

El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones

JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Complutense

«... el cuento, este género delicado y peligroso,
que en los últimos tiempos ha tomado
todos los rumbos y todos los vuelos».

RUBÉN DARÍO, *Los raros*

Hace más de un siglo que Rubén Darío¹ ya advertía el carácter versátil del cuento en su época. Y es un hecho manifiesto que a lo largo del siglo XX la narración corta ha seguido adoptando innumerables formas, tantas que algunas de ellas llegan a plantear una gran dificultad para ser reconocidas como cuentos². De ahí, que el motivo de sus variaciones, más o menos arbitrarias y libres, no deba buscarse en perversiones o excentricidades de las últimas generaciones, como algunos postulan. Muy al contrario, las disidencias, aperturas o desviaciones del género tienen muy dignos y antiguos precedentes entre los cuales cuenta el propio Darío, que se permitió en sus cuentos libertades que hoy todavía se acusan como innovadoras. Es decir, al menos desde

¹ Rubén Darío. *Los raros*, Buenos Aires, Talleres de «La Vasconia», 1896.

² Utilizaré aquí un criterio contrario a toda adhesión a un canon que conlleve la arrogancia de eliminar necesariamente las formas no correlativas al modelo prefijado; en consecuencia bajo la denominación de «cuento» incluyo todos los discursos que llevan la marca de la brevedad y de la escritura en prosa independientemente de los «rumbos» o «vuelos» que hayan tomado, pues parto de la idea de que todas las formas de corta extensión de la prosa constituyen un *corpus* único.

el Modernismo³, el género rompe sus límites y oscila entre géneros diversos, sobre todo entre la poesía y la crónica periodística sin olvidar otros como el ensayo o el teatro. Eso, en cuanto al desbordamiento de las fronteras genéricas, pero no hay que olvidar que entonces ya, y sobre todo en la Vanguardia⁴, se atenta también contra la coherencia y la unidad interna desde el núcleo mismo del género sin menoscabo de sus propiedades connotativas.

Así pues, desde hace un siglo se vienen escribiendo no sólo textos fácilmente reconocibles como cuentos sino también textos más ambiguos, relatos misceláneos, escrituras entreveradas, prosas marginales, etc., que pertenecen a la misma especie de discursos breves en prosa de carácter convulsivo y con una gran capacidad reveladora. Textos, como, por ejemplo, los escritos por Alfonso Reyes en su *Anecdotario*, las prosas dispersas de Julio Torri, las *Falsificaciones* de Marco Denevi, las *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro, *La letra e* de Augusto Monterroso, las «guirnaldas» de Bioy Casares, y otros que son también de reducida extensión y de carácter narrativo aunque, a veces, dudoso, que suelen quedar al margen de los encasillamientos convencionales por su condición anómala pero que participan del mismo poder de evocación o sugerencia de cualquier buen cuento.

Muchos de ellos son textos fragmentarios, condición que no considero ajena al cuento, porque el texto que hoy llamamos cuento nació también como fragmento separado de obras de mayor volumen que con el tiempo adquirió total autonomía. La poética antigua consideraba como géneros menores a las pequeñas unidades independientes que podían ser desgajadas de la unidad superior de la obra sin perder identidad. Al romperse los lazos significativos que existían con la obra de la que se separaban, estos quedaban suplidos por la amplitud de las vivencias del autor y del lector⁵. Y especial-

³ En los cuentos de Rubén Darío encontramos no sólo ejemplos de cuentos poéticos que interfieren con el poema en prosa o cuentos escritos al modo de la crónica periodística, relacionados con las dos actividades de poeta y cronista que Darío ejerció en su vida, sino también relatos hagiográficos, fábulas, puras alegorías, reescrituras bíblicas, etc.

⁴ Remito a cuentos de Vicente Huidobro, Felisberto Hernández, César Vallejo, etc.

⁵ La necesidad de integración de los géneros menores muestra una profunda coincidencia con los *praeexercitamenta* de la Retórica. Estos no formaban discurso independiente sino que sólo podían tener aplicación como parte del discurso, pero todos los *Praeexercitamenta* así como la *fabula* y la *narratio*, han cobrado realidad literaria e histórica en forma independiente. La narración como digresión, que es uno de los géneros narrativos, puede adoptar la forma de los *exempla* tan vinculados al desarrollo del género. Los *exempla* comenzaron siendo una digresión dentro de un argumento de cualquier tipo (jurídico, histórico, religioso, etc.) del que pudieron, más tarde, independizarse. La misma función cumplían las parábolas del Nuevo Testamento.

mente al lector le quedó el papel de rellenar, de inventar lo no dicho en el texto para relacionarlo con un orden mayor⁶.

El proceso de desarrollo del cuento hispanoamericano es precisamente el mismo que acabo de mencionar, ya que puede considerarse directamente unido en sus orígenes a la *argumentatio* histórica, intercalado en las crónicas de la Colonia⁷. La noción de fragmento, por lo tanto, no tiene que ser necesariamente la de trozo cortado, despojo o residuo de un conjunto roto sino el resultado de un propósito determinado y deliberado de asumir o transfigurar lo accidental de la fragmentación. El fragmento pretende un esencial incabamiento y en este sentido el fragmento es proyecto y participa de la misma condición de todo cuento, que es proyección inmediata de lo que él mismo inacaba⁸.

