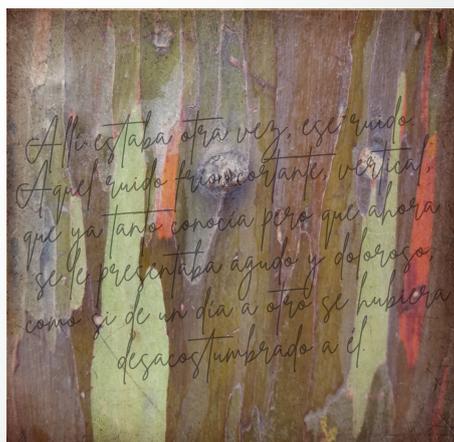


INSTANTÁNEAS DEL CUENTO LATINOAMERICANO

HUMBERTO JARRÍN B.
ÁLVARO BAUTISTA-CABRERA
HOOVER DELGADO

COMPILADORES



COMPILADORES
HUMBERTO JARRÍN B.
ÁLVARO BAUTISTA-CABRERA
HOOVER DELGADO

INSTANTÁNEAS DEL CUENTO LATINOAMERICANO

I COLOQUIO INTERNACIONAL
SOBRE EL CUENTO LATINOAMERICANO,
CALI, NOVIEMBRE DE 2020



Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano (I: 2020: Cali)

Instantáneas del cuento latinoamericano / Compiladores Humberto Jarrín Ballesteros, Álvaro Bautista-Cabrera, Hoover Delgado. -- Primera edición -- Cali: Universidad Icesi; Programa Editorial Universidad Autónoma de Occidente; Universidad del Valle, 2022.

421 páginas, ilustraciones.
Contiene referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-619-107-4 / 978-958-619-105-0 (PDF) / 978-958-619-106-7 (ePub)

1. Cuentos latinoamericanos - Historia y crítica. 2. Autores latinoamericanos.
3. Autoras latinoamericanas. I. Jarrín Ballesteros, Humberto. II. Bautista-Cabrera, Álvaro. III. Hoover Delgado IV. Universidad Autónoma de Occidente. V. Universidad Icesi. VI. Universidad del Valle

863.010898- dc23

Instantáneas del cuento latinoamericano

© Humberto Jarrín B., Álvaro Bautista-Cabrera
y Hoover Delgado (compiladores), y varios autores.

© Universidad Icesi
© Universidad Autónoma de Occidente
© Universidad del Valle

Corrector de estilo

Rafael Rubio

Diseño de carátula, diagramación y maquetación

Paula Andrea Cubillos Gómez

ISBN 978-958-619-107-4 / 978-958-619-105-0 (PDF) / 978-958-619-106-7 (ePub)

DOI: <https://doi.org/10.18046/EUI/ee.2.2022>

Publicado en Colombia / *Published in Colombia.*

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio
reprográfico, sin la autorización escrita de los editores y de los propietarios
del copyright.

Primera edición, marzo de 2022

Contenido

PRESENTACIÓN Gabriel J. Alzate	9
DEL CUENTO Y OTROS CUENTOS: I COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE EL CUENTO LATINOAMERICANO Álvaro Bautista-Cabrera	15
AGRADECIMIENTOS	21
CONFERENCIAS	
EL MICRORRELATO LATINOAMERICANO. ¿PERFUME, TWIT O MARIPOSA? Ana María Shua	27
TENSIÓN Y FUGA DEL RELATO HISPANOAMERICANO José Sánchez Carbó	41

EL CUENTO NO TIENE QUIEN LO EXPLIQUE: HORACIO QUIROGA Y SUS ARTÍCULOS SOBRE LA NARRATIVA	55
Wilson Alves-Bezerra	
LA ONTOLOGÍA DEL CENTAURO	69
Javier Tafur González	
PONENCIAS POÉTICAS DEL CUENTO LATINOAMERICANO	
1969 EN EL CUENTO COLOMBIANO. UN BREVE ESTADO DEL ARTE CRÍTICO	85
Alberto Bejarano	
DE LOVECRAFT A ENRÍQUEZ: UN NUEVO PANORAMA DEL TERROR CONTEMPORÁNEO	93
Diana Fernanda Zúñiga Labio	
EL RELATO POLICIACO EN RICARDO PIGLIA: TEORÍA Y PRÁCTICA	103
Jacobo Arango Llanos	
EL CUENTO: REALIDAD, REALISMO Y VEROSIMILITUD	113
Hernán Toro	
LA RELACIÓN DEL QUIJOTE CON BORGES Y GÓMEZ VALDERRAMA	125
Miguel Ángel García Carreño	
FELISBERTO HERNÁNDEZ: UN ESCRITOR QUE NACIÓ PARA POCOS Y PARA SIEMPRE	133
Jair Villano	

CUENTOS DE HEBE UHART: UNA POÉTICA CONTEMPORÁNEA	143
Yessica Andrea Chiquillo Vilardi	
LAS MUJERES CUENTISTAS	
LOS CUENTOS DE ELENA GARRO	155
Carmiña Navia	
GEOGRAFÍA DEL RELATO FEMENINO LATINOAMERICANO: FUGAS Y RUPTURAS DESDE LO FANTÁSTICO	165
Jennifer Rodríguez Henao	
LA MUJER FATAL COMO FIGURA FEMENINA TRANSGRESORA EN EL CUENTO LATINOAMERICANO	175
Montserrat Sánchez Romero	
CUENTOS CORTOS, MINIFICCIÓN O RELATO BREVE	
LA MUERTE EN PERDIENDO VELOCIDAD DE SAMANTA SCHWEBLIN	187
Mónica Lorena Carrillo Salazar	
CORRER UN POCO LA FRONTERA	195
Humberto Jarrín	
INVERSIÓN DE PROPÓSITOS EN PROTAGONISTAS DE MINICUENTOS	213
María Antonieta Gómez Goyeneche	
LA HISTORIA COMO MINIFICCIÓN: EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO EN 100 PALABRAS	225
Carlos Patiño Millán	

CUENTO Y ALTERIDAD

- MIGRACIÓN Y EXCLUSIÓN EN LOS CUENTOS
DE DROWN, DE JUNOT DÍAZ** 241
Jorge Mario Sánchez Noguera
- GERMÁN CARDONA CRUZ Y SU APOORTE
A LOS “PUEBLOS SIN HISTORIA”** 251
Luz María Chávarro Orozco
- REPRESENTACIÓN DE LA ESCENA ORIGINARIA
EN “EL CUENTERO” (1962) DE ONELIO JORGE
CARDOZO Y “CONTAR UN CUENTO” (1966)
DE AUGUSTO ROA BASTOS. LA CRISIS
DEL NARRADOR** 263
Álvaro Bautista-Cabrera
- EL REY QUE DESAPARECIÓ Y OTROS ENIGMAS
DE LA CUENTÍSTICA ARGUEDIANA** 275
Fabio Gómez Cardona
- EL JAGUAR: LEGADO SIMBÓLICO DEL ENCUENTRO
ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA EN EL ABYA YALA.
UNA LECTURA COMPARADA ENTRE LA TRILOGÍA DE
JAGUARES DE LA MITOLOGÍA KOGI, “KASHINDÚKUA”,
“NOÁNA-SÉ” Y “NÁMAKU”, Y “LA ESCRITURA
DEL DIOS” DE BORGES** 285
Daniela Páez Avilés
- LA PROBLEMATIZACIÓN IRÓNICA DEL ESTEREOTIPO
DE LA BRUJA: EL CASO DE “EN LA HAMACA”,
DE JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR** 297
Nicolás Gómez Rey

ENTRE EL EXILIO Y LA DESAPARICIÓN: UN
ACERCAMIENTO A LAS AUSENCIAS LATENTES
EN “SENSINI” DE ROBERTO BOLAÑO 307
Tania Camila Triana

LA DESNATURALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA
A PARTIR DE DOS CUENTOS DE HERNANDO
TÉLLEZ 317
Sergio Antonio Mora Moreno

LA CARGA NEGRA: RASTREO A LA ALTERIDAD
AFROURBANITA Y EL RACISMO EN “ENTRE NOS,
HERMANO” (1966) DE ARNOLDO PALACIOS 327
Yáir André Cuenú Mosquera

EL “MONÓLOGO DE ISABEL VIENDO LLOVER EN
MACONDO” Y LA LECCIÓN DE “CENIZAS
PARA EL VIENTO” 337
Juan Moreno Blanco

¿POR QUÉ *SALSA Y CONTROL* DE JOSÉ ROBERTO
DUQUE ES LITERATURA Y DE QUÉ GÉNERO? 347
John Narváez Espinosa

TALLERES DE ESCRITURA, CREACIÓN Y DIDÁCTICAS DEL CUENTO LATINOAMERICANO

“LA GALLINA DEGOLLADA” Y LA IDEA DE UNA
MENTE CRIMINAL 359
Diana Carolina Morales Becerra
Robert Antonio Velasco

POSTALES DE PENSAMIENTO: ESCRITURA
CREATIVA EN BUENAVENTURA 367
Eugenio Gómez Borrero

Presentación

Gabriel J. Alzate¹

Escritor

La vida de los escritores y su obra está sujeta a perpetua mudanza, a un continuo movimiento. Tal vez por eso cada vez que leo un buen cuento, me hago esta pregunta: ¿acaso no es una mirada de soslayo y en silencio a un instante en la vida de alguien, a ese constante desplazarse por las escenas de su vida?

Este libro guarda la memoria de un Coloquio Internacional sobre el cuento latinoamericano. Se convocaron voces de diferentes países para conjugarlas en un ejercicio de reflexión. Esto permitió conformar una coral en la que cada intérprete enriqueció de manera particular el conjunto en un trabajo que permitió descubrir una amplia variedad de voces, tonalidades y enfoques.

Considero esta serie de ponencias del mismo modo que enfrento el silencio que se abre entre movimiento y movimiento en una obra para cello de J. S. Bach. Siempre se nos prepara para lo que vendrá. Y lo digo muy específicamente porque se trata del cuento y lo que tras este se teje. Tanto en el cuento como en la música, pareciera que algo se dejara de decir, de nombrar. Sin embargo, está implícito. Precisamente las minificciones o microrrelatos tienen mucho de ese silencio sugerente. En algunos capítulos del libro se rastrean sus

1 Escritor nacido en Medellín y radicado en Cali. Entre sus novelas, podemos leer *Los viejos tienen que morirse*, *El viajero en el umbral* y *Más que un forastero* (Sílabo, 2015); entre sus libros de cuentos, el lector encuentra: *La hora del lobo*, *Piedras en la boca*, *Cuentos infieles* y *Volver a casa*. Es autor de la biografía *Francisco de Quevedo: Entre la mordaza y la pluma* y del libro de poemas *Oficios de la noche*. De próxima aparición: *La secreta música del pasado* (cuentos).

orígenes o las definiciones aproximadas de lo que para algunos significa este género. ¿Quiénes son sus pioneros? ¿Cuáles son sus temas preferidos o reiterativos? Se considera de cerca la realidad ficcional y la vida diaria de la gente dentro de ese tipo de relatos. ¿Cómo narrar la historia de un país en pocas líneas, detenerse en una imagen, en el tono de una voz, en la escena que no se olvida? En el fondo está el silencio que espera para ser develado.

Un cuento es el ejercicio de captar la emoción en el momento preciso, lo que permite que lector, narrador y protagonista respiren al unísono. La insistencia en un tema avanza paso a paso, escena tras escena, para adentrarse en un espacio cuya luz cesa de repente cuando nos encontramos a punto de abrir la puerta a una revelación. ¿Cómo, desde dónde se narra, quién lo hace, cómo se elige el narrador? Algunas ponencias nos invitan a pensar desde dónde se cuenta la historia, a quién pertenece la voz y en qué fundamenta el poder o la autoridad que tiene para contarnos la historia que elige narrar. No deja de haber una muy cierta referencia a su propia experiencia. Vivificar o recrear el relato y luego el reencuentro con la historia como un ejercicio de memoria que se recupera, un pasado que no se pierde, la historia que regresa convertida en literatura.

Hablamos de narrar un instante. Vale decir que un escritor de cuentos debe tener el oído tan afinado como para sentarse a escuchar lo que sucede a su alrededor tanto como aquello que guarda en su mundo interior. Por esto, el trabajo del narrador en la construcción del relato, se presenta como una visión particular dirigida a la manera como se presentan los cambios en la voz de un mismo escritor, en los mundos de sus relatos. Hay capítulos en este libro que apuntan en ese sentido: cómo en el escritor, dentro de él, en su estilo y de acuerdo al cambio de perspectiva narrativa, puede observarse una evolución estilística que bien puede obedecer a la reescritura de algunos de sus textos o a la manera diferente de considerar el mundo que tiene ante sí para contar.

O también, escribir sobre lo escrito y a partir de aquello que los escritores indicaron, como si el camino no lo trazara cada uno a medida

que escribe, sino que estuviera determinado por la voz de un maestro. O cómo los grandes referentes de la literatura en lengua castellana constituyen, para algunos de nuestros maestros latinoamericanos, no solo un modelo a seguir, sino que, en un ejercicio de mimesis soberana, sus textos parecen ecos de las propuestas de sus mentores.

Las historias que uno escribe obedecen a un compás de espera que permite considerar las escenas, los diálogos, las actitudes de los personajes como elementos clave que contribuyen a la anticipación, en la imaginación, de aquello que se espera contar. Tras todo esto aguarda la epifanía. En un cuento, la luz se desliza entre las palabras, en la música dicha revelación surge entre los sonidos. La marcha de la narración, o de la melodía, no necesitan elevar la voz, solo vibrar en busca del tono adecuado. Lo que hace un escritor es escribirse a sí mismo, contarse los instantes, las escenas de su vida para cerciorarse de cómo se afianza en un mundo determinado cuando este es ajeno a él. En este sentido, algunas de las ponencias del coloquio abordan una cuestión puntual: la cuentística no puede estar lejana de los problemas esenciales como la jerarquización, la dominación, la exclusión que no llegan solas y sumadas a situaciones étnicas, raciales, sexuales no son ajenas a la cuentística latinoamericana. Sus personajes están inscritos como inmigrantes en sociedades multiculturales que enfrentan a sus miembros a mundos desconocidos y francamente agresivos. Estigmatización, señalamiento, desprecio, opresión de otras culturas. Otro tema que se desprende de este y continúa en el mismo orden de ideas es la escritura del exilio cuando hay de por medio factores políticos y situaciones que enfrentan a los personajes a condiciones de violencia y represión. La mirada desde otro contexto, la vida en otra cultura y el desarraigo. Los autores, bien sea desde su experiencia o desde la perspectiva de sus personajes, visitan esta condición humana para entablar con ella el diálogo de la desesperanza.

