. El relato está ligado a las artes adivinatorias, dice el Pájaro. Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir.

El Pájaro es un narrador tradicional, por eso intercala reflexiones y máximas en medio de sus historias. En el fondo es una forma de retardar la acción. Pensar es un modo de crear suspenso, dice. Construir un espacio entre un acontecimiento y otro acontecimiento, eso es pensar<sup>107</sup>.

Piglia hizo suya esta propuesta, ya antes insinuada por Borges, del cuento que cuenta dos historias, la variante es que en él la segunda historia no tiene que ver con la proposición de una idea filosófica o existencial, sino en efecto, con el hecho de contar otra fábula, y en este segundo nivel, lo que importa verdaderamente, es donde se finca el sentido último del relato, la significación atemporal y esencial, de tal forma que la primera instancia queda como el pretexto o el gancho que atrapó al lector.

La presencia de la estética de esta segunda vertiente no sigue estando vigente sólo en los narradores argentinos, se da en otros espacios, por ejemplo, puede pensarse por lo menos en parte de la obra de José Emilio Pacheco, quien ha jugado en sus relatos con la interdiscursividad entre un mundo real, histórico concreto y el mundo mítico extraído del pasado prehispánico<sup>108</sup>, y ha

---

<sup>107</sup> "El fluir de la vida", en *ibid.*, pp. 49-50.

<sup>108</sup> Véase "La fiesta brava", un texto con dos líneas de desarrollo al intercalar un cuento dentro del cuento, donde uno dialoga con el otro, el mundo ficticio propuesto cobra vigencia y realidad dentro de la esfera postulada como real. Es además notorio cómo se establece un explícito diálogo con otros cuentos. "Chac-mol" de Fuentes, "La noche boca arriba" de Cortázar y "Huitzilopochtli" de Darío, de tal forma que en el mundo construido se instituye la

hecho el centro del relato el diálogo con otros textos literarios. Sin embargo, no quiero acabar esta exposición sin señalar la existencia real de otra variante dentro de esta segunda vertiente: la escritura de cuentos eróticos, particularmente abundante en los últimos años<sup>109</sup>.

### **El erotismo desde el yo**

No es el erotismo en tanto tema lo que me interesa, como no me ha interesado en sí mismo lo fantástico en cuanto posibilidad de construcción de una anécdota determinada, sino el erotismo como perspectiva artística para configurar un mundo encerrado en los marcos del sujeto enunciator o portador de voz y conciencia. Así, pues, mucho más allá de las obvias diferencias temáticas, de las posibles distancias ideológicas y aun de logros estéticos entre los cuentos mencionados anteriormente y los eróticos, es posible pensar éstos como parte de esta segunda vertiente —una variante, sin duda—, por la actitud estética con la que elaboraron el género. Que se tome el nombre de erotismo de este apartado como una mera convención para pensar el caso de este tipo de cuentos.

Juan García Ponce puede señalarse como uno de los más reconocidos escritores que ha orientado su trabajo hacia la recreación estética del cuerpo como objeto de deseo. El mundo referencial se ha vaciado y se ha colocado el fenómeno del placer sexual como el centro y el objeto último de la representación. De esta forma, el cuento se configura como una especie de

---

incertidumbre, la falta de certeza entre las fronteras de lo real y lo ficticio (en María del Carmen Millán, *Antología de cuentos mexicanos*, Nueva Imagen, México, 4ª ed., t. 2, 1981, pp. 195-210).

<sup>109</sup> Cualquiera puede comprobar la certeza de esta aseveración echando una hojeada a la proliferación de antologías que, incluso, llevan este título como un gancho mercantil, pongo por ejemplo la compilación hecha por Beatriz Escalante y José Luis Morales Baltazar, *Cuentos eróticos mexicanos*, extassy, México, 1995.

eco, de reproducción, de las sensaciones fisiológicas que experimenta alguien en la vivencia de la sexualidad o en el acto voyeurista. El cuento hace ese trayecto, no busca sorprender ni explicar nada, sólo insta en el centro la mirada del objeto del placer; el cuento recupera la intimidad del yo contemplativo, se enuncia desde la interioridad de ese yo, que sólo tiene contacto con lo externo mediante el cuerpo contemplado, principio y fin de cualquier mundo posible. Son cuentos estáticos, no se mueven, no pasa nada, el cuento se torna la lucha con la palabra para hacerla capaz de aprehender los laberintos del placer y el deseo:

Lo que ocurre a la vista de Arturo no puede describirse, está más allá de las posibilidades del lenguaje común porque sólo es el producto del mudo lenguaje de los cuerpos donde se realiza lo que no puede sustituirse por palabras cuyo significado esté fijo. El único testigo es la mirada de Arturo y su signo es el silencio. Si cerrara los ojos, Liliana y el invitado desaparecerían, pero aún a través de sus ojos cerrados él sabría que los cuerpos de ellos seguirían existiendo y la mirada, en cambio, le permite participar de esa ceremonia en la que los oficiantes ignoran al espectador pero lo han aceptado antes de iniciar el rito dentro del que se pierden<sup>110</sup>.

El erotismo en este tipo de cuento no se plantea como un nexo posible con la existencia de otro horizonte, de otra forma del lenguaje; se erige un solo discurso, el del interior y ese discurso se orienta directamente hacia el objeto. En ese trayecto el cuento alcanza a ser tal porque la enunciación siempre choca, se traba en combate con los vericuetos inefables del placer o del morbo. En la construcción de ese objeto se busca configurar la imagen de un receptor sensibilizado hacia la propuesta erótica que se hace, de tal forma que receptor y emisor se funden, idealmente, en un yo contemplador extraviado en el laberinto del placer. El cuento se vuelve un mero artificio lingüístico que venció la imposibilidad de darle contornos a las sensaciones físicas del yo sexual.

El cuerpo del otro, objeto de la mirada y del deseo, no se constituye como una realidad con la que se enfrente productivamente la conciencia deseante del héroe, lo que daría

sombras y matices al sujeto; el enfrentamiento termina en la reducción del objeto del deseo a un incitador del placer; el cuerpo, en esta medida, no aparece recuperado en toda su complejidad, es apenas un borroso pretexto para mostrar los límites posibles del placer cerrado en sí mismo, lo que lo lleva, con frecuencia, a la consificación. En este tipo de cuento no hay un tiempo y un espacio concretos, no importan, de ahí que cuando llega a haberlos, son un mero telón de fondo. El héroe apenas lo es, porque su voz en tanto conciencia es mínima, está reducida a una parcela arrinconada del ser.

No todo el cuento inscrito en esta segunda vertiente es igual, ni en todos late la misma preocupación; estoy consciente también de que puede ser polémica la adscripción de algunos textos a la misma, dado que se trata de un material vivo, cambiante, difícilmente encasillable, de ahí que todas las notas anteriores se piensen como reflexiones tentativas, como una primera hipótesis para elaborar la historia de la poética del género. Bajo esta premisa se pueden postular los siguientes apuntes que intentan recuperar en términos generales lo expuesto hasta aquí:

El cuento de la segunda vertiente 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, a veces, incluso, se recalcan los rasgos particularizadores para revelar el ser humano de cualquier lugar.

---

<sup>110</sup> Juan García Ponce, "Rito", en *El gato y otros cuentos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (Col.

Esta pretensión se articula en la construcción de mundos abstractos, no regidos por coordenadas espacio-temporales históricas concretas: ni el tiempo ni el espacio marcan al ser humano, éste permanece siendo único, el mismo, no hay puntos cardinales que orienten sus pasos, porque sus pasos lo llevan hacia la esencia del ser. En estos términos, apenas hay mundo alrededor, apenas hay un tiempo que fluye, sólo por las necesidades de legibilidad del relato.

El cuento 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, de ahí que el acontecimiento esté completamente lejano de la noción de acción, de suceso. El acontecimiento de este tipo de cuento está dado, en general, en el acto de la enunciación. Casi siempre el héroe coincide con el enunciador, en esta medida es igual al yo. El yo se erige como héroe en tanto explorador de su interioridad, y esa interioridad se vuelve el punto de referencia único para mirar hacia fuera. Es un yo ante sí mismo y para sí mismo. El acontecimiento emerge en el establecimiento de la tensión entre el horizonte valorativo de ese yo enunciador frente a sí mismo o frente a un mundo ajeno, que se percibe como hostil, borroso pero amenazante.

De ahí la recurrencia a mundos fantásticos o inexistentes, a los cuales arribará el héroe por azar o por pasión morbosa: es el máximo símbolo de un mundo que se vuelve difuso, inaprehensible e inexplicable, distante de la burda cotidianidad. De ahí también la voluntad de elegir como punto de vista privilegiado el de personalidades neuróticas o francamente psicóticas que perciben el mundo alrededor distorsionadamente.

El ser del cuento de esta vertiente es, en general, una voz que se autoconstruye, que va marcando sus perfiles en el establecimiento de un cuidadoso distanciamiento del resto de los seres por la vía de pensarse con una sensibilidad extremada, por la capacidad de vivir un

sentimiento exacerbado que nadie más conoce, por su habilidad para descifrar las claves del enigma para penetrar en el misterio de la vida ulterior o de otra dimensión, o por su rotundo fracaso para relacionarse y alcanzar el éxito, o por su neurosis, o por su morbilidad. Este ser configura en su discurso un interlocutor a la medida de sus necesidades: otro ser hábil para leer las claves, otro ser sensible o bien, parece definirse como un ente a quien se reta o se le afrenta con la exhibición de carencias y debilidades. La imagen del interlocutor no es más que la extensión de la propia imagen del enunciador.

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 latino. 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.

#### 4. TERCERA VERTIENTE: EL CUENTO DE LA MEMORIA

No invento nada, Mauricio, la memoria  
sabe lo que debe guardar entero.

Julio Cortázar, "Relato con un fondo de agua"

Con frecuencia se señala a Horacio Quiroga como el padre fundador del cuento moderno hispanoamericano —“El primer gran cuentista hispanoamericano” afirma Pupo-Walker<sup>1</sup>—, 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”<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>.

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 conocimiento y la asimilación de una tradición y el diálogo con diferentes concepciones estéticas:

---

<sup>1</sup> “Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano”. en *El cuento hispanoamericano ante...* p. 12.

<sup>2</sup> José Miguel Oviedo, (comp.), *op. cit.*, p. 394.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26.

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 dos vertientes anteriormente revisadas.

Ahora bien, tampoco se trata de ver en la obra de Quiroga la conjunción de las dos líneas de desarrollo artístico del género; si hay una nueva propuesta del cuento, como forma composicional, es porque hay, fundamentalmente, una concepción artística distinta de las potencialidades comunicativas del mismo. Esta concepción distinta es la que permite un nuevo cauce para el desarrollo del género; en este cauce, el cuento se erige como forma particular para comunicar una experiencia artística que sólo él puede aprehender. Por ello, antes de llegar a Quiroga, es preciso detenerse un poco en otras figuras que trabajaron productivamente en la conformación del cuento, que orientaron su labor en direcciones diferentes a las descritas antes.

### **Las simientes de un nuevo cauce**

A José María Roa Bárcena y a Vicente Riva Palacio se les reconoce como los padres del cuento mexicano<sup>4</sup>; aquél con su *Noche al raso* y “Lanchitas” y éste con los *Cuentos del general*, formularon nuevos modos narrativos, distintos a los hasta entonces ensayados en la escritura literaria. La diferencia radica, por una parte, en los materiales con los que trabajaron para construir el acontecimiento artístico y, por otra, en la actitud con la que se relacionaron con dichos materiales.

---

<sup>4</sup> Sobre esto, véase Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 51; también Carballo, quien sólo reconoce a Roa Bárcena este mérito: “Del romanticismo al naturalismo”, *Paquete: cuento (la ficción en México)*, ed. pról. y notas de Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990, p. 26.

Por lo que respecta a lo primero, es preciso señalar que, tanto Roa Bárcena como Riva Palacio, acudieron a materiales legendarios, a pequeñas anécdotas domésticas, a triviales historias pueblerinas para armar sus relatos, con lo cual se distanciaban de los grandes asuntos épicos de carácter trascendente o de la aventura sentimental de vuelos líricos. Tampoco buscaron la exquisitez lingüística que excluyera tajantemente cualquier dejo de popularismo, sin que esto implicara que tuvieran la abierta decisión de hacer calcos fonéticos, reproducciones fieles de hablas populares.

No hay en sus textos la pretensión de ser ejemplo de comportamiento, ni buscan plasmar los grandes destinos de la humanidad, atienden a la comunicación con un lector al que configuran como auditor, en correspondencia con el enunciador, quien se piensa más como hablante que como escribiente. El origen de lo relatado suele ser también oral, en todo caso vivencial, casi nunca documental:

Pero, como ustedes creerán, piadosamente juzgando, que he perdido el juicio, voy a referirles del modo más conciso posible la tradición que me contaron allá por el año de 1816: una vulgaridad que ni yo ni ustedes podemos creer; pero en que creen a pie juntillas las gentes de las rancherías en la zona que se extiende en todo el declive de la Mesa Central, hacia la costa de Veracruz<sup>5</sup>.

Es frecuente la referencia a múltiples fuentes de donde el narrador ha tomado la historia, es decir, la historia que se transmite no tiene un solo origen, ha podido pasar de boca en boca, con todos los riesgos que esto encierra. Al mismo tiempo, la recurrencia a diversas fuentes impide que el cuento quede encerrado en sus límites, más bien se fuerza así a abrir sus puertas hacia el mundo externo, en el que ha ido adquiriendo sentido:

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

---

<sup>5</sup> José María Roa Bárcena. "Noche al raso". *Relatos*, sel. y pról. Julio Jiménez Rueda. UNAM. México. 3a. ed., 1993 (Biblioteca del estudiante universitario 28), pp. 37-38.

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<sup>6</sup>.

El arte del relato oral no sólo no se ha perdido en Hispanoamérica, sino que sigue siendo la fundamental vía de comunicación artística de las grandes masas de analfabetas y de analfabetas funcionales; los relatos al amor de la lumbre son una de las fuentes de inspiración de los cuentos de esta vertiente, a tal grado que incluso se llega a hacer uso del contexto en el que se relatan historias de esta naturaleza; caso concreto de “Noche al raso”, donde un accidente en la diligencia permite, por una noche, la convivencia de un grupo de viajeros, quienes se contarán historias para entretenerse: anécdotas chistosas, sucesos vividos por el relator, historias de fantasmas, etc.

Puede apreciarse que en estos cuentos no importa tanto el “pueblo” como tema, importa la habilidad para aprehender un modo de contar, una forma de orquestar una historia, haciendo perceptible el mundo no por la descripción objetiva de un narrador exotópico, sino de un relator involucrado con una mirada más colectiva que personal; por ejemplo, véase este fragmento descriptivo, donde se abandona cualquier pretensión de hacer una pintura neutra y el relator arrastra en su enunciación los acentos del decir popular, que es al fin y al cabo, una forma particular de mirar:

El señor Samuel, bajo de cuerpo, gordo, blanco, rubio, colorado, con la cabeza hundida entre los hombros y las narices entre los carrillos, tenía fama de ser un judío porque se llamaba Samuel, porque era muy rico y muy codicioso, porque gustaba mucho de comer carne de cerdo, lo cual para el vulgo era una prueba de que su religión se lo prohibía, fundándose en que la prohibición causa apetito, y, por último, porque los sábados estaba tan alegre como los cristianos en domingo<sup>7</sup>.

A Roa Bárcena en particular se le reconoce como uno de los fundadores del cuento fantástico hispanoamericano —“pariente pobre” de Poe<sup>8</sup>!!!—, mérito obtenido por su cuento más conocido, “Lanchitas”. Hay que hacer notar que esta vertiente de lo fantástico busca constituir el

---

<sup>6</sup> Vicente Riva Palacio. “Leyenda de un santo”, en *op. cit.*, p. 60.

<sup>7</sup> Vicente Riva Palacio. “Un stradivarius”, en *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>8</sup> Emmanuel Carballo. *art. cit.*, p. 26.

cuento en un puente comunicativo con el auditorio, necesita interlocutores, precisa la participación casi física del enunciador y de los oyentes: el narrador cuenta algo para alguien y lo que cuenta pone en duda la estabilidad del mundo, la confianza, las certidumbres.

La enunciación del narrador en este tipo de cuento se vuelve vacilante, no logra ser extremadamente autoritaria porque debe dar espacio a la posibilidad de otras visiones, porque el mismo mundo que construye es inestable e incierto. Aquí el narrador ya no está posicionado en una situación superior a su auditorio, parece ser uno más, por ello, ya no busca educar ni moralizar ni civilizar. El hablante configura su discurso como un diálogo con su auditorio, lo cual se hace posible porque la narración se sustenta en la movilización de una memoria común entre el emisor y el destinatario: “¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación?”<sup>9</sup>. Así, parece haber una voluntad de rebajar lo que contará a una anécdota más de las muchas que circulan.

Por supuesto que puede argumentarse sobre la perspectiva romántica prevaleciente en muchos de estos relatos —por ejemplo a raíz de la recurrencia a la oposición ciencia/religión, del espíritu didáctico que sigue presente en algunos textos, sobre todo en Riva Palacio, y del sustento de la construcción en lo anecdótico, razones todas para ubicarlos dentro de la tradición costumbrista y no pensarlos como fundadores de un nuevo tipo de relato. Sin embargo, lo que sí hay, sin duda, es el hallazgo de un nuevo tono narrativo, de una nueva manera de orientar lo contado para hacer artísticamente perceptible un universo por medio de la contradicción, por la confrontación de dos ámbitos significativos.

---

<sup>9</sup> José María Roa Bárcena, “Lanchitas”, en *op. cit.*, pp. 77-78.

Cercano en los años, Ricardo Palma escribía sus *Tradiciones peruanas* (referidas en adelante como *T.P.*), las cuales muy pronto correrían por América como modelo novedoso de escritura: ni novela, ni crónica histórica, ni cuadro de costumbres, un nuevo género llamado por el propio autor “tradición”. Aún para muchos críticos de nuestros días estos numerosísimos y heterogéneos textos siguen constituyendo un género aparte<sup>10</sup>. Para otros, no hay duda de que se trata de auténticos cuentos<sup>11</sup>. La dificultad para reconocer el estatuto genérico de los textos de Palma se debe a su cercana relación con lo histórico<sup>12</sup>; al trabajo con el lenguaje popular y el relato oral; a su tránsito por las escuelas literarias reconocidas, sin que quepa bien a bien en alguna de ellas; a la heterogeneidad dada en la gran cantidad de textos que integran el corpus de las *T.P.*<sup>13</sup>. Además, es preciso recordar que si bien estos textos no se ajustan a un determinado canon, el cuento tampoco aún había definido un canon para sí: “La «tradición» es, en todo

---

<sup>10</sup> Cierta parte de la crítica ha asumido que, claramente, se trata de un nuevo género, cierta otra titubea sobre un estatuto tal. Jean Franco afirma: “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[...]”: (*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: “[s]us *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).