Cuando las que eran narraciones o anécdotas interpoladas en las crónicas pierden en el siglo XIX su condición como forma dependiente de otra de mayor envergadura, pierden también la categoría que les otorgaba su pertenencia a un linaje literario reconocido como género desde antiguo en las poéticas y como procedimiento en las retóricas. Entonces adquieren el rango de relatos autónomos pero tienen necesidad de encontrar un nuevo orden literario. Al aparecer aislados, desenfundados, desprotegidos del gran caparazón de la historia, se encuentran en un vacío teórico, sin un paradigma demarcador y sin referencias claras sobre sus elementos y funciones. No es extraño entonces que estas narraciones cortas pasen inicialmente por un período de tanteos y vacilaciones y, arrastradas por la inercia de los siglos anteriores, no pasen de ser al principio más que un conjunto de anécdotas, escenas, ejemplos, etc. para los que sus autores ni siquiera encontraban el término adecuado⁹.

⁶ A esa capacidad de trascender el discurso se refiere Cortázar cuando explica lo que él llama lo *excepcional* de un tema: «Un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad» en «Algunos aspectos del cuento», La Habana, Rev. *Casa de las Américas*, nº 15-16, 1962.

⁷ La abundante bibliografía que hoy se tiene respecto al tema avala estas afirmaciones. Junto a otros estudios más recientes, son ya clásicos algunos como los de José Juan Arrom y Enrique Pupo Walker.

⁸ Sobre la importancia del fragmento y la literatura fragmentaria en el siglo XIX, vid. Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

⁹ Rafael Delgado se muestra dubitativo y escéptico desde el título de sus narraciones, *Cuentos y notas* «que algún nombre he de darles». En el prólogo del libro prefiere dejar al lec-

A falta de otra denominación se va imponiendo la de «cuento», término que lo arraiga en su propio pasado por haber sido empleado en algunas crónicas para referirse a las narraciones interpoladas, como hace el Inca Garcilaso de la Vega. Pero además este término contagia al género del prestigio que ya empezaba a gozar en otras literaturas y que, muy probablemente, venía de su relación con otra forma semejante pero perteneciente al ámbito de la literatura folclórica y de tradición oral. Es seguro que algún lazo en común debe existir aún entre los antiguos cuentos de la tradición oral y los más modernos escritos desde el siglo XIX, cuando todavía en nuestros días algunos escritores consideran, entre los requisitos del cuento, que la historia que narra pueda ser contada por sus lectores. Es decir que el lector pueda convertirse, a su vez, en contador de cuentos y la historia se transforme, de ser texto escrito, en narración oral¹⁰.

Asumido el término «cuento» y aplicado a la narración corta que empieza a cultivarse en el siglo XIX, llega el momento en que la crítica y los propios cuentistas necesitan formularse cuál es la naturaleza de esas breves composiciones en prosa, es decir, encontrar su especificidad como género independiente.

Por su nacimiento vacilante y por las muy distintas manifestaciones que adopta desde sus comienzos, ya que el cuento vive incesantemente de destruirse y construirse a sí mismo, se ha hecho más difícil la búsqueda de su especificidad. Éste ha sido una de los esfuerzos constantes del siglo XX, en el

tor la libertad de llamarlas a su antojo: «cuentos, sucedidos, notas, bocetos o como te plazca llamarlos» (Rafael Delgado. *Cuentos y notas*, México, Ed. Porrúa, 1970).

En otros casos se intercambian los términos «cuento» y «novelita». Ignacio Manuel Altamirano, por ejemplo, denomina sus novelas cortas con el título general de *Cuentos de invierno*, las mismas novelas que en otra ocasión califica de «impresiones en forma de novelitas». Juan León Mera, por su parte, incluye bajo el título de *Novelitas ecuatorianas* tanto cuentos como novelas. Por el contrario, Juan Bautista Alberdi aplica el rótulo de «cuento» a su obra *Peregrinación a la luz del día* que el mismo reconoce como un libro multiforme y que, desde luego no es un relato breve.

¹⁰ Entre otros, Julio Ramón Ribeyro dice en el primer mandamiento de su «Decálogo»: «El cuento se ha hecho para que el lector a su vez pueda contarlo», en *La palabra del mudo I*, Lima, Jaime Campodónico, 1994.

Por otra parte semejante tarea cumplen los, tan proliferados últimamente, contadores de cuentos.

Sobre la delicada relación entre el cuento oral y el cuento escrito es interesante leer el artículo de Françoise Perus. «Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento». *Plural*, México, n° 189, Junio, 1987.

que han colaborado cuentistas y críticos, tratando de esclarecer aspectos relativos a la unidad de su organización interna, la intensidad de sus acciones, la calidad de sus temas, etc. El resultado ha sido que a la formulación de esquemas clasificatorios ha seguido de inmediato la demolición de los mismos; que tras la fijación de una teoría se ha levantado una práctica impertinente y contradictoria con aquélla, que ha hecho necesario volver a empezar de nuevo. Y lo sorprendente es que todavía a finales del siglo continúe la indagación sobre su naturaleza y se multipliquen los esfuerzos por tratar de explicarla.

