

Prender el fuego

Nuevas poéticas del
cuento latinoamericano

Iván Vicente Padilla Chasing

Diana Diaconu

EDITORES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Iván Vicente Padilla Chasing

Doctor en Literatura Francesa (Université Stendhal de Grenoble III) y, desde 1993, profesor del Departamento de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Actualmente su investigación tiene como objeto la literatura y la prensa colombiana del siglo XIX, la novela contemporánea colombiana y la literatura en sus relaciones con problemas culturales de este periodo. Es autor de *Jorge Isaacs y María ante el proceso de secularización en Colombia (1850-1886)* (2016); *Sin remedio. Una novela sobre la indiferencia y el escapismo de los colombianos* (2019); *Manuela y el socialismo utópico: Eugenio Díaz ante la reforma liberal en la República de la Nueva Granada* (2021), entre otros libros.

Diana Diaconu

Doctora en Literatura Hispánica (Universidad Autónoma de Madrid) y profesora e investigadora del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Dirige el grupo de investigación Debates Críticos y Teóricos sobre la Literatura Latinoamericana Contemporánea. Desarrolló estudios posdoctorales en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, como ganadora de la Beca de Excelencia 2016 del Gobierno de México. Autora de varios libros, capítulos de libros, artículos de investigación y ensayos, de los cuales se destacan los libros *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013) y *Caminos a la autoficción. Ensayo sobre el significado cultural y estético de un nuevo género narrativo* (2019).



Librería



www.libreriaunal.com



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



obra selecta

Prender el fuego

Nuevas poéticas del cuento
latinoamericano

obra selecta

Prender el fuego

Nuevas poéticas del cuento
latinoamericano

Iván Vicente Padilla Chasing
Diana Diaconu
Editores



Bogotá, D. C.
2022

© Universidad Nacional de Colombia
© Editorial Universidad Nacional de Colombia
© Iván Vicente Padilla Chasing, Diana Diaconu, editores
© Varios autores

Editorial Universidad Nacional de Colombia

Alberto Amaya Calderón
Director

Comité editorial

Alberto Amaya Calderón
Ana Patricia Noguera de Echeverry
Fabio Andrés Pavas Martínez
Veronique Claudine Bellanger
Fredy Fernando Chaparro Sanabria
Jairo Iván Peña Ayazo
Pedro Nel Benjumea Hernández

Primera edición, 2021

ISBN 978-958-794-833-2 (rústico)
ISBN 978-958-794-834-9 (e-book)

Conversión a ePub
Mákina Editorial
<https://makinaeditorial.com>

Edición

Editorial Universidad Nacional de Colombia
direditorial@unal.edu.co
www.editorial.unal.edu.co

Colección Obra Selecta

Andrea Kratzer M. - Diseño de la colección
Camilo Sierra Sepúlveda - Coordinación editorial
Olga Lucía Cardozo Herreño - Diagramación
Jhon Fredy Güechá Hernández - Corrección de estilo

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Prender el fuego : nuevas poéticas del cuento latinoamericano / Iván Vicente Padilla Chasing,
Diana Diaconu, editores. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia ;
Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2022

1 CD-ROM (326 páginas). -- (Obra selecta)

Incluye referencias bibliográficas e índice analítico
ISBN 978-958-794-834-9 (e-pub)

1. Cuento latinoamericano -- Historia y Crítica -- Siglos XX-XXI 2. Cuento latinoamericano -- Crítica e interpretación -- Siglos XX-XXI 3. Narrativa 4. Análisis del discurso narrativo -- Investigación 5. Poética -- Investigación 6. Crítica literaria -- América Latina -- Siglos XX-XXI 7. Canon (Literatura) 8. Literatura latinoamericana -- Crítica e interpretación -- Siglos XX-XXI 9. Autores latinoamericano -- Crítica e interpretación -- Siglos XX-XXI I. Padilla Chasing, Iván Vicente, 1958-, editor II. Diaconu, Diana, 1976-, editor III. Serie

CDD-23 863.0998 / 2022

Contenido

Prólogo

Iván Vicente Padilla Chasing

El cuento latinoamericano de nuestros días: lectura, escritura, crítica (a manera de introducción)

Diana Diaconu

La poética de la sugerencia en los cuentos de Álvaro Enrique

Jesús Antonio Chávez Candia

Ricardo Piglia o la lectura al margen

César Andrés Delgado Oyola

Rodrigo Fresán: la historia del naufragio y el naufragio de la historia

Alejandro Alba García

Los cuentos de Roberto Bolaño: género *en revuelta* frente a la industria cultural latinoamericana

Jhonatan Mendoza Suárez

El caballo tuerto o tratado sobre el futuro de América Latina

Alejandro Gabriel Pérez Rubiano

La cuentística de Juan Villoro ante el reduccionismo de las identidades nacionales

Sebastián Camilo Moreno Gómez

Cuento, humor, espíritu crítico y globalización en *Tres noches de corbata* (1987) y *A Troya, Helena* (1993) de Fernando Iwasaki Cauti (no apto para agelastas)

Guillermo Andrés Castillo Quintana

La evolución de la cuentística de Juan Villoro: hacia una crítica de la temporalidad contemporánea

Christian Sperling

¡Oh gloria inmarcesible!: Albalucía Ángel y la reformulación del cuento contemporáneo en Colombia