<sup>11</sup> Angel Flores: “Me inclino, pues, a considerar las *T.P.* del peruano Ricardo Palma como la primera manifestación, la más auténticamente literaria, del cuento hispanoamericano [...] se advierte un quehacer artístico: el empeño de realizar mediante la palabra, mediante estudiada retórica, una narración pulcra, divertida, y de efectismo dramático que a la vez e inevitablemente, refleja costumbres y conflictos sociales.” (“Ricardo Palma, el primer cuentista de Hispanoamérica”, en AA.VV., *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus tradiciones. Estudios textos y análisis*, Premiá, México, 1979, pp. 7-8, en adelante lo citaré como *Orígenes del cuento*). En igual sentido se compromete Luis Bocaz al ver en las tradiciones la variedad más original del género cuento en el siglo XIX. (“El cuento latinoamericano como producción cultural: subordinación y autonomía del género”, en *América Cahiers du Criccal. Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, 2 (1986), p.94).

<sup>12</sup> Omitiré comentar el problema que todavía en nuestros años se han planteado algunos críticos alrededor de la dificultad para determinar la veracidad de lo narrado.

<sup>13</sup> La escritura de más de 560 textos que integran las *T.P.* se desarrolló a lo largo de sesenta años, sin que puedan ser encasilladas en los marcos del romanticismo como de pronto se pretende hacer. Véase la exposición argumentativa contra esta frecuente tendencia en el artículo de Flor María Rodríguez-Arenas, “Historia editorial y literaria”, en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, p. 408.

sentido, la transición de los discursos[...]"<sup>14</sup>; pero, en gran medida, todos los discursos escriturales de la época estaban en transición.

La crítica a la obra de Palma constituye por sí misma una historia, pues ha pasado por actitudes radicales que van desde la descalificación por supuestos motivos ideológicos, "reflejados" en su obra —desdén concretado en el epíteto de "pasadista"—, transita por el simple menosprecio —"Escritor agudo y entretenido, de superficies cuidadosamente pulidas, es, sin embargo, un narrador menor, de alcances limitados[...]"<sup>15</sup>—, hasta la actual actitud revalorativa de su propuesta estética<sup>16</sup>. A pesar de todo lo que puede argumentarse a favor o en contra, la obra de Palma es, sin duda, uno de los puntos de partida de lo que ha sido la historia plural del cuento hispanoamericano.

No obstante la estructura repetida, casi formulaica, que empleó en la escritura de algunas de sus tradiciones —lo que puede ser valorado 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 historia —discurso pretendidamente objetivo, veraz— y literatura; llevó la oralidad a la escritura —no miméticamente, sino recuperando, para la construcción del género literario, la memoria de sus orígenes orales, y así logró activarla y actualizarla—; descubrió la dimensión artística del modo de contar tradicional<sup>17</sup>. Ante el anquilosado discurso literario de la época, Palma levanta una

---

<sup>14</sup> Julio Ortega. "Para una relectura crítica de Palma", en *ibid.*, p. xxv.

<sup>15</sup> José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 118.

<sup>16</sup> Véanse los artículos incluidos en la edición crítica de la colección Archivos, citada anteriormente.

<sup>17</sup> 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*, Crítica, Barcelona, t. 2, 1991, p. 197).

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[...]¹⁸.

Las *T. P.* de Palma pueden ser reconocidas y analizadas como cuentos sin traicionar su orientación estética y sin alterar su posición dentro de la historia de la literatura latinoamericana, y pueden ser consideradas como cuentos forjadores de esta tercera vertiente, justo por el trabajo que hacen 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; en todo caso, el despliegue de sucesos armados en una trama es parte de la huella de sus orígenes orales.

Ahora bien, es preciso enfatizar cómo en la selección de sus tramas deja de lado la narración grandilocuente de hechos: no puede pensarse que Palma busque la reconstrucción de la historia oficial del Perú, no acude a los hechos monumentales, heroicos, de esta historia, sino en todo caso, a los pequeños y tal vez insignificantes sucesos de la vida cotidiana, en determinadas

épocas. Y esta actitud ética está en absoluta correlación con la mirada desde la que se atisba ese 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 están ubicados en la intersección del pasado contado y el presente de la enunciación; éste atrae aquel tiempo haciéndolo vigente, asunto no cancelado, sino de la incumbencia actual. Por ejemplo: “No se necesita inspiración apostólica para adivinar que era un galán el que así penetraba en casa de Ribera el Mozo, y que el flamante caballero santiagués debía tener hija hermosa y casadera”<sup>19</sup>. Es muy claro, en este caso, cómo el narrador está atrayendo una historia de ataño no sólo hacia su momento de escritura sino, fundamentalmente, hacia el momento en que se da la comunicación artística; el pasado evocado está siendo instalado en el tiempo actual, al valorar como probable lo que podría contarse como hecho consumado.

Para que Palma se apropie del pasado de esta manera, hasta hacerlo objeto cercano de representación, al alcance de la mano, pero sin borrar absolutamente las fronteras con el presente desde el que se valora, tiene que haber una percepción vitalista de lo que es el pasado. Tal vez, la noción de tradición bajo la que Palma trabajó su obra pueda entenderse mejor con este

---

<sup>18</sup> Alberto Escobar. “Tensión, lenguaje y estructura: las *Tradiciones peruanas*”, en Ricardo Palma. *Tradiciones peruanas*, p. 560. De los muchos estudios sobre el uso de la lengua en Palma, éste es, desde mi punto de vista, de los más completos y justos.

<sup>19</sup> Ricardo Palma. “La monja de la llave”, en *Tradiciones peruanas*, p. 61.

planteamiento de Ricoeur, y acaso nos ayude a ir más allá de la acusación de conservador pasadista, de la que tantas veces se le ha hecho objeto:

[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<sup>20</sup>.

Desde esta perspectiva, no podía hallar mejor nombre para sus textos, que justo el de tradición.

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<sup>21</sup>.

Mucho se ha bordado ya sobre el trabajo con el humor, la ironía y aun la sátira en las *Tradiciones*<sup>22</sup>, por lo que no vale la pena que me dedique ahora a esta revisión. Aquí, sólo me interesa, en relación con esto, marcar el problema del lenguaje en tanto material con el que Palma

---

<sup>20</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira. Siglo XXI. México. t. 3. 1996. p. 961.

<sup>21</sup> Julio Ortega. *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. Fondo de Cultura Económica. México. 1988. p. 50.

<sup>22</sup> A manera de ejemplo, véanse: Raúl Porras Barrenechea. "Sátira" en AA. VV., *Orígenes del cuento*, pp. 63-70; Jean Lamore. "Ironía y humor", en *ibid.*, pp. 71-79; Roy L. Tanner. "Las Tradiciones entre la ironía y la sátira", en

construyó su obra. Su trabajo 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 atrezos 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!<sup>23</sup>

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 este juego 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

---

Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, pp. 478-489; Anibal González, "Las Tradiciones entre la historia y el periodismo", en *ibid.*, pp. 459-477.

<sup>23</sup> "El cigarrero de Huacho", *Tradiciones peruanas*, p. 156.

a las lenguas y sociolectos nacionales y ser —de una u otra manera— representativo de todos ellos<sup>24</sup>.

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 en 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.

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, está contrastando su visión con otras para, finalmente, construir la imagen condensada de un momento en la vida del Perú con sus contradicciones:

Estos dominicos son gente para atajarle el resuello a cualquiera; y Satanás, para el padre González, era, como si dijéramos, un mocoso a quien se hace entrar en vereda con un palmetazo y tres azoticos.

Visitando su paternidad, que era un fraile todavía mozo y gallardo, al arzobispo, éste contóle la desazón que traía en el alma porque Cachano [Satanás], no sólo se había burlado del canónigo, sino hecho irrisión del báculo y mitra pastorales<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte. Lima, 1994, p.159.

<sup>25</sup> Ricardo Palma. "La endemoniada", *Tradiciones peruanas*, p. 128.

En este fragmento puede apreciarse el tono conversacional adoptado para contar la historia. Se trata de tradicionales figuras de autoridad vistas desde la óptica doméstica, sus actos son intrepredados y valorados 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 *T. P.*, 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 autorizadamente 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 tendrá en cuenta 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”<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup>:

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 (141).

La ironía no puede ser más obvia: equiparar el apostolado de los discípulos de Cristo con los diputados 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.

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 Jerusalén un caballero medio

---

<sup>26</sup> “Traslado a Judas”. en *Tradiciones peruanas*, p. 140. En adelante para referirme a este cuento en el cuerpo del texto, sólo daré entre paréntesis el número de la página.

bobo, llamado don Poncio Pilatos el catalán...”(141); constantemente tiende a eliminar la distancia creada entre receptores e historia mítica: “Éstos, envidiosos de las virtudes y popularidad del Señor...”(141). El proceso para 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”(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”(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

---

<sup>27</sup> Tal vez el autor esté aprovechando información de los evangelios apócrifos. lo que daría una doble

la contradicción. Y no es que Palma funcione como un mero antecedente de este tipo de cuento; no hay duda, 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.

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 que como cuentista, aunque algunos críticos reconozcan la superioridad de sus cuentos<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>.

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<sup>30</sup>. En medio de esta confusión, Anderson Imbert apunta algo más clarificador:

---

actualización de versiones populares.

<sup>28</sup> “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” (Hernando Téllez, “Clásico de la prosa”, en Tomás Carrasquilla, *El Padre Casafús y otros cuentos. A propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santafé de Bogotá, 2a. ed., 1993, p. 21).

<sup>29</sup> *Cuento hispanoamericano...* p. 42.

<sup>30</sup> 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).

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<sup>31</sup>.

Si se parte de esta afirmación, entonces se puede ver la obra de Carrasquilla como uno de los elementos de enlace entre, por un lado, la ya conformada tradición realista-costumbrista del cuento hispanoamericano, concebido como registro de hablas, como transmisor de problemas y espejo plasmador de formas de vida regionales, y, por otro, el cuento que ya se ha ido definiendo más nítidamente como género artístico sin pretensión didáctico-transformadora y que tampoco quiere ser aparador de injusticias sociales ni muestrario de giros y voces orales.

Carrasquilla, inmerso siempre en la vida provinciana de Antioquia, fue un escritor no sólo de ocasión, fue éste su oficio más constante, pero rechazó conscientemente el empleo de un 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 leyendas y cuentos populares una fuente de inspiración, sino que trae consigo una actitud distinta para construir los mundos ficcionales, actitud que está en relación con la recuperación de la memoria de los orígenes orales del cuento, lo que se resuelve en la familiarización de figuras intocables, inaccesibles, distantes, por ejemplo “En la diestra de Dios Padre”, donde se acercan a la cotidianidad figuras como Cristo, o el diablo:

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: rumbáte al momento<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 379.

<sup>32</sup> Tomás Carrasquilla. “En la diestra de Dios Padre”. *op. cit.*, p. 182.

En este cuento, un pobre diablo 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 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. En esta medida se vuelve un elemento de diálogo con el mundo externo, de los lectores cultos, letrados, los destinatarios de los textos.

La voz del narrador no es ajena al mundo que representa, no obstante estar contando una historia legendaria, es parte de ese mundo que va construyendo, participa de ese horizonte cultural, a tal grado que ni siquiera hay distancia entre los registros lingüísticos del héroe y los de Cristo o San Pedro o el diablo. Los personajes y la voz narradora siempre están arraigados en su cultura. En los cuentos de Carrasquilla late la mirada amorosa del contemplador hacia el mundo construido; esos mundos están hechos de comprensión y de la más profunda simpatía, lo que no se resuelve en una fusión absoluta de las conciencias del cuento con la del autor, porque entonces dejaría de haber acontecimiento artístico.

A veces el narrador es una especie de síntesis de voces plurales, de cotilleos provincianos, él recoge en su enunciación los múltiples acentos y valoraciones sobre el hecho que va a narrar, de tal forma que es menos importante la anécdota que el enfrentamiento de esas perspectivas y aun prejuicios, ante el hecho que vive y sufre el héroe; así, no es preciso ceder la palabra a los distintos personajes, porque el narrador está inmerso en ese horizonte, él mira y se relaciona con lo narrado como un miembro más de la colectividad:

Las cuatro hijas de doña Felicinda, viuda de Peraza, se citaban en el pueblo como prototipos de simplicidad e insignificancia. Parecía que todas cuatro hubieran saltado de los catorce años a los treinta y seis; que ninguna logró en su vida incolora ni una mariposa de primavera; eran unas otoñales de nacimiento. Ni siquiera se distinguía la primera de la última, ni cuál fuese, tampoco, la figura más saliente de las cuatro. Dijérase que habían surgido en un mismo brote desde los profundos del limbo. El rasero de lo anodino las había emparejado en esa como identidad por la cuna y la convivencia<sup>33</sup>.

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 recupera 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. Así es, por ejemplo, todo el cuento “San Antoñito”, donde se van delineando los perfiles de Damián como un santo, desde la perspectiva de sus protectoras, a la vez que se va fundando la posibilidad del embuste y del fraude en los dejos irónicos con que el narrador relata, sin distanciarse del todo de la mirada de las mujeres crédulas:

Lo que más encantaba a las señoras era aquella parejura de genio; aquella sonrisa, mucca celeste, que ni aun en el sueño despintaba a Damiancito; aquella cosa allá, indefinible, de ángel raquítrico y enfermizo, que hasta a esos dientes podridos y disparejos daba un destello de algo ebúrneo, nacarino; aquel filtrarse la luz del alma por los ojos, por los poros de ese muchacho tan feo al par que tan hermoso. A tanto alcanzó el hombre, que a las señoras se les hizo un ser necesario<sup>34</sup>.

El cuento de Carrasquilla ha encontrado 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. Y estos textos ya no necesitan glosarios, a pesar de la gran cantidad de regionalismos incorporados, porque ese lenguaje está completamente integrado a la visión desde

---

<sup>33</sup> “Fulgor de un instante”. *ibid.*, p. 143.

<sup>34</sup> “San Antoñito”. *ibid.*, p. 130.

la que se narra; lo popular ha dejado de ser folclórico y el humor ya no está residiendo sólo en el equívoco lingüístico o en la exhibición de vicios ajenos, ya ha pasado a ser una forma de mirar y relacionarse con el mundo.

### **Lo corpóreo en la voz**

En Horacio Quiroga se pueden hacer más explícitos los rasgos que caracterizan y definen la poética de esta tercera vertiente del cuento. En su obra confluye la asimilación de los aportes hechos por los clásicos “maestros” del género, la real profesionalización de la escritura y la rica, abigarrada y desigual tradición artística que ya tenía el cuento. Estas condiciones contribuyeron para la creación de un cuento más consciente de sus posibilidades estéticas, apreciable en su valor estético, ya independizado de la crónica, del testimonio, de la historia, de la novela, del cuadro costumbrista, pero también de la tradición folclorizante mimética, en la que incurría frecuentemente el ejercicio escritural de cuento en Hispanoamérica. Horacio Quiroga afirma que

[u]n relato de folklore se consigue generalmente ofreciendo al lector un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado. Raramente el paisaje tiene nada que ver con los personajes, ni éstos han menester de paisaje alguno para su ejercicio[...]<sup>35</sup>.

Esto, no sólo como declaración programática, sino como profunda concepción de los alcances del género, plasmada en su trabajo artístico, es una clave para por fin 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... En otras palabras, 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<sup>36</sup>: está en los perfiles de arquitectónica concreta y diferencial que dio al género.

Acaso en ningún otro cuentista hispanoamericano se había visto tan nitidamente 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 temático, sino que es un problema estrictamente de poética y, desde mi punto 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.

---

<sup>35</sup> Horacio Quiroga. "Los trucos del perfecto cuentista". *Todos los cuentos*, eds. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. F.C.E./ALLCA XX, Madrid. 2a. ed., 1996 (Col. Archivos 26), p. 1192.

<sup>36</sup> 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). Sin 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?

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 de su propia percepción a la del hombre; no es sólo 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[...]”<sup>37</sup>.

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 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<sup>38</sup>.

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<sup>39</sup>.

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

---

<sup>38</sup> “El hombre muerto”, en *ibid.*, p. 654.

el relato, por las indecisiones y titubeos del 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 delimitan 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

---

<sup>38</sup> Horacio Quiroga. “El almohadón de plumas”. *op. cit.*, p. 101-

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

---

<sup>39</sup> “La miel silvestre”. en *ibid.*, p. 127.

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[...]<sup>40</sup>.

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<sup>41</sup>.

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

—¡El Hombre! —murmuró Lanccolada. Y rápida como el rayo se arrolló en guardia<sup>42</sup>.

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 enunciativa: 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

---

<sup>40</sup> "A la deriva". en *ibid.*, p. 52.

<sup>41</sup> "El yaciyateré". en *ibid.*, p. 380.

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]”<sup>43</sup>. 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”<sup>44</sup>.

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 totalmente ajena para mirar la vida que llevaba el mensú, una mirada totalmente distanciada e ideologizada: “El mensú, entretanto, invadido por la molicie aborígen, quedaba largas temporadas en Posadas, vagando, viviendo de sus bigotitos de punta, que encendían el corazón de las mensualeras”<sup>45</sup>. 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 vuelve 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 año

---

<sup>42</sup> “Anaconda”, en *ibid.*, p. 324.

<sup>43</sup> “Los mensú”, en *ibid.*, p. 82.

<sup>44</sup> “A la deriva”, en *ibid.*, p. 54.

membui!”<sup>46</sup>. Puede verse así, cómo el narrador ha recorrido todas las estancias 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 en 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<sup>47</sup>.

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”<sup>48</sup>. El receptor participa activamente en la configuración de ese pasado retraído.

---

<sup>45</sup> “Una bofetada”. en *ibid.* p. 206.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 211.

<sup>47</sup> “Los buques suicidantes”. en *ibid.* pp. 48 y 49, respectivamente.

<sup>48</sup> 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<sup>49</sup>.

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

---

<sup>49</sup> Véanse, a manera de ejemplo, los cuentos "Una bofetada" y "Los mensú".

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.

La abundancia de cuentos en diarios, revistas y volúmenes editados, pide una minuciosa revisión histórica y estilística de los contornos que éste ha ido adquiriendo. La multiplicidad de facetas, tonos y propuestas que el cuento ha anidado, casi puede hacerse equiparable a la misma cantidad de autores que han ejercido la práctica del género; en otras palabras, puede afirmarse que cada autor o, más precisamente, cada volumen publicado implica una vertiente novedosa del cuento. De ahí que las reflexiones que siguen no pretenden constituir por sí mismas una satisfactoria indagación sobre lo multifacético del género. Son apuntes tentativos que intentan orientar un poco para pensar en la reconstitución de la historia del cuento, sin perderse en la maraña que puede implicar la abundancia de material.

### **En los intersticios de las vertientes**

Las dos vertientes de poética reseñadas en los anteriores apartados no se agotan en el siglo xix o principios del xx; en realidad siguen teniendo un cierto nivel de vigencia en las distintas

facetas del cuento hispanoamericano, por supuesto que con modificaciones y ajustes ostensibles en varios niveles. Así, es posible encontrar cuentos mimético-referenciales que fundan su sentido en la plasmación de hablas regionales, bordando sobre problemas también locales o cuentos que erigen universos abstractos de pretensiones universalistas, a veces abismados en los vericuetos de un yo inencontrable o en la metafísica del tiempo. Sin embargo, las manifestaciones diversas de estas dos vertientes hallan un punto de encuentro, discurren por un nuevo cauce poético que los lleva a la recuperación de la memoria de sus orígenes orales. Ya he hablado antes de la existencia de algunos textos ubicados en la encrucijada de estas dos vertientes, caso de Felisberto Hernández o Julio Garmendia; ahora me interesa mostrar otros casos, desde mi punto de vista, más inscribibles en esta tercera vertiente.