Desde Horacio Quiroga hasta nuestros días no se han resuelto los interrogantes sobre el género y se siguen planteando los mismos problemas teóricos, mientras que el cuento avanza construyéndose con toda libertad. Libertad que, como hemos visto, es la carta de naturaleza con la que nace y la que, sin duda, mueve la producción de una práctica rica, incontrolable, exuberante, que, al tiempo, provoca una disidencia cada vez mayor respecto a la crítica, más rígida y conservadora, y con una ineludible —¿pedagógica?— tendencia a reducir la creación literaria a fórmulas y esquemas.

No debieron resultar muy convincentes en sus comienzos los esfuerzos de la crítica por explicar el cuento, ni tampoco aquellos primeros intentos enunciados por Quiroga ya al final de los años veinte que fueron anticipo de otros artículos de cuentistas que, como los muy conocidos de Juan Bosch y Julio Cortázar entre otros, también trataban de explicar las claves del género que cultivaban. Quizás por ello haya sido necesario seguir interrogando a cuentistas más recientes por esas mismas experiencias todavía en nuestros días con la vana esperanza de una respuesta convincente. Pero lo cierto es que las nuevas respuestas obtenidas parecen participar del mismo buen humor con el que Quiroga escribió sus artículos teóricos.

Aún así, hay que reconocer que los que más han hecho por la teoría del cuento son los propios cuentistas. Mucho se ha insistido en recientes publicaciones por recordar lo ya dicho por ellos desde principios de siglo y mucho más se ha indagado por incorporar también nuevas explicaciones sobre el género entre cuentistas más jóvenes. Sus opiniones han sido vertidas en revistas especializadas y en publicaciones *ad hoc*¹¹, que revelan,

¹¹ Entre otras referencias selecciono: Catharina V. de Vallejo. *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1989; Carmen Lugo Filippi. *Los cuentistas y el cuento*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991, Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento, I, II y III*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 1995 y 1996, respectivamente.

como antaño, experiencias personales más que los resultados de un análisis concienzudo. En efecto, las ideas de los últimos cuentistas sobre el género ponen en evidencia que la base de su argumentación también hoy —y me parece justo— huye de cualquier intento que rebase los límites de un método intuitivo.

Entre las distintas opciones elegidas para sus explicaciones llama la atención la enorme repercusión que ha tenido el tan dudosamente normativo *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga, aunque lo más importante han sido precisamente las reacciones en contra de su aceptación incondicional como texto pedagógico¹². Y también sorprende que el recurso a las definiciones metafóricas para explicar qué es el cuento, que habían iniciado los primeros cuentistas, haya tenido tanto arraigo como para que prosperasen otras muchas del mismo estilo, quizás porque otras definiciones más pretendidamente científicas no explicaban de forma convincente qué era un cuento y resultaba más eficaz el acercamiento indirecto a través de la analogía¹³.

Otro procedimiento es el de quienes se deciden no por el camino de los discursos teóricos poco concluyentes sobre el cuento sino por otros modos

¹² Hay críticos y escritores que lo consideran un verdadero texto pedagógico y normativo. Quizás el caso más notorio sea el de la escritora argentina Silvina Bullrich que lo toma como base para exponer sus propias ideas al respecto. *Carta a un joven cuentista*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1968.

Otros, con un talante más crítico y más lúdico y conscientes de su inutilidad, han recurrido al procedimiento de la parodia de las leyes literarias que iniciara Borges en 1948. Muy conocido es el Decálogo de Augusto Monterroso compuesto de doce mandamientos a cual más disparatado alusivos todos ellos a conceptos esgrimidos por Quiroga. Desde el título remite a la fórmula empleada por el cuentista uruguayo y sin cambiar el estilo conciso y directo, ni abandonar el tono didáctico, deforma y agranda el modelo añadiendo dos leyes más y un epílogo. Monterroso hace más evidente la ineficacia del Decálogo con sus doce leyes absolutamente inviables que informan de la inutilidad de una normativa respecto a cualquier género y sugieren una nueva poética que induce a la libertad total. «Decálogo del escritor» en *Lo demás es silencio*, México, J. Mortiz, 1978.

Con los mismos criterios Julio Ramón Ribeyro, después de formular su decálogo, aconseja «transgredirlo regularmente (...) O aún algo mejor: inventar un nuevo decálogo», *La palabra del mudo I*, Lima, Jaime Campodónico, 1994.

¹³ De entre todas las definiciones de Horacio Quiroga quizás la más conocida sea ésta: «El cuento es una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente al blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo no conseguirían sino entorpecerlo». «Ante el tribunal», Buenos Aires, *El Hogar*, 11 de septiembre, 1930.

menos retóricos pero quizás más evidentes y se introducen en la práctica del metacuento; es decir, en la composición de cuentos con varios niveles de lectura, uno de los cuales se entretiene en mostrar el proceso de su construcción textual en un discurso autorreflexivo que explicita las estrategias seguidas. Cuentos que cuentan los problemas que plantea la escritura de un cuento¹⁴ y se convierten en verdaderas poéticas del género que de ninguna manera resuelven qué sea un cuento sino que, al contrario, ponen al desnudo sus dificultades y abogan sobre todo por una negación de las poéticas: una poética contra las poéticas.