A lo anterior se agregan estudios precisos en torno a la manera como algunos escritores latinoamericanos trabajan el encuentro entre los diferentes universos míticos, simbólicos, gracias a la confrontación de culturas, así como las muy diversas posiciones políticas que marcan

el orden y la dirección de los relatos. Las tradiciones andina e hispánica enriquecidas en historias que adquieren dimensiones poéticas y políticas insospechadas. Igual se hace presente una línea de trabajo que recupera la voz de la realidad afrocolombiana a través del estudio de la alteridad como la posibilidad de un efectivo reconocimiento del otro y de sus características. ¿Quién lee a quién? ¿Es la sociedad la que lee a los sujetos, los condiciona, o son los personajes lo que se enfrentan a la sociedad para ser leídos como realmente son?

Las ciudades resultan ajenas hasta que se aprenden a vivir como propias. Afianzarse en ellas gracias a la escritura permite establecer el contacto con ese mundo que invita a ser transformado. La evocación permite convertir imágenes en acciones y en escenas, palabras en diálogos, gestos en cuerpos y estos en personajes. Comienza la construcción de un mundo a partir de un ejercicio: ingresar a las sombras que constituyen recuerdos, historias. Es entonces cuando surge la pregunta que se desprende del juego y contraste entre realidad y verosimilitud; imaginación y ficción, y de qué manera estas se articulan con la realidad. Un evento narrado siempre debe ir de la mano de un muy preciso grado de verosimilitud en su forma de contarlo, de ello depende la forma como llegará a los lectores. ¿Cómo dar vida a los hechos concretos en tanto pueden ser transformados por la ficción y no atenerse solo a la simple realidad de lo sucedido? No es reproducir, es crear gracias al ejercicio de la imaginación.

Nada queda atrás para un escritor. Siempre su vida viaja con él. Entre todos aprenden a transitar senderos cada vez menos estrechos o más complejos. Quizá esos momentos se convierten en historias, y las voces de sus personajes resuenan más tarde en los diálogos. Cada escritor es su propia historia. No su biografía. Lo que cuenta es la historia de sus emociones. Escribir, diríase, es la evocación de aquello que le ha permitido construir la presencia, y asimismo la ausencia. A ese respecto hay ponencias que, con mucho rigor, trazan un mapa, una cartografía latinoamericana que habla de cómo las escritoras habitan ese espacio; en esa dirección se presenta un acercamiento a la exploración de la subjetividad y cómo se logra la creación de una fuerza interior que permite cambiar, transformar de manera radical

los estereotipos que se tienen de la mujer a partir de una narración que logra construir modelos femeninos transgresores.

El escritor es, también, sus autores preferidos, aquellos que le permiten releerse, evocarse, erigir la exposición del dolor, del amor, la esperanza o la desesperación. Es importante entonces considerar cómo la literatura que se escribe en Latinoamérica puede, asimismo, marcar relatos en otras culturas. Y en esto los temas o el género literario trabajado (horror, policiaco) tiene mucho que ver en la conformación de nuevos textos, con la relectura de los problemas y cómo cada cultura los trabaja a través de lo que escribe, de qué manera las diferentes atmósferas permiten una recreación de la realidad a partir de influencias concretas y de este modo redescubren la poética del relato. Dentro de esto, hallamos la posibilidad de libertad y flexibilidad en las mismas historias: la visión cambiante, múltiple que ofrecen algunos relatos.

Otra perspectiva presente en las ponencias es la de cómo la escritura puede trabajarse desde la experiencia de la pedagogía en el trabajo con talleres de escritura creativa y los procesos interdisciplinarios que de allí se desprenden. La formación literaria como experiencia que integra aspectos lúdicos, estéticos y emocionales: las relecturas personales y las voces ajenas que construyen un mundo propio. En los talleres siempre hay una historia que busca a la escritura, al escritor. Va a la caza del autor y toca a su puerta justo en el momento en el que este asume el oficio de narrar.

Quizá nuestros protagonistas siempre aguardan, acechan en la sombra de la página, en las costuras de la historia por contar: del mismo modo los diálogos necesitan ser narrados como si existieran unos oídos-lectores dispuestos a escucharlos; vienen trabajándose desde tiempo atrás, son un eco que es urgente recoger y convertir en voz. Uno le confiere voz a las historias de otros, que siempre son las nuestras. No las biográficas, sino las emocionales. No nos interesa cualquier drama humano, sino aquel que nos habla directamente al corazón. Y un gesto puede hacer eso. Una actitud puede convertirse en cuento. El desamparo en una noche de lluvia puede ser el cuento que está por escribirse.

Del cuento y otros cuentos: I Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

Álvaro Bautista-Cabrera
Universidad del Valle

La idea de hacer un encuentro sobre el cuento surgió de la feliz coincidencia y de la preocupación compartida de tres escritores y académicos de tres universidades caleñas: Humberto Jarrín B. por la Universidad Autónoma de Occidente, Hoover Delgado por la Icesi, y este servidor por la Universidad del Valle, quienes ante la ausencia de certámenes académicas en torno a este género en Colombia, unieron esfuerzos para llevar a cabo el *I Coloquio Internacional sobre el Cuento latinoamericano*. Entre las conferencias, ponencias, conversatorios, talleres, presentaciones de libros, este evento realizó una innovación: los recitales de cuentos. Todas las tardes los asistentes escucharon la lectura de cuentos en las voces de sus autores.

Convocamos a finales de 2019 para realizarlo en mayo de 2020. Conversamos, unimos inquietudes, afinidades para contar con contertulios, talleristas, conferencistas y cuentistas, como Ana María Shua (Argentina), Luisa Chang (Taiwan), José Sánchez Carbó (México), Wilson Alves-Bezerra (Brasil), Ricardo Sumalavia (Perú) y por Colombia: Alejandra Jaramillo, Yolanda Reyes, Gabriel Jaime Alzate, Javier Tafur, Guillermo Bustamante, Harold Kremer, Juan Fernando Merino, Uriel Cassiani de Palenque. Llegaron más de 60

propuestas de ponencias, de las cuales el Comité científico escogió poco menos de la mitad.

La pandemia del año 20 nos obligó a realizar el evento en noviembre de forma virtual. Con tristeza vimos cómo se alejaba el grato encuentro que brinda un evento internacional con las personas, sus presentaciones y sus conversaciones. Para fortuna del Coloquio, los conferencistas invitados sostuvieron su participación desde sus países; igualmente, la mayoría de ponentes seleccionados presentaron sus estudios y disertaciones sobre diversos temas y asuntos teóricos de la cuentística latinoamericana.

Este libro recoge gran parte de lo referido en las conferencias y ponencias. Los conferencistas plantearon avances del estado de sus investigaciones. Ana María Shua, la argentina que con su obra eleva el prestigio del microrrelato en Hispanoamérica, plantea el panorama de lo que es la minificción e imagina un futuro promisorio para el género. José Sánchez Carbó ahonda su concepto de “relatos integrados”, estudia cómo y por qué se agrupan determinados relatos en un libro de cuento de autores hispanoamericanos. Wilson Alves-Bezerra renueva las pesquisas sobre Horacio Quiroga, al mostrar el juego estético e irónico que expone el uruguayo en sus decálogos. Javier Tafur se pregunta por la ontología de los seres fantásticos de un minicuento. Se advierte que los conferencistas, aunque a veces ofrecen sus fuentes cuando citan un autor, no siempre registran las referencias bibliográficas, con el fin de conservar el hecho de que son documentos que surgen en el ámbito de las charlas de un coloquio.

Las ponencias abordaron relatos o libros de cuentos dentro de las líneas de la convocatoria del Coloquio: poéticas del cuento latinoamericano, cuentística femenina, minificción o microrrelato, cuento y alteridad, y didácticas de escritura del cuento.

Fueron tratadas poéticas que arriesgan análisis sobre el desarrollo de lo policial en “La loca y el relato del crimen” (1975) de Ricardo Piglia, de lo fantástico y la imaginación prodigiosa en “Las Hortensias” (1949) de Felisberto Hernández, de lo ominoso en algunos relatos del libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009) de Mariana Enríquez. Se

invoca a que la crítica literaria tenga en cuenta las relaciones entre cuento y poesía, a sopesar las relaciones entre ficción, cuento y verosimilitud; a considerar la manera como Cervantes es ficcionalizado en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) de Jorge Luis Borges y “En un lugar de las Indias” (1973) de Pedro Gómez Valderrama.

Se aborda el papel de las cuentista mujeres que renacen después de decenios de olvido: Armonía Somers y “El derrumbamiento” (1953), con conceptos de Helena Araújo; “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “El robo de Tiztla” de *La semana de colores* (1964), entre otros cuentos, de Elena Garro; “Las abejas son rendidoras” de *La luz de un nuevo día* (1983) y “Sombras nada más” de *Guiando la biedra* (1997), de Hebe Uhart. Se muestra la representación de la mujer fatal en las prosas cuentística de autores de finales del siglo XIX: “Elvira Silva G.” (1891) de José Asunción Silva; “La última ilusión” (1893) de Julián del Casal y “Lo inevitable” (1897) de Bernardo Couto.

Escritores y profesores presentan miradas singulares sobre la minificción. Por ejemplo, la estrategia de inversión de propósitos de los personajes en minicuentos de Harold Kremer, Adalberto Agudelo Duque, Gustavo Laverde Sánchez, Felipe Orozco, entre otros. Se conjetura sobre el tema de la muerte y el relato breve en “Perdiendo velocidad” del libro *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017) de Samanta Schweblin, a partir de la teoría de Violeta Rojo y otros investigadores del minirrelato. Se ofrecen argumentos de que la irrupción del minicuento en Colombia surge con el libro *Pensamientos de un viejo* del filósofo Fernando González en 1916, diez años antes de *Suenan timbres* de Luis Vidales, considerado el fundador del género. Y si de arriesgar se trata, estas Memorias ofrecen también una ponencia donde se recrea un tipo de ficción escasa: minificciones sobre el conflicto armado colombiano.

No es sorprendente en nuestro tiempo que la narrativa latinoamericana se haga en lengua inglesa, por ello el lector encontrará una indagación del libro *Drown* (1996) de Junot Díaz, que revela el “paraíso” norteamericano con fronteras simbólicas y jerarquizaciones de raza, sexuales y de clase social en los mundos latinoamericanos

de los inmigrantes en EE. UU. La tenaz toma de conciencia de la discriminación racial se indaga en “Entre nos, hermano” (1966) de Arnoldo Palacios; la representación y crisis del narrar mismo del personaje cuentista oral es tanteada en “El cuentero” (1962) de Onelio Jorge Cardoso y “Contar un cuento” (1966) de Augusto Roa Bastos; la espléndida introducción de la cosmovisión indígena es presentada en “La Muerte de los Arango” (1955) y “La Agonía de Rasu-Ñiti” (1962) de José María Arguedas y, también, en una comparación entre cuentos de la mitología Kogui y “La escritura del dios” de *El aleph* (1949) de Borges. Igualmente, es objeto de análisis, desde el dolor de la desaparición y el desamparo del exilio, la narración de Roberto Bolaño “Sensini” (1997), en relación con relatos de Rodolfo Walsh y Antonio Di Benedetto. Los cuentos *Salsa y control* (1996) del venezolano José Roberto Duque son enfrentados desde el materialismo filosófico de Jesús G. Maestro.

Cuentistas colombianos encuentran aquí indagación y conjeturas. Por su manera de concebir El Caquetá (Azonia), se rescata la profunda alteridad de *El Yagé y otros cuentos* (2009) de Germán Cardona Cruz, libro publicado años después de la muerte del autor en 1979; se amplía la lectura de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1952) de Gabriel García Márquez, al proponer el papel central en la escritura de este texto de *Cenizas para el viento* (1950) de Hernando Téllez. Además, Hernando Téllez halló en este Coloquio varias aproximaciones que le devuelven un papel trascendental en la cuentística de Colombia. Así, el lector tiene a su disposición un agudo análisis de cómo Téllez logra darle una representación a la violencia, más allá de lo patético y lacrimógeno. Y, siguiendo con los autores relevantes para García Márquez, he aquí también un examen de “En la hamaca” (1967) de José Félix Fuenmayor.

Finalmente, se destacan dos ponencias sobre la enseñanza del cuento. En el primer caso se describe el proyecto de leer “La gallina degollada” de Horacio Quiroga, relato que lleva la tensión entre la mente criminal y la postura de los personajes deshumanizados y de los narradores de Quiroga que hablan de exhombres y exhumanos.

La última ponencia refiere una experiencia de creación cuentística en el puerto de Buenaventura, en el Pacífico colombiano. El lector halla aquí el goce del docente creador que, entre negaciones y burlas, promueve la escritura del cuento más allá de los cánones y del falso dilema de los literatos de verdad y los de mentiras.

Terminamos con las palabras de una de las participantes de esa experiencia de creación cuentística en Buenaventura, Ceferina Palacios: “Me encanta escribir porque deleito el alma. Me siento feliz cuando exploro esta industria de la palabra que llevo dentro”. También nosotros hemos gozado, al percibir esta diversidad e incremento de los estudios del cuento latinoamericano. Al fin y al cabo, el cuento es el género fundador de las ficciones narrativas de la especie.

Agradecimientos

Expresamos nuestro agradecimiento a quienes con su aporte fueron el soporte fundamental para la realización del *I Coloquio Internacional sobre el Cuento latinoamericano*:

Al comité científico: PhD. Nohora Viviana Cardona, Cleveland State University; PhD. Escritor Felipe Adrián Ríos Baeza, Universidad de Querétaro; PhD. Escritor y editor Luis Eduardo Molina Lora; PhD. Escritor Félix Terrones, Universität Bern; PhD. Escritor Ricardo Sumalavia, Universidad Católica de Lima; PhD. Diana Diaconu, Universidad Nacional de Colombia; PhD. Escritora Alejandra Jaramillo, Universidad Nacional de Colombia; PhD. Escritor Juan Sebastián Rojas, Colegio Paul Valéry, Cali; PhD. Carmiña Navia Velasco, Universidad del Valle, Cali; PhD. Escritor Alejandro José López Cáceres, Universidad del Valle, Cali y Mg. Escritor y editor Miguel Ángel Manrique.