Salvador Salazar, Salarrué, sintomáticamente olvidado por la crítica y frecuentemente excluido de las historias literarias. ¿Cuál es su precisa ubicación en el marco de la tradición hispanoamericana? Salarrué ha aprendido de las vanguardias sin olvidar la tradición realista costumbrista, pero no “encaja” fácilmente en ninguno de estos dos estancos:

Salarrué, nacido en el año de 1899, representa por una parte la culminación, y el agotamiento temático, de toda una corriente vernácula que se nutre en los intentos más o menos organizados por conseguir un realismo costumbrista centroamericano a la vuelta del siglo y que se define luego en regionalismo; y por otra, la inquieta y generalmente fallida pretensión de acceder hacia una literatura cosmopolita erigida sobre elementos foráneos de cultura<sup>50</sup>.

La aparente heterogeneidad en la producción cuentística de Salarrué tiene, sin embargo, un común denominador: acercar el cuento a la tensión poética<sup>51</sup>. Salarrué toma los materiales lingüísticos de su entorno y los somete a un proceso de estilización hasta llegar a alcanzar

---

<sup>50</sup> Sergio Ramírez, “Prólogo”. Salarrué. *El ángel del espejo y otros relatos*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1977. p. ix.

<sup>51</sup> Este hecho ya había sido observado por Luis Leal, uno de los pocos historiadores que se detiene en su obra y que, además, lo ubica dentro de las vanguardias: “Salarrué imita con éxito el modo de hablar de los campesinos. Pero sabe darle a sus relatos un aire poético que los aleja del cuento criollo típico”. (*Cuento hispanoamericano*, p. 94).

prácticamente un nuevo lenguaje, distante de la convención literaria pero sin ser reproducción fiel de las hablas de los cipotes salvadoreños. En muchos de sus textos se conserva la estructura de los cuentos infantiles —no de los de adultos contados a los niños, sino el de los niños contados a los adultos.

Luis Leal le reprocha que no logre colocarnos dentro de la mente de sus personajes<sup>52</sup>, lo cual es cierto en muchos de los relatos; sin embargo, no puede negarse que en la mayoría de los *Cuentos de barro* el narrador establece un juego de cercanía y distancia en la perspectiva desde la que habla: parece lejano y de pronto, es un hablante más entre los otros, comparte léxico y estructuras sintácticas, pero sobre todo, comparte la visión de mundo que tienen sus personajes. En otras palabras, no se trata de un narrador culto que observe desde fuera del tiempo y del espacio lo que cuenta: el propio narrador se vuelve parte del objeto de la representación artística, en su singular modo de ir tras el personaje y mirar lo que él mira, a su manera:

Tacho lloró, porque quería a la Juana como si hubiera sido su *nana*; e ingenuamente, de escondiditas, se *jué* al *ojo diagua* y se puso a buscar cachazudamente *lonra* e la Juana. El no sabía ni poco ni mucho cómo sería *lonra* que *bia* perdido su hermana, pero a juzgar por la cólera del *tata*, *bia* de ser una cosa muy fácil de hallar. Tacho se *maginaba lonra*, una cosa lisa, redondita, quizás brillante, quizá como moneda o como cruz. Pelaba los ojos por el arrenal, río abajo, río arriba, y no miraba más que piedras y monte, monte y piedras, y *lonra* no aparecía. La *bia* buscado entre *lagua*, en los matorrales, en los hoyos de los palos y hasta le *bia* dado *gielta* a la arena cerca del *ojo*, y ¡nada!<sup>53</sup>.

Salarrué renuncia a la narración “objetiva” de hechos que lleven a la configuración de una historia completa y cerrada, con frecuencia parece más bien operar construyendo una serie de cuadros móviles a base de imágenes poéticas, alude, calla, no siempre nombra, recurre a diferentes tropos, como la metáfora, el simil o la sinestesia, herencia de las vanguardias. Sin embargo, la voz enunciativa no se concibe como única, involucra en su voz los acentos particulares de otras voces. De esta forma, el acontecimiento artístico no se ubica en la ocurrencia

---

<sup>52</sup> *Loc. Cit.*

de determinados sucesos extraordinarios sino que cobra lugar en el justo momento de la enunciación, en la lucha para modelar la imagen de un mundo, que por cierto no niega las referencias concretas. En otras palabras, el recurso a los tropos poéticos no es pretexto para evadir o encubrir el horizonte referencial en el que se sustentan los relatos, es una propuesta de visión:

Iban, iban.... en silencio, tranqueando por la calle polvorosa que, como una culebra, tenía piel a manchas de sombra y luz. Unos toros pasaban por el llano, empujando la soledad con sus mugidos de brama. Al pasar por *La Canoga*, frente al rancho de ño Tito, la puerta de luz les cayó encima, asustándoles los ojos, y oyeron la risa de la guitarra. Pasaron en fila. Iban, iban...<sup>54</sup>.

Tampoco puede dejar de tenerse en cuenta que la publicación de los *Cuentos de barro* (1933) constituye en sí un acto político en un ambiente de represión y en el contexto de un discurso dominante racista que pretende el exterminio de los indígenas en El Salvador<sup>55</sup>. A pesar de todo, no hace Salarrué una obra realista, aunque persistan rastros de esta escuela en su escritura, por ejemplo, el uso de las cursivas diferenciadoras, la constante recurrencia a la “incorrección” lingüística de los “jue”, “bia”, “juerzas”, “onde” etc.

En *Cuentos de Cipotes* está más lejos de las convenciones literarias para narrar al darle la palabra a niños que hilvanan historias, a veces absurdas o ilógicas para la estructura mental adulta. No se trata de meros divertimentos vanguardistas de audacia lingüística, se trata de poner a prueba las posibilidades expresivas del género:

“Yo” le djo la Cocolina. “quisiera tener y no quisiera tener unos dientes de quitar de noche como los de la niña Casilda. Quisiera porque asusta uno al que le da la gana y cuando se muere uno nues calavera dientes pelados, y no quisiera porque soy miedosa en loscuro y no miba gustar que sestuvieran riendo connmigo toda la noche adentro diun vaso”<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> “La honra”. *op. cit.*, p. 53. Las cursivas en el original.

<sup>54</sup> “Noche buena”. *op. cit.*, p. 64.

<sup>55</sup> Véase el Prólogo de Sergio Ramírez en el libro citado, pp. xvii y xviii.

<sup>56</sup> “El cuento de lo que quiero y no quiero. las magiconerías y otras tonteras”. *op. cit.*, p. 149.

El humor es el filtro permanente para mirar y construir un mundo donde todo es posible: un cangrejo prófugo de la justicia, un cipote que siempre mete la cabeza por una ventana para sacar la lengua, otro que sólo comprará caramelos a la tendera si se los regala, un diablito prisionero, etc.

Luis Leal clasifica los cuentos de Juan Bosch como sociales dada la preocupación que late en su obra por los campesinos desposeídos, por el sufrimiento de los haitianos ilegales en la República Dominicana, por los prófugos de injusticias, sin embargo, matiza: “Bosch nunca deja que la protesta predomine sobre los elementos artísticos”<sup>57</sup>. Y esta apreciación seguramente ha pasado desapercibida por otros críticos dada la frecuente omisión de su nombre en las historias literarias y en las antologías —tampoco hay que olvidar que la figura pública ha echado sombra sobre la figura literaria.

Bosch, como apunté en el primer capítulo, también intentó sistematizar sus ideas teóricas sobre el cuento, partiendo en gran medida de las propuestas de Quiroga. Para Bosch la sustancia del cuento se encuentra en la acción: “Así, pues, la acción por sí misma, y por su única virtualidad, es lo que forma el cuento”<sup>58</sup>. En su conceptualización se aprecia una tendencia antirretórica que va a confirmar en el ejercicio del género, con una enunciación justa, casi medida. Ahora bien, la sustentación del cuento en la acción no quiere decir que se despliegue en sus textos lo anecdótico sólo por el placer de la relación de hechos:

La temática de sus cuentos no relata hechos o historias de carácter anecdótico o costumbrista al modo bucólico o idílico con una visión de turista que desde fuera describe lo que ve, sino que hay una actitud de identificación y compenetración con la sustancia del

---

<sup>57</sup> No obstante que en la caracterización general ha apuntado: “Para los autores de cuentos sociales el estilo, la estructura y otros problemas relacionados a la técnica no constituyen una preocupación primordial. Su interés lo encontramos en la expresión del contenido, que es siempre sacado de la realidad”. Luis Leal, *Cuento hispanoamericano...*, pp. 101 y 99, respectivamente.

<sup>58</sup> Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, p. 280.

relato, con la condición desvalida de los sufrientes hijos del pueblo, con las circunstancias que atan a hombres y mujeres a condiciones de miseria e ignorancia<sup>59</sup>.

Bosch configura el mundo de sus cuentos tendiendo una concreta red de relaciones referenciales, sin que esto equivalga a fotografía o representación fiel y realista. Los hechos fabulados hunden sus raíces en un mundo específico, es decir, no sólo adquieren su sentido en la malla de relaciones textuales internas. El narrador impersonal adelgaza, tiende a desaparecer en el conflictivo mundo que está atisbando por su cercanía con el personaje:

Otra vez rumor de voces. Corrió a la puerta, temerosa de que nadie pasara. Esperó un rato; esperó más, un poco más; ¡nada! Sólo el camino amarillo y pedregoso. Era el viento ahí enfrente, el condenado viento de la loma, que hacía gemir los pinos de la subida y los pomares de abajo; o tal vez el río, que corría en el fondo del precipicio, detrás del bohío<sup>60</sup>.

La desesperación de la mujer que aguarda es transmitida por boca del narrador, pero éste casi ha hurtado el pensamiento, las percepciones de ella, por ello la enunciación del narrador parece sacrificarse en aras de la voz del personaje.

En el trabajo de pulir el discurso narrativo, dejarlo casi descarnado de escueto, el escritor halla el nexo con la visión de sus personajes. El narrador no evalúa, no juzga y eso es precisamente lo que permite que su enunciación se cargue de peso significativo:

Cuando ya Cristino no servía ni para ordeñar una vaca, don Pío lo llamó y le dijo que iba a hacerle un regalo.

—Le voy a dar medio peso para el camino. Usted está muy mal y no puede seguir trabajando. Si se mejora, vuelva<sup>61</sup>.

En la captación de un momento, casi un gesto, el narrador revela la atrocidad de la explotación del sistema semi-esclavista, desenmascara la supuesta “piedad” de los amos, pues al peón no se le regala nada, y aun enfermo se le obliga a trabajar. Estos hechos no necesita contarlos el narrador, sólo capta un breve diálogo que revela la injusticia. El contraste va siendo creado sutilmente en

---

<sup>59</sup> Bruno Rosario Candlicer. “Prólogo”. en Juan Bosch. *Cuentos selectos*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1993. p. xviii.

<sup>60</sup> Juan Bosch. “En un bohío”. en *Ibid.*, p. 51.

<sup>61</sup> “Los amos”. en *Ibid.*, p. 154.

una orquestación de voces que no parecen confrontarse, pero que sí lo hacen internamente; así, pide el patrón al peón que vaya por la vaca: “—¿Va a traérmela? — insistió la voz”. Inmediatamente, entra esta frase, como si fuera la continuación de un pensamiento de rebeldía inconfesado: “Con todo ese sol y las piernas temblándole, y los pies descalzos llenos de polvo”<sup>62</sup>.

Bosch construye algunos de sus cuentos ligándose al sustrato de la cultura popular, esto es, no retomando directamente leyendas de la tradición oral, sino fabulando a partir del reconocimiento de algunos mecanismos para relatar desde el interior de las creencias y supercherías de los habitantes del medio rural, es el caso de “Dos pesos de agua”, donde una mujer ofrece a las ánimas dos pesos en velas para que remedien la tremenda sequía que ha expulsado a todos los habitantes del pueblo:

Todas están impresionadas, casi fuera de sí, porque nunca llegó una entrega de agua a tal cantidad: ni siquiera a la mitad, ni aún a la tercera parte. Servían una noche de lluvia por dos centavos de velas, y cierta vez enviaron un diluvio entero por veinte centavos.

—¡Dos pesos de agua a Paso Hondo! —rugían.

Y todas las Ánimas del Purgatorio se escandalizan pensando en el agua que había que derramar por tanto dinero, mientras ellas ardían metidas en el fuego eterno, esperando que la suprema gracia de Dios las llamara su lado<sup>63</sup>.

El narrador sabe que está contando una tragedia, pero no pierde el sentido del humor para ver la desgracia, hasta que el agua lo ha inundado todo. El cuento está recuperando las raíces arcaicas de sus orígenes.

El narrador de los cuentos de Bosch no tiene pretensiones de imitar directamente una supuesta oralidad, construye una forma de oralidad literaria que a veces se revela, por ejemplo, en la enunciación que repite datos, al volver atrás a señalar algún hecho que aparentemente no es muy trascendente: “El contraste entre su silencio y su voz producía malísima impresión, pues

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>63</sup> “Dos pesos de agua”, en *Ibid.*, p. 75.

sólo hablaba de tarde en tarde para llamar a la mujer y pedirle café[...]”<sup>64</sup> y líneas adelante retoma: “Alguna que otra tarde se oía su voz; era cuando llamaba a su mujer para pedirle café”<sup>65</sup>. El cuento resulta el producto de la rememoración del narrador, quien va hilando sus recuerdos, en los que se cruzan las murmuraciones del pueblo, las especulaciones sobre el misterio de los personajes. En este cuento, “Victoriano Segura”, se recupera un acto fundante de un hombre malquerido en el pueblo, en ese acto confluyen todas las temporalidades: el presente de la enunciación que retrae ese acto del pasado hasta el presente, y la memoria del pasado se vuelve activa para iluminar el saber de hoy, así el pasado deja de ser abstracto, no era el arbitrario gusto de contar un momento memorable por sí mismo, sino por lo que revela años después, en el momento de la enunciación, sobre la condición de ese hombre. Se trata de la recuperación de la memoria colectiva, de hecho la imagen de Victoriano Segura se construye con la confluencia de los recuerdos del decir popular, no se trata de un hombre vertido hacia adentro, sino de un ser en agonía, con una vida incógnita pero que le importa a la gente, al pueblo: la imagen de ese hombre es un asunto de la colectividad, no sólo atañe al narrador individual.

Los cuentos de José Luis González forman parte de esta intersección entre la primera vertiente mimética y referencial y la tercera: la reproducción de particulares marcas fonéticas del habla de los puertorriqueños no se queda en la exhibición colorista de la diferencia, en la medida en que sus personajes son encarnaciones de un destino que está cumpliéndose, sus hablas son la expresión justa de un hombre con todo su pasado, con todo la carga de su cultura, con su horizonte ideológico y de conciencia enfrentado a un mundo hostil que lo pone contra la pared y lo va a aniquilar. Los perfiles de ese mundo devorador se dibujan en la propia desesperanza del discurso.

---

<sup>64</sup> “Victoriano Segura”, en *Ibid.*, p. 106.

Hay en estos cuentos una referencialidad histórica social concreta: el drama de los puertorriqueños que sobreviven en Nueva York o de los que se quedan en su tierra luchando contra la adversidad. Los personajes no se configuran sólo como individualidades aisladas, son sujetos que expresan una colectividad que padece la pena de la marginación racial, de la falta de dinero, del trabajo agobiador, del desaliento cotidiano. En cada uno de ellos se recorta un fragmento del sufrimiento y la alegría de todo un pueblo en el exilio económico.

El drama que encarnan no se configura desde afuera por una voz autoritaria y omnisciente que hable sobre..., pero tampoco son personajes que elaboren discursivamente su propia situación, se trata de la narración de hechos escuetos, en una combinación a veces igualitaria de lo que sabe el narrador y de lo que sabe el propio personaje sobre sí mismo, por ello, a veces, se da una especie de fusión de la conciencia del narrador en tercera persona con la del personaje:

De pronto algo lo alertó: un ruido insignificante, que sólo el profundo silencio nocturno dejaba llegar hasta su oído. Puso atención. Eran pasos de alguien que caminaba hacia él, taconeando a breves intervalos sobre la acera. Una mujer, sin duda. Sí, una mujer sola, porque no se escuchaban otros pasos que acompañaran a los suyos. Una mujer sola con su cartera. Y la cartera, seguro, con dinero. Con mucho dinero, quizá.<sup>65</sup>

Los cuentos de González no reconstruyen las peripecias de estos seres por sí mismas, éstas llevan una orientación, están dirigidas a representar la imagen de los hombres en el umbral, un umbral que suele ser el de la muerte. A veces se establece una fuerte tensión en el tono, casi de juego, con el que se va configurando este umbral, con la inminencia de la tragedia, tensión que ayuda a despojar al cuento de la solemnidad del patetismo:

La segunda vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue poco después del mediodía, cuando volvió a gatear hasta la puerta y se asomó y miró hacia abajo. Esta vez el negrito en el fondo del caño le regaló una sonrisa a Melodía. Melodía había sonreído primero y tomó la sonrisa del otro negrito como una respuesta a la suya. Entonces hizo así con su manita, y desde el fondo del caño el otro negrito también hizo así

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>66</sup> José Luis González. "En Nueva York". *Todos los cuentos*, UNAM, México, 1992, p. 181.

con su manita. Melodía no pudo reprimir la risa, y le pareció que también desde al'á abajo llegaba el sonido de otra risa<sup>67</sup>.

Los dos polos que se confrontan para configurar el texto dentro del género cuentístico, con frecuencia adquieren concreción y ese enfrentamiento se agudiza porque la diferencia se establece en varios niveles; por ejemplo, en el cuento "El escritor", se representa un hombre solitario, burgués, improductivo, prepotente e insensible, habitante del espacio interior, frente al mundo externo, el de la gente de la calle, el mundo de los obreros. poblado de gritos, de violencia, de injusticia. El cuento se cierra con la exclamación del personaje escritor, ajeno totalmente a la vida: "—¡Maldito destino! ¡Tener que vivir en un país donde nunca pasa nada!"<sup>68</sup>. En esta frase se condensa la oposición y la mutua ajenidad de los mundos que nunca se rozan.

La temporalidad afecta y conforma a estos personajes, quienes tampoco son ajenos al espacio que habitan, de ahí la voluntad de narrar en tiempo presente, de hacer vigente el sufrimiento. En esta medida la voz narrante recupera su estrecha relación con el cuerpo, por ejemplo, el hombre que se está muriendo, después de recibir un balazo, va reconstruyendo los hechos que lo llevaron a su situación actual, su conciencia y su palabra se van apagando conforme se van extinguiendo sus signos vitales: "Ya casi no duele. Lo que no aguanto es la sed. Igualito que mi compadre Antulio, que estuvo pidiendo agua hasta que ya no pudo hablar. Y no se la dieron, se la negaron sabiendo que como quiera iba a morirse"<sup>69</sup>. El cuento se acaba en el último intento del hombre por enunciar.