Pero al lado de ellos encontramos que algunos cuentistas toman como punto de partida su incapacidad para saber qué es un cuento o quizás —deba-

Juan Bosch, que cifra su definición en metáforas del mundo animal, decía: «El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas. Huesos, músculos, piel, colmillos y garras nada más, el tigre está creado para atacar y dominar a las otras bestias de la selva. Cuando los años le agregan grasa a su peso, le restan elasticidad en los músculos, aflojan sus colmillos o debilitan sus poderosas garras, el majestuoso tigre se haya condenado a morir de hambre».

Julio Cortázar, más sutil, decía que un cuento es «algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia». *Op. cit.*

José Balza, entre otras muchas propuestas, dice que un cuento es «Un mapa visible que recubre territorios invisibles», en «El cuento: lince y topo», *Sábado de Unomásuno*, 6 de agosto de 1988. También en Lauro Zavala (Comp.). *Teorías del cuento I, op. cit.*

Muy significativas me parece las palabras con las que Silvia Molina comienza un artículo: «No es nuevo el problema de la definición del cuento. Se ha vuelto casi un lugar común hablar de él. No obstante nos sigue inquietando la forma tan diversa en que se concibe un cuento y la manera en que se analiza. Lo que es para el cuentista y para el crítico». Este artículo se acompaña de distintas definiciones dadas por otros cuentistas donde el cuento se explica, entre otras metáforas, como una «huella digital», «un río que no debe tener afluentes», «una rendija enorme», etc. «Teoría y práctica del cuento» en *Teoría y práctica del cuento*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988.

¹⁴ Entre estos cuentos se puede citar el ya muy conocido de Augusto Monterroso «Leopoldo (sus trabajos)» y también el de Marco Denevi «Descenso a los infiernos de la imaginación». Por cierto que el procedimiento de la construcción metagenérica es muy antiguo en la literatura y con ejemplos tan famosos como el soneto de Lope de Vega que empieza «Un soneto me manda hacer Violante».

A propósito del metatexto, Umberto Eco menciona un «refinado club de textos»: «el club de los textos que cuentan historias relativas al modo en que se construyen las historias. Al hacerlo tales textos son mucho menos inofensivos de lo que parecen: su objeto crítico es la máquina de la cultura, la misma que permite manipular las creencias, producir ideologías y acariciar la falsa conciencia, al permitir el desarrollo de opiniones contradictorias sin percatarse de ello». *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

mos corregir— su negativa para explicar qué es un cuento. Julio Ramón Ribeyro, libre de toda sospecha de irregularidad como cuentista expresaba ya en 1977 su escasa voluntad para definirlo: «No sé lo que es [un cuento] aparte de un texto en prosa de extensión relativamente corta. En este texto puede entrar lo que sea...»¹⁵. De la misma manera, José de la Colina reconoce también su claudicación ante cualquier intento definitorio con una paradoja, común a otros cuentistas, al comienzo de esta década: «Comienzo preguntándome qué es un cuento pero pronto advierto que si me lo pregunto, no lo sé, y si no me lo pregunto, lo sé»¹⁶. Y Augusto Monterroso, mucho más contundente, afirma también en los mismos años, es decir, después de una larga trayectoria como cuentista y convertido ya en maestro del género: «La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento»¹⁷. Advertimos un cambio radical —y muy sintomático— de actitud desde los primeros «decálogos» y «consejos» de tono más o menos didáctico a estas expresiones más moderadas y completamente ajenas a cualquier pretensión de sentar principios.

De reconocer una incapacidad absoluta para identificar la esencia del cuento —el «ser»— y para marcar sus normas —el «deber ser»— a negar definitivamente la existencia de toda teoría y poética posible sobre el género, no quedaba más que un paso que, ciertamente, ya se había empezado a dar. Por conductos diferentes —parodias de decálogos, metacuentos, etc.— se venía abordando la inutilidad de normas para un género que se revelaba continuamente contra ellas, hasta que tal premisa se formula de manera directa. Varios cuentistas y entre ellos Edmundo Valadés y Mempo Giardinelli, quizás por su relación privilegiada con una abundante producción cuentística como directores de las revistas —*El Cuento y Puro cuento*, respectivamente—, advierten esta circunstancia y llegan a negar categóricamente la existencia de una teoría general del cuento para proponer que se tome en consideración una práctica concreta cuya constante renovación pone en evidencia lo frágil y efímero de toda teoría sobre el género¹⁸. Así, a lo largo del siglo

¹⁵ Prólogo a *Silvio en el rosal*, en *La palabra del mudo*, III, Lima, Carlos Milla Batres, 1977.

¹⁶ «El cuento tras el cuento», *Textual*, revista de *El Nacional*, México, n° 10, febrero, 1990. También en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento II*, México, op. cit.