Diana Diaconu

Referencias

Índice analítico

Prólogo

Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano contemporáneo. Bajo este título, el grupo de investigación liderado por Diana Diaconu presenta una interesante reflexión sobre el cuento contemporáneo latinoamericano, que, de entrada, invita a pensar en la historia del género en nuestro continente. Aunque el título parece ambicioso y da la impresión de incurrir en generalidades, como sucede en la mayoría de estudios que se arriesgan a hablar de la complejidad de lo “latinoamericano”, el lector encontrará aquí una mirada abarcadora, la cual, además de estimular el diálogo y el debate, advierte de la necesidad de replantear y revisar constantemente los procesos históricos vividos por los géneros literarios, en este caso particular el del *cuento* en esta parte del planeta. Conscientes de los retos que implica ubicar y explicar las propuestas estéticas de los cuentistas contemporáneos latinoamericanos escogidos no solo en el panorama local, sino mundial, en ningún momento los ensayistas caen en generalizaciones que puedan llevar al lector a pensar que se trata de recetas válidas para todos los cuentistas del continente. Por el contrario, al abordar cada uno de los casos, los diferentes autores reconocen que se trata de una muestra relevante que, eventualmente, podría iluminar otros no menos importantes.

Este libro es el resultado de un largo proceso iniciado por Diana Diaconu en su cursos y seminarios de investigación, dictados en el pregrado y en la maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia, sobre el cuento latinoamericano. En este recorrido y después de una amplia revisión de cuentistas argentinos, peruanos, colombianos, mexicanos, chilenos, brasileros, venezolanos,

guatemaltecos, entre otros, la profesora Diaconu concibe el proyecto que culmina aquí de manera parcial, pero que promete continuar hasta elaborar una visión más amplia, que dé cuenta, como ella dice, de la “vida del género” en Latinoamérica. El grupo de jóvenes investigadores fue seleccionado en estos cursos, de acuerdo con las políticas de los semilleros de investigación. A través de un filtro casi natural, de los primeros intentos se decantó una especie de círculo muy coherente, caracterizado no solo por una impresionante afinidad conceptual, sino también afín en la aspiración de renovar, incluso, el discurso crítico; además de transmitir la idea de evaluar poéticas de ruptura que demuestran que el género literario es una entidad dinámica, viva, que cambia con los tiempos y las sociedades, Diana Diaconu también extiende a su grupo la intención de romper con el acartonamiento de nuestro discurso crítico.

En este sentido, el lector no debe sorprenderse al encontrar aquí un discurso irreverente, renovado, atrevido, más a tono con las poéticas que se revisan. Si algo caracteriza a los ensayos que componen este volumen es precisamente la unidad y coherencia que permiten saltar de un autor y una poética a otra, como si todo fuera organizado por una sola cabeza. Rara vez se encuentra un conjunto de ensayos de diferentes autores reunidos de manera tan armónica en un solo volumen a través de conceptos, intención y enfoque. Sin que se repitan los conceptos, en cada uno de los ensayos se lee la intención de ilustrar la diversidad del género en Latinoamérica y de ofrecerle al lector unas herramientas que le posibilitan reconocer la identidad genérica del cuento. En la propuesta de Diana Diaconu y su grupo de investigación, el cuento no es una forma fija o una receta que se repite de la misma forma hasta el infinito, sino una forma viva cuya esencia debe ser constantemente explicada, puesto que su propia dinámica lo exige. Así, el cuento es mucho más que un conjunto de elementos composicionales o formales, como se acostumbra a decir: aquí el corpus analizado se entiende como un ramillete de posibilidades interpretativas, de reacciones artísticas relacionadas con la vida, que permiten comprender, primero, las problemáticas maneras como los escritores se relacionan con sus respectivas realidades

históricas, sociales y culturales y, luego, algunos problemas humanos que de ellas derivan.

Al plantearse preguntas de alcance sociocultural y existencial en esta propuesta, incluso el indispensable presupuesto de la *brevedad*, como característica esencial del cuento, deja de ser lo más importante. La primera lección que pregonan estos ensayos insiste en que no toda narración o relato breve es un cuento. Si algo queda claro al recorrer las páginas de este libro es que, en el consagrado modelo del cuento moderno, sin la *intensidad*, la *condensación* y la búsqueda de un *final epifánico*, prefigurado de manera soterrada como fin último desde el inicio, en una estructura perfecta y circular que deje al lector sin aliento, la brevedad no es nada, pierde su eficacia. En la medida en que se busca esclarecer poéticas más contemporáneas, en las que se observa que estos principios compositivos han sido trastocados, esta idea de *cuento clásico* funciona como un presupuesto conceptual, genérico, punto inicial para explicar las rupturas provocadas por las nuevas poéticas. A partir de aquí se explica cómo la generación de cuentistas que empieza a publicar después del llamado *boom* (aproximadamente a inicios de la década de los ochenta), en la que figuran Enrigue, Piglia, Fresán, Bolaño, Ángel, Villoro, Iwasaki, Rey Rosa, entre otros, transforma el paradigma del cuento moderno *clásico* (Poe, Quiroga, Borges, Cortázar, etc.) y reactiva la tradición latinoamericana. Para los nuevos cuentistas, por ejemplo, el *final epifánico* no resulta tan vital y, de igual manera, el principio de la *intensidad* ya no depende tanto de una exigencia formal, sino de la visión de mundo del autor, de su gesto valorativo (axiológico), de la agudeza con que aborda los problemas que le interesan, hecho que transforma este elemento y da lugar a una cuentística rica y variada.