El cuento labrado por estos escritores, herederos del regionalismo y de las vanguardias, pensado en términos de lengua, ha superado en gran medida la compulsión mimética de las hablas regionales y ha intentado trascender el lenguaje de la convención literaria: su empeño y su

---

<sup>67</sup> "En el fondo del caño hay un negrito". en *Ibid.*, p. 185.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 172.

logro más importante consiste en la conformación de una nueva lengua artística americana, ya no concebida desde fuera, ya no aprendida en la aspiración folclorizante; finalmente, se trata de una lengua propia, vivida como tal desde dentro. Ángel Rama lo ha expuesto con mucha nitidez, por ello me permito transcribir esta larga cita que sintetiza este fenómeno que se dio en los que él llama narradores transculturados:

Reducen sensiblemente el campo de los dialectismos y de los términos estrictamente americanos, desentendiéndose de la fonografía del habla popular, compensándolo con una confiada utilización del habla americana propia del escritor. Tanto vale decir que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra. En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra permite registrar una diferencia en el idioma<sup>69</sup>.

Este compromiso con la construcción de una lengua literaria propia que dé voz justa y que sea eficazmente transmisora de visiones de mundo tradicionalmente vistas como ajenas, puede apreciarse en muchos de los cuentistas de esta tercera vertiente, particularmente los que trabajaron con la representación artística del ámbito indígena o rural: Salarrué, Juan Bosch, José María Arguedas, Eraclio Zepeda o Juan Rulfo.

### **La oralidad en la escritura literaria**

El hecho de que estos escritores, salvo en el caso de Arguedas, hayan recurrido al cuento como forma privilegiada para construir mundos ficticios, tampoco es gratuito. El género provee la posibilidad de religar la cultura literaria, es decir, escrita, a la tradición popular de carácter

---

<sup>69</sup> "Me voy a morir". en *Ibid.*, p. 139.

oral. Es significativo también que los cuentos de estos escritores no posean la estructura “elemental” del relato folclórico, porque su opción estética justamente está en esquivar la superficie de lo mimético y encontrar la estructura más profunda, más genuina de la cultura oral americana, de ahí que localicen sus búsquedas en los tonos de la enunciación, porque ellos saben que en el lenguaje se vierte sensibilidad, visión, memoria del pasado, expectativa de futuro.

El caso de Arguedas presenta un rasgo peculiar por su conocimiento de la lengua quechua y su sensación de pertenencia a la vez a la cultura indígena y al mundo de la cultura occidental — “Yo no soy un aculturado: yo soy un peruano que orgullosamente como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”<sup>71</sup>. Este hecho va a hacer una diferencia significativa en la construcción de sus cuentos con respecto a la tradición indigenista, en términos de perspectiva, de presupuestos ideológicos, de trabajo con el material lingüístico, lo que al fin de cuentas se resuelve en una poética radicalmente diferente.

El cuento de Arguedas está forjado en la tensión por modelar un mundo ajeno a los lectores —hay que recordar que su obra no está dirigida a los indígenas, por lo menos la narrativa, ya que también no debe olvidarse que su poesía la escribió en quechua— desde una perspectiva interna:

Las formas originarias que la cultura indígena ponía a disposición del escritor eran la canción y el cuento folclórico. Las que proponía la cultura dominante eran la novela y el cuento dentro de los modelos establecidos bajo la doble advocación regionalista y social que a su vez se filiaba en el relato realista de la segunda mitad del siglo xix europeo<sup>72</sup>.

El escritor optó por lo segundo cuando decide, en principio, trabajar con el cuento desde la concepción occidental del género, pero ya desde sus primeros intentos narrativos, también se

---

<sup>71</sup> Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo xxi. México. 3ª ed., 1987. p. 41. En adelante lo citaré como *Transculturación...* y el número de página que corresponda.

<sup>72</sup> José María Arguedas. “No soy un aculturado...”, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ed. Crítica Eve-Marie Fell. CONACULTA. México. 1992 (Archivos Unesco 14), p. 257.

<sup>73</sup> Ángel Rama. *Transculturación...* pp. 214-215.

manifiesta la voluntad de transformar la fijeza de lo canonizado introduciendo elementos de la cultura y de la lengua indígena y revirtiendo la perspectiva ideologizada desde la que se cifraba el cuento regionalista.

Sin embargo, hay que empezar reconociendo la dificultad —y lo absurdo— de postular una separación tajante entre la producción narrativa de Arguedas e incluso, debo decir que me parece irresponsable pretender abarcar críticamente la totalidad de su obra como unidad homogénea, sin matizar las diferencias entre sus primeros escritos y los últimos. Resulta por lo menos arriesgado clasificar, por ejemplo *Diamantes y pedernales*, como novela o como cuento. La existencia de estos textos consigna la imposibilidad de cualquier deslinde radical entre los géneros narrativos y nos recuerda, más bien, la necesidad de repensar el diálogo profundo entre los géneros literarios. Así, es necesario relativizar las afirmaciones que se pueden hacer sobre el trabajo de Arguedas con el género cuento, en lo que se refiere a sus alcances, su propuesta estética, sus hallazgos estilísticos y composicionales, porque hay diferencias en la trayectoria escritural del autor.

Los primeros cuentos casi pueden parecernos ensayos, tanteos para encontrar un tono, un modo de decir, un punto de vista desde el cual estetizar el mundo indígena, en una lengua ajena y en moldes ajenos a los de la cultura desde la que se articula la enunciación. En cambio, en los últimos cuentos el escritor ha hallado esa manera, por ello sus textos son menos ambiguos y mucho más lejanos de la tradición indigenista.

En “Agua” o “Los escolares”, por ejemplo, todavía es clara la distancia entre el habla de los personajes indígenas y la del narrador mestizo, quien está comprometido con el deber social e histórico de denunciar la injusticia, la violencia del patrón contra los indios inermes y aún carentes de conciencia propia. De esta manera, la tensión se forja, en gran medida, en el

establecimiento de dos ámbitos separados, donde uno agrede y somete al otro: el patrón sanguinario y violento y la comunidad de indígenas que poco puede hacer contra esa violencia. El horizonte del amo aparece, sin embargo, desdibujado, borroso, no se trabajan los perfiles de ese mundo:

Los indios son buenos. Se ayudan entre ellos y se quieren. Todos miran con ojos dulces a los animales de todos; se alegran cuando en las chacritas de los comuneros se mecen, verdecitos y fuertes, los trigales y los maizales. ¿Por culpa de quién hay peleas y pullas en Ak`ola? Por causa de Don Ciprián nomás [...] Principal es malo, más que Satanás; la plata no más busca; por la plata nomás tiene carabina, revólver, zurriagos, mayordomos, concertados; por eso nomás va al “extrangucro”. Por la plata mata, hace llorar a los jitos de todos los pueblos: se emperra; mira como demonio, ensucia sus ojos con la mala rabia; llora también por la plata nomás. ¿Dónde, dónde estará el alma de los principales?<sup>73</sup>.

Sin embargo, estos cuentos tampoco están ya inscritos en la tradición de la literatura indigenista, porque el narrador está inmerso en la colectividad de indígenas, habla desde el interior de ese mundo, aunque él sea mestizo. Esta va a ser la tensión constante que se erige como el fundamental acontecimiento artístico en la escritura de Arguedas: la dualidad del mestizo profundamente arraigado por su ideología, por su sentimiento y por su pasado con los indígenas y su condición de extraño, de no pertenencia total a ese mundo: “Yo, pues, no era mak`tillo de verdad, bailarín, con el alma tranquila; no, yo era mak`tillo falsificado, hijo de abogado; por eso pensaba más que los otros escolares...”<sup>74</sup>.

El tono de denuncia y de odio contra los amos que explotan a los indígenas tampoco tiene la misma carga que tenía en la literatura indigenista: Arguedas encuentra una salida que no sólo es técnica, sino de poética, en la construcción narrativa por una voz infantil. Es decir, no se trata de un adulto evaluando el mundo externo; es un niño mestizo que participa de la forma de vida, de las costumbres de los indígenas y desde ahí puede sentir todo su odio contra la injusticia. La bipolaridad del mundo de estos primeros cuentos también halla una sutileza por la perspectiva

---

<sup>73</sup> José María Arguedas. “Los escoleros”. *Relatos completos*. Losada. Buenos Aires. 1977. pp. 98-99.

lirica de la voz enunciativa, un lirismo cantado desde dentro, forjado en la visión amorosa por la naturaleza, por los animales y por los otros seres humanos:

Solito, en ese morro seco, esa tarde, lloré por los comuneros, por sus chacritas quemadas con el sol, por sus animalitos hambrientos. Las lágrimas taparon mis ojos: el cielo limpio, la pampa, los cerros azulejos, temblaban; el Inti, más grande, más grande...quemaba al mundo. Me caí, y como en la iglesia, arrodillado sobre las yerbas secas, mirando al tayta Chitulla, le rogué: Tayta: ¡Que se mueran los principales de todas partes!<sup>75</sup>.

La ausencia de humor en estos cuentos es consecuente con la perspectiva ideológica y estética desde la que están escritos: es imposible el humor en un mundo cruel e injusto que ha hecho perder a los seres su dignidad, su autorrespeto. Aquí la alegría, la festividad es apenas un objeto narrado, objetualizado en el mero relato, pero no cobra cuerpo ni vida en la composición estilística del texto, es un asunto solamente tematizado:

Pero nosotros los escoleros aprovechábamos mejor el viaje del principal: nos hacíamos dueños de la plaza y del coso del pueblo. Nos reuníamos al atardecer en el corredor de la cárcel. Bankucha organizaba algún juego y gritábamos a nuestro gusto, sin temor a nada, como mak'tas libres. Nos reíamos fuerte, llenábamos el cielo con nuestra alegría<sup>76</sup>.

En los cuentos posteriores Arguedas encontró la forma poética de hacer permanecer en el sustrato de la expresión castellana los giros y acentos del quechua, de tal forma que la primera es obligada a expresar los tonos de la visión de mundo del indígena. Esta tensión, que será constante en toda la obra de Arguedas, no implica un enfrentamiento irresuelto entre ambas lenguas, lo que resultaría en textos escindidos entre dos lenguas, dos tonos separados, sino que llega a construirse la imagen de un lenguaje nuevo, artísticamente productivo para forjar a su vez la imagen de un mundo problemático, donde resuenan múltiples voces, múltiples perspectivas. El habla de sus narradores se vuelve un habla híbrida, mucho más cercana a la de los personajes, inevitablemente castellana pero forjada con las inflexiones de la lengua indígena, desde el interior de esa lógica.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>75</sup> "Agua", *ibid.*, pp. 80-81.

<sup>76</sup> "Los escoleros", *ibid.*, p. 110.

El narrador de los cuentos de Arguedas se erige como presencia, como eje fundamental de la historia en un esfuerzo de partida doble: por un lado, en la lucha que entabla con el español para hacerlo expresar un mundo ajeno a sus resonancias y, por otro, consigo mismo, como personalidad mestiza, para integrarse al universo indígena, para enunciar desde ahí, sin imposter, sin imponer tonos ni sentidos:

El genio de un dansak<sup>77</sup> depende de quién vive en él: el “espíritu” de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y “condenados” en andas de fuego. O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno: alguno de esos pájaros “malditos” o “extraños”, el hakakllo, el chusck<sup>77</sup> o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas<sup>77</sup>.

Todos los relatos que integran *Amor mundo* se vierten en la recuperación del trayecto de un niño-adolescente que está observando su entorno, que intenta hacerlo suyo —el ámbito de costumbres, vida cotidiana, injusticias, naturaleza, jornadas de trabajo, etc. Arguedas desafía las convenciones narrativas al configurar un narrador en tercera persona que aparentemente observa desde fuera el tránsito de ese niño inmerso en una comunidad indígena, hasta su salida al mundo de los mestizos; sin embargo, tal narrador no resulta ser una voz impersonal, distante del horizonte del niño, sino que parece ser ese mismo niño ya convertido en adulto recuperando su pasado. En cada cuento se establece una fuerte tensión interna para configurar el enfrentamiento del niño a las formas de la sexualidad: el patrón que lo obliga a presenciar sus hazañas de violador, la gorda lavandera ebria que lo inicia, el ritual de los indios, el discurso de don Antonio que le explica la sexualidad del mundo mestizo. Todos estos cuentos se construyen sobre esa mirada inocente que busca su identidad en la agudización de los sentidos para penetrar el misterio.

---

<sup>77</sup> “La agonía de Rasu-Niti”, *ibid.*, p. 174.

Los relatos que integran *Amor mundo* no son cuentos aislados, no sólo porque se recupere el mismo personaje en distintos momentos de su acceso al conocimiento, sino porque son textos que están enfrentados polémicamente unos a otros, lo que tiende una red de relaciones a partir de la conciencia del niño observador. Así, por ejemplo, en “La huerta” el niño retiene el recuerdo de la mujer violada por el patrón en el cuento anterior “El horno viejo”:

“¡Maldecida, no: abusada, pateada, emborrachada. Sólo el hombre asqueroso pateca el cielo, también lo emborracha, alcanza con su mano embarrada al ángel... a la niña... a la señora... a la flor...!” Bajo las ramas del sauce hablaba en voz alta el muchacho, recordando la última queja de Doña Gudelia<sup>78</sup>.

La perspectiva de los blancos que juzgan los rituales indígenas como orgiásticos y animalescos es desmentida en la mirada adolescente, quien posicionado en una situación especial como mestizo criado entre indígenas, puede observar el sentido festivo que tiene la sexualidad entre ellos, despojada de la violencia de la que ya ha sido testigo y sin los resabios del dolor que presiente:

Santiago observó a la pareja que estaba cerca de él, pero los gritos no le permitieron sentir frío ni olor alguno. De repente la pareja se puso de pie; empezaron a bailar gritando. Dieron vueltas un instante, solos, luego se juntaron con la otra pareja. Y los cuatro avanzaron danzando el ayla al centro del andén. De todas las direcciones aparecieron otros grupos y formaron nuevamente la gran cadena. Pasaron junto al muchacho, todos. Nunca sintió así la luz de la luna, la iluminación del mundo, como un río en que los patos aletearan echando candela por las alas y el pico<sup>79</sup>.

El canto, el baile, la música son constantes presencias en estos cuentos, no como ilustradores del modo de vida indígena, sino que son portadores de las formas de expresión y de comunicación entre ellos y con la naturaleza. Estas formas corporales y sensorias de ser y de estar en el mundo configuran la imagen de un hombre en armonía con su entorno y con sus iguales, que no ha perdido el vínculo con su mundo y para quien, prácticamente, cada acto constituye un rito que le patentiza su nexa con ese entorno<sup>80</sup>. El indio de los cuentos de Arguedas es percibido

---

<sup>78</sup> “La huerta”, *ibid.*, p. 194.

<sup>79</sup> “El ayla”, *ibid.*, p. 205.

<sup>80</sup> En este sentido, resulta interesante la observación hecha por Graciela Tomassini “el indio no es en las obras de Arguedas un ‘personaje colectivo’ a la manera de los personajes-masa de Icaza o López Albújar, sino una

amorosamente por la voz del narrador, por ello es capaz de aprehender también amorosamente la naturaleza de la que forma parte, el espacio que habita y al que da sentido desde sus propios valores culturales. Esto no quiere decir que el mundo externo se aprehenda y se represente solo desde la ciega empatía que puede dar la nostalgia de la ausencia; en este punto también se encuentra la relación tensional entre la percepción mítica del indígena, frente a la historización concretadora que opera el narrador:

Contaron que habían visto al tifus, vadeando el río, sobre un caballo negro, desde la otra banda donde aniquiló al pueblo de Sayla, a esta banda en que vivíamos nosotros.

A los pocos días empezó a morir la gente. Tras del caballo negro del tifus pasaron a esta banda manadas de cabras por los pequeños puentes. Soldados enviados por la Suprefectura incendiaron el pueblo de Sayla, vacío ya, y con algunos cadáveres descomponiéndose en las casas abandonadas. Sayla fue un pueblo de cabreros y sus tierras secas sólo producían calabazas y arbustos de flores y hojas amargas.

Entonces yo era un párvulo y aprendía a leer en la escuela.<sup>81</sup>

“El sueño del pongo” es un cuento aparte, tanto porque no está integrado a los anteriores libros de relatos, como porque es un texto más nítidamente ligado a los relatos de tradición oral, de hecho Arguedas lo presentó como un cuento quechua. En él se recupera un modo de contar, funciona como una especie de mirada sintética, englobadora, de todo el universo artístico erigido por los textos arguedianos: aquí se concentra la imagen de la vida de explotación y degradación a la que es sometida el indígena, la perspectiva despectiva e insensible del patrón para finalizar con la inversión completa del orden imperante. El acontecimiento se resuelve justamente en el límite tensional entre el silencio, la mansedumbre y el gesto de espanto en la cara del sirviente y la fuerza y la convicción de su discurso final para derruir el poderío del hacendado. Toda la composición del cuento está cifrada en esta tensión que se ha mantenido soterrada y que estalla al

---

comunidad sacramentalmente unida en sus formas de relación con el entorno, que cifra en su palabra *entomada* una consonancia existencial con todas las creaturas y los ritmos de la naturaleza” (“Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1960 y 1970. Contribuciones y avances de relevancia”, en Edelweis Serra, *et al.*, *op. cit.*, p. 167. El subrayado es suyo).

final con la risa casi vengativa del lector-auditor. No hay nada al principio que haga pensar en la posibilidad de desquite del desvalido pongo, para quien todo es callar y obedecer. Cuando el autor hace emerger la rebeldía y la venganza de los más bajos fondos de toda esa sociedad oprimida, se agudiza la tensión y se configura todo el universo de representaciones y de posibilidades.

El cuento está construido en un doble plano: el relato que nos cuenta el narrador y el relato del sueño que hace el pongo a su patrón, ante toda la servidumbre. El narrador va trayendo ante el auditor todos los hechos que alcancen a configurar la imagen completa para introducir el punto del quiebre de esa situación, al modo de los contadores orales: "Pero...una tarde, a la hora del Ave María, cuando el corredor estaba colmado de toda la gente de la hacienda, cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ése, ese hombrecito, habló muy claramente. Su rostro seguía como un poco espantado"<sup>82</sup>. Aparentemente no ha habido nada que pueda trastornar el orden expuesto, por ello, la irrupción surge como al azar, como si sólo en el relato del narrador se hubiera efectuado ese quiebre que se dibuja ya claramente con la conjunción adversativa que introduce el párrafo, indicio de la contrariedad que se instaurará.