Al comité organizador: PhD. Claudia Alexandra Roldán Morales, Universidad Autónoma de Occidente, Cali; MG. Escritor Humberto Jarrín Ballesteros, Universidad Autónoma de Occidente; PhD. Hoover Alfonso Delgado Madroño, Icesi, Cali; MG. Catalina Villa, Icesi, Cali; MG. Alice Castaño Lora, Icesi, Cali; MG. Escritor Gustavo Bueno; PhD. Juan Moreno Blanco, Universidad del Valle, Cali; PhD. Álvaro Bautista-Cabrera, Universidad del Valle, Cali y PhD. Escritor Alejandro José López Cáceres, Universidad del Valle, Cali.

A los autores y autoras que leyeron sus cuentos en los recitales de cuentos: Alejandra Jaramillo, Uriel Cassiani, Tim Keppel, Gabriel Jaime Alzate, Fabio Martínez, Alejandro José López, Ana María Shua, Harold Kremer, Guillermo Bustamante, Javier Tafur, Orlando

López Valencia, Yolanda Reyes, Juan Fernando Merino, Álvaro Bautista-Cabrera, Humberto Jarrín B., Silvia Andrea Valencia.

A la participante de conversatorios: Juana Sañudo, estudiante de doctorado de la Universidad de Sao Paulo.

A la Universidad del Valle.

A Darío Heno Restrepo, Decano de la Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.

A Hernando Urriago Buitrago, Director de la Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle (2020).

Al Claustro de la Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle.

A Elsy Alzate, María Eugenia Cardona, Lina Vélez, secretarias de la Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle.

A Nathalia Díaz, Sahateé Salazar, John Narváez, monitores de la Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle.

A Fabricio Pérez, Vince Andrés Belalcázar, personal técnico.

A la Universidad Autónoma de Occidente.

A Jesús Alfonso Flórez, Decano de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Autónoma de Occidente.

A Claudia Alexandra Roldán Morales, Jefe del Departamento de Lenguaje, Universidad Autónoma de Occidente.

A Humberto Jarrín Ballesteros, escritor, docente e investigador de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Autónoma de Occidente.

A Victoria E. Concha Ávila. Directora de la Agencia UAO / Estudio Creativo Social.

A Gabriel Hernando Guzmán, Diseñador Gráfico de la Agencia UAO / Estudio Creativo Social.

AGRADECIMIENTOS

A Marielly Pino Suárez, Profesional en Comunicación del Departamento de Comunicaciones, Universidad Autónoma de Occidente

A la Universidad ICESI.

A Ana Lucía Paz, Decana de la Escuela de Ciencias de la Educación.

A Piedad Gómez Franco, Directora de Relaciones Internacionales.

A Maristela Cardona, Directora de la Licenciatura de Lenguaje y lengua castellana.

A Hoover Delgado, Jefe del Departamento de Lenguaje.

A Catalina Villa, Directora de Especialización en Escrituras Creativas.

A Alice Castaño, profesora del Departamento de Lenguaje.

A Carlos Rodríguez, profesor Departamento de Lenguaje.

A Juan Camilo Zúñiga, profesor Departamento de Lenguaje.

A Nathalia Giraldo Díez, profesora Departamento de Lenguaje.

A Gabriel Jaime Alzate, profesor Departamento de Lenguaje.

A José Mauricio Gadbán, Jefe de Syri Multimedia.

Conferencias

El microrrelato latinoamericano. ¿Perfume, twit o mariposa?

Ana María Shua
Escritora argentina

¿Qué es un microrrelato? (O una minificción, términos que utilizaré por el momento como sinónimos). Tal vez no tenga mucho sentido aclararlo aquí, entre especialistas, pero el lector común todavía pide explicaciones. Hace muchos años, cuando yo empecé a escribir micros, todo era más fácil: se lo llamaba, simplemente, cuento muy breve y las definiciones no eran necesarias. Pero atención: en cambio todavía no se lo consideraba como un género literario distinto del cuento. Y creo que al microrrelato le hizo muy bien que la crítica hiciera ese descubrimiento. Volveré sobre este tema.

Hay mil definiciones más o menos poéticas, incluso algunas que intentan definir en particular el microrrelato latinoamericano. Se lo compara con un rayo, con un estallido, con una fragancia, con un relámpago. También hay definiciones técnicas muy rigurosas. Algunas se esfuerzan por abarcar todas las características de las minificciones conocidas. En mi opinión personal, estas definiciones enumerativas están limitadas por la misma perspectiva que limitó la comprensión de la obra de Aristóteles durante la Edad Media: una definición no tiene por qué ser una preceptiva, es decir, un conjunto de reglas a las que hay que atenerse para estar seguro de que uno ha logrado mantenerse dentro del género. Los géneros literarios son mucho más elásticos de lo que parece y cada vez que creemos haber encerrado alguno dentro de límites fijos, aparece un autor genial y salta por encima del cerco.

¿Cuánto estamos dejando de lado si definimos el microrrelato como un género humorístico? ¿O satírico? ¿O alegórico? ¿Qué pasa si no hay referencias intertextuales? ¿No se lo debería considerar en nuestra clasificación? Cuanto más detalladas, más peligrosas se vuelven las definiciones.

Propongo aquí algunas definiciones técnicas y poéticas que me parecen interesantes y valiosas. Dicen del microrrelato:

Francisca Noguerol (crítica española): “es una forma narrativa breve, que raramente supera la página de extensión y se diferencia del cuento tradicional por sus tramas ambiguas, personajes abocetados, lenguaje multívoco y finales sorprendentes”.

Lauro Zavala (crítico mexicano): Minificción (no microficción): “Género híbrido con elementos extraliterarios, intertextual, irónico, autónomo, serial, lúdico y alegórico”.

Raúl Brasca (autor y crítico argentino): “Pieza en prosa compuesta de pocas palabras y elocuente silencio concebida para ser completada por el lector y disparar en él una o varias posibilidades de sentido”.

Violeta Rojo (crítica venezolana): “Artefacto literario mínimo, des-generado, proteico, intertextual, que necesita la activa participación del lector y es muy difícil de definir”.

David Lagmanovich (crítico argentino): “Son cuentos concentrados al máximo, bellos como teoremas (...) que ponen a prueba nuestras maneras rutinarias de leer”.

Clara Obligado (escritora y crítica argentina-española): “Son vértigo, seducción, vislumbre; el lector debe rematar su efecto, entrar en un proceso delicado de lectura desentrañadora y reiterada. Y resumirlos es sumarles palabras”.

Fernando Valls (crítico español):

El microrrelato es un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable) en la que impera la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la conti-

nidad), así como la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. A menudo, se presta a la experimentación y se vale de la reescritura o lo intertextual; tampoco debería faltarle la ambigüedad, el ingenio ni el humor.

Andrés Neuman (escritor argentino-español) los define como “textos concebidos a partir de una elipsis muy ostensible, una sintaxis por lo general económica y una estructura esquemática precisa y cerrada, aunque su efecto sea, a veces, el de quedar abierto”.

Enrique Anderson Imbert (autor y crítico argentino): “[El microrrelato] es un fruto redondo, concentrado en su semilla”.

De diversos modos los críticos han intentado definir, describir y a veces delimitar el microrrelato. En términos generales, Dolores Koch insiste en la cuestión del humor, la sátira, la parodia, la irreverencia. Brasca habla de la autosuficiencia narrativa la concisión y la intensidad expresiva. Lauro Zavala propone que el género reúne como ninguno la brevedad, diversidad y fugacidad de la escritura contemporánea y exige un reconocimiento a su elevado potencial de complicidad, fractalidad y virtualidad.

Seré un poco más breve y mucho más sencilla. Para esta charla me atenderé a la siguiente definición: *Microrrelato es un texto narrativo que tiene como máximo una página, es decir, alrededor de 300 palabras.*

Y por favor, no me pregunten qué es lo narrativo.

No es verdad y es fuente de muchos malentendidos la idea de que un microrrelato es mejor cuanto más breve. Una idea maligna, fuente de confusión con respecto al tema brevedad-calidad es la cuestión de los nuevos formatos tecnológicos. Los periodistas culturales preguntan constantemente acerca de la relación entre el twit y el microrrelato, una relación tan poco intensa como fue en otro momento la del cuento brevísimo con el telegrama. Comparar el twitter con el microrrelato es algo así como comparar una novela con una resma de hojas de papel. En las hojas se pueden imprimir novelas, cuadros sinópticos, facturas, información clasificada o lo que a usted se le dé la gana. Y lo mismo sucede con el twitter. Un twit de doscientos

ochenta caracteres puede servir para dar información periodística, denostar al adversario, hacer declaraciones políticas, conversar con los amigos, insultar, elogiar...o escribir literatura. En todo caso, si se trata de literatura, siempre son interesantes los límites por los efectos que provocan. En el Reino Unido, el periódico *Daily Telegraph* convocó en cierta oportunidad a un concurso de “sagas”, denominando así a pequeñas historias que tuvieran exactamente cincuenta y cinco palabras. El resultado fue muy atractivo, con algunos textos de alta gracia. No quiero decir que el formato twitter no sirva para escribir microrrelatos, sino que la relación entre ellos es optativa y no necesaria. Sobre todo, hay que recordar constantemente que un microrrelato no es mejor cuanto más breve. Yo suelo apelar a ese genial minicuento de Borges “Los dos reyes y los dos laberintos”, para explicarle a los neófitos de que se trata.

La cuestión del nombre

El término “microrrelato” lo utilizó por primera vez en 1977 el escritor mexicano José Emilio Pacheco. Y lo retomó en uno de los primeros artículos sobre el género la crítica Dolores Koch, en 1981.

Críticos y autores parecen rivalizar en la determinación de un nombre, que todavía no ha quedado en firme. No se trata de que el microrrelato sea un género nuevo (es antiguo como la humanidad), sino que su descubrimiento por la crítica ha sido relativamente reciente.

Ahora los críticos y autores parecen rivalizar no solo en la originalidad de sus textos, sino también en la novedad del nombre que eligen para denominarlos:

- Cuentos brevísimos
- Cuentos atómicos
- Nanoficción
- Hiperbreves
- Nanocuentos
- Relato liliputiense
- Ficción súbita
- Cuentos bonsai
- Cuenticos
- Cuentos instantáneos

- Textículos
- Cuentos repentinos
- Cuentos pigmeos
- Cuentos mínimos
- Minificciones
- Relatos vertiginosos
- Ficción mínima
- Microficciones
- Cuentos microscópicos
- Cuentos rápidos
- Cuentos jíbaros
- Minirelatos
- Relatos de bolsillo
- Cuento ultracorto
- Minicuentos
- Cuentos en miniatura
- Relámpagos

Muchos autores prefieren evitar los nombres que incluyan la palabra “cuento”, porque de acuerdo a las definiciones más aceptadas, consideran que no todos los microrrelatos son exactamente cuentos. Según esta opinión, los minicuentos serían un subgénero dentro del microrrelato. Por eso hablé de minicuento en relación con la obra de Borges.

En inglés todos los géneros suelen ser un poco más largos. Las novelas tienen más páginas, las sagas seriales tienen más volúmenes y la nouvelle (novela corta) casi no existe. Se admite que un texto de 50-60 páginas bien nutridas todavía puede darse el lujo de llamarse “cuento”. En ese terreno, las *sudden fictions*, ficciones súbitas, tienen entre una y tres páginas, y en español las llamaríamos simplemente cuentos cortos. Están también las *super-short-stories*, una creación del autor de ciencia ficción Frederic Brown. Otros nombres que apuntan a cierta característica del género: *blasters* y *flash fiction* hacen alusión a la brevedad, pero también al estallido, el golpe de sentido, ese efecto de repentina comprensión que completa el significado del microrrelato. Las *flash-fictions* o *microficcions* son un género muy nuevo en la literatura anglosajona. El premio Booker Internacional a Lydia Davis a contribuido mucho a su difusión y su prestigio.

El descubrimiento de la crítica

En los años ochenta comenzaron a publicarse por primera vez en la historia de la crítica literaria los primeros artículos de crítica académica sobre la minificción. El término nunca llegó a imponerse en España, donde por lo general se sigue hablando de “microrrelato”, mientras que los críticos mexicanos se inclinan por “minificción” y a los autores nos da igual.

Pero hay una consecuencia del trabajo crítico que no nos es indiferente, porque contribuyó mucho a la difusión del género. Con uno u otro nombre, estos textos híbridos y rebeldes dejaron de ser considerados cuentos brevísimos (como si fueran un subgénero del cuento y pudieran aplicársele las mismas reglas), y fueron reconocidos como un género independiente con sus características propias. Fue un descubrimiento geográfico, de algún modo parecido al de Colón: como América, el microrrelato ya estaba allí, y sin embargo los críticos se encontraron con un inmenso territorio inexplorado, virgen de pensamiento, de estudios, de investigaciones, y se lanzaron alegremente a su conquista y colonización.

El interés de la crítica fue acompañando a un movimiento expansivo del género que abarcó a América Latina y España, con nuevos autores, nuevos lectores, revistas especializadas y, en los últimos años, concursos, editoriales, festivales y congresos. Los críticos académicos suelen ser también profesores universitarios: así, por un efecto de derrame fueron interesando a muchos de sus alumnos. Poco a poco se fue constituyendo una comunidad de lectores de microrrelatos en todo el ámbito iberoamericano. La combinación del interés académico y la posibilidad de difusión en Internet, (la pantalla es un sitio tan cómodo para los géneros breves) se unieron en la expansión y el desarrollo del microrrelato en español.

El género, ¿es latinoamericano?