En este sentido, como ya dije, en su conjunto, los ensayos comunican la necesidad de leer y explicar las nuevas poéticas del cuento en una perspectiva histórica que permita entender la forma como el nuevo cuento latinoamericano, en constante cambio, se redefine y se mantiene vigente. Sin duda, *Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano*, de la mano de la *Antología de cuento latinoamericano*, editada por Diana Diaconu y Alejandro Alba (Panamericana, 2021), se

convierte en un llamado de atención para los estudiosos de nuestra literatura (historiadores, críticos y antologadores): las normas estéticas cambian y es necesario explicar cómo Albalucía Ángel e Inés Arredondo, por ejemplo, dialogan y transgreden la cuentística de García Márquez, Cortázar, Rulfo, Onetti, entre otros. La misma perspectiva histórica se lee en los dos libros, ambos expresan la necesidad de repensar teórica y críticamente la nueva cuentística: la tradición literaria, el canon, los géneros, todo está en constante cambio.

Si bien aquí se abordan poéticas de ruptura, en ningún momento se pierde de vista que los nuevos cuentistas no parten de cero, no inventan el género: lo reinventan, lo reformulan, se inscriben en una consolidada y compleja tradición. Aquí, no se ignora la vitalidad que, en su condición de género moderno, el cuento le ha transmitido a la rica y variada narrativa latinoamericana. En este sentido, por el hecho de proponerse explicar las nuevas poéticas del cuento, se impone también una perspectiva comparativa (implícita), que sugiere no desconocer la importancia de “La gallina degollada” de Quiroga, “La isla a mediodía” y “Casa tomada” de Cortázar, *La historia de la infamia* de Borges, “El llano en llamas” y “Diles que no me maten” de Rulfo o “Un señor muy viejo con alas enormes” de García Márquez. Se trata de poéticas y momentos distintos de la historia del cuento latinoamericano: conforman una tradición y sin ellos sería imposible explicar las constantes y las rupturas. Estos textos dejan claro que ruptura y transgresión no significa romper con la tradición y que, por el contrario, estos y otros autores aparecen como faros de los nuevos cuentistas.

Antes de cerrar este breve prólogo, creo necesario explicar las funciones que desempeñé en esta investigación y en la elaboración de este libro. En principio, no estaba planeado que figurara como coordinador o editor académico, pues no participé en la concepción de un proyecto que no estaba al alcance de mi especialidad e intereses. Sin embargo, debido a mi experiencia con semilleros de investigación (jóvenes estudiantes que inician un proceso de aprendizaje e investigación con un o una docente, con miras a una publicación) fui invitado por Diana Diaconu a participar en las reuniones; además de mi

experiencia, ella tuvo en cuenta que los integrantes del grupo habían pasado por mis cursos de teoría y de literatura europea y colombiana. Se trataba de transmitir la experiencia de proyección, programación, coordinación, desarrollo de investigación y elaboración de escritos que había tenido con dos grupos de estudiantes con quienes publicamos dos libros y dimos inicio, con el primero de estos, a la colección Semilleros de la Facultad de Ciencias Humanas. Esta invitación se convirtió en una trampa de la que ya no pude salir, pues terminé no solo asesorando y orientando, sino también realizando las lecturas conceptuales sobre el cuento latinoamericano y leyendo los cuentos que entraron en el amplio panorama abierto por la profesora Diaconu. Llegué incluso a considerar la posibilidad de escribir un capítulo, primero sobre Andrés Caicedo y luego sobre Evelio Rosero, pero mi mente estaba concentrada en culminar otros proyectos.

Aunque ya había dirigido dos grupos, la experiencia con el grupo de la profesora Diaconu fue distinta, pues me interné en un área desconocida para mí. Mi conocimiento del cuento latinoamericano se reducía al de los clásicos, al conocimiento necesario para hablar de autores representativos de nuestra literatura, lo justo como para poner en perspectiva la narrativa breve colombiana, en mi caso. Conversar y debatir sobre la orientación y los problemas escogidos, leer los avances de cada uno de los integrantes, acompañar el proceso de escritura, tertuliar (en el sentido serio y lúdico del asunto), etc., en síntesis, fue todo un aprendizaje. Me dejé seducir por la narrativa breve de Bolaño, Iwasaki, Villoro y Ángel... Pese a los altibajos, los tiempos muertos provocados por la fatiga y el desaliento, las deserciones y los aplazamientos, se logró formar un equipo muy coherente, con el que probablemente volvamos a trabajar, ya que, si bien algunos trabajos quedaron en el tintero y no alcanzaron a estar listos para este volumen, no se debe desconocer que estos jóvenes investigadores inician un recorrido en el que los intereses y aspiraciones los llevan por caminos distintos. Por ahora, nos quedamos con aquellos que siguen en el proceso de revisión de la cuentística latinoamericana. A todos, muchas gracias por haberme permitido formar parte de este proyecto.

Iván Vicente Padilla Chasing
Profesor asociado
Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia

El cuento latinoamericano de nuestros días: lectura, escritura, crítica (a manera de introducción)

Diana Diaconu

El tomo que el lector tiene en sus manos es, para el público más amplio, una invitación a la lectura de cuentistas actuales, cuya obra –esencial para la reformulación del género en la contemporaneidad– es todavía poco leída en Colombia: la mayoría de los autores seleccionados aquí (Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Albalucía Ángel, Rodrigo Fresán, Fernando Iwasaki, Juan Villoro, Rodrigo Rey Rosa, Álvaro Enrigue) son conocidos por el público colombiano, pero como novelistas. Los artículos forman un todo que nos pertenece y del cual todos somos culpables en igual medida, más allá de la convención de la firma que lleva cada uno de los textos. Son capítulos que dialogan entre ellos como lo hicimos en innumerables ocasiones, formales e informales, leyéndonos y releyéndonos unos a otros, los miembros de este grupo de investigación, que también somos un grupo de amigos. Pero no de “amigos”.