¹⁷ «La mano de Onetti», *La jornada semanal*, México, 21 de Enero de 1990. También en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I*, op. cit.

¹⁸ Valadés rescata sólo la brevedad entre los posibles rasgos del cuento: «Hay todo un intento por teorizar, por determinar qué elementos o qué valores o qué cosas son las que conforman realmente un cuento. No lo creo fácil, desde luego, salvo lo que es evidente: un cuen-

se va pasando de la creencia en las normas al descrédito absoluto en ellas, pese a la insistencia persistente hoy de cierto sector que sigue buscando una poética. Estos cuestionamientos de las normas —implícitos y explícitos— empiezan a poner en entredicho la validez del género desde dentro mismo del género y pueden conducir al término de los intentos de legislación y encasillamiento del cuento, lo que significaría la aceptación de una práctica en total libertad que no puede conformarse dentro de un género porque quizás pertenezca a otro rango literario menos rígido.

Hasta ahora la preocupación dominante entre la crítica por saber qué es el cuento en términos generales, por encontrar el paradigma del género, ha desviado su atención del conocimiento de los cuentos en particular que llevaría a establecer *a posteriori* conclusiones sobre el género. Creo que habría que atender a las señales, las llamadas de atención que, de distintas maneras, están emitiendo los cuentistas especialmente en el último tercio del siglo, sobre un género que no sólo se construye sin necesidad de poéticas sino que reniega de ellas como rasgo esencial y que, sin embargo, requiere de un mayor internamiento en los textos para su justa ordenación. El hecho es que todavía no se ha intentado un acercamiento global a toda la producción del cuento, pues desde la importante recopilación que hizo Luis Leal¹⁹ para su historia del género

to debe ser breve». A. Pavón (comp.). *El cuento está en no creérselo*, Tuxtla Gutiérrez, U. A. de Chiapas, 1985.

Y Giardinelli afirma en un artículo de título tan revelador como «Es inútil querer encorsetar al cuento»: «Cada cuento emite señales propias para ser aprehendido[...] Y es que, como territorio realmente liberado, no tiene límites físicos, no admite esquematismos porque es pura forma, aunque puro contenido también, es decir pura resonancia». En *Puro cuento*, Buenos Aires, 1987.

Estos argumentos cunden entre otros muchos que llegan a tales conclusiones. Bioy Casares afirma claramente: «Reglas para todos los cuentos no hay, salvo las reglas del buen tino». Daniel Martino. *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Eds. de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991. Hernán Lara Zavala concluye «Habría que admitir que todos los grandes practicantes del género han tenido que inventar su propia concepción del género». En «Para una geometría del cuento», *Contra el ángel*, México, Vuelta, 1991. También en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I*, op. cit. Marco Tulio Aguilera Garramuño aduce: «El cuento no existe, existen los cuentos [...] El problema de la teoría es que en la mayor parte de los casos debe ser modificada por la práctica y, por lo tanto, su estatuto de guía de viajeros extraviados apenas sirve lo que serviría un mapa memorizado al transeúnte extraviado en la niebla», en «La creación del cuento», México *Plural*, n.º 176, 1986.

¹⁹ *Historia del cuento hispanoamericano*, México, ediciones de Andrea, 1966, 2ª edición ampliada 1971.

ya ha quedado fuera casi medio siglo sin organizar. Es decir, falta una sistematización del género en toda la centuria, lo que requeriría tanto de historias con la perspectiva abarcadora de un inventario, de una historia-catálogo, como de historias con un criterio más selectivo y crítico, que marque las líneas esenciales y valore los textos más significativos para, entre ambas, dar una idea comprensiva de la verdadera envergadura del cuento.

Pero, a falta de esa historia, adquiere un papel fundamental la aparición de las antologías, género de importante y antigua trayectoria que hasta hace poco estaba únicamente vinculado a la poesía. Las antologías —asociadas ahora también, y cada vez más, al cuento— se convierten en este siglo en un nuevo modo de conocimiento de la creación cuentística, y no sólo son indicadoras de la inmensa producción existente sino que también vertebran las tendencias del género y marcan los gustos dominantes. Las antologías destacan autores y obras principales y permiten ver la coexistencia de registros diferentes²⁰. A través de ellas se puede obtener una visión de conjunto del género, pero paradójicamente esa visión siempre resulta excluyente. El criterio de organización y selección temporal es uno de los más recurrentes, de modo que mientras algunas antologías dan cuenta de la novedad²¹, otras afianzan una herencia, dando un panorama del desarrollo del cuento desde sus comienzos hasta la actualidad²², y otras

²⁰ Fernando Burgos (Edición, introducción y notas). *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Tres tomos, Madrid, ed. Castalia, 1997: «Esta obra atiende a la experiencia de la modernidad hispanoamericana tal como se manifestó en el cuento. La atención global a este espacio moderno se corresponde con la percepción de que el cuento hispanoamericano del siglo XX se presenta como una pieza polifónica relacionante».