Muy pronto surgió una intensa discusión entre los críticos latinoamericanos y los españoles: ¿es el microrrelato un género nacido

en España o en América Latina? En lo personal, como escritora y como lectora salvaje, a mí me da exactamente lo mismo para gran indignación de algunos de mis colegas latinoamericanos, que insisten en demostrarme la enorme importancia de un movimiento literario que por primera vez no habría empezado en Europa (con la literatura de América Latina como simple reflejo), sino que sería un auténtico vástago de nuestras tierras, con suficiente entidad como para ejercer influencia en la literatura española. Como parte de la discusión entre los críticos de este y aquel lado del océano, se enarbolan banderas y se esgrimen autores. Del lado de España, se sostiene como precursor del microrrelato a Ramón Gómez de la Serna, con sus Greguerías, o se cita cierto texto famoso de Juan Ramón Jiménez. Y en América Latina, aun antes que el mexicano Julio Torri estén, por supuesto, los microrrelatos de Rubén Darío. Que no se llamaban así cuando los compuso, pero que hoy brillan en las notas críticas y en las antologías.

En el afán de demostrar la importancia de Rubén Darío como precursor del microrrelato latinoamericano, se cae, según mi opinión personal, en ciertas exageraciones. Por una parte, la figura de Rubén Darío, nicaragüense que desarrolló buena parte de su obra en España, es un puente entre las dos orillas. Por otra parte, no todas sus piezas breves en prosa pueden considerarse microrrelatos. La brevedad es lo mínimo que se espera del género, pero no lo máximo: es solamente una de sus características, aunque también sea, por cierto, la única que no puede faltar. La mayor parte de los escritores latinoamericanos del siglo XIX y también muchos españoles de la misma época, escribieron piezas breves. Tal vez porque la figura del escritor profesional no estaba todavía claramente definida en América Latina, se había desdibujado en España y nuestros escritores eran políticos, militares, diplomáticos, con breves momentos para dedicarle a la literatura. Muchas de estas piezas son descriptivas, otras son pensamientos o reflexiones, en buena parte son poemas en prosa.

El autor mexicano al que se considera uno de los padres del microrrelato es Julio Torri, que desde su primer famoso texto, *A Circe*, anticipó muchas de las características que después se considerarían

típicas del microrrelato en español. Pero ya veremos cómo simultáneamente se estaba trabajando también en la brevedad de diversos modos en España.

Hay una fecha clave en la historia del microrrelato: en 1955 los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron la primera antología en español: los *Cuentos breves y extraordinarios*, una selección que incluía ya muchas de las características del género. Por una parte, los autores encontraron lo que la crítica dio en llamar “incrustaciones”, breves textos que forman parte de textos más largos, cuentos o novelas o incluso ensayos, revistas, manuales y que tienen, sin embargo, sentido propio: extraídos de su lugar de origen, se sostienen perfectamente como textos independientes. Por otro lado, la crítica ha probado hoy que muchos de esos *Cuentos breves y extraordinarios*, atribuidos a diversos autores y aparentemente tomados de otros libros, son, en realidad, invención pura de los autores de la antología. Nuestro género se muestra así divertido y lúdico desde su mismo nacimiento, aunque la cuestión de su nacimiento sea tan discutida.

Mientras Borges y Bioy trabajaban en el extremo sur del continente, en el norte otras dos grandes figuras de la literatura latinoamericana estaban haciendo un trabajo equivalente en México: Juan José Arreola y Augusto Monterroso desarrollaron en esos años lo más valioso de su obra, en particular en relación con el microrrelato. Como si se tratara de un movimiento de pinzas que terminó por abarcar a todo el continente, pronto comenzaron a surgir grandes autores que se dedicaron al género en todos los países de América Latina. Impulsado por la revista mexicana *El Cuento* (1939/ 1964-1999), dirigida por el escritor mexicano Edmundo Valadés y después por su continuadora, *Puro Cuento* (1986-1992), dirigida por el escritor argentino Mempo Giardinelli, alentado también en los 80, en Colombia, por la revista *E-kuóreo*, dirigida por Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer, se produjo en América Latina un particular desarrollo del microrrelato, en buena parte acompañando la tendencia del continente hacia lo fantástico. Y surgieron autores como Juan Epple y

Pía Barros en Chile, Luis Britto García y Gabriel Jiménez Emán en Venezuela, Menén Desleal en El Salvador, Bustamante Zamudio y Kremer en Colombia, Enrique Jaramillo Levy en Panamá y muchos, muchísimos autores mexicanos como Agustín Monsreal, Felipe Garrido o Guillermo Samperio, argentinos como Julio Cortázar, Marco Denevi, Enrique Anderson Imbert, Isidoro Blaisten. (Me detengo deliberadamente en autores nacidos antes de 1960). Fue tal vez una época de oro para nuestro género, y ya les diré por qué lo considero así.

Muchos consideran que el primer microrrelato publicado en España es “El joven pintor” (1908) de Juan Ramón Jiménez. Es necesario recordar que el gran Max Aub, uno de los padres del género con sus *Crímenes ejemplares*, desarrolló su obra como minificcionista en México, pero transcurrió en España buena parte de su vida. Antes todavía Ramón Gómez de la Serna, con sus numerosos “disparates” y “caprichos”, reunidos en la *Greguerías*, y José Moreno Villa, con sus Libros I y II de su obra miscelánea *Evoluciones. Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas*, fueron importantes antecedentes del cultivo de la micronarrativa, aunque sus textos no fueran exactamente microrrelatos.

El mismo García Lorca escribió muchas brevedades, que ahora han sido reunidas en un solo volumen: *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. También Luis Buñuel fue el autor de varios textos brevísimos. Francisco Ayala y Fernando Arrabal escribieron textos breves desde el exilio en países extranjeros. Ana María Matute e Ignacio Aldecoa, desde el exilio interior, recrearon en sus brevedades la crueldad de la vida cotidiana en un país dañado y empobrecido por la guerra civil y la dictadura.

A partir de los 80, con el desarrollo de la crítica, el género creció también en España, y grandes autores de narrativa se dedicaron a él, como Luis Mateo Diez, José María Merino, o Juan Pedro Aparicio. El microrrelato comenzó a ser estudiado en las universidades más importantes de España. Pero además, el desarrollo del microrrelato en España a fines del siglo XX y XXI tiene una característica propia fundamental: la aparición de editoriales dedicadas al género

que acompañaron el movimiento y a sus autores. Mientras que en América Latina la mayor parte de las publicaciones son libros de autor (las antologías son una excepción), varias editoriales españolas comenzaron a publicar microrrelatos a partir de los años noventa y se constituyó un público lector dispuesto a disfrutar de la brevedad.

Toda lista es arbitraria. Sé que estoy dejando de lado grandes nombres de un lado y otro del Atlántico. Elegir es siempre desprenderse de algo. Y los autores nacidos después de 1960 son tantos que preferí evitar el problema de elegir entre ellos.

La brevedad en Europa, antecedentes del microrrelato

¿Hasta qué punto podríamos asegurar de que el microrrelato es un género nacido y criado en español? Aun dejando de lado los antecedentes que hay en la literatura popular de todos los pueblos del mundo (pienso, por ejemplo, en *Las mil y una noches*), también los hay en creaciones de autor.

Por ejemplo, en el surrealismo francés. El movimiento surrealista nació ordenadamente, predicando el desorden creativo en la Francia de 1924 con el Manifiesto de André Breton. Por el camino de la subversión poética, una gran cantidad de autores franceses eligieron escribir brevedades que son, en buena parte, antecedentes del microrrelato de autor. Y redescubrieron autores como Aloysius Bertrand o William Blake.

El mismo Breton, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Marcel Schwob, Lautremont, Apollinaire, Duchamp, todos ellos escribieron textos brevísimos, tal vez más poéticos que narrativos, pero jugando en esa delicada frontera. También lo hizo Jean Cocteau, con su maravilloso *Opium —Diario de una desintoxicación—*, ese libro de textos sutilísimos que mezclan y combinan la narración con la reflexión y la poesía y que incluye algunos netos minicuentos. Y mi muy admirado autor belga Henry Michaux (naturalizado francés), con su *Viaje a la Gran Garabaña*. Para mí, los textos de Michaux (Namur, Bélgica, 1899-París

1984) son ya microrrelatos bien definidos, aunque en su momento fueran considerados poesía, simplemente porque todavía no se había inventado un casillero para clasificarlos de otro modo.

Nacido en Budapest en 1912, István Örkény fue un escritor y dramaturgo húngaro de origen judío, autor de los extraordinarios *Cuentos de un minuto*, que comparten con los microrrelatos de Monterroso el humor ácido y la visión satírica de la sociedad, y son al mismo tiempo siempre inesperados, siempre poéticos y extraños. *Las ciudades invisibles*, (1972) de Italo Calvino, es uno de nuestros textos sagrados, un libro emparentado con la *Gran Garabaña* de Michaux, que curiosamente fue publicado en español en Argentina como ciencia ficción, por la editorial Minotauro. El gran editor español Paco Porrúa encontró ese casillero para darse el lujo de publicar un libro admirable y difícil de clasificar.

Pero Franz Kafka (Praga, 1883-1924) sigue siendo a mi juicio el más grande de los autores de microrrelato en el siglo XX y uno de los que definieron las características del género.

Sin embargo, hay que reconocer que estos libros y estos autores fueron casos aislados, casi antecedentes. Quizás, a pesar de todo, el microrrelato todavía no había nacido al mundo como género.

En Estados Unidos hay un caso muy particular: El autor de ciencia ficción Frederic Brown fue un verdadero adelantado del microrrelato. En Estados Unidos, en los años 50, escribió una serie de geniales y brevísimas historias de ciencia ficción y fantasía a las que llamó super-short-story. En general son cuentos casi tradicionales, excepto por su extensión. Para muchos, habría que clasificarlos en el subgénero de minicuento.

Robert Hass es otro extraordinario autor norteamericano, un gran poeta, pero también autor de minificciones a las que se dio el nombre de poesía, por esa falta de casillero que tenían los críticos y los mismos escritores.

El caso argentino. Actualidad y banalización

En 1975 comencé a escribir lo que después sería mi primer libro de microrrelatos: *La sueñera*. Cuando lo terminé, muchos años después, me encontré con la enorme sorpresa de que había escrito algo que se consideraba extraño y menor. Mientras lo escribía, yo creía estar continuando una importante tradición de la literatura argentina. Todos nuestros grandes cuentistas, mis maestros, escribieron también microrrelatos: Borges, Cortázar, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Denevi, Blaisten. Curiosamente, durante muchos años, esa tradición fue negada y olvidada. Y, en cierto modo, lo sigue siendo. Nos faltan todavía editoriales valientes dispuestas a jugarse por el género.

Pero esa supuesta cobardía tiene cierto sentido cuando nos encontramos con un problema muy actual: como sucede con la poesía, el microrrelato tiene más autores que lectores. Si eran pocos los escritores que se dedicaban a la minificción y el problema era la sed, hoy, en medio de una avalancha de publicaciones, el género corre el peligro de morir ahogado, no solo en la Argentina. Encerrado en los tópicos de la literatura fantástica, dando vueltas una y otra vez alrededor de los grandes ejemplos clásicos, el microrrelato en español se empobrece.

Una de las razones es el surgimiento de cientos de minificcionistas. No porque sean muchos, sino porque no se consideran a sí mismos escritores. Mientras que en otras épocas los autores de microrrelato eran escritores que también trabajaban otros géneros, hoy a los microrrelatistas les falta esa ambición. Se contentan con ser parte de este movimiento sin duda interesante pero limitado. Deberían ser escritores, pero ese es un paso que no se atreven a dar: se acercaron al género porque es breve y parece fácil y jamás osarían escribir un cuento de cinco páginas. Por eso considero que los setenta fueron una época de oro, con el surgimiento de todos esos excelentes auténticos escritores latinoamericanos que optaron por nuestro querido género... entre otros.

Es notable que los mejores autores argentinos son también escritores y se destacan en otros géneros: Raúl Brasca, Luisa Valenzuela,

narradores, Eugenio Mandrini poeta, Roberto Perinelli dramaturgo... Me gustaría mucho ver surgir verdaderos escritores entre los jóvenes minificcionistas.

Creo que una manera en que el género podrá escapar de esta jaula en la que da vueltas, atrapado, en los últimos años, es la mutua contaminación que tarde o temprano se va a dar con el microrrelato en otros idiomas. Las minificciones en inglés son radicalmente distintas: suelen ser relatos realistas, centrados en cuestiones psicológicas o subjetivas, a veces se trata de un instante de revelación en una situación cotidiana, en fin, han optado por otro camino. Sería interesantísimo conocerlos más a fondo y dejarnos impregnar por su influencia, contaminándolos al mismo tiempo con nuestra propia manera de entender el género.

El futuro

Quisiera terminar esta charla anticipando el futuro del género.

Un meteorito grande, veloz, inesperado, devastador, destruye el planeta tierra, convirtiéndolo en polvo cósmico. De todas las bibliotecas físicas y virtuales del mundo, un solo libro sobrevive, flotando en el espacio. Varios siglos después, lo descubre una nave de los Molganos, otra raza inteligente de la galaxia. Es una antología de microrrelato. Los especialistas Molganos en historia y cultura terrestres llegan a la conclusión de que el microrrelato era el arte humano por excelencia, que nunca existió ningún otro. Los Molganos son largueros. Desarrollan tesis de miles de páginas (si sus textos pudieran medirse por páginas) para explicar por qué los habitantes de la tierra exigían y amaban lo brevísimo por sobre todas las cosas. Llegan a la conclusión de que los seres humanos necesitaban una literatura capaz de expresar en su estructura misma la brevedad de la vida humana. Desde entonces, para el universo, el microrrelato es la representación de todo el arte de la raza humana.

Ese es el futuro del microrrelato, esa es su enorme responsabilidad.

Tensión y fuga del relato hispanoamericano

José Sánchez Carbó

Universidad Iberoamericana Puebla

*[...] La crítica tiene una función creadora:
inventa una literatura (una perspectiva, un orden...)
a partir de las obras.*

Octavio Paz, Corriente alterna

Retomo el epígrafe de Octavio Paz sobre la función creadora de la crítica literaria al establecer relaciones entre distintos corpus para ordenar la ingente producción cuentística en Hispanoamérica. Esta capacidad de la crítica nos permitirá presentar otra tradición de este género. De ahí que sean pertinentes tres tareas que desarrollaré en este texto: 1) trazar un panorama sobre las instancias que han configurado la tradición cuentística a nivel subcontinental; 2) proponer una definición lúdica del cuento; y 3) delinear la presencia de otra tradición a través de las colecciones de relatos integrados, una modalidad poco revisada por la crítica, pero con un número ingente de obras. De esta forma pretendo evidenciar las tensiones generadas entre las convenciones y los disensos del género.