Más que “descubrirle” cuentistas excelsos, autores contemporáneos imprescindibles, verdaderos puntos de referencia en el nuevo mapa latinoamericano, mi intención con este proyecto, que sigo desarrollando, es abrir un espacio de debate, de auténtico diálogo, de confrontación de puntos de vista para permitirle así al lector colombiano que se asome a un panorama distinto, más dinámico y amplio que aquel al que lo tienen acostumbrado las publicaciones nacionales sobre el género en cuestión. La nueva mirada, más abarcadora, a la que le he apostado pone en perspectiva a los autores colombianos con sus pares de todo el

continente, rompiendo así con la rigidez de una práctica académica desafortunadamente institucionalizada en Colombia, que aísla y descontextualiza la literatura y la crítica colombianas. Los separa artificialmente del contexto latinoamericano o continental, su marco más amplio, en vez de integrarlos para una mejor comprensión de todo fenómeno literario, como debería hacerse, con más razón aún a partir de 1992, fecha de aparición de un libro clave: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* de Pierre Bourdieu. Solo así se podría entender a fondo la *apuesta* de cada autor y “leer”, descifrar, la *toma de posición* que representa cada obra en su contexto histórico, social, cultural, político, ético, etc., dentro del entramado de fuerzas y tensiones dialógicas que constituyen el *campo literario* latinoamericano¹.

Varios cuentistas colombianos de excepción, de los cuales hemos seleccionado por ahora a Albalucía Ángel (pero para los siguientes volúmenes están en la mira Andrés Caicedo, Tomás González, José Evelio Rosero, entre otros), siguen siendo verdaderos retos para la crítica colombiana: mirada muy de cerca, en sus circunstancias inmediatas de producción, su obra resulta insólita y parece negarle al lector un acceso fácil al sentido. Ni el contexto actual de la literatura colombiana ni la conexión con la tradición nacional parecen arrojar suficiente luz sobre obras como *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979), los cuentos de Andrés Caicedo, de Tomás González o de Evelio Rosero, solo por poner unos ejemplos. Tampoco consiguen alumbrar los destinos excepcionales de sus autores. La tarea de descifrar sus apuestas reclama un horizonte más amplio. En cambio, si se les pone en diálogo con sus pares latinoamericanos, se les puede valorar en un marco más abarcador, que vuelva inteligible su valioso proyecto creador.

Al estudioso de la literatura, esta investigación le ofrece unas cuantas respuestas sobre el género, parciales pero no superficiales, que en Colombia podrían servir como punto de partida para inscribir el estudio del cuento colombiano en el marco de la actual reflexión teórica sobre el género, desarrollada en todo el mundo hispano. Nos referimos al cuento literario entendido como género que nace en la modernidad, igual que la novela, y que se reformula en la contemporaneidad, ya que, a

partir de la crisis de la modernidad, el paradigma genérico más consagrado, identificado por Ricardo Piglia con el modelo Poe-Quiroga (Borges, Cortázar, etc.), también entra en crisis.

En el ámbito de la teoría del cuento queda casi todo por hacer. Es lo que deja concluir al lector la visión panorámica sobre la reflexión teórica acerca del cuento esbozada por Eduardo Becerra en la última historia de la literatura hispanoamericana del siglo xx de Cátedra (2008, pp. 33-41), que quizás sea el diagnóstico más lúcido hasta ahora, hecho por un investigador contemporáneo. Proponer una sistematización, pese a la riqueza y amplitud del corpus, junto con la recuperación de la dimensión diacrónica, que permita trazar la evolución del género, son tareas urgentes para una teoría del cuento y pendientes para los estudios literarios hasta la fecha. De modo que, si exceptuamos las reflexiones de los propios cuentistas, la situación actual no ha cambiado sustancialmente respecto de, por ejemplo, hace más de seis décadas, cuando Cortázar hacía ver a sus coetáneos lo poco que en realidad se sabía del cuento. Desde luego, el cuento entendido no de manera superficial, cual compendio o armazón de rasgos compositivos y estructurales, sino de manera profunda, como un repertorio de posibilidades interpretativas y expresivas que nace como respuesta artística y vital ante una realidad histórica, con todas sus facetas: social, cultural, política, ética, estética. Un repertorio latente del que se sirve cada creador en su apuesta particular que, a la vez que apela a este fondo común, lo recicla, renueva, recrea, transforma, dándole así vida al género.

Esto hace que no se haya podido contestar preguntas sencillas, básicas, casi de sentido común, como por ejemplo la que formula Cortázar en sus *Clases de literatura*: ¿por qué el continente latinoamericano ha dado y sigue dando tantos cuentistas? (2013, pp. 43 y ss.). Igualmente, ¿por qué lo mejor de la literatura fantástica latinoamericana del siglo xx ha elegido al cuento como género?, lo que posiblemente sea otra faceta de la pregunta inicial de Cortázar, dada la importancia de la literatura fantástica en la narrativa latinoamericana del siglo xx. El abandono durante décadas de preguntas como estas, de

hondo calado sociocultural, es decir, de la perspectiva profundamente sociohistórica, es la causa de los modestos avances que se pueden constatar actualmente en la teoría e, implícitamente, en la historia del cuento. Para explicarlos y disculparlos se suele invocar argumentos como el estado incipiente de los estudios sobre este género, cuya autonomía se reconoce tardíamente, a partir de la década de los ochenta, o la riqueza y la variedad inabarcables del corpus. Argumentos que Becerra invalida sin dificultad, mostrando que no pasan de ser pretextos. Lo verdaderamente preocupante no es siquiera el estado del avance en la reflexión teórica sobre el género, sino la dirección equivocada en que esta se desarrolla: los enfoques formales y temáticos. Esta misma razón explica el espejismo de la “riqueza y variedad inabarcables” del género (que, de hecho, todo género ostenta en la superficie de su corpus).