²¹ Julio Ortega. *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*, Hanover, Eds. del Norte, 1989. Incluye cuentos publicados desde mediado el siglo por autores nacidos a partir de los años 30: «en esta antología proponer la forma actual de la cuentística hispanoamericana es un entusiasmo de lectura. [...] Espera establecer un horizonte de referencia en esta actualidad hispanoamericana del relato».

Julio Ortega (comp). *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, México, Siglo XXI, 1997. Incluye los cuentos más recientes publicados por autores nacidos desde la década del 50: «Esta antología parte de una convicción: el futuro está ya aquí y se adelanta y precipita en algunos textos recientes que abren los escenarios donde empezamos a leer lo que seremos».

E. Becerra. *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de trapo, 1999. Recoge cuentos de escritores nacidos a partir de 1960.

²² S. Menton. *El cuento hispanoamericano*, México, FCE, 1964. «Trato el cuento desde cuatro ángulos: como una indicación del desarrollo del género; como una manifestación del

prefieren detenerse en un momento concreto del pasado literario²³. Existen otros criterios de selección muy variados, como el que se fija en la extensión²⁴, o el que tiene en cuenta las perspectivas, los modos de acercamiento a la realidad²⁵ e incluso no faltan antologías basadas en hechos puramente circunstanciales²⁶.

Pero, además de la sistematización de los textos, para tener una idea más cabal del desarrollo del género a lo largo del siglo XX, sería conveniente También prestar un poco de atención a los autores de los cuentos, tratar de saber la condición literaria de los escritores que están construyendo el género. Observamos que muy pocos escritores asumen su carácter de escritor como «cuentista» y, bien mirado, podría ser de justicia porque muy pocos son los que escriben sólo cuentos. El poeta o el novelista, por ejemplo, existe, sin lugar a equívocos, en función del género en el que se ejercita con preferencia, aunque cultive otro esporádicamente. Pero muy raros son los escritores que dedican su actividad literaria al cuento exclusivamente; incluso algunos de los más renombrados maestros del cuento como Borges y Cortázar lo comparten con otros géneros. Hay muy pocos escritores dominadores de las prosas breves que las hayan cultivado con absoluta preeminencia y puedan ser considerados netamente cuentistas e identificados como tales. Entre esos pocos «cuentistas» habría que mencionar a Horacio Quiroga, Julio Garmendía, Juan José Arreola, Julio Torri, Augusto Monterroso, Juan Bosch, Sala-

movimiento literario vigente; como reflejo de la gestación de una literatura ya no hispanoamericana, sino nacional; y como una obra de arte con valores universales».

J. M. Oviedo. *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Madrid, Alianza, 1989 y *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. 2. La gran síntesis y después (1920-1980)*, Madrid, Alianza, 1992.

²³ E. Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia, 1989.

²⁴ J. A. Epple, *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Santiago de Chile, Ed. Mosquito Comunicaciones, 1990.

²⁵ O. Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1990.

²⁶ O. G. de León. *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*, Bogotá, Biblioteca Luis-Ángel Arango y Banco de la República, 1982. «Antología variada y compleja, pero creada en lúcidos principios estéticos, y en una declarada búsqueda de los temas fundamentales de la realidad a la que pertenecen estos escritores, enraizada en nuestra crucial historia» publicada con motivo de un *Coloquio internacional sobre el cuento Latinoamericano actual*, celebrado en la Universidad de la Sorbonne de París en 1980.

rrué, Rogelio Sinán, Onelio Jorge Cardoso y pocos más, pues enseguida aumenta el número cuando se trata de escritores que, aunque cultiven más asiduamente las escrituras breves que las de larga extensión y ocupen un lugar quizás más destacado en el terreno que nos ocupa, son también novelistas de mayor o menor importancia, y en función de esa importancia serán más o menos reconocidos como cuentistas. Así ocurre con Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Antonio di Benedetto, Marco Denevi, José Luis González, Sergio Pitol, Angélica Gorodischer, Julio Ramón Ribeyro, Cristina Peri Rossi, Guillermo Samperio y otros más. Por último, entre los grandes cultivadores de las prosas breves están los narradores puros que distribuyen su actividad con igual dedicación entre el cuento y la novela pero muy raramente son llamados cuentistas, aunque el apelativo les corresponda en la misma medida que el de novelista; tal, el caso de Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Lino Novás Calvo, Guillermo Meneses, Antonio Benítez Rojo, Antonio Skármeta y muchos más.

Entre todos forman una extensa nómina de narradores cultivadores del cuento pero no por ello identificables como cuentistas. Y más difícil se hace tal designación si pensamos en los poetas, dramaturgos, ensayistas, etc. que también han contribuido a la configuración del género. Es muy destacable la dedicación de los poetas al cuento especialmente desde el Modernismo. José Martí, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, por ejemplo, fueron no sólo grandes cultivadores de la narrativa breve sino que dieron un gran impulso para la ampliación y flexibilización del género. Más lejos lo llevaron aún otros poetas de la vanguardia como Huidobro y Vallejo, Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, y entre todos hicieron comprender que la lectura de un cuento era un ejercicio diferente de la lectura de otros géneros narrativos que podría en muchos casos asimilarse muy bien al de la lectura de un poema. Y así ha seguido siendo con otros poetas —o conocidos como poetas aunque su producción en prosa sea de las mismas dimensiones en calidad y cantidad que la de su verso— como Enrique Lihn, Eliseo Diego, José Emilio Pacheco, y muchos otros más jóvenes. Otra perspectiva del cuento proviene de los dramaturgos como Luis Rafael Sánchez, Emilio Carballido o Marco Antonio de la Cuadra y especialmente Virgilio Piñera. Y no cabe duda de que eminentes personalidades difíciles de identificar como cuentistas también han hecho su propia contribución al cuento como Alfonso Reyes y Henríquez Ureña; y al lado de ellos, Borges, uno de los pocos escritores que —por el contrario— es reconocido como cuentista, aunque