Emprender la revisión de la cuentística hispanoamericana supone trabajar con una variedad temática y formal de un corpus inconcebible de miles de obras que crece de forma exponencial año con año en cada país. Esta tarea ha sido elaborada de forma sistemática e individual por varios escritores y críticos a lo largo de muchas décadas. En conjunto estos esfuerzos de sistematización reflejan la atención que el género

ha merecido por parte de la crítica literaria. Estos estudios, por la selección elaborada, han ido conformando o redefiniendo un canon dinámico a través del análisis de cuentos, cuentarios o autores en particular, así como la producción según generaciones, temas, países o regiones. Estos estudios, publicados como antologías, libros de ensayo o artículos, han destacado las constantes y las variables estilísticas y técnicas según determinados ámbitos temporales, sociales y culturales.

El inmenso corpus de obras, así como una crítica atenta a esta producción son elementos indispensables para afirmar la existencia de una tradición cuentística en Hispanoamérica. Esta tradición se ha formado con la obra producida, pero también con la reflexión en torno a esa obra producida. Recordemos que una característica esencial del llamado cuento moderno yace en la reflexión teórica. Esta situación la personifica Edgar Allan Poe por sus cuentos y por la reflexión respecto al género. En este sentido, en el ámbito hispanoamericano también son caros los propios cuentos de Horacio Quiroga, así como las reflexiones ya clásicas e inevitables que nos legó: “Ante el tribunal”, “El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, “Decálogo del perfecto cuentista” y “La retórica del cuento”, textos que darían pie a un conjunto amplio de ensayos.

A esta tradición le asientan bien, sin duda, calificativos positivos e incluso superlativos. Por supuesto, importan los factores cuantitativos, los miles de obras, porque son evidencia de la actividad literaria en un área específica, pero sobre todo lo cualitativo, la calidad y la originalidad de las propuestas.

Además de la creación y de los estudios en torno a ella, esta rica historia también se ha conformado por una multiplicidad de instancias, elementos y contextos. Enfoques teóricos como el “campo literario” (Bourdieu, 1995) o el “sistema literario” (Even-Zohar, 2007) permiten revisar y explicar el conjunto de elementos implicados en las transformaciones de la literatura o de un género en específico, la parte dinámica de la tradición, es decir, las tensiones y las fugas propias de una expresión en constante cambio. Estas condiciones

han situado a Hispanoamérica como un referente en el ámbito del cuento a nivel internacional.

El cuento en Hispanoamérica ha sido un género bien estimado. Durante una parte del siglo XX llegó a pensarse que era un género acorde a la mentalidad americana o nacional. Algunos críticos y escritores como Luis Leal, Lauro Zavala o Hernán Lara Zavala llegaron a afirmar que el cuento era propicio, por encima de la novela, para el carácter mexicano o latinoamericano (Sánchez Carbó, 2012, p. 131). Algo similar pensaba el cuentista norteamericano Sherwood Anderson, cuando consideraba que la novela no se adaptaba ni se adoptaba al contexto norteamericano por ser una “importación foránea [...] América necesitaba de un género que proporcionara más libertad y flexibilidad al narrador” (citado por Sánchez Carbó, 2012, p. 130). Estas ideas, sin duda, resultan cuestionables en la actualidad, pero ayudan a dimensionar la plural presencia del cuento en la literatura. Es claro que no es el espíritu de época de Herder ni el determinismo ambiental de Taine en donde podemos encontrar las respuestas sino en las condiciones contextuales (sociales, culturales, estéticas, políticas, económicas) que permitieron la notable producción de la que se ha hablado. Preferible es quedarse mejor con la libertad y la flexibilidad destacadas por Anderson como características perennes en el cuento.

El campo literario o el sistema ayudan a reconocer que a la par de la publicación de libros de cuentos, el sistema se dinamiza y diversifica por la paulatina incorporación a los procesos de producción o consumo de géneros temáticos o populares y por la descentralización de políticas culturales que animan el mercado, el consumo y la producción, es decir, el intercambio de obras y de repertorios (modelos, estilos, etc.). Estos marcos conceptuales permiten identificar la existencia de un sistema literario hegemónico, un sistema metropolitano, y reconocer que en los últimos cincuenta años han ganado presencia literaria grupos históricamente marginados (mujeres e indígenas), pese a la indiferencia y desprecio de un sector ortodoxo de la crítica.

Las cuentistas han sido excluidas de la historia de la literatura. Atenta a esta problemática, Liliana Pedroza (2018) realizó un riguroso

estudio en el que le ha dado visibilidad a muchas de ellas y ha expuesto la desigual atención que ha recibido la producción cuentística de las mujeres. Comenta que:

A inicios del siglo xx el número reducido de mujeres que sabía escribir, si escribieron, en mayor parte, fue dentro del ámbito privado o publicaron al amparo del anonimato bajo un pseudónimo masculino (uno inventado o usando el nombre del esposo), porque escribir y opinar era un asunto de hombres. Por otra parte, la crítica y la historia literaria no se ocuparon durante mucho tiempo de las mujeres que publicaron. Ha habido un silencio, involuntario o no, que nos hizo creer que no había muchas mujeres que se dedicaban a la literatura. (p. 16)

En el caso de la literatura escrita en lenguas indígenas, igualmente todavía hay mucho por reconocer, puesto que en el caso de México, se maneja como si se tratara de un sistema escindido del centro geográfico y cultural. Revisar este tipo de condiciones y procesos prefigura otra posibilidad de revisión de la tradición.

El sistema literario eurocéntrico moderno, todavía vigente, comenzó a gestarse durante el siglo XIX a partir de una concepción de cultura caracterizada no solo por la pretensión de autonomía o emancipación respecto a otros sistemas como el religioso o el político o de la Corona española, en el caso específico de la realidad hispanoamericana, sino también por su postura excluyente, elitista y restrictiva, que en muchos aspectos se conservaron aún conseguidas las independencias. Esta idea de cultura y, por consiguiente, de literatura, es la que ha permeado y moldeado muchas de las políticas y acciones constitutivas del sistema literario hasta nuestros días. En mayor o menor grado la forma del campo literario establecido en el siglo XIX con la ganada autonomía literaria a veces aviva y a veces niega las tensiones. Limitarse a analizar obras de esta parte del sistema literario empobrece la tradición y oculta las tensiones que experimentan escritores y escritoras que publican en estas lenguas.

En el seno de muchas literaturas nacionales coexisten varios sistemas literarios con distintos niveles de visibilidad y posibilidad. En Latinoamérica se hablan más de 400 lenguas indígenas. Un

mínimo porcentaje de estas lenguas producen literatura. En el caso de México se escribe literatura en al menos 25 lenguas. De ahí la necesidad de distinguir la existencia de sistemas literarios periféricos y no periféricos, no tanto para jerarquizar, sino para evidenciar la desigualdad de condiciones de posibilidad. Esta distinción, más de índole social, pero con implicaciones estéticas, sirve para entender el escaso desarrollo de ciertas literaturas, en específico, el cuento escrito en las diversas lenguas indígenas que conviven en el sistema literario pues el apoyo y el impulso recibido ha sido asimétrico. Es sabido que durante décadas estos grupos han estado al margen de los recursos de la literatura metropolitana.

Si bien este tipo de revisiones panorámicas opacan la singularidad y convocan a la inevitable deuda de la omisión de autores y obras, por descuido, olvido o imposibilidad de acceso a varias obras, resultan un ejercicio pertinente para delinear constantes formales y temáticas para crear una imagen de cómo se ha diversificado el denominado repertorio del cuento latinoamericano.

En estas panorámicas el escritor ocupa un lugar central. El cuentista, en este sentido, ha jugado con los recursos del repertorio literario ya sea, por una parte, para perpetuar la tradición del cuento clásico o tradicional, por otra, para conjugar, desechar e hibridar elementos que han transformado y desafiado una tradición cuyos referentes se encuentran tanto en el exterior (Poe, Maupassant, Chejov, Faulkner, Hemingway) como en el interior (Borges, Quiroga, Torri, Rulfo, Arreola, Cortázar, Fuentes). Así una de las tensiones evidentes dentro de la tradición deriva de una postura conmemorativa frente a una transgresiva.

En este universo conformado por constelaciones, estrellas, planetas, asteroides, cometas y meteoritos encontramos desde el cuentista que cultiva con celo la herencia hasta el que la subvierte al punto de problematizar el propio concepto de cuento y, por consiguiente, su obra demanda nuevas rutas de interpretación y análisis. Ante este multiforme universo, una parte de la crítica y de los escritores se ha decantado por mantener y defender una normativa para conservar

los “cuentos” con el fin de perpetuar una tradición; otra parte de la crítica y de los escritores ha cuestionado los principios legados por sus antecesores y ha recurrido a una concepción amplia y básica para denominar cuento a toda relación de sucesos o ha optado por emplear el término “relato” para integrar formas narrativas breves, proteicas o híbridas. Así, unos, con el propósito de proteger la definición, excluyen del recinto conceptual del “cuento” formas narrativas por considerarlas fragmentos, estampas, viñetas, pensamientos, relatos, evocaciones o capítulos de una novela desarticulada (Escalante, 1990). No obstante, otros le han dado cabida a un catálogo amplio de expresiones narrativas breves al conjurar distinciones que abarcan un abanico amplio de formas (Zavala, 2004). Tanto una como otra posición con sus argumentos representa una evidencia clara de la tensión y la fuga del cuento, son muestra de una dinámica signo de buena salud creativa. Son parte de los ciclos de “rebeliones” artísticas y literarias a los que aludía Horacio Quiroga (2004) con estas duras palabras: “cuando llegue la hora, he de exponer ante el fiscal acusador las mismas causales por las que condené a los pasatistas de mi época cuando yo era joven y no el anciano decrepito de hoy” (p. 51).

Dentro de este marco sociohistórico de la tradición del cuento hispanoamericano propongo, como había mencionado, una definición lúdica que, por una parte, contribuya a refrendar esa posibilidad de libertad y flexibilidad aludida por Sherwood Anderson y, por otra, exponga el conflicto de lo inasible. Como dijo Nietzsche, lo que tiene historia no puede ser definido.

De esta manera, por lo visto y lo leído, el cuento resulta una especie camaleónica. Es una especie camaleónica no tanto por su extensión que puede alcanzar la de la frase hasta la de la novela corta; tampoco porque atrapa con su lengua rápida a sus lectores/presas; ni porque es capaz de adoptar un sinnúmero de formas y temas; bueno, ni siquiera porque cambia de color según el estado de ánimo del relato; o por su milenaria edad.

El cuento es camaleónico por su visión estereoscópica con ojos capaces de mirar en direcciones distintas a la vez para crear una

imagen compuesta y singular del mundo. El cuento es una especie camaleónica, muy distinta y muy parecida a una especie insaciable y omnívora como la novela, pero también es una especie prosaica que alcanza alturas poéticas. El cuento camaleónico es hasta que muta.

Sobre la extensión del cuento se ha discutido bastante con lo que muchas cifras y medidas han salido a relucir. Esta extensión ha sido medida por el número de palabras, cuartillas o páginas, personajes, conflictos o tiempo de lectura lo que ha dado origen a neologismos. Basta saber que en el cuento cabe “El dinosaurio” de Monterroso como “El perseguidor” de Cortázar: el minicuento, el microrrelato y el cuento largo.

Cuando Poe modernizó el cuento con las reflexiones en torno a Hawthorne, afirmó que un cuento debería leerse entre la media hora y las dos horas. Para mantener la atención del lector, el autor debía conseguirlo con lo que llamó la “unidad de impresión”. Todas las palabras contenidas deben tener una función, cada palabra debe ser precisa como la lengua del camaleón. Un cuento es un cuento, aunque asuma otras formas como las de la crónica, el diario, la epístola, el anuncio publicitario, el testimonio, la viñeta, el ensayo, el poema en prosa.

El cuento es milenario. Dice Guillermo Cabrera Infante (2001) que es “tan antiguo como el hombre. Tal vez incluso más antiguo, pues bien pudo haber primates que contaran cuentos todos hechos con gruñidos” (p. 12). En torno a ese fuego se empezaron a elaborar los primeros relatos, mitos y misterios de la humanidad. De compartir las experiencias de sus jornadas en las noches al calor y la luz de la fogata en las que convocaban fuerzas sobrenaturales, hechos épicos y dramáticos, elegía y tragedia, esos relatos se fueron transformando a lo largo de los siglos de manera inimaginable. Estas narraciones nos unen con tiempo inmemoriales. En palabras de Giorgio Agamben (2016) el “fuego y el relato, el misterio y la historia, son los dos elementos indispensables de la literatura” (p. 16).

El cuento tiene una visión estereoscópica, mira a distintos lugares a la vez. Como ya dijera Ricardo Piglia (2014): “Un cuento siempre

cuenta dos historias” (p. 103); o Hemingway que le llamó la “teoría del iceberg”. Un cuento en la superficie, de forma explícita, cuenta una historia mientras que sin darnos cuenta nos relata otra historia todavía más profunda.

El cuento es una especie prosaica que alcanza alturas poéticas; si bien su sustancia es la prosa libre de los rigores de la versificación y la métrica, en el cuento no sobra ni falta palabra, es concisión, todas coordinan el todo. Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento”, tan certero, había escrito que es un “género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (2004, p. 239). De esta forma, un prosaico manual de instrucciones puede conducirnos hasta la cima de la lírica (Cortázar, 2003). Similares impresiones son las de Horacio Castellanos Moya cuando comparte que asocia “la escritura de cuentos con la magia de la poesía, con un invisible que moldea la historia y la convierte en verbo seductor” (2004, p. 597).

Finalmente, había mencionado que el cuento es una especie camaleónica, muy distinta y muy parecida a una especie insaciable y omnívora como la novela. Al respecto, cabe decir que el cuento largo a veces se parece a la novela corta y a veces la novela corta se parece al cuento largo. No obstante, hay otra modalidad del cuento que se asemeja a la novela y de la cual me gustaría hablar a continuación, puesto que en Hispanoamérica representa una rica y prolija tradición que, no obstante, ha sido poco atendida. Así, en algunos casos, se puede decir que la novela fragmentada a veces se parece a la colección de relatos integrados y la colección de relatos integrados a veces se parece a la novela fragmentada.