Para el estudioso que fija su vista en la superficie, en las poéticas particulares, en las plasmaciones concretas, históricas del género, este parece disolverse en una multitud de formas únicas e irrepetibles. El panorama cambia totalmente ante una mirada más penetrante del género que no se contenta con su apariencia siempre mutante, sino que lo indaga como respuesta total, orgánica, como organismo vivo en permanente evolución, porque percibe la fuerza del río subterráneo que lo nutre. Definir la permanencia dentro del continuo cambio, pensar el género como cadena incesante de transformaciones y transgresiones de la *norma estética* (Mukařovský, 2000b, pp. 145-174), es sin duda una tarea mucho más ardua pero absolutamente indispensable para la comprensión del género como puente, eslabón imprescindible entre la obra literaria y la sociedad en que nace. El género nunca tendrá sentido fuera de su contexto histórico y sociocultural.

Ahora bien, si el panorama general de los estudios sobre el cuento latinoamericano en habla hispana, como hemos visto, no es muy alentador, el panorama nacional es desolador. ¿Cuáles son las razones de un desajuste tan llamativo entre una producción cuentística notable y una reflexión crítica sobre el género que, a todas luces, no da la talla, no está a la altura del proceso histórico que pretende enfocar e, irónicamente, solo es “crítica” en el sentido negativo de la palabra? A mi

modo de ver, son tres, sobre todo, las causas de la debacle. Se encuentran íntimamente vinculadas, de manera que quizás se trate de tres facetas de un mismo fenómeno, que afecta en buena medida también a la crítica universal sobre el asunto que nos ocupa. Pero en Colombia, ante la ausencia de propuestas críticas realmente contemporáneas, estos tres factores conjugados impiden que la reflexión teórica al respecto salga de un marco conceptual decimonónico, condenando así de antemano a los ensayos críticos, a las tentativas de historia literaria y a las antologías del género al anacronismo y a la más absoluta esterilidad.

En primer lugar, se trata del desconocimiento o de una concepción insuficiente del valor literario, debido a una reflexión teórica superficial sobre la forma artística. Esta tendencia se ve reforzada últimamente en el mundo entero por los así llamados estudios culturales, con su opción decidida por el camino fácil: el desdén y abandono de la teoría a favor de la praxis; con el agravante de que en Colombia este tipo de discurso encuentra un terreno especialmente favorable, gracias a la veneración casi indiscriminada de la que gozan aquí las propuestas norteamericanas. ¿Cómo afecta este fenómeno global el campo de la crítica colombiana sobre el cuento? ¿Qué implica más concretamente?

Todo esto se traduce en la presentación de propuestas que ignoran por completo los pocos (o muchos, según cómo lo queramos ver) adelantos o conquistas de la teoría del cuento. Un momento crucial, que marca un antes y después en la reflexión sobre el género, fue la liberación del cuento de la serie literaria de la épica o la narrativa, para acercarlo más a la poesía. Si bien la idea estaba ya en los apuntes de Edgar Allan Poe, solamente a partir de la década de los ochenta se ve asimilada realmente por la teoría del cuento. A partir de ese momento se empieza a tener clara conciencia de que el cuento literario no se define en primer lugar como un texto narrativo, sino como una narración dotada de forma artística, en la cual la función comunicativa, según lo plantea Mukařovský en “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales” (1936), acerca de la obra de arte en general, no se ve anulada pero sí *esencialmente modificada* por la función estética dominante.

El cuento es, entonces, un género en el cual la forma artística, propia de toda obra literaria, cobra una importancia colosal, igual que en la poesía, y en este sentido ambos géneros se sitúan en el polo opuesto de lo épico, lo prosaico, lo anecdótico, lo documental, lo testimonial. Todo lo que el cuento narra está en un nivel totalmente distinto del que ocupan los hechos históricos del mundo real. Su vínculo con la realidad histórica perdura, pero transformado y obedeciendo a nuevas leyes, ya que lo propio de la actividad estética es liberar los elementos de su contemplación evaluadora de ciertas ataduras demasiado reductoras con lo contingente. Al respecto, los planteamientos de Bajtín y Mukařovský son esclarecedores. Este momento decisivo, en el cual el cuento empieza a ser descifrado e interpretado a la luz de una tradición distinta de aquella a la cual fue adscrito inicialmente en virtud de la obviedad, marca en la teoría del género un punto de inflexión o de quiebre comparable con la propuesta de Bajtín, que revoluciona la teoría de la novela. Bajtín arranca la novela –otro género moderno– del caudal épico ancestral, con el cual solo tiene afinidades de superficie, temáticas o formales, y redescubre su verdadero espíritu, su auténtica esencia genérica, al situarla a continuación de otra tradición milenaria, la de los géneros “cómico-serios” de la Antigüedad, en los que ve los iniciadores discursivos del dialogismo. La revelación de las raíces comunes del cuento y la poesía tiene para la teoría del cuento un peso y un significado similar a este momento decisivo que marca la propuesta de Bajtín en la reflexión sobre la novela.