su escritura se diluya entre los tres géneros —cuento, poesía y ensayo— en que siempre ha repartido su obra.

El cuento, pues, se presenta como una práctica más propia de narradores pero vemos claramente que no es exclusiva de ellos. Los datos parecen indicar que todo buen escritor puede ser un buen cuentista, pero, por ahora, sólo nos limitaremos a dejar constancia de la desproporción existente entre el número de cuentos y el de cuentistas netos sin entrar a valorar el hecho, ni mucho menos a indagar sus motivos. En cambio sí creo conveniente destacar la semejanza de condición —digamos, impura, contaminada— entre los autores y de los cuentos, especialmente de aquellos cuentos versátiles de «vuelos» y «rumbos» varios. Sin duda, la diversidad de ocupaciones literarias de los autores puede contribuir a crear cuentos alterados por otros géneros de la prosa, e incluso por la poesía, que actúan doblegando límites estrictos, impregnando los textos de otros ritmos, incluso eliminando algunos elementos o incorporando otros. Pero, sea a causa de la peculiaridad de sus autores o no, lo cierto es que el cuento ostenta una naturaleza porosa y absorbente, que se deja invadir por otras formas literarias y se configura como un espacio textual que puede mantenerse en permanente fluctuación entre diversos géneros.

Los dos extremos entre los que oscila el cuento son, sin duda, la novela y la poesía. Es natural que el cuento se relacione con la novela porque ambas formas se articulan sobre las mismas instancias narrativas, aunque la narratividad no sea el factor constructivo determinante de muchos cuentos. De ahí que más bien se hayan buscado las diferencias entre ellas con el fin de demarcar claramente sus límites y poder formular una valoración del cuento como forma autónoma y exenta de las rémoras que identificaban lo breve con lo menor para restarle importancia. Aunque para algunos narradores la única diferencia entre el cuento y la novela radica en la extensión, para otros muchos es una cuestión relacionada especialmente con la estructura o con la perspectiva con la que observan el mundo²⁷.

²⁷ Desde que Horacio Quiroga tuvo la ocurrencia de decir en su «Decálogo» que un cuento era una «novela depurada de ripios», aunque a renglón seguido explicase que eso no era «una verdad absoluta», la novela se convirtió en punto de referencia para explicar el cuento bien por sus semejanzas o por sus diferencias. Anderson Imbert no encuentra grandes diferencias pues para él ambas son formas del género narrativo: «La verdad es que, por muchas vueltas que le demos, siempre venimos a parar en que la diferencia entre una novela y un cuento puede medirse». En *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Eds. Marymar, 1979.

Las relaciones con la poesía, sin embargo, son más difícilmente apreciables a simple vista sobre todo por los distintos dominios, de la prosa y el verso, en los que ambos se mueven. Pero, por encima de esta diferencia externa, muchos cuentos mantienen un tono lírico, una actitud poética subyacente, que es la misma liricidad²⁸ esencial que puede encontrarse en cualquier tipo de poesía. Muchos cuentistas²⁹ reivindican los lazos de parentesco entre estos dos géneros, que, sin duda, cuentan con un eslabón evidente en el poema en prosa. La inserción del ámbito rítmico del poema en el cuento, la manera de enfocar el tiempo interno del texto es un factor que caracteriza a muchos cuentos cuyo grado de liricidad —incrementado por un internamiento en los terrenos de la prosa poética— puede llegar a superar el de narratividad³⁰.

De igual manera piensa Bioy Casares: «no creo que exista una diferencia esencial entre ambos géneros, sino que sencillamente la novela goza de mayor espacio, mayor extensión». En Daniel Martino, *op. cit.*

Sin embargo, J. Cortázar establece diferencias de ámbito y perspectiva basándose en una conocida comparación analógica entre los dos géneros narrativos y el cine y la fotografía.

J. L. González, por su parte, dice «Yo creo que es una cuestión de óptica frente a la realidad: el cuentista percibe la realidad en fragmentos (lo cual no quiere decir que su percepción sea menos profunda que la del novelista, no, porque en cada fragmento puede profundizarse todo lo que sea necesario); en cambio el novelista lo que ve es un proceso. En «El arte del cuento», *La experiencia literaria*, Xalapa, Universidad veracruzana, 1975. También en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento II*, Ed. cit.