El pongo va exponiendo su sueño dentro del orden esperado, por ello puede llevar al patrón hacia su propia lógica, principio fundamental para establecer el pacto comunicativo; lo hace participe y lo hace aceptar la justicia de lo que va planteando, porque aparentemente está enunciando desde los presupuestos ideológicos del patrón, reconociendo la grandeza de éste ante la pequeñez del sirviente, hasta llegar al final donde el amo es desvalorizado, degradado y humillado por la justicia. Ahí se revela que esta justicia más que divina, es humana, es la justicia que está impartiendo ahora el pongo, es la venganza que está siendo traída al aquí y al ahora en la

---

<sup>81</sup> "La muerte de los Arango", *ibid.*, p. 153.

lógica del indio y en la lógica que ha ido aceptando el patrón con sus constantes “Así tenía que ser”, “Así mismo tenía que ser”. Al final, el indio lamerá la miel en el cuerpo del patrón y éste lamerá el excremento con que ha sido embadurnado el cuerpo del indio.

El discurso del pongo ejerce una tracción en el horizonte ideológico del patrón, por ello es llevado hasta el umbral de su propia lógica y obligado a atravesar la frontera donde encontrará refractada su ideología y su visión de mundo. Es claro cómo los cuentos de Arguedas no eluden la referencialidad pero no como reflejo de la realidad en el texto, sino que en ellos se forja un mundo de referencias que lo hacen reconocible y legible en la medida en que se trazan artísticamente las coordenadas espacio-temporales histórico-concretas en las que se ubica y se mueve un ser que enfrenta su conciencia a la de otro. Esto es lo que caracteriza y define fundamentalmente el cuento adscrito a esta tercera vertiente.

Me parece pertinente la apreciación de Martin Lienhard sobre la posición que ocuparon algunos de estos escritores que he inscrito en esta vertiente, por ejemplo, Rulfo o Arguedas:

Su escritura no puede representar directamente, pues, la voz de las subsociedades marginadas. Ahora, si esta narrativa no es, todavía, una literatura escrita de los sectores marginados, es posible que la vaya preparando o anticipando<sup>83</sup>.

He traído esta cita sólo con el fin de recordar la necesidad de no confundir relatos orales indígenas o escritura indígena propiamente dicha, con la voluntad artística de estos escritores por construir sus mundos ficcionales en el cruce de estas coordenadas históricas, signadas por la tensión social, cultural e ideológica de la sociedad latinoamericana.

Los cuentos indígenas de Eraclio Zepeda tampoco entran en esta vertiente en razón de la temática elegida, me parece que constituyen parte de una variante particular de esta estética ya distante del regionalismo y del indigenismo. La pertenencia a esta variante se la da la solución

---

<sup>82</sup> “El sueño del pongo”, en *ibid.*, p. 219.

poética al problema de la representación del horizonte indígena en una lengua ajena a ese horizonte. En *Benzulul* el indio ya no es el personaje idealizado del romántico, no es la encarnación de lo exótico, pero tampoco es la criatura degradada, víctima de la injusticia del naturalista. Lienhard apunta que es fundamental en estos cuentos de Zepeda el hecho de que se vea a los indios bajo su aspecto de campesinos, y es ahí, justamente donde radica la negación de su exotismo<sup>84</sup>. La configuración del cuento no se orienta directamente hacia la denuncia ideológica. En estos textos se construye un lenguaje literario que recuerda lo oral, lejos del folclorismo pero también distante de la pureza castiza, es la lengua literaria que crea la imagen del hombre americano y la imagen de sí misma.

La enunciación de estos cuentos siempre se dirige a alguien, que puede estar representado en el texto o puede estar ausente, pero todo el discurso se conforma en función de esta orientación a una escucha, alguien siempre ajeno al mundo referenciado, pero a quien no es necesario explicarle, hacerle traducciones. Este tipo de cuento es capaz de aprehender el trayecto de toda una vida, por ello el narrador es un virtuoso de la memoria y un hábil recuperador de los momentos que signaron esa vida:

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. Así empezó la desgracia del Primitivo Barragán<sup>85</sup>.

En la voz del narrador confluye una multitud de recuerdos colectivos, de hecho, es a partir de esos recuerdos como va hilando su relato: "El Cástulo recordaba que..."<sup>86</sup>; "También era fama

---

<sup>83</sup> *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988)*. Casa de las Américas, La Habana, 1990, p. 171.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>85</sup> Eraclio Zepeda, "El Caguamo", en *Benzulul*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (Lecturas Mexicanas 66), p. 46.

<sup>86</sup> "El mudo", en *Ibid.*, p. 89

que podía acercarse a cualquier lugar sin hacer ruido para nada”<sup>87</sup>; “Volvió a palpar el recuerdo de la muerte de su padre, y un brillo le recrudció el odio”<sup>88</sup>. 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[...]”<sup>89</sup>.

A veces el narrador cede la palabra a sus personajes, sin embargo, la distancia entre ellos no es grande porque el narrador ha hablado siempre desde dentro del horizonte cultural de esos personajes, no narra como un extraño a ese mundo, por ejemplo en el cuento que da título al volumen, las dos voces se alternan para crear una imagen artística del indígena; así, primero apunta el narrador:

Benzulul no temía al camino. No podía tener miedo de la tierra que conocía sus pasos. Su cuerpo había quedado, poco a poco, sembrado en el camino. Primero, sólo el sudor, después sus huellas, después sus palabras. Después todo él. Benzulul no temía al camino pero sintió alegría de llegar al pueblo. Las noche de luna le ponían sobre aviso.

*Ya dije que no me gusta la claridad de la luna. Pero siempre como que me entra un frío por los ojos. Cosas de muertos*<sup>90</sup>.

La intromisión de la palabra del personaje, siempre marcada por las cursivas, concretiza lo que el narrador ha sintetizado, de tal forma que el cuento se construye en la combinación de las dos voces, donde una ilumina a la otra y viceversa.

Los cuentos de Zepeda siempre cuentan un suceso, el discurso no es abstracto, aunque a veces se juegue escatimándonos el verdadero suceso hasta el final —caso de “No se asombre, sargento”—; los personajes siempre están en el umbral, frecuentemente el de la tumba; así, entre

---

<sup>87</sup> “Vientooo”, en *Ibid.*, p. 66.

<sup>88</sup> “La cañada del principio”, en *Ibid.*, p. 124.

<sup>89</sup> “El mudo”, en *Ibid.*, pp. 92-93.

<sup>90</sup> “Benzulul”, en *Ibid.*, p. 21.

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”<sup>91</sup>. 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, no hay abstracción, no hay metafísica en ello, hay el intento por recuperar esa mirada original no falseada que valora altamente la vida. 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.

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 enunciativas 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[...] <sup>92</sup>.

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 nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa[...] <sup>93</sup>.

“Sólo que te falle mucho la memoria, no te has de acordar de eso”<sup>94</sup>.

Tú que tienes tan buena memoria te has de acordar bien de lo que recitó aquel fulano”<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>92</sup> “La cuesta de las comadres”, en *op. cit.*, p. 19.

<sup>93</sup> “En la madrugada”, en *Ibid.*, p. 47.

<sup>94</sup> “Acuérdate”, en *Ibid.*, p. 131.

También desde otros puntos de vista puede decirse que el cuento rulfiano recupera con mucha profundidad la memoria de sus orígenes orales. Pero la presencia de la oralidad rastreada en los rasgos textuales, como recursos formales de construcción no es exactamente lo que me ocupa ahora, en parte porque ya ha sido trabajado<sup>96</sup> y, sobre todo, porque, desde mi perspectiva, el problema radica en el nivel de la poética del texto, más que en tales recursos materiales. En todo caso, creo que por ahora resulta pertinente pensar el trabajo artístico de Rulfo como “el ‘secuestro’ de una forma de tradición metropolitana (en este caso la novela vanguardista) para elaborar literariamente el discurso de un sector marginado”, como lo plantea Lienhard<sup>97</sup> a propósito de *Pedro Páramo*, lo cual puede ser pensado en relación con los cuentos de *El llano en llamas*.

En el trabajo de composición artística de los cuentos es posible advertir esta apropiación de la rica tradición literaria occidental para narrar —el canon del género—, y se le fuerza a expresar una cosmovisión distinta a la aprehendida en los marcos de dicho canon, lo que redundará al fin de cuentas, en una transformación fundamental en las formas narrativas. Esta transformación puede ser apreciada, incluso, en términos estructurales: la dispersión narrativa, la ramificación de lo contado, con el riesgo de instaurar el caos o, por lo menos, de perder un supuesto hilo argumental, la fragmentación, sólo por poner unos ejemplos obvios.

Los cuentos de *El llano en llamas* se construyen en la cima de la tensión que se da en múltiples niveles: lo que es en apariencia puramente compositivo encuentra su eco aun en el

---

<sup>95</sup> “El día del derrumbe”, en *Ibid.*, p. 142.

<sup>96</sup> Por ejemplo puede verse el capítulo tercero del libro de Carlos Pacheco, ya citado antes, donde explora la importancia de la sonoridad en la obra de Rulfo, revisa algunos de los recursos fonológicos del lenguaje para producir el efecto de oralidad, como la aliteración, la repetición sintáctica o de palabras (pp. 65-103). A manera de ilustración, véase esta afirmación: “La aliteración es sumamente frecuente en la narrativa rulfiana como uno de los recursos más útiles hallados por el escritor para producir una impresión de lenguaje oral-popular” (p. 81).

nivel de la tematización, así, si emergen como resultado de la actividad artística fundada en la tensión entre cultura letrada y cultura popular, este tono tenso adquirirá forma composicional y temática; por ejemplo, toda la enunciación del borreguero en el cuento “El hombre” plasma este enfrentamiento del ser inerme, sin más defensa que su palabra oral, ante la instancia oficial que lo inculpa; el monodialogo del profesor de “Luvina” constituye la memoria de su incapacidad de hombre culto, cerrado en su horizonte ideológico y perceptivo que le impide comunicarse con el de los habitantes del pueblo; el hablante de “Nos han dado la tierra” reconstruye el proceso de abuso e injusticia de la entidad gubernamental hacia los campesinos sin tierra. Estos enfrentamientos adquieren materialidad textual, no se quedan en un mero asunto temático:

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí<sup>98</sup>.

Obsérvese cómo crece la tensión entre estas dos esferas al ocultar la voz de la parte acusadora, pero la inminencia de la amenaza cobra proporciones de fuerza al introducirse y manifestarse en la propia enunciación del borreguero que intenta defenderse.

La voz en los cuentos de Rulfo no es nunca única, también se construye fundamentalmente en la confrontación con otras voces, en la incorporación en su interior de las resonancias de otros acentos, en una aguda tensión con la carga que portan otras posibles enunciaciones porque la relación con los otros horizontes nunca es armónica, de concordia, sino siempre de lucha, de contradicción. A veces se puede citar textualmente, o presentar la enunciación ajena como tal, pero no es para transmitir ingenuamente el contenido objetivo de tales palabras, sino que encuentran un acomodo polémico en la boca que las cita para develar la

---

<sup>97</sup> *Op. cit.*, p. 275

<sup>98</sup> “El hombre”, en *op. cit.*, pp. 37-38.

falsedad, la corrupción, a veces irónicamente, como en el caso de “El día del derrumbe”, donde no se transmite a la colectividad las palabras supuestamente textuales del gobernador sino para desenmascarar su vacío y su mendacidad.

Ahora bien, lo anterior no necesita mayor comprobación, cualquier lector más o menos competente puede apreciar esta forma de composición, pero hay otro factor que me interesa recuperar por menos observado en relación con este mismo problema: la voz enunciativa de los cuentos de Rulfo debe entablar una cruenta batalla con 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 de la llegada al pueblo, 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<sup>99</sup>.

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 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

---

<sup>99</sup> “Nos han dado la tierra”, en *Ibid.*, p. 8.

el camino de Talpa. Es algo que no podemos entender ahora; pero entonces era lo que queríamos. Me acuerdo muy bien<sup>100</sup>.

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

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<sup>101</sup>.

“Luvina” es, en estos términos, un ejemplo paradigmático por la estrecha red de relaciones que se van cifrando alrededor del silencio y la palabra en múltiples niveles: 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...”<sup>102</sup>. 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 plano amoroso. 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”<sup>103</sup>. 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”<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> “Talpa”, en *Ibid.*, p. 51.

<sup>101</sup> “Diles que no me maten”, en *Ibid.*, p. 97.

<sup>102</sup> “Luvina”, en *Ibid.*, p. 106.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>104</sup> *Loc. Cit.*

En otro plano, parece que el silencio se le ha metido en los huesos a ese profesor fracasado y en sus reiterados intentos por acallar los ruidos exteriores donde ahora se halla, se manifiesta la voluntad por inscribirse y sumergirse en la negación de cualquier signo vital:

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta y les dijera: “¡Váyanse más lejos! ¡No interrumpen! Sigán jugando, pero sin armar alboroto”<sup>105</sup>.

El cuento se forja en los esfuerzos de este enunciadore 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...<sup>106</sup>.

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 intento por establecer el diálogo: “Pues sí, como le estaba yo diciendo...”, para inmediatamente después caer en el vacío: “Pero no dijo nada”.<sup>107</sup>.

Carlos Pacheco pretende, en algunas de sus afirmaciones, valorar la discursividad de los textos de Rulfo dentro del ámbito de las culturas orales, de ahí su insistencia en negar constantemente la importancia de otras vías sensoriales —en particular la visual<sup>108</sup>— en el texto para captar el mundo, que no sea el puramente auditivo; sin embargo, no se puede olvidar que estas obras artísticas se forjan en el seno de una cultura letrada, que aluden a un mundo que no es parte de una cultura oral primaria. De ahí que me parezca importante reconsiderar el papel de la incorporación de múltiples planos sensoriales para aprehender el mundo y darle significado en estos cuentos. En el establecimiento del juego entre la enunciación, puramente verbal, y los otros

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, pp. 75-82.

sentidos, se forja un cuento que busca, en lo profundo, recuperar y activar la memoria de sus orígenes orales: justamente la incorporación de lo corpóreo para sustentar la voz.

Yvette Jiménez de Báez, en el esfuerzo por rastrear las relaciones profundas entre el trabajo fotográfico de Rulfo y su obra literaria, apunta la idea fundamental del vínculo entre el registro del ojo y la oralidad de la palabra vuelta escritura<sup>109</sup>. Si el relato escrito perdió la posibilidad de apoyarse en el gesto, en el movimiento corporal del que sí podía valerse el narrador oral, es posible que en la escritura se estén buscando otras formas más plenas de aprehender y darle sentido al mundo, que el puramente verbal. El ojo capta formas del mundo que no siempre son comprensibles por la vía oral y en Rulfo la enunciación se va hilando en gran parte, estrechamente ligada a lo que se mira: "traté de verle la cara para saber de qué tamaño era su coraje y me le quedé mirando, como preguntándole a qué había venido"<sup>110</sup>. La mirada al otro es una vía para acercarse a su mundo, porque con frecuencia es la única manera de abarcarlo, en medio de tanta palabra no dicha: "Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo..."<sup>111</sup>. El registro visual de los gestos del otro es lo que posibilita la conformación de una imagen y el rumor posterior: "la gente estaba que se le reventaba el pescuezo de tanto estirarlo para poder ver la gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el guajolote y de que si había chupado los huesos y de cómo era de rápido para levantar una tortilla tras otra rociándolas con salsa de guacamole; en todo se fijaron"<sup>112</sup>.

Ahora bien, es importante aclarar que lo anterior no equivale a decir, por ejemplo, que los cuentos construyan imágenes espacializadas evocadas visualmente, vale la pena insistir en que el hombre de los cuentos de Rulfo está estrechamente vinculado con su espacio y su tiempo

---

<sup>109</sup> Véase el artículo "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. *op. cit.*, p. 583.

<sup>110</sup> "La cuesta de las comadres", en *ibid.*, p. 20.

<sup>111</sup> "Talpa", en *ibid.*, p. 56.

histórico, de ahí que el mundo se evoque o se refiera no en abstracto, sino siempre en la viva relación emocional y volitiva, no sólo con otros seres humanos, sino también con la tierra, con los animales, con las manifestaciones de la naturaleza, por ello el constante involucramiento de todas las vías sensoriales para captar ese mundo; el cuerpo en esa medida, se vuelve el punto de confluencia completo para relacionarse con el exterior:

Feliciano Ruelas esperó todavía un rato a que se le calmara el bullicio que sentía cosquillearle el estómago. Luego sorbió tantito aire como si se fuera a zambullir en el agua y, agazapado hasta arrastrarse por el suelo, se fue caminando, empujando el cuerpo con las manos<sup>112</sup>.

A veces la naturaleza en su fuerza se hace una con la del ser humano: "De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cora mojada de Tacha..."<sup>114</sup>. Cuando se rompe la armonía o el vínculo de amor entre los hombres, la imagen del ser humano decrece y queda su cuerpo minimizado:

El hijo apenas si se levantó un poco sobre la tierra, hecho una pura lástima, y más que nada debido a unos cuantos compadecidos que le ayudaron a enderezarse; porque su padre ni se ocupó de él, antes parecía que se le cuajaba la sangre de sólo verlo<sup>113</sup>.

"[...]entre el desamparo, el silencio del páramo y la nada, surgen los indicios esperanzadores que el texto concentra sobre todo en el mundo sonoro de la naturaleza y del hombre"<sup>116</sup>: me parece muy pertinente recuperar esta idea de Jiménez de Báez porque constituye una clara pista para repensar este papel del vínculo estrecho entre seres humanos y naturaleza, justamente porque ésta es una de las vías de apertura de los textos de Rulfo forjada en el interior de su poética

---

<sup>112</sup> "El día del derrumbe", en *ibid.*, p. 141.

<sup>114</sup> "La noche que lo dejaron solo", en *ibid.*, p. 118.

<sup>113</sup> "Es que somos muy pobres", *ibid.*, p. 29.

<sup>115</sup> "La herencia de Matilde Arcángel", en *ibid.*, p. 151.

<sup>116</sup> Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, México, 1990, p. 274.

Obviamente, la riqueza de estos cuentos da para muchos caminos exploratorios, sin embargo, por ahora, sólo me interesaba mostrar uno de los momentos más importantes de la vida del género cuento, al construirse en la recuperación de la memoria de sus orígenes orales. lo que puede observarse en múltiples planos; aquí sólo quise dar unas breves muestras de la manifestación de este hecho en la configuración poética de los textos fundada en la tensión entre diversos horizontes valorativos: cultura popular-cultura letrada, voz-silencio, enunciación-corporalidad. Sin duda aun falta mucho trabajo por hacerse, no obstante la profusión de artículos y estudios de esta obra.

El trabajo en el nivel profundo con la oralidad que despliega Gabriel García Márquez en sus cuentos lo hace pertenecer, sin duda, a esta tercera vertiente, no obstante las reservas que manifiesta Carlos Pacheco<sup>117</sup> con respecto a las consideraciones expresadas por Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* —“¿Y García Márquez? De él creo que estaba diciendo algo. Ése cuenta cosas del ser humano de este Continente, del individuo muy contaminado con los pareceres y modos de ser de Europa, cuenta con la fantasía y certidumbre con que Carmen contaba historias de osos y culebras. Absolutamente cierto y absolutamente imaginado. Carne y hueso y pura ilusión”<sup>118</sup>.

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 en todo momento lexicales, hay, sin embargo, un tono narrativo y, sobre todo, una actitud emocional y volitiva ante lo contado; esto es, un modo de recuperar para el cuento la

---

<sup>117</sup> Estas son las justificaciones para no incluirlo en su estudio: “Dejo también de lado la obra de García Márquez, porque además de profusamente estudiada, su adscripción al equipo intelectual que hemos esbozado me parece menos clara y, sobre todo, porque la cuestión de la oralidad que conforma el eje de mi indagación, resulta en ella de relevancia menor” (*op. cit.*, p. 21).