En Colombia, es Álvaro Cepeda Samudio quien, en “El cuento y un cuentista” (1955), tiene unas intuiciones certeras y la conciencia temprana de la auténtica naturaleza del género:

El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato: es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica. (1985, p. 493)

El joven cuentista barranquillero no solamente no se deja despistar como la mayoría de sus contemporáneos, e incluso de los nuestros, sino que se da cuenta de la teorización insuficiente sobre el género y se

pronuncia sin vacilaciones sobre los aspectos más turbios, tratando de despejar las confusiones capitales: “La circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas –cuento y relato– para lograr su finalidad, ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos” (p. 493). O bien: “decir ‘cuento moderno’ es como decir ‘arcabuz antiguo’. El cuento no puede ser sino moderno: es una invención, una resultante contemporánea” (p. 493).

Como consecuencia de la asimilación de esta característica esencial, que concierne a la naturaleza misma del género y lo distingue del relato, en la década de los ochenta se reconoce la autonomía del cuento: su historia se reconoce por fin como propia y se recupera del amorfo rubro de “la narrativa”, el gran saco donde cabe todo.

Si nos preguntamos ahora cómo se manifiesta el descuido del valor literario, que ocasiona la proliferación perniciosa y estéril de los enfoques temáticos y formales en la crítica colombiana sobre el cuento, deberíamos mencionar, para limitarnos aquí a lo más recurrente, primero que nada, la grave confusión entre dos tipos de narraciones que simplemente no tienen nada que ver: el cuento literario, por un lado, y el testimonio de todo tipo, por el otro, es decir, el documento que carece de forma artística y cuya intención y razón de ser son completamente diferentes. Las consecuencias para el comentario crítico de los cuentos no podrían ser más claras: sus verdaderos reto y sentido son “leer”, descifrar la forma artística. Solamente así puede esquivar el peligro de convertirse en obvio, redundante, perifrástico, trampas en las que caen muchos comentaristas.

La permanente confusión que se observa en la crítica en torno al cuento y la oralidad no es sino una consecuencia más que se deriva de la misma causa: una concepción superficial e insuficiente del valor literario. Así, con frecuencia se puede observar cómo la crítica mezcla en un mismo crisol dos hechos discursivos cuya identidad es irreductible. Por una parte, el cuento de la tradición oral, cuya forma artística, en el caso de que exista, viene fuertemente determinada por el medio de expresión

que, a diferencia de la escritura, no permite una fijación de la misma índole ni en igual proporción que esta, lo cual implica que la forma artística cuaja de manera *radicalmente* diferente que en el cuento literario. Es incompleta, aproximada, abierta, es decir, todo lo contrario del paradigma más consagrado del cuento literario moderno, que es un apogeo de la premeditación: concisión y rigor extremos, estructura cerrada, construcción perfecta, mecanismo infalible e ineludible, fatal, culminado por un final absoluto que cierra sobre sí mismo, a menudo a través del famoso “efecto sorpresivo”. Por otra parte, está la oralidad como legado y como tradición, que el cuento contemporáneo, y en general toda la literatura, asimila y reelabora. Se sirve de ella como de un contenido, entendido en el sentido de Bajtín. Como si no se hubiese aprendido la lección de los extravíos de la crítica de los cincuenta en torno a la oralidad en la obra de Juan Rulfo, con frecuencia, la crítica contemporánea sobre el cuento pone un dudoso signo igual entre la oralidad en bruto, como fenómeno discursivo, espontáneo, que sirve de material de trabajo para el cuentista, y la oralidad recreada, reinventada a través del artificio: una ficción de oralidad. Así, los orígenes del género se pierden en la oscura noche de los tiempos...

Ahora bien, ignorar el valor literario, la forma artística de los cuentos, significa implícitamente no reconocer la autonomía del género, devolver el cuento al saco de la narrativa, es decir, desconocer el momento fundacional en la reflexión sobre el cuento. Y ¿adónde se llega esquivando la categoría imprescindible, esencial, si bien problemática, de género literario? Al uso coloquial del término cuento, inadmisibles en los estudios literarios porque equivale al desvanecimiento del objeto de estudio, y por tanto, a la confusión total. Es el caso de la última antología de crítica sobre el cuento colombiano, *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo xx*, compilada por María Luisa Ortega, María Betty Osorio y Adolfo Caicedo (2011), que, con sus casi setecientas páginas, aspira a convertirse en un trabajo de referencia. Los compiladores se adjudican el mérito de enfocar el cuento en su especificidad, aspecto en el cual pareciera que llevaran ventaja a publicaciones de tipo *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo xx* (2000), de María Mercedes

Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo (compiladoras), de tres tomos, que prescinden de manera deliberada de la categoría de género literario y adhieren al discurso masivo de los estudios culturales.

En realidad, se trata de megaproyectos y superproducciones muy similares, resultados de la misma falta de método, tema sobre el cual volveremos, ya que nuestra investigación se propone distanciarse decididamente de este proceder tan común en nuestros días. *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo xx* respeta la especificidad del cuento solo temáticamente porque, de hecho, prescinde totalmente del concepto de género literario y usa la palabra “cuento” en el sentido más amplio y común de “cualquier narración”. Huelga decir que una antología sobre todo lo que narra es como una antología sobre todo lo que vuela: avioncitos de papel y *boeings* de último modelo, globos y avispas, helicópteros y drones, cigüeñas, libélulas, gorriones, babas del diablo y pompas de jabón.