Cuando un conjunto de cuentos reunidos en un mismo libro presenta elementos específicos que se repiten o reiteran en todos ellos (personaje, espacio, tiempo, motivo, etc.), estamos ante una colección de relatos integrados, modalidad que la crítica durante algún tiempo la definió como una especie rara de novela o, al contrario, una especie

rara de libro de cuentos misceláneos. Por ejemplo, John S. Brushwood habla de novelas compuestas con partes tanto independientes como interrelacionadas (1984, p. 288); mientras que José Miguel Oviedo se refiere a libros que se presentan como novelas, pero en realidad son un conjunto de cuentos (1989, p. 225). Las editoriales también presentan esta modalidad como novela compuesta por cuentos o por relatos, como sucede en los casos de *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes e *Hipotermia* de Álvaro Enrique.

Conviene resaltar que no se trata de un puñado de obras, sino de centenares de ellas que se han escrito desde el siglo XIX hasta nuestros días, cada vez con mayor frecuencia. Hace algunos años definí esta forma para tener un marco de análisis adecuado para un grandioso corpus, por el número y la calidad de las obras.

En aquel entonces definí a la colección de relatos integrados como: una modalidad literaria caracterizada porque un autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotáctica o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o salteado. (Sánchez Carbó, 2012, p. 46)

Más allá de los tecnicismos, esta definición resultó básica para establecer una serie de relaciones entre cientos de colecciones para conformar un corpus que descubre otra veta de la inagotable mina del cuento hispanoamericano; una veta que se une a la de la minificción hispanoamericana. Esta modalidad abre muchas opciones de producción y lectura. La colección de relatos integrados se ubica en medio de un espectro cuyos extremos narrativos son la novela y el libro de cuentos misceláneos. La relación entre los relatos integrados es paratáctica, es decir, es una relación coordinada, o hipotáctica cuando enfrentamos un relato marco como en *Las mil y una noches*; diferente a la novela en donde la relación entre los capítulos es hipotáctica, es decir, jerarquizada y subordinada por la exigencia de la estructura narrativa.

Ante las posibilidades de crear una obra compuesta por cuentos interrelacionados, al cuentista se le presenta otra dimensión poética.

No se trata de la concepción habitual de un relato autónomo e independiente, tal como lo habían pensado Poe, Quiroga y otros, sino de la posibilidad de estructurar y enlazar un conjunto de ellos con la precisión de un relojero. Por supuesto, para el lector esta disposición significa adentrarse en un universo narrativo singular y excéntrico respecto a las colindancias narrativas más populares. La lectura en la novela como en el cuento individual tiende a proyectar al lector de forma prospectiva, sobre el qué pasará; en la colección de relatos integrados más bien el lector es incitado a la retrospectiva cuando se percata de la reaparición de personajes, espacios o tiempos, de otro relato.

Además, cabe mencionar que es innegable la impronta oral en el cuento, es su raíz, pero en la colección de relatos integrados nos situamos decididamente en el terreno de la escritura y de lo impreso, en otra forma de concebir el espacio y el tiempo: “Es un paso en dirección a la discontinuidad, a la organización de bloques de discurso simultáneo en el espacio en vez de consecutivo en el tiempo” (Kenner, 2011, p. 70). La colección de relatos integrados es una modalidad narrativa distinta a la del cuento individual y a la del libro misceláneo. Marie Laure Ryan (2016), en un estudio sobre narrativa contemporánea, explica que el llamado “giro narrativo” del siglo XX, en un primer momento, situó al texto y la textualidad, el significante, como objeto de estudio predilecto. La fórmula básica de esta opción sería: Un texto crea un mundo en el que sucede una historia. En una etapa posterior, hacia la década de los ochenta, ganó atención la historia narrada, es decir, el significado puesto que la historia perdura más tiempo en nuestra memoria y porque la historia puede ser narrada de distintas formas y medios, por ejemplo, la historia de la Cenicienta. Esto lo resume Ryan en la fórmula: Muchos textos crean un mundo que cuenta la misma historia. Este cambio del significante al significado debilita la fórmula: 1 texto-1 mundo-1 historia.

La cultura contemporánea, agrega Ryan, se caracteriza por la proliferación de textos, mundos e historias. De tal forma que es posible identificar las siguientes variantes: 1) Proliferación narrativa (hay un

mundo con muchas historias); 2) Proliferación ontológica (una historia o textos con muchos mundos); 3) Proliferación textual y medial (diferentes textos centrados en un mismo mundo, en especial textos en diferentes medios), lo que se conoce como narrativa transmedia.

Con el cuento y la novela, el lector inicia y termina un texto, un mundo y una historia, un significante y un significado. Ante el libro misceláneo de cuentos el lector enfrenta una proliferación de textos, de mundos e historias distintas e independientes, varios significantes y significados cuya fórmula sería muchos textos, muchos mundos y muchas historias. En la colección de relatos integrados hay otras posibilidades: 1) Diversos textos cuentan muchas historias en torno a un solo mundo como podría ser el caso de *Agua quemada* de Carlos Fuentes, libro en el que los cuatro cuentos gravitan sobre una familia y un mundo como la Ciudad de México; 2) Una segunda opción la encontramos con la fórmula varios textos, una historia y varios mundos que podría ejemplificarse con *Delito por bailar chachachá* de Guillermo Cabrera Infante, cuyos tres relatos tienen a la misma pareja como protagonistas, en un café de La Habana, sin embargo cada relato representa un mundo distinto, una época distinta en la historia de Cuba; y 3) Una tercera variante de colección de relatos integrados obedece a la fórmula muchos mundos y muchas historias enmarcadas en un texto como sucede en *El Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury*.

Espero que con lo expuesto haya demostrado cómo la tensión y la fuga, es decir, la subversión y reelaboración de las convenciones genéricas han sido fundamentales para la reconfiguración de los marcos de valoración y producción. El cuento hispanoamericano ha subsistido con notable vitalidad entre un género como la poesía con un importante capital simbólico y la novela con un capital comercial insuperable, quizá porque es de los géneros con mayor carisma pese a las adversidades. Como un camaleón con cada paso sufre una metamorfosis y nos fascina que sea así.

Referencias

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Brushwood, J. S. (1984). *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*. (R. Williams, Trad.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrera Infante, G. (Septiembre de 2001). Y va de cuentos. *Letras Libres*, 12-18.
- Castellanos Moya, H. (2004). En los linderos del asombro. En F. Burgos, *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (pp. 597-598). Madrid: Castalia.
- Cortázar, J. (2003). *Historias de cronopios y famas*. Madrid: Suma de Letras.
- Cortázar, J. (2004). Algunos aspectos del cuento. En F. Burgos, *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (pp. 238-250). Madrid: Castalia.
- Enrique, Á. (2005). *Hipotermia*. Barcelona: Anagrama.
- Escalante, E. (1990). Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX. En A. Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)* (pp. 85-92). Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/Universidad Autónoma de Puebla.
- Fuentes, C. (1995). *La frontera de cristal*. Ciudad de México: Taurus/Aguilar.
- Kenner, H. (2011). *Flaubert, Joyce y Becket. Los comediantes estoicos*. (R. Vargas, Trad.) Ciudad de México: FCE.
- Oviedo, J. M. (1989). *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830-1920*. Madrid: Alianza.
- Paz, O. (1972). *Corriente alterna*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Pedroza, L. (2018). *Historia secreta del cuento mexicano, 1910-2017*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Piglia, R. (2014). Tesis sobre el cuento. En *Formas breves* (pp. 101-109). Barcelona: Debolsillo.
- Quiroga, H. (2004). Ante el tribunal. En F. Burgos, *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (pp. 50-52). Madrid: Castalia.

Sánchez Carbó, J. (2012). *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla.

Zavala, L. (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen.

El cuento no tiene quien lo explique: Horacio Quiroga y sus artículos sobre la narrativa

Wilson Alves-Bezerra

Universidad Federal de São Carlos, Brasil

La mañana del 10 de abril de 1925, cuando el magazine porteño *El Hogar* publicó en la página 7 el artículo “El manual del perfecto cuentista” (MPC), su autor, el uruguayo Horacio Quiroga, tenía 46 años de edad, y ya había publicado decenas de sus célebres cuentos, crónicas de la serie “La vida de nuestros animales”, además de diversas crónicas de cine. También ya había publicado los libros: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El Salvaje* (1920), *Anaconda* (1921) y *El Desierto* (1924).

El texto corto tuvo un efecto singular. Las 1608 palabras que lo componían, está claro, no eran muchas más de las que componían sus principales cuentos, como “La gallina degollada”, “El almohadón de pluma”, “A la deriva”, pues todos tenían alrededor de 1256 vocablos. Sin embargo, “El manual del perfecto cuentista” era único porque presentaba una nueva promesa. Se trataba de no menos que de una seducción: el lector es puesto en escena y conducido por el viejo y experimentado escritor con la garantía de que aprenderá a escribir sin dificultad.

Fue el primer texto de una serie, compuesta por otros tan célebres como éste. “Los trucos del perfecto cuentista”, publicado el mes siguiente, en la misma revista *El Hogar* (el 22 de mayo de 1925, en

su número 814), “Decálogo del perfecto cuentista” (*Babel*, edición de julio de 1927), “La profesión literaria” (también en *El Hogar*, el 6 de enero de 1928), “La crisis del cuento nacional” (en *La Nación*, el 11 de marzo de 1928), “La inicua ley de la propiedad literaria” (en *La Nación*, 9 de diciembre de 1928), “La retórica del cuento” (en *El Hogar*, 21 de diciembre de 1928), “El cuento norteamericano” (en *La vida literaria*, en la edición de septiembre de 1929) y finalmente “Ante el tribunal” (publicado en *El Hogar*, 11 de septiembre de 1930).

A lo largo de cinco años, Quiroga se dedicó a discutir en diversos magazines y diarios porteños el cuento, sus precursores, su escritura, su recepción por el lector, el lugar del cuentista en la sociedad, los derechos autorales de los escritores, su relación con las nuevas generaciones. Durante décadas, muchos críticos de Quiroga, no sin cierta ansiedad, llamaron la atención para muchos de esos artículos como parte de una “teoría del cuento”. En la década de 1970, el argentino Nicolás Bratosevich se refirió a “generalizaciones teóricas condimentadas entre veras y bromas” y “preocupaciones teórico-literarias” (1973, pp. 29-30). Por la misma época, el brasileño Davi Arrigucci Jr, en un libro sobre Cortázar, hizo alusión a los “principios teóricos” de Horacio Quiroga (1973, p. 33). La brasileña Gilda Neves Bittencourt, ya en los noventa, fue menos categórica, al nombrar a la “poética do conto” del escritor (1998, pp. 173-182). El biógrafo uruguayo Emir Rodríguez Monegal, al leer el “Decálogo del perfecto cuentista” (1928), formuló, atribuyéndose una posición no sólo de crítico sino también de juez, que hay en este texto “formulaciones algo rígidas”, “cierta ironía soterrada”, “simplificaciones y hasta errores”, pero que, aun así, “tiene su importancia” (1968, p. 231).

Es interesante notar que algunas de estas imágenes, aunque toman en cuenta el humor que hay en los artículos, siempre lo hacen de modo marginal, como si fuese realmente una salsa y no el elemento propiamente cáustico y constitutivo de esa escritura, al colocar en cuestión la propia posibilidad de teorización.

No se trata, en definitiva, de corregir a las compañeras y compañeros lectores de Horacio Quiroga que me antecedieron, sino de

subrayar cómo la multiplicidad de lecturas dice mucho sobre ese conjunto de artículos. Podríamos afirmar, con Italo Calvino, que los artículos de Quiroga son textos clásicos, porque “no terminaron nunca de decir lo que tenían que decir” (2000, p. 11) o aún, hacer coro a la definición de Josefina Ludmer, para quien:

Respecto de los lugares comunes (los textos clásicos, que parecen decir siempre lo que se quiere leer: textos dóciles a las mutaciones), interesan porque constituyen campos de lucha donde se debaten sistemas e interpretaciones enemigas; su revisión periódica es una de las maneras de medir la transformación histórica de los modos de lectura. (1984, p. 47)

Los rioplatenses o quizás incluso los sudamericanos parecíamos ansiosos por un maestro del cuento y Horacio Quiroga estaba dispuesto a ocupar ese puesto. Algunas revistas y diarios de su tiempo, desde 1926, pasaron a ofrecerle ese lugar. Todo comenzó con la revista *Babel*, de su editor y amigo Leonardo Glusberg, que le dedicó todo un número en su homenaje, en noviembre de 1926, como parte de la divulgación de su obra maestra, *Los desterrados*, publicada aquel mismo año por su editorial. Intelectuales, editores, poetas, amigos y amigas de letras de su generación escribieron en aquel número especial de *Babel*: Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Alberto Gerchunoff, Benedito Lynch, Arturo Capdevilla, Rafael Alberto Arrieta, Manuel Gálvez, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, entre muchos otros, firmaron textos en aquella edición.

Se asistía a la luz del día a la creación de un maestro de la narrativa corta en Buenos Aires. Fue el momento de la vida de Quiroga en que más libros vendió, en que su obra ya se estaba traduciendo al portugués, al inglés, al checo y al francés. Al mismo tiempo, no nos olvidemos de que esos años finales de la carrera de Horacio Quiroga, especialmente entre 1924 y 1930, constituyeron el período de ascensión de la nueva generación que lo cuestionaba radicalmente. Me refiero a los vanguardistas de la revista *Martín Fierro* —Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Oliverio Girondo, Evar Méndez— que se oponían rotundamente a los valores establecidos del campo literario. Su propaganda no podía ser más explícita. Ya en el primer número de

la revista, de febrero de 1924, decían: “Si Vd. juzga que colaborar en los grandes diarios supone talento, no lea MARTÍN FIERRO” (p. 3).