<sup>118</sup> José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, p. 17.

captación de una experiencia unitaria y totalizadora del mundo, que es muy cercana a la percepción popular de carácter oral.

Creo, sin embargo, que sería pertinente hacer una salvedad para el caso de García Márquez: no toda su obra cuentística puede ser valorada de la misma manera, bajo los mismos criterios pues es muy claro que hay profundas diferencias entre sus primeros cuentos —los incluidos en *Ojos de perro azul*, escritos entre 1947 y 1952— y los posteriores —por ejemplo los que componen el volumen *Los funerales de la Mamá Grande*, escritos entre 1954 y 1961— y de éstos con respecto al último libro de cuentos, *Doce cuentos peregrinos*. Por ahora, ceñiré mis notas a algunos de los cuentos de *Los funerales* y a los de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, porque me parece que en ellos el trabajo artístico está más cercano a la poética de la oralidad, en los términos que ahora exploro.

La voz en estos cuentos 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. Ella es aquí fundamental porque es la potencia develadora del pasado y se trata siempre de un pasado activo que ilumina el presente. Así, valora el narrador de “Los funerales de la Mamá Grande”: “Los acontecimientos de aquella noche y las siguientes serían más tarde definidos como una lección histórica”<sup>119</sup>, para al final asentar el peso trascendental que tiene lo que ha contado:

Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales, por todos los siglos de los siglos<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 145.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 155.

En esta medida, lo narrado siempre está ligado al presente de la representación: narrar es desplegar la facultad de la memoria porque en ella se anida el sentido del presente y del porvenir. Por ello la corporeidad representada de la voz narrante: al tomar posición física para desplegar el relato, se manifiesta su ubicación en el mundo como el contador tradicional que, sentado sobre un taburete, iniciaba el rito del contar ante el auditorio. En ese punto que ocupa en el espacio confluye el pasado de la memoria y puede proyectarla hacia el futuro de sus oyentes.

El narrador no se erige como otredad con respecto a su mundo ni coloca al lector en situación de exotopía, sutilmente se le incluye, se le hace partícipe de lo contado y es esto lo que revela una visión típicamente oral, donde la experiencia relatada se vuelve asunto de la incumbencia de todos porque es total y abarcadora. El espacio 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"<sup>121</sup> 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[...]"<sup>122</sup> y esta modalidad narrativa no constituye un simple guiño al receptor, implica una decidida voluntad de arraigar la voz enunciativa 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.

---

<sup>121</sup> Gabriel García Márquez. "Un señor muy viejo con unas alas enormes", en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bruguera. Barcelona, 4ª ed., 1981. p. 5.

<sup>122</sup> "El mar del tiempo perdido". en *ibid.*, p. 17.

Las voces de estos cuentos no hablan tanto de sí mismas, como de los otros, están involucradas en el mundo y no es mundo que rodee sino que marca, deja huellas en el sujeto, por ello el cuento vuelve a hacerse asunto de la colectividad: lo que ocurre les atañe a todos, por eso la colectividad es un gran cuerpo que sufre y se regocija. Esta es la razón que explica porqué la enunciación no proviene sólo de lo que la razón y la lógica pueden captar, la voz recupera el saber de lo sensorial, en la voz está presente el cuerpo que huele, toca, oye y paladea:

Clotilde tuvo que apartar el olor con los dedos como una telaraña para poder incorporarse<sup>123</sup>.

Laura Farina vio salir la mariposa de papel. Sólo ella la vio, porque la guardia del vestibulo se había dormido en los escaños con los fusiles abrazados. Al cabo de varias vueltas la enorme mariposa litografiada se desplegó por completo, se aplastó contra el muro, y se quedó pegada. Laura Farina trató de arrancarla con las uñas. Uno de los guardias, que despertó con los aplausos en la habitación contigua, advirtió su tentativa inútil.

—No se puede arrancar —dijo entre sueño—. Está pintada en la pared.<sup>24</sup>

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 novedoso: “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”<sup>125</sup>.

El trabajo con el lenguaje en estos cuentos no se constituye como un mero juego artificioso de palabras, se les usa para construir una imagen lúdica del mundo, a partir de la visión

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>124</sup> “Muerte constante más allá del amor”, en *ibid.*, p. 58.

interna de los personajes: "Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles"<sup>126</sup>.

La palabra adquiere otra vez el sentido profundo del actuar, no nombra convencionalmente, forja sentidos, forja una realidad, no son arbitrarias, aquí se les 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"<sup>127</sup>.

El acontecimiento consiste 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 narra 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<sup>128</sup>.

Los hechos que se narran tienen su propio ritmo, la voz enunciativa se compromete y reconstruye en su acento esos tonos, ese ritmo, lo que revela el acto enunciativo 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 peloterías, 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

---

<sup>125</sup> "Un señor muy viejo con unas alas enormes", en *ibid.*, pp. 11-12.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>127</sup> "El ahogado más hermoso del mundo", en *ibid.*, p. 44.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 48.

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[...] <sup>129</sup>.

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 y vida se confunden y se hacen una sola cosa.

Tal vez sería pertinente hacer notar que el trabajo de novelista de García Márquez está muy ligado a su trabajo de cuentista y si no fuera demasiado arbitrario que, incluso, construye sus novelas al modo de cuentos, pero esto tendría que ser demostrado en un estudio que no me incumbe ahora.

### **La risa en el cuento**

El humor no ha estado ausente en las obras aludidas anteriormente, así lo señalé en el caso de Ricardo Palma o, más cercano en el tiempo, por ejemplo, en Rulfo es posible encontrar perspectivas irónicas que atraviesan los cuentos; es indiscutible la presencia constante de este tono en los cuentos de García Márquez, en los cuales la risa vuelve a ser asunto colectivo. Creo

---

<sup>129</sup> "Blacamán el bueno vendedor de milagros", en *ibid.*, pp. 79-80.

que el humor es una forma de visión artística estrechamente ligada a la práctica de esta vertiente poética. El humor es una forma privilegiada de familiarización y cercanía con el mundo, por ello la importancia fundante para este tipo de cuento que elude la abstracción, que se construye en el centro del encuentro de la creación y la percepción, donde el mundo que se narra no es ajeno, ni se mira desde fuera, sino desde dentro, desde la empatía y el amor. Esto es fundamental para que la risa no sea satírica, de pretensiones ejemplarizantes u orientada hacia el escarnio y el empequeñecimiento del ser humano, sino por el contrario, ayuda a crecer, por un lado, develando la falsedad, la mendacidad y por el otro, ensayando una mirada festiva hacia la propia interioridad del ser.

Sin embargo, ahora quiero referirme a una variante particular dentro de esta vertiente, una variante que funda su sentido en la articulación de discursos humorísticos con una clara orientación irónica de desenmascaramiento y de inversión del orden. Hay ya una larga tradición en Hispanoamérica de cuento humorístico, en la que participan, por ejemplo, Juan José Arreola, Augusto Monterroso o Jorge Ibarguengoitia, por mencionar algunos.

Cuando hablo de una variante no quiero referirme a la construcción de textos puramente lúdicos, que sólo se conciben como ejercicio para promover la risa con el equívoco lingüístico que da, por ejemplo, el albur o como mero entretenimiento del ingenio. La risa se produce en los polos de la actividad estética y viene a confluír en la propuesta textual. El acontecer que funda el cuento nunca ha estado más cercano al punto de la enunciación, se recupera para el relato la presencia del cuerpo, a tal grado que lo que no puede engendrar la voz con su magia, lo hace el cuerpo:

De buena fe y a mano limpia, me pongo a perseguir al ratón. Por primera vez se produce un silencio respetuoso. Apenas si algunos asistentes participan en voz baja a los recién llegados, ciertos antecedentes del drama. Yo estoy realmente en trance y me busco por todas partes el desenlace, como un hombre que ha perdido la razón.

[...]

En el último instante, mi sonrisa de alivio detiene a los que sin duda pensaban en lincharme. Aquí, bajo el brazo izquierdo, en el hueco de la axila, hay un leve calor de nido... Algo aquí se anima y se remueve...Suavemente, dejo caer el brazo a lo largo del cuerpo, con la mano encogida como una cuchara. Y el milagro se produce. Por el túnel de la manga desciende una tierna migaja de vida. Levanto el brazo y extendiendo la palma triunfal<sup>130</sup>.

Los cuentos de esta vertiente no construyen el humor con una voz autorizada y distante para señalar vicios ajenos, como se vio en otros casos; se trata de construir una visión a partir de la risa solidaria: se establece una relación amorosa con el objeto de la risa, a veces se adopta el punto de vista de quien sufre un percance que puede ser risible.

Como tener cuernos no es una razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones, don Fulgencio emprendió la tarea de su ornato personal, con minucioso esmero, de pies a cabeza. Después de lustrarse los zapatos, don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por sí resplandecientes<sup>131</sup>.

La ironía es una forma eficaz de incorporar críticamente un cúmulo de saberes históricos y sociales, este tipo de cuento no se hurta a su circunstancia, al mundo al que pertenece; detrás de lo aparente descubre la verdadera faz de los hechos, la mentira, la opresión, por eso con frecuencia se configura con la voz de quien no la ha tenido: "Durante diez años luché con un rinoceronte; soy la esposa divorciada del juez McBride"<sup>132</sup>. El cuento humorístico de esta vertiente suele invertir el orden "natural" de las cosas, en esa inversión se opera el choque y hace emerger el sentido con la iniciativa de participación emotiva del receptor.

De esta manera, puede apreciarse que en muchos de los textos de Arreola el humor no es un elemento técnico aislable de la totalidad, se trata de toda una visión bajo la que el cuento está construido. A esto está ligado la constante recurrencia a personajes de circo, a prestidigitadores, a vendedores ambulantes que anuncian sus productos estrafalarios con la mayor naturalidad —se

---

<sup>130</sup> Juan José Arreola, "Parturient montes", *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 10 ed., 1981, pp. 16-17.

<sup>131</sup> Juan José Arreola, "Pueblerina", en *ibid.*, p. 45.

<sup>132</sup> "El rinoceronte", *ibid.*, p. 24.

cambian esposas nuevas por viejas. Esto tiene también su correlato en la actualización de formas narrativas arcaizantes como los bestiarios, las fábulas, la parábola, todas muy cercanas a la oralidad. Sin embargo, estas formas no se quedan como recipientes esclerotizados, intocados, justamente son actualizadas por el humor con el que se orientan, se les obliga a construir la familiarización, la cercanía entre el mundo creado y el auditor; así, lo trágico puede convertirse en algo humorístico —recuérdese el marido engañado de “El faro” que es cómplice de las relaciones adúlteras de su mujer con el mejor amigo, complacencia que lleva a los amantes al hastio y al desamor. En otros textos de Arreola el humor se produce en la voluntad de despojar de heroicidad y grandilocuencia el trabajo del artista, por ejemplo en el citado arriba “Parturient montes”, donde el trabajo del saltimbanqui inevitablemente parodia el sufrimiento del artista en sus esfuerzos por crear una obra grandiosa, de tal suerte que ante la exigencia de un público esceptico e insasiable, los montes paren un miserable ratón.

El sentido de este tipo de cuento se halla, con frecuencia, en el enfrentamiento de dos visiones, dos ámbitos semánticos en contradicción, de tal forma que en el enfrentamiento emerja la risa que desenmascare y evidencie la supercheria y la falsedad de uno de ellos: es así por ejemplo “El eclipse” de Monterroso, donde el sacerdote español a punto de ser sacrificado, hace uso de sus conocimientos de astronomía, intentando amedrentar a los indígenas con la amenaza de hacer oscurecer el sol si lo matan y el texto acaba con este relato irónico del narrador:

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Augusto Monterroso. “El eclipse”, en *Obras completas (y otros cuentos)*, Joaquín Mortiz, México, 6ª ed. 1980, p. 56.

En la propia enunciación del personaje puede abrigarse la contradicción que desenmascara la falsedad de los actos; así está construido todo el cuento "Primera dama", donde las enunciaciones de los personajes van revelando la contradicción de sus actos de caridad y amor al prójimo:

—Yo puedo recitar —le dijo—; ya sabe que siempre he sido aficionada. "Qué bueno", pensó mientras se lo decía, "que haya esta oportunidad". Pero al mismo tiempo se arrepintió de su pensamiento y le dio miedo de que Dios la castigara cuando reflexionó que no era bueno que los niños se desmayaran de hambre. "Pobrecitos", pensó rápido para aplacar al cielo y eludir el castigo<sup>134</sup>.

El humor de este tipo de cuento no puede ser pensado simplemente como sátira para enmendar males sociales, pues su blanco siempre está ubicado en figuras de poder y autoridad, no es el vicio de un pueblo el que intenta revelarse, sino el engaño y la corrupción, la soberbia y la ignorancia de los que detentan el poder; sin embargo, ya no se erige una instancia externa y omnisciente para señalar estas lacras, sino que se les cede la palabra y ellos guían el curso del cuento, ellos se encuentran consigo mismos, con su propia voz fraudulenta.

La risa que provocan estos cuentos no está destinada a la diversión, no es ligera, a veces hasta puede ser engendrada por un humor negro que, sin embargo, no sólo es destructivo, sino que porta la fuerza de la creatividad, lo que puede apreciarse, por ejemplo, en la frecuencia con que están ceñidos a hechos históricos concretos o los hechos son reconocibles y ubicables en el contexto latinoamericano, lo que los convierte en subversivos.

### **La transgresión del orden**

La vasta obra cuentística de Julio Cortázar puede constituir un verdadero dilema para el historiador de la literatura, sobre todo si quiere operar con categorías más o menos fijas de

---

<sup>134</sup> Augusto Monterroso, "Primera dama", en *ibid.*, p. 41.

clasificación, dada la diversidad y heterogeneidad de materiales con los que trabajó, de orientaciones múltiples que dio a su labor creativa, por la constatación de nuevas formas discursivas para enunciar y para dar expresión artística a los problemas del ser contemporáneo.

Acaso sorprenda mi propuesta de ubicar la obra de Cortázar en esta vertiente ya que, en muchos sentidos, podría ser más adecuado relacionarla con la segunda, justamente por su cercanía con el espíritu de las vanguardias, por la tendencia a recrear el mundo del intelectual en **Paris que habla sobre sí y se proyecta en otros intelectuales, por la gran cantidad de cuentos donde parece que el tiempo se suspende o al menos éste no se constituye como coordenada para ubicar la existencia del ser, donde los nexos con el mundo de la colectividad se ha perdido irremediadamente para el héroe, quien se queda condenado dando vueltas alrededor de su propio infierno interior, donde aun el ser se ha desdibujado hasta la irrealidad.** Y ante esto que es incontestable afirmo que, ciertamente, gran parte de la obra cortazariana hallaría mejor acomodo en la segunda vertiente del cuento, sin embargo, hay otra parte importante, considerable, de su obra que constituye una variante dentro de esta tercera vertiente. Prefiero hablar de variante porque los cuentos de Cortázar poco pueden tener en común con la obra de Rulfo o de Arguedas o de Eraclio Zepeda, pero sí hay, en cambio, un nexo con Horacio Quiroga, y hay, sobre todo, una actitud creadora que los acerca a esta vertiente.

Los cuentos de Cortázar están signados por la tensión en múltiples niveles, 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 pensarse que en su proyecto late la pretensión de minar la estabilidad de la verdad. En estos términos, el cuento configura un mundo relativizado, inestable, incierto, más probable que veraz. Este hecho imposibilita de entrada la presencia de una voz convincente y

autorizada y aquí emerge el otro 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 enunciativa de “La noche boca arriba” no puede menos que permanecer estrechamente ligada al trayecto del héroe, a sus exploraciones y sobresaltos en la cama del hospital, a su pesadilla donde aparece como moteca sufriendo la terrible angustia por huir de la caza de sus perseguidores, así, el cuento va configurándose en la lucha del motociclista por no caer en la pesadilla y la lucha del moteca por emerger de su cruel destino hacia la sala de hospital. Véase así, el múltiple nivel de tensiones en los que está forjado el cuento: el conflicto de la verdadera identidad del héroe, si hombre contemporáneo o moteca en el tiempo de la guerras floridas; la tensión del motociclista para sobreponerse a sus pesadillas; la tensión del moteca para huir de la persecución, 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, de ahí que el saber de este narrador esté también escindido y vacilante, hasta llegar a la fusión ineludible 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<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Julio Cortázar, “La noche boca arriba”, en *Cuentos completos*, Alfaguara, México 2ª ed., t. 1, 1994, p. 391.

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 es capturado en las guerras floridas y va a ser sacrificado; en los intersticios de la historia “real” se fue forjando la otra, la segunda, que termina imponiéndose sobre la primera. La tensión que se da en este nivel argumental, casi como 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 los dos espacios y los dos seres para que uno se imponga sobre el otro—, adquiere resonancia en la forma composicional de quien va hilando la historia, intentando vencer la incertidumbre, hasta llegar a la revelación final:

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 había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras<sup>136</sup>.

Sin embargo, esta revelación no parece pertenecer al horizonte cognitivo del narrador, sino del héroe que despierta a la realidad y que invierte el sentido del mundo hasta entonces proyectado. Esta lucha entre el saber y la incertidumbre no es un mero juego como podría entenderse para motivar el interés del lector, es parte de la actitud emocional volitiva de la actividad creadora; 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 un mundo incierto e inestable que vive el héroe en su agonía. En esta forma “tan escrita” se va revelando la recuperación de la memoria de la oralidad, 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, caso concreto 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 un mundo histórico concreto.

No es claro sino hasta el final de dónde proviene la emisión del discurso que se dirige todo a un tú, y la enunciación va construyendo a ese tú minuciosamente, va siguiendo sus pasos, y en ese reconstruir el trayecto del tú, la voz enunciativa va deliniándose a sí misma hasta llegar a la afirmación de un yo, que había aparecido en el relato como una tercera persona, un ella desconocida, ambigua, solo imaginada por el tú. El cuento reconstruye así la compleja red de relaciones que se lanzan en el proceso de la constitución de mi yo a partir de un 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 [...]"<sup>137</sup>. La elección de este punto de vista no es un mero juego ingenioso con la identidad del héroe, un 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

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 392.

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 que es el tú. Ahora bien, no se trata del encerramiento ensimismado de un yo que busca a un tú puramente individual, es interesante notar cómo la voz enunciativa está incluyendo en ese tú a muchos más, al dar una serie de explicaciones innecesarias para su cómplice destinatario inicial: **"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 amenazas"**<sup>13</sup>

**"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 dolores, implícitos además en la misma frase **"a mí también"**, que supone el dolor del otro y termina por resolverse en una búsqueda de comunicación amorosa. 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.