Así, nuestra última antología de la reflexión crítica acerca del cuento abre con un artículo sobre *El Carnero* y cierra con un capítulo dedicado a la crónica y al testimonio. Ya hemos visto por qué la confusión entre el cuento y el testimonio es de las más garrafales, en cuanto pulveriza la propia esencia mutable del género, su vida secreta, profunda. En cuanto a la idea de ir a buscar los orígenes del cuento colombiano en *El Carnero*, hace tiempo que la crítica colombiana viene entonando al unísono, con el fervor exigido por el himno nacional, este estribillo que llega de boca en boca, cual folclore, hasta la última antología crítica de 2011. En realidad, no se trata sino de un prejuicio que ha prosperado al abrigo de la mirada crítica, es decir, de la eterna comedia de las ideas que se repiten de manual en manual sin examen crítico y cuyo único sustento es el principio de autoridad. “El cuento colombiano se anuncia en la estructura de *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle y en relatos aborígenes, se prepara con los cuadros de costumbres” y, finalmente, “adquiere su exacta dimensión y calidad artística en el siglo XIX, en el contexto del romanticismo” dice Pachón Padilla en “El cuento: historia y análisis” (1988, p. 519), pero Ana María Agudelo añade que su publicación “retoma casi textualmente los comentarios [...] que hacen

parte de la antología” (2006, p. 26). Se trata de la *Antología del cuento colombiano: de Tomás Carrasquilla a Eduardo Arango Piñeres, 39 autores*, que es ¡de 1959!

En la presentación de la nueva antología, de 2011, los compiladores nos dicen del artículo inaugural:

En “¿Qué significa *El Carnero* para el legado colombiano? Poéticas y políticas del Nuevo Reino de Granada”, Betty Osorio analiza el papel de *El Carnero* como posible origen del cuento colombiano y descubre en él un lente para entender el estrecho entramado entre lo poético y lo político. (Ortega, Osorio y Caicedo, p. 8)

Recordemos que el título de la antología es *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo xx*. Estas son las únicas palabras en todo el libro que se refieren a la relación entre *El Carnero* y el cuento colombiano, pues, a continuación, sigue el artículo anunciado, sin que en él se haga la menor referencia al género cuento.

Según todas las evidencias, el texto hace parte de otra investigación, sobre *El Carnero*, y se acomoda aquí con la pretensión de improvisar una historia del género, en realidad inexistente. Con la misma ligereza, la crítica suele invocar el nombre sonoro de padre de la patria de José María Vergara y Vergara, en su calidad de autor de la primera historia literaria colombiana, para legitimar tan brillante idea y de paso remontar sus orígenes a 1867, fecha de la publicación de *Historia de la Literatura en Nueva Granada*. Pero esta atribución es del todo injustificada e ilegítima, ya que por el contexto resulta claramente que Vergara y Vergara no se refería al cuento como género, sino que casualmente usó la palabra como sinónimo de “anécdota”, “caso” o “historia”. Agarrarse del uso accidental de un término para pretender fundar toda una tradición e inventarse una historia del cuento *ad-hoc* es sencillamente una forma aberrante de razonar. Es más, todo el contexto de las afirmaciones de Vergara y Vergara no deja duda sobre el hecho de que el autor consideraba *El Carnero* como una crónica de la conquista y fundación de Bogotá, y en ningún momento vio en ella los orígenes del cuento colombiano.

Además, los autores que coquetean con estas ideas² suelen encontrar fórmulas ambiguas y prudentes, de afirmar negando, enturbiando las aguas, escapatorias o estratagemas para no tener que asumir el compromiso, la responsabilidad de una afirmación clara sobre la relación que supuestamente habría entre *El Carnero* y el cuento como género. Entonces, echan mano de giros como “los orígenes del cuento están en *El Carnero*” donde, según Betty Osorio también están las “huellas de numerosos géneros literarios [...] tales como la literatura moralista, el romancero, los libros de caballería, las exégesis bíblicas, el testimonio, la crónica histórica, e incluso la tradición picaresca o celestinesca”. Lo pusieron de manifiesto “los estudios tempranos sobre *El Carnero*, como los de José María Vergara y Vergara, Curcio Altamar, Darío Achury y Óscar Gerardo Ramos” (2011, p. 17). Muy frecuente es también el uso de términos como “precedente” o “precursor”, sin precisar qué se entiende concretamente por ellos. Se trata de una dudosa categoría cuyo uso en los estudios literarios (a propósito de *El Lazarillo* visto como precursor de la literatura picaresca) censuró brillantemente Fernando Lázaro Carreter³, por su total falta de rigor y hasta de contenido.