Como bien dijo Beatriz Sarlo, los martinfierristas defendían a *lo nuevo* y Horacio Quiroga lo era todo, menos *lo nuevo*. Su obra y su nombre eran ignorados por la revista. Solo lo nombraban en su Panarso Satírico, para recordar a los lectores de su mal gusto y de sus supuestas imitaciones de Kipling, como en esos versos de Luis García, publicados en el número 43 de la *Martín Fierro*:

Escribió cuentos dramáticos

Sumamente dolorosos

Como los quistes hidáticos.

Hizo hablar leones y osos

Caimanes y jabalíes.

La selva puso a sus pies

Hasta que un autor inglés

(Kipling) le puso al revés

Los puntos sobre las íes.

(García, 1927)

Esos versos burlescos pueden leerse como una respuesta directa a un largo artículo publicado por el chileno Ernesto Montenegro: “Horacio Quiroga, literary kin of Kipling and Jack London” [“Horacio Quiroga, pariente literario de Rudyard Kipling y Jack London] en el suplemento de libros de *The New York Times*, en la edición el domingo, 25 de octubre de 1926. Eduardo Alberto Mallea, de la redacción de *Martín Fierro* había traducido la nota para la edición especial de *Babel*. Pocos meses después, en las páginas de *Martín Fierro*, Quiroga pasaba de “pariente literario” de Kipling a su mero imitador. La consagración estadounidense convertida en burla vanguardista.

Así, cabe leer los textos sobre el cuento de Horacio Quiroga, publicados contemporáneamente al período heroico de las vanguar-

días porteñas, como necesaria afirmación y autodefensa de su propia obra cuentística. La defensa lúdica de lo literario y de las artes que hacen los martinfierristas le ayuda a Quiroga a diseñar con particular claridad su profesión de fe: la defensa del escritor profesional, que elige *La Nación* para publicar no por afinidad ideológica sino porque es uno de los vehículos que remuneran a sus colaboradores. Quiroga, sin embargo, va más allá de eso, quiere afirmarse, como nunca, como maestro del cuento.²

Afirmar, como lo hice hace unos minutos, que los textos de Horacio Quiroga sobre el cuento son clásicos se justifica por la pluralidad de sentidos que acumulan, por la riqueza de diálogos que establecen. Desde la experiencia que le conferirían sus casi doscientos cuentos publicados, el escritor se vale de aquellas cortas notas para hablar de diversos aspectos de lo literario, burlándose de los vanguardistas,³ los malos escritores,⁴ los traductores,⁵ o hasta él mismo.⁶

Algunos de estos artículos prometen, entre otras cosas, lo imposible: recetas para escribir. “El manual del perfecto cuentista”, por ejemplo, ofrece un *conjunto de trucos* a partir de los cuales el lector puede supuestamente convertirse en escritor. El maestro, que conocería la ciencia por detrás del oficio, ofrece a su lector la técnica infalible, vía manual.

2 La siguiente sección del texto está basada en ideas que desarrollé en mi libro *Reverberações da Fronteira em Horacio Quiroga* (São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2008), en traducción inédita de Emilia Spahn.

3 Se hace referencia a “Ante el tribunal” (1930), pero también a artículos sobre cine como “Los intelectuales y el cine” (1922) en que trata la aversión que sentían públicamente los jóvenes intelectuales por un arte que también agrada a sus empleadas: “Pero el intelectual suele ser un poquillo advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasadista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un ismo cualquiera, cuanto más se irrita éste a la gente de humilde y pesado sentido común”.

4 Respecto a esto, hay un número considerable de textos en los cuales, sin ser nombrados, los malos escritores son blanco de ironía del narrador. Entre tales textos, se puede citar, principalmente, “El impudor literario nacional” (1921), “La bolsa de valores literarios” (1924), “El manual del perfecto cuentista” (1925).

5 En “Sobre ‘El Ombú’ de Hudson” (1929) el escritor critica la traducción castellana del libro de Hudson. En “El eterno traidor” (1926) trata las vicisitudes inherentes a la desprestigiada tarea del traductor.

6 En “Ante el tribunal” (1930) Quiroga se coloca en escena ante un tribunal literario que juzga su producción literaria y lo condena. En “Cadáveres frescos” (1930) Quiroga ironiza la propia investigación realista, con vistas a la veracidad del cuento, narrando la llamativa experiencia de una entrevista del autor con los funcionarios de una ferrovía para obtener información para el cuento “El conductor del rápido” (1926).

El supuesto es que hay, por parte de los lectores, la demanda de la fabricación literaria. Una pregunta válida es si es operativo ese manual. La otra es si la demanda aludida era por los mandamientos de la escritura o, más bien, por un maestro de la escritura. Tal cuestionamiento se basa en la frecuencia con que se alude al hecho de Quiroga haber formulado una *teoría del cuento* (o *mandamientos sobre el cuento*) en oposición a la escasez de momentos en que esta teoría se encuentra sometida a crítica o incluso a una operatividad. Como si el nombramiento de los mandamientos fuese suficiente para testimoniar la maestría de Quiroga. Así, evocar la *teoría de Quiroga* implica mucho más acudir a un recurso de autoridad que operar críticamente con una teoría, la cual, es preciso que se diga, es inexistente.

Una manera de comprender la escritura de los mandamientos de Quiroga consiste en percibir cómo tales artículos parten del presupuesto necesario para garantizar la transmisibilidad de un saber. A partir de proposiciones universales la experiencia de la escritura es sometida a la formalización de un manual, de un decálogo, de trucos. Es importante resaltar que tanto el decálogo como el manual se presentan bajo la forma de una completitud, regida por la pretensión de contener todo sobre un determinado saber, y no es menos importante notar que estas formas completas se suceden en una larga serie, que irónicamente desdice la propia forma. A “El manual del perfecto cuentista” le suceden los “Trucos del perfecto cuentista” y a estos el “Decálogo del perfecto cuentista”, y así sucesivamente en una reiteración que nos hace pensar en la sustentación de una seducción y en la reafirmación de la figura del maestro.

Se puede decir que hay dos posiciones opuestas en el texto quiroguiano sobre el cuento: una seductora y otra que, a la fuerza de su pesimismo, se torna irónica. Pues bien, al penetrar en “El manual del perfecto cuentista”, que bien podría ser calificado a partir de lo que Bajtín tan acertadamente denominó como *laberinto polifónico*, el objetivo, más que *encontrar la salida* o *percibir el todo*, es mostrar cómo se articulan las bifurcaciones irónicas del narrador de Horacio que impiden cualquier posibilidad de totalidad o teorización.

La lectura que planteo se funda principalmente en la teoría de la enunciación de Ducrot (1984). Esta permite explicitar la oposición que establece el lingüista francés Jean-Claude Milner, entre la posibilidad y la imposibilidad de las afirmaciones universales: “quelque Tout peut se dire” (1978, p. 74) [se puede decir Todo] en oposición a “Tout ne se dit pas” (1978, p. 70) [no Todo se dice]; fundadora del texto del *Manual* y de su efecto irónico.

El manual de Horacio Quiroga postula desde su título la posibilidad de un compendio sobre la escritura de cuentos, que remite al espíritu del *hágalo usted mismo* presente en los magazines de la época. Veamos algunos ejemplos de ese espíritu en las revistas de la época. En la *Caras y Caretas* del 20 de julio de 1907 hay diversos ejemplos:

(1) Un anuncio de la Commercial Correspondence Schools que promete “Aprenda gratis la teneduría de libros en casa [...] El conocimiento de la contabilidad aumenta las oportunidades un ciento por ciento. Nuestro método supera a todos los otros. Se puede aprender rápidamente en casa, sin pérdida de tiempo o de dinero. Lo garantizamos.”

(2) La sección “Recetas y Procedimientos útiles”, firmada por el Doctor ZELTIUS, que ofrece soluciones “para la tos”, “para limpiar los cristales”, recetas de “povos para los dientes”, “blanquear el cutis”, “epilepsia”, “para dorar cobre y latón”, “para el insomnio”, “para evitar las arrugas en la cara”, entre otros, con la respectiva lista de ingredientes.

(3) Un anuncio de “El veedee”, “el notable aparato mecánico denominado VEEDEE, que se emplea con todo éxito en las enfermedades que pueden tratarse por masajes, matando instantáneamente casi todos los dolores agudos y realizando un fortísimo porcentaje de curaciones.”

El manual de Horacio, sin embargo, no supone la compra de ningún producto, sino de una idea, en la medida en que se ofrece nada menos que el ser cuentista, sin costo, sin dolor, sin esfuerzos. Paradójicamente, *manual* está asociado a *perfecto cuentista* en el sintagma,

en el cual la anteposición del adjetivo *perfecto* adquiere centralidad, al crearse una relación directa entre el *manual* y la *perfección* en la escritura de los cuentos. La paradoja consiste precisamente en que la perfección pueda ser alcanzada a través de un manual.

Ya en el primer párrafo del texto el locutor-escritor, evocando su experiencia, propone la cuestión de la existencia de trucos del oficio:

Una larga frecuentación de las personas dedicadas entre nosotros a escribir cuentos, y alguna experiencia personal al respecto, me han sugerido más de una vez la sospecha de si no hay en el arte de escribir cuentos algunos trucos de oficio, algunas recetas de cómo uso y efecto seguro, y si no podrían ellos ser formulados para pasatiempo de las muchas personas cuyas ocupaciones serias no les permiten perfeccionarse en una profesión mal retribuida por lo general y no siempre bien vista. (Quiroga, MPC, 1925)

Los procedimientos de ironía se revelan. Hay un enunciador que habla desde la perspectiva del escritor profesional y experimentado, autorizándose a tratar el tema justamente por su convivencia con otros escritores y su experiencia de escritura, y hay también otra voz, que llamaré de *enunciador-lector*, que se pregunta “si no hay en el arte de escribir cuentos algunos trucos del oficio, algunas recetas de cómodo uso y efecto seguro”. Interesante notar que el campo semántico de las ocupaciones cotidianas asociado al lector de la revista es de carácter positivo: “ocupaciones serias”, a la vez que los términos que se asocian al cotidiano del escritor son los de la marginalidad: “profesión mal retribuida”, profesión “no siempre bien vista”. Así, visto que se ocupa seriamente de algo, el lector supuesto puede tener en la escritura de cuentos un “pasatiempo” cotidiano.

Pero si por un lado la escritura en tanto oficio es asumida en el fragmento como práctica marginal, por otro lado, la escritura como arte se mantiene como objeto de deseo. Puede notarse que lo que es una profesión para el escritor se denomina pasatiempo para el lector. No interesa el cuentista mal visto y mal remunerado, sino el “perfecto cuentista”. La perfección idealizada, adjetival, del arte de la escritura, podríamos decir, antecede a la figura profesional y marginal

del cuentista que busca el dominio de la práctica de escritura. Así, el atajo irónicamente propuesto por el maestro es que pasatiempo y arte se equivalen, desconsiderando en principio, al menos, el camino arduo de la práctica a través de los trucos del oficio.

En ese momento, reparamos que la autoridad del maestro, para sostenerse a lo largo de la argumentación, debe resistir a la imagen negativa del escritor profesional, aquel que está mal visto, por ejemplo, por los vanguardistas de *Martín Fierro* o aún por el ideal decimonónico del genio creador. A efecto del análisis, estableceremos dos principales enunciadores, a través de los cuales la tensión entre autoridad del maestro e imagen negativa del escritor profesional será mantenida a lo largo del texto: un *enunciador-maestro* y un *enunciador-escritor* o, en otras palabras, el seductor y el escéptico. Al primero corresponde la proposición *cualquier todo puede decirse* y al segundo, *todo no se dice*. Ambos son autoridades, ambos podrían ser identificados al locutor y, en el límite, con el hombre Horacio Quiroga. Sin embargo, lo que diferencia a uno de otro es precisamente la manera en que sostienen, delante del lector, su posición en relación a la escritura.

El enunciador-maestro promete suplir la demanda del lector, ofreciéndole a éste “tres o cuatro recetas de las más usuales y seguras” para “la práctica cómoda y casera de lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios”. Observemos cómo se mantiene la promesa de facilidad, por un lado, y la dificultad e incluso la inaccesibilidad del género, “el más difícil de los géneros literarios”, por otro. Curiosamente, la figura marginal del escritor profesional —que parece no existir a lo largo del artículo y que, si apareciera categóricamente, desmontaría la posibilidad del postulado y prometido manual, colocando incluso en riesgo la existencia del texto— se muestra sin embargo imbricada orgánicamente en él, a través de los procedimientos irónicos. Como veremos, estos son contundentes al punto de colocar en cuestión lo que es dicho por el *enunciador-maestro*, constituido por el deseo supuesto del público lector.

De esta forma, se tiene una superficie plácida preservada, la del cumplimiento de la promesa al lector, que permite que este sea

seducido por ella. Es interesante resaltar, a manera de tenue paréntesis, que la figura marginal del escritor profesional fue cabalmente ignorada por la crítica quiroguiana que abordó este texto.

Podríamos decir que se constituye, en el comienzo del texto, la figura del maestro, cuyo saber está calcado en la experiencia del escritor. En términos enunciativos, este enunciador-maestro transmite su supuesto saber a través de fórmulas categóricas, que pueden traducirse como recetas, trucos, mandamientos, axiomas, etc. El elemento desestabilizador es precisamente el enunciador-escritor, que sistemáticamente desdice o matiza las recetas del enunciador-maestro. Veamos:

Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. *Nada, sin embargo, es más difícil* [énfasis agregado]. (Quiroga, MPC, 1925)

El enunciador-maestro anuncia categóricamente: “el cuento comienza por el fin”. Seguido por el enunciado de sentido común: “Nada en el mundo parecería más fácil”. Y en enunciador-escritor entonces retruca: “Nada, sin embargo, es más difícil”. Contrariando la alerta pesimista del enunciador-escritor, aparece el truco de las frases hechas. Se trata de un repertorio de frases entre comillas, de lugares comunes, sobre cuya autoría se limita a decir “otra vez será”. Se trata de frases vaciadas de significación, tales como “Fue lo que hicieron”, “Solo ella volvió el rostro”, “Y así continuaron viviendo”, “Nunca más volvieron a verse”. Trayendo a la escena estas voces, supuestamente atribuidas a la “literatura nacional”, se crea el efecto irónico sobre cierto tipo de literatura, en la cual los cuentos terminarían con una frase cualquiera, con tal de que sea una frase de efecto, no derivada necesariamente de lo que se vendría urdiendo a lo largo de la narrativa. En el límite, el truco de ponerle la cola al burro, añadiendo una frase al final del cuento para hacerlo terminar con gran estilo, remite mucho más a un artificio literario, a un pasatiempo, en fin, que al trabajo arduo referido por el enunciador-escritor, a quien nuevamente citamos: “Nada, sin embargo, es más difícil”.