El umbral es aquí más agudo que en ningún otro cuento: desde ahí se articula la voz enunciativa, su acto es como su último dibujo de adiós sobre la barda, antes de sumergirse en las

---

<sup>13</sup> "Graffiti", en *Cuentos completos*. Alfaguara. México. 2ª ed., t. 2. 1994, p. 398.

tinieblas y el ocultamiento perpetuo después de haber sido desfigurada por la tortura; los *graffiti* 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 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 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, por más oscuros que éstos puedan ser. Esta es la razón también para que el texto no selle 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 murió asfixiado por su pullover; tal vez el lector de "Continuidad de los parques" murió asesinado mientras terminaba de leer su novela, etc. 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, de 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 a la imaginable, de ahí que el horror ante el quebrantamiento de un orden no sea experimentado por el héroe, ni se rastree hasta el final las consecuencias de ese orden transgredido: el cuento no se propone como un enigma para ser descifrado, sino que sólo

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, 9. 397.

afirma tal quebrantamiento y recupera la imagen del hombre a punto de ser expulsado de la paz, la seguridad y la integridad: "Casa tomada", es un ejemplo deslumbrante de este proceder, cuento que ciertamente puede leerse en sentido simbólico o alegórico o como puramente fantástico o como exploración psicoanalítica.

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 ferreamente asida a los cánones de la escritura, se revela la permanencia de la memoria de sus orígenes orales. como fuerza organizadora de la visión que late en estos cuentos: el héroe agonista que se debate desesperadamente contra la soledad, contra la desesperanza, intentando romper el cerco de la incomunicación y la distancia, que debe resistir aun sin saber bien a bien contra qué lucha, como el de "No se culpe a nadie" o el de "Carta a una señorita en París".

A propósito de "Carta a una señorita en París", el hecho de que se recurra a la carta como forma compositiva de este cuento, no cancela de entrada la comunicación viva con el interlocutor porque no está escrita con un tono autosuficiente; la conciencia del escribiente se está poniendo a prueba con su destino fatal de vomitar conejitos y hacer esto comunicable, comprensible por su lectora, para ello debe afrontar su propio estupor y transmitir la mala noticia a su casera, como si comunicara algo natural, nada extraordinario:

No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> "Carta a una señorita en París". *Cuentos completos I*, p. 113.

La carta, concebida así, no está difiriendo la comunicación, no está cerrando las puertas del diálogo, en ella está muy aguda la conciencia del horizonte de la lectora de la carta/los lectores del cuento.

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.

He llamado cuento de la memoria al de esta tercera vertiente por el papel fundamental que juega este elemento en la constitución y configuración del género: la memoria está en el centro del trabajo artístico en varios niveles. Es el cuento que se apropia de toda la tradición que arrastra la larga vida del género, activa y actualiza su pasado oral y este proceder le da una orientación particular que no se materializa en la representación de hablas socialmente ajenas a la del autor, lo oral no se resuelve en un mero artificio o un simple recurso técnico, constituye una forma de aprehensión estética del mundo que se revela en varios planos.

El cuento emerge como tal en el establecimiento de la tensión entre dos ámbitos separados, en el diálogo polémico entre dos horizontes significativos, lo que propicia la revelación de un nuevo sentido del mundo y de la vida; en la medida en que el ser está ubicado en los intersticios de esas dos esferas no se erige la imagen de un hombre parcial, sino toda la complejidad de la vida en el umbral.

La voz que reconstruye las peripecias de este hombre en el umbral no puede levantarse como única, concedora y abarcadora absoluta de esa totalidad, consecuentemente, tiene que ser una voz que abrigue en sí la duda, el estupor, la posibilidad de otra voz en la suya propia, de otro acento, como si en la misma voz se revelara la existencia de esa otra orilla, por ello no se articula como poseedora de la verdad, sino como del acaso, la probabilidad. El pasado que se trae a la memoria para ser narrado no es algo fijo, cancelado, sigue siendo un tiempo vigente, actual, que se proyecta hacia un futuro también incierto.

Las fuentes mismas de donde se extrae el núcleo de lo narrado son relativizadas en el establecimiento de varias posibilidades, por ello el peso de la conjetura, del azar. El creador está de frente al perceptor, con quien incluso puede confrontar su versión, con quien se pone a prueba. Esta actitud emocional tiene su correlato en la forma de aprehensión del mundo, un mundo que no se piensa como un entorno ajeno, es parte del acontecimiento porque el ser está arraigado en él. no es abstracto, sino cercano y actual, de ahí la voluntad reiterada de construir una imagen totalizadora a partir de la apreciación del ser completo, no sólo como voz, sino como cuerpo inmerso en la vida, cuerpo sensible e inteligente que se liga a la voz para dar sentido al mundo.

Lo relatado no es resultado de una mera actividad intelectual, racional de comprensión y organización, es siempre vivencial, por ello el mundo del acto no es abstracto ni lejano, ni el héroe es un mero símbolo poético, está estrechamente ligado a la colectividad de su tiempo y de su espacio, encarna un destino, encarna una conciencia, no es una marioneta que se le use para ilustrar nada, él justamente constituye el elemento de diálogo y confrontación con la actividad creadora. Por ello, el cuento es portador de una verdad artística, sólo él es capaz de atrapar el instante de este vértigo de la vida en la frontera.

## CONCLUSIONES

Desde muchos puntos de vista mi trabajo de investigación no es una obra concluida, prefiero pensarla más bien como la apertura de puertas para seguir reflexionando sobre los problemas de poética histórica del cuento hispanoamericano; sólo he recorrido una parte del trayecto, de tal forma que, por ahora, únicamente intentaré recuperar algunos elementos descubiertos en el camino y que considero son los principios fundamentales para reiniciar una próxima etapa de análisis.

Poner el acento en la poética de un determinado género —pensando siempre la poética como un problema histórico— quiere decir, de entrada, comprometerse con la visión del fenómeno literario como algo vivo, dinámico, cambiante a lo largo del tiempo, lo que descarta la abstracción esencialista de pensar el género como algo fijo y estable, fuera del tiempo y a pesar de las condiciones en las que vive. Así, mi propuesta nace ligada a la idea de rechazar la existencia de un modelo universal del cuento para intentar recuperar los rasgos del género en constante cambio y transformación.

Del eje de mi propuesta básica emergen las posibilidades de replantear teóricamente el estudio del cuento en su especificidad genérica: el cuento 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 la 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 enunciativa 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 instaaura el cuento, en tanto tentativa por reconstituir la comunicación vivencial: a través de la forma se vive el gesto, la mirada, el ritmo del enunciatador; 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. En este punto se hace explícita la razón para recuperar en el estudio el carácter dinámico que implica la actividad creadora: justamente es en el cuento donde este carácter dinámico se constituye en fundamental para entender su poética, a consecuencia de los orígenes orales impresos en su memoria.

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, de ahí que la retome, intentando reorientarla para hacerla funcional desde mi propuesta. 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 coordenadas culturales e ideológicas del autor-creador y las del receptor-creador; entre el horizonte emocional volitivo del mundo creador y el del mundo representado; entre el mundo representado artísticamente y el mundo como realidad positiva caótica. Por ello puede decirse sintéticamente que el cuento se conforma como diálogo, sin olvidar que todo diálogo lleva impresa la tensión.

El acontecimiento que constituye la dimensión artística del cuento, en consecuencia, no puede ser visto como el suceso o el hecho, entendidos como acción; está ubicado en el plano de la enunciación, punto donde se materializa el diálogo entre la conciencia creadora y la conciencia activa del mundo artístico; en otras palabras, no puede haber cuento si no hay enfrentamiento polémico y responsable entre las conciencias participantes en la actividad creadora: no hay cuento sin acontecimiento porque, al fin de cuentas, éste constituye la forma de la relación con la otredad. En esta medida, puede ser que el cuento no tenga personajes, pero es impensable un cuento sin héroe, en tanto que éste es portador de una visión y ésta es necesaria para que se dé la tensión con el mundo creador. El acontecimiento, entonces, es el diálogo entre un universo semántico con otro.

En el diálogo tensional establecido entre los dos universos se configura la imagen del 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 o 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.

Esta 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 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 transmisión 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.

La consideración de este factor debe ser la guía constante para pensar en la poética histórica del cuento hispanoamericano, porque de lo contrario sólo estaremos produciendo historias parciales y, como señala Lotman, antihistóricas:

Por eso, en el estudio de la literatura el historicismo, en la forma en que lo creó primeramente la teoría hegeliana de la cultura, y después la teoría positivista del progreso, es realmente antihistórico, ya que hace caso omiso del papel activo de la memoria en la generación de nuevos textos<sup>1</sup>.

Ahora bien, la memoria de los orígenes orales no se vive de la misma manera en todos los cuentos y en todas las etapas históricas, a veces permanece oculta, casi negada y el tipo de relación con estos orígenes es el factor fundamental en la delineación de las formas estilísticas y composicionales del género, por ello la propuesta de ver el proceso de conformación del género en tres vertientes, las cuales no se conciben cronológica ni linealmente, porque la historia literaria no es lineal ni continua.

---

<sup>1</sup> Iuri M. Lotman, *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, ed. y trad. de Desiderio Navarro, Cátedra-Universitat de València, Madrid, t. 1, 1996, p. 159.

Las vertientes no son modelos clasificatorios, sino formas de organizar el material cuentístico, tomando como base los proyectos estéticos en los que se ha configurado el cuento; en ellas se intenta recoger la trayectoria del género con sus quiebres y desfazamientos, pensando en los nexos entre ellas, los cruces, las continuidades y las distancias.

Lo que demuestra la exploración en algunos textos de la época colonial es, por un lado, la improcedencia de fijar rigidamente el surgimiento del cuento en el siglo xix y, por otro, la necesidad de recuperar, para la historia del género, las distintas formas narrativas que se estaban gestando en los textos cronísticos e históricos. Allí se pueden hallar las simientes de un modo particular de contar, un cúmulo de materiales movilizables para el cuento, un tono emocional volitivo ante el universo circundante, la atribución a estos materiales de una funcionalidad social distinta a la del discurso cronístico o historiográfico: divertir, rellenar o ilustrar sintéticamente un estado de cosas, desde una perspectiva que no podía ser articulada por otras formas discursivas. En estos textos coloniales está ya dada la posibilidad de configurar una historia basada en la oposición entre dos ámbitos semánticos, entre dos universos ideológicos y culturales.

El cuento de la primera vertiente, caracterizado como mimético y referencial, es el de la búsqueda de las posibilidades expresivas y artísticas del género, es el fundador de una tradición literaria; sobre sus hallazgos se va construir el cuento de la tercera vertiente, por él va a irse trazando el camino de la exploración y la creación de una lengua literaria propia, que exprese los problemas, el modo de ser, los sueños de este nuevo mundo; va a fundar todo un universo referencial, al cual se podrá aludir después; él nombra, describe, da con los matices de un lenguaje caracterizador. Por ello es un cuento ambiguo, vacilante entre la norma peninsular y la poco prestigiosa norma americana, entre la admiración y el rechazo a lo identificado como barbarie, entre la historicidad y la abstracción, entre lo ético y lo estético. Por ello, también, suele

ser un cuento híbrido. cercano al cuadro de costumbres, al sermón moralizante, a la crónica y la historiografía.

El cuento de la primera vertiente está profundamente enraizado en su entorno, las tramas que urde no son meros asuntos individuales, están ligados a la colectividad, por ello es tan fuerte la necesidad de argumentos armados con sucesos, con la acción ejecutada por personajes tipificados socialmente. Mimetiza los rasgos lingüísticos de ciertos sectores sociales para hacer no sólo verosímil lo narrado, sino veraz, de tal forma que el cuento suele terminar siendo el lugar del enfrentamiento entre la concepción ética, lingüística y aun política del autor creador y la del universo representado.

El cuento de la segunda vertiente intenta distanciarse radicalmente de los postulados básicos de la primera: elude un compromiso explícito con su momento y su circunstancia para signar un pacto con las culturas prestigiosas, de ahí que se conciba como alimentado de literatura y que se piense, frecuentemente, como literatura sobre la literatura. Hay una actitud estética diferente, como resultado de la voluntad de despojar el género de la responsabilidad de dar respuestas a males sociales. Por ello, el objeto de la representación artística se desplaza de lo externo hacia lo interior, al grado de que el yo, fuente de la enunciación, se vuelve también el objeto central de representación.

Este cuento abrió las puertas para que el género explorara lo recóndito del alma, porque la aventura que propone es la aventura de un sujeto enfrentado a sí mismo, a sus miedos, a lo ignoto, a lo sobrenatural, a los sueños y al inconsciente, de ahí que a veces derivara en la focalización del mundo desde la deformación de las patologías del ánimo. Evidentemente, una voz emergida de sujetos aislados no puede orientarse hacia un tú pleno y disonante, tiene que erigirse la imagen de un interlocutor excepcional que funciona como espejo o doble del yo.

Este tipo de cuento debilita el nexo con el mundo histórico concreto, de ahí que la exterioridad sea puramente escenográfica o, en otro plano, se le valore como extraña y amenazante. El tiempo se congela al quedarse ligado a la percepción subjetiva del yo y pierde también su historicidad real. En el momento en que se borran las huellas de un tiempo y un espacio históricos, concretos, el mundo se hace abstracto o simbólico. Dado que este cuento se ha valorado por la crítica y la teoría como el genuino representante del género, se ha postulado la acronia como uno de sus rasgos definidores.

El cuento del yo busca la especificidad genérica también, pero intenta distanciarse de otras formas narrativas para encontrarse con la lírica; en esa medida hay una tendencia a despreverse de lo narrativo, por ello se elude contar acciones y se prefiere la especulación o la expresión de los movimientos del alma. Consecuentemente, se rechaza la representación de hablas ajenas y se opta por una palabra elevada, culta, que raya en el patetismo. El proyecto estético de este cuento parece pretender erigir el lenguaje como valor autónomo.

Ahora bien, no se trata de que no haya ningún nexo con las otras dos vertientes; lo único que puede explicar la existencia de esta segunda vertiente es pensarla en el contexto en el que nace y se desarrolla: hay un diálogo polémico con la estética postulada por los cuentos de la primera vertiente, en la medida en que no se siente portador de respuestas a los problemas sociales de América, se propone como universal y tal universalidad la encuentra en las profundidades del yo; hay una actitud radicalmente distinta con respecto a la función social del cuento que puede sintetizarse en: si el de la primera vertiente se concibe como diálogo con su mundo, éste, como diálogo con el mundo sin tiempo y sin espacio.

El cuento de la tercera vertiente es el de la memoria, porque se forja en la voluntad de recuperar en su conformación la vieja tradición oral que porta. Es un cuento construido en la tensión en múltiples niveles y se constituye como una propuesta estética cifrada en la aprehensión

amorosamente ética del mundo del que forma parte. No emerge sorpresivamente por generación espontánea, es un cuento consciente de que forma parte de una tradición, se alimenta y recrea los hallazgos hechos por sus antecesores, por ello, en este cuento el género alcanza la realización plena de sus potencialidades estéticas y ya no necesita afanosamente deslindarse de otras formas narrativas, sino que, por el contrario, se relaciona cercanamente con ellas, en particular con la novela.

La voz nace relativizada, no hay autoridad suficiente para imponer un solo punto de vista a un mundo heteroglósico y polémico. Sin embargo, también ha encontrado que, como género, no puede constituirse en vehículo de la exploración de hablas socialmente diferenciadas; con frecuencia, es en la enunciación de la voz narrativa donde anida la contradicción, el diálogo, la polémica, ahí se involucra la otra forma de visión: es decir, la tensión es interna y esto constituye el núcleo del acontecer artístico. Ahora bien, esta forma de constituir internamente la tensión no es más que el resultado de la refracción artística de la tensión del mundo en el que se gesta; de hecho, en este tipo de cuento, siempre hay ecos de ese mundo del que forma parte.

El mundo, entonces, no es ajeno, no se elude, se aprehende artísticamente en el establecimiento de claras coordenadas espacio-temporales históricas, donde el hombre emerge como un ser conflictivo, en lucha, con frecuencia, enfrentado a la propia inminencia de su muerte, por ello para este cuento, el pasado no es sólo algo memorable pero ya acabado, sino que es vigente porque tiene incidencia en el hoy de la enunciación y se proyecta como un futuro para el horizonte del escucha.

El relator en este tipo de cuento se siente parte de la colectividad, no es una entidad ajena o abstracta que, desde lo remoto de los tiempos extraiga una historia y la articule; por ello contar no es una mera actividad intelectual de establecimiento de límites, marcos y organización del material, es un acto que involucra el cuerpo con todas sus capacidades sensoriales, la emoción, el

deseo y la razón también, por ello es vital y encarna una perspectiva y una conciencia viviente, de ahí que el enunciador suele ser el héroe principal de la representación artística. Lo que ese relator cuenta no es algo ajeno al mundo de sus oyentes/lectores, es parte del horizonte de sus intereses: el cuento sigue siendo asunto de la colectividad.

El presente trabajo representa un avance en los estudios del cuento hispanoamericano, en la medida en que se constituye como una propuesta de análisis del género dentro de su historicidad. lo que conforma la posibilidad de alcanzar una visión estético-histórica. base fundamental para cualquier estudio posterior de carácter crítico o historiográfico. En la delineación de esta perspectiva se ha alcanzado a salir de la problemática cronológica y generacional en que se han trabado los estudios históricos. a la vez que ha logrado salirse del círculo vicioso de la valoración del cuento en función de la estética de la novela. Por primera vez se ha visto el problema de conformación del género a partir de los cauces que ha ido marcando el propio proceso de su poética. Acaso lo más importante que se ha logrado con esta investigación consiste en la comprobación fehaciente de la necesidad de replantear desde la teoría las categorías e instrumentos de análisis para entender plenamente una parte del fenómeno de la creación literaria.

Queda mucho por estudiar, ésta ha sido una pequeña parte del trabajo que está por hacerse: hay que restablecer más plenamente el papel del cuento como forma particular en diálogo con su mundo; esto es, hay que rastrear con minuciosidad las múltiples relaciones con el mundo social particular en el que nace, para hablar con mayor certeza sobre sus coordenadas espacio-temporales; hay que trabajar más cuidadosamente el problema de sus relaciones con otros géneros discursivos. desde la novela, pasando por los cuadros o artículos de costumbres, la crónica. el ensayo histórico, hasta llegar a 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 aún pendiente la labor de más largo alcance. la de replantear la historia particular del cuento en Hispanoamérica, despojándose de la categorías que no han ayudado mucho y de las clasificaciones que han imposibilitado una perspectiva más cercana a lo que ha sido el propio proceso del género, en relación con los otros.