A su vez, ignorar la categoría de género literario implica desatender el sentido cultural y sociohistórico de la obra literaria, vaciar el género de su vida auténtica y reducirlo a un envoltorio, a una superficie que se deja analizar a través de enfoques temáticos y formales. En el caso del cuento, el contexto general e ineludible que lo engendró es el de la modernidad. La última antología, de 2011, la menciona, pero reduciéndola a algunos aspectos temáticos (la problemática urbana) y formales (algunos procedimientos y técnicas que la literatura toma prestados del cine). Vaciada de su sentido cultural, social e histórico, la modernidad ya no puede ser la clave que revele el surgimiento del género como respuesta a unas necesidades de orden mayor, vitales, interpretativas y expresivas, ante un contexto determinado. A años luz están nuestros autores de entender el género en sus circunstancias sociohistóricas y culturales de gestación y aparición (amén de que incurren en la contradicción de plantear sin mayor justificación que el género cuento, cuyo contexto es la

modernidad, tiene sus raíces en la Colonia...). Eduardo Becerra lo señala como una necesidad urgente y también indica el camino a seguir en la investigación, trazando unas conexiones reveladoras entre la concepción moderna del mundo y el paradigma más consagrado del género, que la traduce en rasgos de la forma artística:

Si una parte fundamental de la literatura moderna reflejó de mil maneras la situación alienada del artista, y del hombre, en medio de un entorno del que se sentía desplazado, la respuesta a esta situación fue, por un lado, la expresión de la nostalgia de un orden perdido; por otro, la plasmación de la fatalidad que suponía habitar esa realidad enemiga y el saberse condenado a la derrota por la imposibilidad de trascenderla. Estas vivencias ocuparon anchos espacios de todos los géneros literarios, pero no creo exagerar si afirmo que el cuento constituyó un modelo textual especialmente apto a la plasmación de estos conflictos, no solo porque en sus argumentos los reprodujera incesantemente sino asimismo, y sobre todo, porque sus propias leyes compositivas se articularon sobre pautas que igualmente expresaban los mecanismos de ese mundo despreciado o añorado según los casos. Casi sin excepción, todas las poéticas del cuento moderno desde Poe nos hablan de la necesidad de construir espacios de ficción sometidos a leyes implacables donde no haya espacio para el desvío ni la distracción. Con ellas se reforzarían así las atmósferas fatales y los destinos implacables que con tanta frecuencia aparecen en los argumentos de los cuentos de la modernidad, y asimismo servirían de pauta para construir sólidas arquitecturas de otras dimensiones de la realidad ocultas a nuestros ojos. (2008, p. 39)

Ahora bien, relacionar el cuento exclusivamente con la modernidad, en cuyo contexto surgió, resulta a estas alturas del todo insuficiente para todo contemporáneo que reconozca que la modernidad entró en crisis hace tiempo. Otra falencia imperdonable de la última antología de 2011, y consecuencia de todos los problemas anteriormente señalados, es la ausencia de la dimensión diacrónica, que pudo haberle conferido el mérito de ser un primer peldaño útil en la construcción de una historia del cuento colombiano. Sin embargo, el manejo de una concepción superficial y volátil del valor literario, de la forma artística y del género literario hace que los compiladores no perciban los relieves de la drástica reformulación que sufre el género a partir del momento en que los valores modernos entran en crisis y hasta el presente. María Luisa Ortega, María Betty Osorio y Adolfo Caicedo siguen fielmente la tradición iniciada por Núñez Segura quien, según la investigación de Ana María Agudelo, “desconoce reflexiones incluidas en las historias que se vienen publicando en otros países latinoamericanos, donde al parecer se desarrolla con mayor ahínco la pregunta acerca de este género” (2006,

pp. 18-19). Los compiladores de nuestra última antología ignoran muchas referencias bibliográficas imprescindibles, entre ellas el capítulo dedicado al cuento en la última *Historia de la literatura hispanoamericana, siglo xx*, de Cátedra (2008), firmado por Eduardo Berra, “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”. En cuanto a la evaluación del momento actual, una vez más, la diferencia con la propuesta contemporánea de Berra, que se publica tres años antes, es abismal. Es más, unas reflexiones reveladoras en este sentido estaban ya en *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento* (2006), una antología de fecha todavía anterior, cuya consulta nos ha resultado muy útil para la presente investigación:

No es descabellado pensar que esta redefinición del género arranque de las exigencias que una nueva visión del mundo impone a la propia construcción del relato. El final no conclusivo frente a la esfericidad; la ramificación argumental de cuentos que se prolongan sin dirección precisa frente a la brevedad y la historia única; la escritura en red, multilineal y de apariencia caótica, frente a la estructura cerrada, y la metaficción y la reflexión crítica sobre el propio género frente a la exigencia de narrar el acontecimiento puro constituyen algunos de los rasgos de un nuevo paradigma detrás del cual se mueven ahora cosmovisiones que constatan que nuestra realidad se sustenta en la entropía visible y no en un orden oculto, en la fluidez y el cambio y ya no en la fijeza, en la virtualidad inconstante de nuestro ser y ya no en la fe ante la posibilidad de reconocernos algún día en nuestro propio rostro. (Berra, 2006, pp. 15-16)

Además, los tres olvidos que, según hemos considerado aquí, desenfocan la crítica colombiana sobre el cuento, coinciden cómicamente con las tres promesas que la presentación de la antología de 2011 hace al lector: le promete una crítica “académica especializada” (Ortega, Osorio y Caicedo, p. 3), que aborde con profesionalismo el valor literario de las obras, que tenga en cuenta la autonomía del género y que relacione el género con la modernidad y sus diferentes fases. Se pretende también que estas determinen la estructura de la antología, pero, de hecho, la delimitación de los capítulos es aleatoria y sus títulos puramente decorativos. Me detengo a comentar el caso de esta última antología porque veo en ella un ejemplo paradigmático de lo que está ocurriendo en el campo de nuestra crítica académica hoy: la mayoría de las publicaciones de este tipo son azarosas recopilaciones de artículos sueltos en vez de ser el producto de una auténtica investigación y reflexiones colectivas que convocan a especialistas reunidos en torno a