Coincide con él J. R. Ribeyro que considera que la representación de la realidad del cuento se hace de modo «fragmentario, inconcluso y parcial», sin el «carácter unitario y global, como si podría darlo la novela». En *La caza sutil*, Lima, Ed. Milla Batres, 1976.

²⁸ Utilizo el término en el sentido que lo usa Cesare Segre en relación con el abandono del concepto de género como principio de clasificación para dar paso a «una acepción tonal». *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

²⁹ Muchas veces se ha relacionado el cuento con la poesía, y especialmente con el soneto por el carácter redondo y limitado de ambos. Pero hay otros lazos más íntimos entre un poema y un cuento que ha señalado, por ejemplo, Cortázar, quien se refiere al cuento como «hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario». Donde dice «tiempo» creo que no es erróneo interpretar «ritmo», porque Cortázar considera al ritmo, como el latido del corazón en los seres vivos, el impulso primordial de los cuentos y de los poemas. Para él, los cuentos «son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. Ellos respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a comunicarla a manera de un teléfono de palabra». En «Del cuento breve y sus alrededores», *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.

³⁰ Lezama Lima, por ejemplo, construye algunos de sus cuentos, como «Fugados» o «El patio morado», con una historia minimizada, carente de acción, que privilegia la imaginaria descriptiva, en los que domina el lenguaje connotativo de la poesía.

Y así como, en muchas ocasiones, no pueden establecerse los límites precisos con la poesía, tampoco pueden hallarse las fronteras con otros discursos como el ensayístico³¹ que permite relacionar al cuento con formas como las del diálogo y el aforismo. Cabría hacer una mención especial al aforismo, considerado como la expresión breve y concisa de un pensamiento, pues existe un *gran corpus* de cuentos que se construyen a partir de una especie de suspensión de la historia en los que prima un discurso enunciado con un lenguaje abstracto, más acorde con la formulación de un concepto que con el relato de un acontecimiento, una situación o una emoción. Con una expresión desnuda y concentrada, cuyo valor radica en la sugerencia de una visión concreta del mundo, la narratividad se relega a segundo plano para dejar paso al pensamiento puro³².

De manera que habría que tener en cuenta como condición inherente al cuento su factura maleable que le permite integrar como suyos muy diferentes discursos que pueden potenciar o debilitar la narratividad de los cuentos, y, según el caso, desviar la atención sobre otros niveles del texto. Esa facultad permeable lo introduce en un orden nuevo susceptible de asimilar cualquier forma de expresión, no sólo de las experimentadas en la historia literaria —como las que hemos mencionado y muchas otras más— sino también extraliterarias³³, siempre que se caractericen por ser un modo breve y directo de comunicar un mensaje a través de la palabra.

Se instituye así, en contra de los perseguidores de poéticas, como una forma inadaptable a todo encasillamiento genérico; y esta particular constitución parece indicar que quizás sea más apropiado abordar el cuento no como un

³¹ Cabría citar entre otros: las «clausulas» de Arreola, los «aforismos» de Monterroso, las «falsificaciones» de Marco Denevi, los «espejismos», de Di Benedetto, etc. Muy relacionados estos con los cuentos más breves para los que se ha buscado diversas denominaciones como microcuentos, minicuentos, cuentos ultrabreves, etc.

³² No quiero dejar de mencionar tres subgéneros de la Edad Media relacionados con la literatura didáctica como los Bestiarios, las Fábulas y los Apólogos, cuyo denominador común es el uso de animales con unos fines determinados. La narración animalística de los Bestiarios y las Fábulas de origen grecolatino mezcladas con las historias de los Apólogos de origen oriental se popularizaron en la E. Media pero entra en un período de auge y transformación en el siglo XX entre numerosos y destacados autores de cuentos. Sobre el tema es imprescindible el libro de E. López Parada. *Bestiarios latinoamericanos. Borges, Arreola, Monterroso, Cortázar*, México, Ciencia y Cultura Latinoamericana (en prensa).

³³ Me refiero a chistes, acertijos, anuncios publicitarios, recetas, encuestas, etc. Formas que han contagiado gran parte de nuestra cuentística.

género sino como una categoría transgenérica en la que entran en juego muchos otros géneros con los que se producen interferencias de diferente tipo y en diverso grado. Tal argumentación contribuiría a explicar la ausencia de una tan anhelada poética, porque pone en evidencia la imposibilidad de establecer una teoría general sobre una práctica que se construye con unos materiales inestables y heterogéneos que atentan contra la idea esencial del género como sistema normalizado.

De esta manera, a pesar del siglo transcurrido, no estamos ante una situación muy distinta, de aquella de la que partíamos, cuando en sus primeros momentos el cuento nacía como una forma independiente que al liberarse del discurso que lo contenía se veía desprovisto de preceptivas, sin respaldo teórico y sin rango literario definido. En todo caso, el resultado de esta recopilación de indicios y datos sobre el cuento revela que éste no ha hecho sino afianzarse en su condición primigenia regida, como única ley, por la libertad y lo más importante es que bajo esa ley —y quizás por ella— ha logrado llegar a ser una de las formas que más inquietud provoca entre los lectores de la Literatura Hispanoamericana.