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Acevedo Díaz, Eduardo, *La patria vieja (antología)*, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968.
- Agustín, José, *No hay censura*, Joaquín Mortiz, México, 1988.
- Arguedas, José María, *Relatos completos*, Losada, Buenos Aires, 1977.
- Arlt, Roberto, *El jorobadito*, Losada, Buenos Aires. 7ª ed., 1997.
- Arreola, Juan José. *Confabulario*, Joaquín Mortiz. México. 10ª ed., 1981.
- Atl. Dr., *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés, CONACULTA, México. 1990 (Lecturas Mexicanas, tercera serie. 7).
- Bioy Casres, Adolfo. *Historias fantásticas*. Emecé. Buenos Aires. 1972.
- , *Historias desafortunadas*. Alianza-Conaculta, México. 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa completa*. Bruguera, Barcelona. 4 ts., 1985.
- Bosch, Juan. *Cuentos selectos*, Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1993.
- Carrasquilla, Tomás. *El Padre Casafis y otros cuentos. A Propósito de Carrasquilla y su obra*. Norma, Santafé de Bogotá, 2ª ed., 1993.
- Cevallos, Francisco Javier (ed.), *Narraciones cortas de la América colonial*, Publicaciones del Colegio de España, Salamanca 1991 (Clásicos Almar 24).
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos*, Alfaguara, México, 2ª ed., 2 ts., 1994.
- Cortés, Jaime Erasto (presentación y selección), *El cuento: siglos xix y xx*, Promexa, México, 2ª ed., 1991.
- Dario, 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).
- Escalante, Beatriz, José Luis Morales Baltazar, *Cuentos eróticos mexicanos*, extassy, México. 1995.
- Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana 1816-1891. Historia y antología. De Lizardi a la generación de 1850-1879*, Siglo XXI, México, t. 1, 1981.

- Fuentes, Carlos. *Cantar de ciegos*, Joaquín Mortiz, México, 1996.
- , *Los días enmascarados*, Era, México, 1996.
- Gana, Federico, *La señora*, Cruz del sur, Santiago de Chile, 1943.
- García Márquez, Gabriel, *Los funerales de la Mamá Grande*, Diana, México, 1990.
- , *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bruguera, Barcelona, 4ª ed., 1981.
- García Ponce, Juan. *El gato y otros cuentos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1984 (Col. Lecturas mexicanas 56).
- García Saldaña, Parménides, *El rey criollo*, Joaquín Mortiz, México, 1997.
- Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los incas*. ed., índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica. México, 2 ts., 1995.
- Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos. La tina de oro*, Monte Ávila, Caracas, 1985.
- Girondo, Oliverio. *Espantapájaros*, en *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1990.
- González, José Luis. *Todos los cuentos*, UNAM, México, 1992.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos completos y otras narraciones*. pról., ed. y notas de E. K. Mapes. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Hernández, Felisberto, *Obras completas*, Siglo XXI, México, 2ª ed., t. 1, 1993.
- , *Obras completas*, Siglo XXI, México, 3ª ed., t. 2, 1994.
- Huerta, David (prólogo, sel. y notas), *Cuentos románticos*, UNAM, México, 1973 (Biblioteca del estudiante universitario 98).
- Instituto de Literatura Chilena, *Antología del cuento chileno*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2ª ed., 1965.
- Leal, Luis (prólogo, notas y selección), *Cuentos de la Revolución*, , UNAM, México, 1993 (Biblioteca del estudiante universitario 102).
- Lillo, Baldomero. *Sub terra*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 4ª ed., 1985.
- , *Sub sole*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1987.

- Lugones, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas*, ed. Arturo García Ramos, Cátedra, Madrid, 1996.
- , *Cuentos fantásticos*, ed. Pedro Luis Barcia, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.
- Marini-Palmieri, Enrique (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Clásicos Castalia, Madrid, 1989.
- Menton, Seymour, *El cuento hispanamericano. Antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1982.
- Millán, María del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos*, vol. 2, Nueva Imagen, México, 4ª ed., 1981.
- Monsiváis, Carlos, *Lo fugitivo permanece*, Cal y Arena, México, 1989.
- Monterroso, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, Joaquín Mortiz, México, 6ª ed., 1980.
- Muñoz-Huberman, Angelina, *Narrativa relativa. Antología personal*, CONACULTA, México, 1992 (Lecturas mexicanas, tercera serie, 63).
- Nervo, Amado, *Obras completas*, recop., pról. y notas de Francisco González Guerrero, Aguilar, México, t. 1, 1991.
- Oviedo, José Miguel (comp.), *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Alianza, Madrid, 1989.
- Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, eds. Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996 (Col Archivos 23).
- Payró, Roberto J., *Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico*, Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1943.
- , *Veinte cuentos*, Poseidón, Buenos Aires, 1943.
- Piglia, Ricardo, *Cuentos con dos rostros*, sel. y entrevista de Marco Antonio Campos, UNAM, México, 1992.
- Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, eds. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2ª ed., 1996 (Archivos 26).
- Ramos Sucre, José Antonio, *Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2ª ed., 1989.
- Revueltas, José, *Dios en la tierra*, Era, México, 1979 (*Obras completas* 8).
- Riva Palacio, Vicente, *Cuentos del general*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2ª ed., 1978.

- Roa Bárcena, José María, *Relatos*, sel. y pról. de Julio Jiménez Rueda, UNAM, México, 3ª ed., 1993 (Biblioteca del estudiante universitario 28).
- Rodríguez Freyle, Juan, *El carnero*, prólogo, notas y cronología de Darío Achury Valenzuela, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- Rodríguez Monegal (ed.), *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1965.
- Rojas González, Francisco, *El diosero*, Fondo de Cultura Económica, México, 4ª ed., 1996.
- Rulfo, Juan, *Toda la obra*, ed. Claude Fell, CONACULTA, México, 1992 (Archivos 17).
- Salarrué, *El ángel del espejo*, pról., sel. y cronol. de Sergio Ramírez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, UNAM, México, 1972 (Col. Nuestros Clásicos 2).
- Serna, Enrique, *Amores de segunda mano*, Cal y arena, México, 3ª ed., 1998.
- Torri, Julio, *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos, Prosas dispersas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Valadés, Edmundo, *La muerte tiene permiso*, Fondo de Cultura Económica-SEP, México, 1983 (Lecturas mexicanas 9).
- Viana, Javier de, *Pago de deuda, campo amarillo y otros escritos*, Claudio García & Cia., Montevideo, 1934.
- Zepeda, Eraclio, *Benzulul*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (Lecturas Mexicanas 66).

## BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

- Abrams, M. H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1971.
- Aguilar Mora, Jorge. "Sobre el lado moridor de la 'nueva narrativa' hispanoamericana", AA.VV. *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Marcha, México, 1981, pp. 237-254.
- Ainsa, Fernando. "La estructura abierta del cuento latinoamericano", en *América Cahiers du Criticat. Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, 2 (1986), pp. 67-81.
- Alazraki, Jaime. "Sobre el género literaria 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*, Fondo de Cultura Económica, México, 2 ts., 1977-1987.
- Anderson, Sherwood, "La forma en el cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 125-128.
- Arguedas, José María, "No soy un aculturado...", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ed. Eve-Marie Fell, CONACULTA, México, 1992 (Archivos 14), pp. 256-258.
- Arrom, Juan José, "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista", en Enrique 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 (Campo Abierto 31), pp. 27-35.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, 2ª ed., México, 1985.

- , *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.
- (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1994.
- Balza, José, "El cuento: lince y topo". Lauro Zavala (comp.). *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*. UNAM-UAM, México. t. 1, 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 del relato". 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.
- , "Dos testimonios sobre Borges", en su *El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970*, Nueva Imagen, México, 1981, pp. 121-126.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov", en su *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), transl. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1968, pp. 83-109.
- Benzo, Silvia, "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle", en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 32 (1977), pp. 95-165.
- Bioy Casares, Adolfo, "Acerca del cuento y la novela", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, t.1, 1993, pp. 41-47.
- , "El cuento: materia y forma", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, t. 3, 1996, pp.65-72.
- Bocaz, Luis. "El cuento latinoamericano como producción cultural: subordinación y autonomía del género", en *América Cahiers du Criccal. Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, 2 (1986), pp. 87-111.

- Borbolla, Oscar de la, "Carnalidad del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, t.1, 1993, pp. 377-380.
- Borges, Jorge Luis, "María Esther Vázquez: *Los nombres de la muerte*", *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1975, pp. 167-169.
- , "Nathaniel Hawthorne", *Nueva antología personal*, Siglo XXI, México, 1968, pp. 172-192.
- , "Prólogo a Thomas Carlyle *De los héroes*. Ralph Waldo Emerson *Hombres representativos*", *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1975, pp. 34-39.
- , "El cuento no tiene ripios". en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, t.3, 1996, pp.48-49.
- Bosch, Juan. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 253-281.
- Bremond, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", en Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Premiá, Puebla, 6a. ed., 1988.
- Camacho Guizado, Eduardo, "Juan Rodríguez Freile", en Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Cátedra, Madrid, t. 1, 1982, pp. 145-150.
- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. Siglo XXI, México, 1987.
- Candelier, Bruno Rosario. "Prólogo", en Juan Bosch, *Cuentos selectos*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1993, pp. ix-xxxix.
- Carballo, Emmanuel, "Del romanticismo al naturalismo", *Paquete: cuento (la ficción en México)*, ed. prólogo y notas de Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990, pp. 17-51.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, trad. Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, t. 1, 1985.
- Catalán, Diego. "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura", en A. Carrera, *et. al.* (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270.
- Cejador y Frauca, Julio. "El primer novelista", en Tomás Carrasquilla, *El Padre Casafis y otros cuentos. A Propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santafé de Bogotá, 2ª ed., 1993, pp. 9-11.

- Chéjov. Anton. "La técnica del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 19-26.
- , "Cartas sobre el cuento", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 2ª ed., 1977, pp. 315-323.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima, 1994.
- Corominas. Joan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.
- Cortázar. Julio. "Algunos aspectos del cuento", en su *Obra crítica*, Jaime Alazraki (ed.), Alfaguara, Madrid, t. 2, 1994, pp. 367-385.
- , "Del cuento breve y sus alrededores", en su *Ultimo round*, Siglo xxi, México, 3a. ed., t. 1, 1972, pp. 59-82.
- Dario. Rubén. *Cantos de vida y esperanza*, Espasa-Calpe, México, 18ª ed., 1987 (Col. Austral 118).
- Dehennin, Elsa, "En pro de una narratología estilística aplicada al cuento", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Bern, 1995, pp. 66-85
- Eco. Umberto, *Ohra abierta*, trad. Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 3a. ed., 1990.
- Eichenbaum. Boris. "La ilusión del *skaz*", en Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, t. 2, 1995, pp. 113-120.
- , "Sobre la teoría de la prosa", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana Maria 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 Maria Nethol, Siglo XXI, México, 4a. ed., 1980, pp. 159-176.
- Escobar. Alberto. "Tensión. lenguaje y esctructura: 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.
- Flechas. "Prologo-manifiesto", en Hugo J. Verani (ed.), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 179.

- Flores, Ángel, "Ricardo Palma, el primer cuentista de Hispanoamérica", en AA.VV. *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus tradiciones. Estudios, textos y análisis*, Premiá, México, 1979, pp. 7-9.
- Fowler, Alastair, "Género y canon literario", en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 95-127.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 8ª ed., 1990.
- , *La cultura moderna en América Latina*, trad. Sergio Pitol, Grijalbo, México, 1985.
- 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.
- García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992.
- 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.
- Garza Cuarón, Beatriz. "Pimentel y Altamirano: discusiones sobre la literatura y la lengua", en Ana Pizarro (coord.), *América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do discurso*, Fundação Memorial Da América Latina, Sao Paulo, t. 2, 1994, pp. 439-450.
- Genette, Gérard, "Géneros, «tipos», modos", en Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 183-233.
- Goic, Cedomil, "La nueva novela hispanoamericana colonial", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Cátedra, Madrid, t. 1, 1982, pp. 369-402.
- , *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, 3 ts., 1988-1991.
- González, Anibal, "Las Tradiciones entre la historia y el periodismo", 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.459-477.
- González, Aurelio. "Palabra y escritura en la literatura mexicana", en *Memoria del XI Coloquio de las Literaturas Mexicanas*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1997, pp. 327-339.

Gordon, Samuel (ed.), *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, UNAM, México, 1989.

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.

Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en AA. VV., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.

Íñigo Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 3 ts., 1982.

Jiménez de Baez, Yvette, "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Rulfo, Juan, *Toda la obra*, ed. Claude Fell, CONACULTA, México, 1992 (Archivos 17), pp. 583-608.

-----, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1990.

Lacarra, María Jesús, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, s/f.

Lamore, Jean, "Ironía y humor" aa. vv. *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus tradiciones. Estudios, textos y análisis*, Premiá, México, 1979, pp. 71-79.

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*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 369-376.

Lastra, Pedro, "Los memorables de Juan Rodríguez Freyle", en su *Relecturas hispanoamericanas*, Universitaria, Santiago de Chile, 1987, pp. 27-37.

Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El periodo colonial (1942-1780)*, Porrúa, México, 1974.

Leal, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1971.

-----, *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990.

- , "La revolución mexicana y el cuento", en Luis Leal y Edmundo Valadés, *Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana*, CONACULTA, México, 1990 (Lecturas mexicanas, tercera serie, 14), pp. 89-111.
- 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.
- Lienhard, Martín, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988)*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.
- Login Jrade, Cathy, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, trad. Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1988 (Col. Fundamentos 58).
- , *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, ed. y trad. de Desiderio Navarro. Cátedra-Universitat de València, Madrid, t. 1, 1996.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquín Forradellas, Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1991.
- Maris Colombo, Stella, "El cuento hispanoamericano del siglo xix", en Edelwis Serra, *et. al. Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 19-35.
- Martínez, José Luis, *La expresión nacional*, Conaculta, México, 1993.
- 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*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 69-72.
- Molho, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.
- Mora, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana editores, Lima-Berkeley, 1996.
- , *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Danilo Alberto Vergara, Buenos Aires, 1993.
- Muñoz, Antonio, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista", en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 50-63.

- Myers, Jorge, "Hacia la completa palingenesia y civilización de las naciones americanas: literatura romántica y proyecto social, 1830-1870", en Ana Pizarro (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura. Emancipação do discurso*, Fundação Memorial Da América Latina, Sao Paulo, t. 2, 1994, pp. 221-250.
- 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. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Ortega, José. *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1976.
- Ortega, Julio, "Para una relectura crítica de Palma", 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. xxi-xxix.
- , *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1988.
- Oviedo, Jose Miguel. "La tradición de Ricardo Palma", en Cedomil Goic (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, Critica, Barcelona, t. 2, 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. "Cartas literarias. A Pastor S. Obligado", en su *Tradiciones peruanas*, Espasa-Calpe, Madrid, t. 5, 1974, pp. 332-336.
- Paredes Núñez, Juan, *Algunos aspectos del cuento literario (contribución al estudio de su estructura)*, Col. Propuesta no. 10, Granada, 1986.
- Pelegrin, 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.
- , "Los silencios de Juan Rulfo", Congreso Juan Rulfo entre la modernidad y la tradición, Ottawa, 3 de noviembre de 1996 (mimeo.).

Piglia, Ricardo, "Entrevista", en *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*, UNAM-UAM, México, t. 1, 1993, pp. 55-59.

Poe, Edgar Allan, "Hawthorne", en su *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141.

-----, "Filosofía de la composición", en su *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pp. 65-79.

Poniatowska, Elena, *¡Ay vida, no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México, 1987.

Porras Barrenechea, Raúl, "Sátira", en aa. vv. *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus tradiciones. Estudios, textos y análisis*, Premiá, México, 1979, pp. 63-70.

Pupo-Walker, Enrique, "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde", en *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 y xix*, Gredos, Madrid, 1982.

-----, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.

-----, "Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 9-21.

Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (eds.), ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1996 (Archivos, 26).

Rama, Ángel, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en *Literatura y clase social*, Folios, México, 1983, pp. 23-77.

-----, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 3ª ed., 1987.

Ramírez Molas, Pedro, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Cortázar y García Márquez*, Gredos, Madrid, 1978.

Ramírez, Sergio, "Prólogo", en Salarrué, *El ángel del espejo*, pról., sel. y cronol. de Sergio Ramírez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pp. ix-xxv.

Ramos Julio, "Saber del otro: Escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento" en *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 551-569.

- Ricoeur, Paul, *Relato: historia y ficción*, trad. Elda Rojas Aldunate, Dosfilos, México, 1994.
- , *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, t. 1, 1995.
- , *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, t. 2, 1995.
- , *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, t. 3, 1996.
- , *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- , *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Cristiandad, Madrid, 1980.
- Rodriguez-Arenas, Flor María, "Historia editorial y literaria", 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. 381-408
- Rosenblat, Ángel, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.
- Ruiz Basto, Jorge, *De la modernidad y otras creencias (en torno a Camilo de Ibarra de Carlos Fuentes)*, UNAM, México, 1992.
- 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.
- Sambrano Urdaneta, Oscar y Domingo Millani, *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*, UNAM, México, t. 2, 1995, pp. 101-109.
- Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Scholes, Robert y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 1968.
- Schulman, Iván A., "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia", en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, pp. 29-41.

- Serra, Edelweis, "Aproximación teórica al texto cuentístico", en Edelweis Serra, *et. al.*, *Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 9-18.
- , "Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1940 y 1950. Contribuciones y avances de relevancia", en -----, *Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 65-94.
- Shklovski, Viktor, "Cómo está hecho *Don Quijote*: los discursos de Don Quijote", en Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, t. 2, 1995, pp. 137-147.
- , "La construcción del relato y de la novela", en Emil Volek (Comp.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, t. 2, 1995, pp. 121-136.
- Simonsen, Michèle, *Le conte populaire*, PUF, Paris, 1984.
- Sorensen Goodrich, Diana, "Facundo y los riesgos de la ficción", en *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), 573-583.
- Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993.
- Speratti Piñero, Emma Susana, "Introducción", en Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, UNAM, México, 1972 (Col. Nuestros Clásicos 2), pp. 7-16.
- Tanner, Roy L., "Las Tradiciones entre la ironía y la sátira", 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. 478-489.
- Téllez, Hernando, "Clásico de la prosa", en Tomás Carrasquilla, *El Padre Casafis y otros cuentos. A Propósito de Carrasquilla y su obra*, Norma, Santafé de Bogotá, 2ª ed., 1993, pp. 21-25.
- Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, trad. Ricardo Pochtar, Losada, Buenos Aires, 1975.
- 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 Bajtin. Semiótica del discurso y discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, t. 2, 1995, p. 149-163.
- Tomassini, Graciela, "Poética del cuento hispanoamericano en las décadas desde 1900 hasta 1940.", en Edelweis Serra, *et. al.*, *Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 37-64.

- , "Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1940 y 1950. Marta Brunet, Silvina Ocampo, Juan José Arreola, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti", en Edelweis Serra, *et. al.*, *Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 95-129.
- , "Poética del cuento hispanoamericano en las décadas de 1960 y 1970. Contribuciones y avances de relevancia", en Edelweis Serra, *et. al.*, *Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, pp. 159-199.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, t. 1, 1971.
- Tynianov, Iuri, "El hecho literario". en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Fundamentos, Madrid, t.1, 1995, 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*, Fundamentos, Madrid, t. 2, 1995, pp. 165-170.
- Uslar Pietri, Arturo, "La vanguardia, fenómeno cultural", en Hugo J. Verani (ed.), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 172-174.
- Valender, James, "Modernismo e ironía: el caso de Rubén Darío", en AA.VV., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 49-67.
- Vallejo, Catharina V. de, *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo xx*, Universal, Miami, 1992.
- Verani, Hugo, "Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, 1991, pp. 243-250.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Claridad, Montevideo, 1941.
- Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, trad. Ma. Concepción García-Lomas, Taurus, Madrid, 1991.
- , *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989.