Así, de esa configuración podríamos desprender lo siguiente: usar el truco de la frase hecha, elidir el trabajo duro por el cual la frase final aparece como derivación de la economía interna de la narrativa y no de una lista estéril, es optar por la solución del mínimo esfuerzo, la cual genera la reiteración de lo mismo, la mala literatura y no la creación.

Un ejemplo más, ahora referido al comienzo de los cuentos:

De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. ‘Todo es comenzar’. Nada más cierto; *pero hay que hacerlo* [énfasis agregado]. Para comenzar, se necesita, el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. (Quiroga, MPC, 1925)

Otra vez, el enunciador-escritor contradice el enunciado de sentido común de que “el comienzo de un cuento es tarea elemental”, al decir que es preciso “comenzar”, “saber adónde se va” y estar “con miras al final”. Pero el enunciador-maestro, para resguardar al lector de las desilusiones de la práctica, propone sus recetas caseras: “he notado que el comienzo ex abrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia, proporciona al cuento un insólito vigor”, “de óptimo efecto suele ser el comienzo condicional” y, finalmente, “deduzco que el truc más eficaz (o eficiente como se dice en la Escuela Normal), se lo halla en el uso de viejas fórmulas abandonadas [...] ‘Era una hermosa noche de primavera’ y ‘Había una vez...’”.

Observemos, en principio, que el enunciado evocativo “la Escuela Normal” remite irónicamente a toda la pedagogía de la escritura que quiere proponernos el enunciador-maestro. Como ya ocurrió previamente, en la conclusión del tema anterior, vuelve la voz del enunciador-escritor que sostiene en relación al comienzo del cuento:

¿Qué intrigas nos anuncian estos comienzos? ¿Qué evocaciones más insípidas, a fuerza de ingenuas, que las que despiertan estas dos sencillas y calmas frases? Nada en nuestro interior se violenta con ellas. Nada prometen, ni nada sugieren a nuestro instinto adivinatorio. Puédesse, sin embargo, confiar seguro en su éxito... *si el resto vale* [énfasis añadido]. (Quiroga, MPC, 1925)

En esta ocasión basta el enunciado condicional del enunciador-escriptor, “si el resto vale”, para matizar la panacea y dar cuenta de que después de acudir a las frases ofrecidas hay que escribir un cuento, el cual deberá valer algo para justificar la frase inicial. Se evidencia, en este caso, que sería prescindible usar una frase inicial como las de la lista. Una muestra más de la inutilidad del manual.

Si fuese para resumir el procedimiento recurrente en los dos enunciadores, podríamos decir que el enunciador-maestro elide la práctica al hacer un simulacro de ella, por las recetas, mandamientos y frases hechas. El enunciador-escriptor, por otro lado, desdice la eficacia de la receta justamente por la remisión a la práctica, en lo que ella tiene de refractario a la *manualización* y a la teorización. El enunciador-escriptor, contrapunto a la panacea del maestro, preserva con sus comentarios el espacio no idealizado de la creación, la cual supone un trabajo duro y algo de intransmisible de la experiencia de escritura. Una vez más, pareciendo afirmar que *todo no se dice*.

Las frases de Horacio Quiroga en su manual, toman rumbos imprevistos, llevando del sencillo truc de manual a la necesidad de trabajo duro:

(1) Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. *Nada, sin embargo, es más difícil.*

(2) Todo es comenzar. Nada más cierto; *pero hay que hacerlo.*

(3) Puédese, sin embargo, confiar seguro en su éxito...*si el resto vale.*

Es evidente que el efecto irónico causado por las interrupciones del discurso, dadas por los enunciados del enunciador-escriptor, desestabiliza todo lo dicho por el maestro y ponen a prueba en todo momento la posibilidad de una teorización. Resulta mayor la crueldad si se considera que aceptar la teorización y colocar en práctica los trucos es identificarse puntualmente con la literatura estéril y redundante, que no superará el estatuto de pasatiempo, lo que es dicho al comienzo del primer párrafo. De esta forma, de acuerdo a lo preconizado por el concepto de *orientación argumentativa* de Ducrot,

tendrían más fuerza los enunciados concesivos, lo que, proyectado en esta lectura, de hecho, destruiría cualquier posibilidad de maestría.

De la revisión de los sucesivos análisis de “El manual del perfecto cuentista”, texto que con casi cien años de existencia cuenta ya con una historia de reflexiones críticas, surge un dato revelador. La imagen del laberinto, que en el principio evocamos a través de Bajtín, parece haber tragado a no pocos lectores.

Al morir Quiroga, en 18 de febrero de 1937, la prensa fue unánime en confirmarle ese lugar de maestro, evocado por epítetos como el Kipling americano,⁷ el más grande narrador de Sud América,⁸ el primer cuentista de lengua castellana,⁹ maestro del cuento, un maestro de los maestros¹⁰ y variantes.

Superado el parricidio de los martinfierristas, Horacio Quiroga pasó a ser concebido como autor clásico (cf. Piglia, *Tesis sobre el cuento*, 2014, pp. 101-109) con lo que eso conlleva de negativo —la lectura escolar obligatoria, el ser un autor muy citado, pero no tan investigado—. Termino esta intervención con una provocación al resaltar que la maestría de esos textos consistió en otra cosa: la defensa del oficio de escritor en contra de aquellos que no lo reconocían sino como pasatiempo, de los jóvenes escritores que tomaban a Quiroga como autor de poca calidad, por lo popular que era su literatura. A cielo abierto, Horacio expuso su saber hacer, con ejemplos que no eran los de su narrativa corta, con trucos que nunca utilizó. Al hacerlo, sedujo una vez más a sus lectores presentes y futuros, como solía hacer en su narrativa, y conquistó un lugar imprevisto en la historia de la literatura del Río de la Plata: el de teórico de la narrativa corta.

7 “Horacio Quiroga, nuestro Rudyard Kipling, ha muerto” (Titular de *Noticias Gráficas*, 20 de febrero de 1937).

8 Cf. Titular de *Crítica*, 19 de marzo de 1937.

9 Cf. Título de *Revista Babel*, 1926, n° 21, edición especial dedicada a Horacio Quiroga.

10 Nepomuceno, en su traducción de *Contos de Amor, de loucura e de morte* (sic), dice lo siguiente: “Para quem não se importa tanto com as classificações e os rigores da erudição, basta comprovar que Quiroga é um mestre dos mestres”. (2001, p. 8)

Referencias

- Arrigucci Jr., D. (1973). *O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Edusp, 1995.
- Bittencourt, G. (1998). O conto latino-americano: confrontos de imaginários en R. Márquez y G. Bittencourt (Ed.), *Limiares Críticos* (pp. 173-182). Belo Horizonte: Autêntica; POSLIT; Pós-graduação UFRGS.
- Bratosevich, N. (1973). *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Gredos.
- Calvino, I. (1981). ¿Por que ler os clássicos? En *Por qué ler os clássicos* (pp. 9-16). (Trad. Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ducrot, O. (1984/2001). *El decir y lo dicho* (Trad. Sara Vasallo). Buenos Aires: Edicial,
- García, L. (1927). Epitafio. *Revista Martín Fierro* (43). Buenos Aires.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil en P. E. González y E. Ortega (Ed.) *La Sartén por el Mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54) Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Macherey, P. (1966/1971). *Para uma teoria da produção literária*. (Trad. Ana Maria Alves). Lisboa: Estampa.
- Milner, J. C. (1978). *L'amour de la langue*. Paris: Seuil.
- Piglia, R. (2014). Tesis sobre el cuento. En *Formas breves* (pp. 101-109). Barcelona: Debolsillo.
- Quiroga, H. (1996). *Todos los cuentos*. 2. ed. N. Baccino Ponce de León y J. Laforgue (Ed.). Madrid: Allca XX; São Paulo: Edusp.
- Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar* (Estudio Preliminar de Horacio Salas). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1992.
- Rocca, P. (1996). *Horacio Quiroga: El escritor y el mito*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Rodríguez Monegal, E. (1968). *El desterrado: Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada.

La ontología del centauro

Javier Tafur González

Docente universitario, escritor, poeta

Lo real y lo imaginario

*Un padre y una madre centauros observan
a su hijo que retoza en una playa del Mediterráneo.*

*El padre se vuelve hacia la madre y la pregunta:
¿debemos decirle que no es más que un mito?*

Kostas Axelos (2021)

Las regiones del ser

De acuerdo con la concepción husserliana de las ontologías regionales es pertinente clasificar la literatura, a cuál de ellas corresponde. Cada región ontológica tiene su método propio para su proceso gnoseológico. Podemos partir de la noción de objeto, del cual puede hacerse una referencia y pueda ser pensado. Al respecto Salazar Guerrero, mi querido profesor de filosofía, acuarelista y abogado afirmaba:

Podemos pensar en Dios, en una casa, en un árbol, en un ente mitológico, etc., pues todos son objetos. El objeto es la noción más general posible, ya que no importa que lo mentado exista o no; basta que se pueda pensar o decir algo de ello. El centauro y la sirena no existen, pero pueden ser pensados y de ellos se hacen predicaciones, son objetos. (1962, p. 1)

Siguiendo a Salazar Guerrero, quien como anotaba se apoya en Husserl y en Cossio, podemos distinguir cuatro esferas o regiones ontológicas, para determinar grupos o características comunes, así:
1) objetos naturales, como una piedra, una nube, un río, un árbol y

un animal, esto es objetos físicos; 2) objetos culturales, como una pintura, una escultura, un cuento, un poema, un libro, esto es objetos creados por el hombre; 3) objetos ideales. Son relaciones (doble, semejante, igual, etc.); los objetos matemáticos, las figuras geométricas (el punto, la línea, los números, el triángulo, etc.) y las esencias que son las que hacen que una cosa sea esa cosa y no otra cosa; 4) y los objetos metafísicos, como Dios, alma, universo. Sostiene Salazar que cada una de estas esferas ontológicas no solo tiene sus características diferenciales, sino además, un método de estudio adecuado a su naturaleza y un acto de conocimiento o gnoseológico propio, con el que se constituye cada objeto.

En cuanto a los objetos culturales podemos decir:

Son creados por el hombre actuando según valoraciones; son reales, tienen existencia; son experimentables, por cuanto están en el tiempo y en el espacio; y son valiosos, valorables con signo positivo o negativo; justo o injusto; hermoso o feo; útil o inútil. Son propiedades que pueden calificar su ser y este ser ha de tener siempre, por lo menos, una calificación de esta clase. Una estatua, una pintura, una herramienta, una sentencia, verifican ampliamente estas características” (Salazar Guerrero, 1962, p. 3).

El centauro de Axelos

En nuestro caso el objeto de estudio es el centauro de Axelos que, en tanto que es un cuento elaborado por el hombre es un objeto cultural —y dentro de nuestra perspectiva husserliana—, es real y experimentable; fue escrito por Kostas Axelos (2021), figura en varias antologías, y podemos vivenciar a más de las letras que lo hacen, su valor estético literario; sin este sentido axiológico no existiría como objeto cultural, sino como mera naturaleza, tal como si la Venus de Milo; desprovista de su sentido, tan solo fuera apenas una cantidad de kilos de mármol. Pero este sentido solo existe como vivencia “en la conciencia psicológica de alguien; esto quiere decir que la existencia de un sentido reclama, por fuerza una vivencia” (Salazar Guerrero, 1962), de donde puede concluirse que el objeto cultural exige no solo un

sustrato material sino un sustrato de sentido. El objeto cultural tiene, pues un doble consistir: de una parte, un sustrato material, y de otra un sustrato de sentido, que corresponde a un valor ínsitamente unido.

La forma de abordar el objeto cultural es la comprensión de su sentido, competencia, inspiración al momento de crearlo; vivencia al momento de percibirlo. No se trata de teorizar sobre los juicios estéticos, a la manera kantiana, sino de poner entre paréntesis al centauro de Kostas Axelos (2021) y, ubicándolo en la esfera del ser cultural, señalar su existencia para predicar de él su pertenencia al campo de la literatura fantástica.

En el cuento el centaurito, este no duda de su existencia; es el papá centauro el que parece inscribirse en el mito, y recurre a la mamá centauro, ubicándola dentro del contexto mitológico, para seguir usando el término empleado por el narrador del minicuento.

Desde la primera vez que leí el cuento (en la revista de minicuentos *Ekuóreo*, 19 de septiembre de 1982), que vivencié su sustrato de sentido, se me vinieron las palabras de mi maestro: “el centauro, la sirena existen como objetos culturales” (Salazar Guerrero, 1962, p. 3; énfasis añadido), entonces, ¿por qué habría de dudar el propio papá centauro? Aquí radica la belleza del minicuento de Axelos. El que duda es el autor, dentro de una perspectiva naturalística, lo que resuelve hermosamente posibilitando la existencia del otro mundo, en una vacilación fantástica (en el sentido de Todorov, 1974), como más adelante aclararé.

La perspectiva de Yuval Noah Harari

Pero antes quisiera compartir una perspectiva complementaria contemporánea. Me refiero a algunas afirmaciones de Harari (2014) en su libro *Sapiens*—de animales a dioses—, respecto de las creencias. Dice este autor:

[...] Leyendas, mitos, dioses y religiones aparecieron por primera vez con la revolución cognitiva. Muchos animales y especies humanas podían decir previamente “¡Cuidado! ¡Un león!”. Gracias a la revolución

cognitiva Homo Sapiens adquirió la capacidad de decir: “El león es el espíritu guardián de nuestra tribu”. Esta capacidad de hablar sobre ficciones es la característica más singular del lenguaje de los sapiens” (p. 37). Más adelante agrega: “en el transcurso de los años, la gente ha urdido una compleja red de narraciones [...]. Los tipos de cosas que la gente crea a través de esa red de narraciones son conocidos en los círculos académicos como “ficciones”, “constructos sociales” o “realidades imaginadas”. “Una realidad imaginada no es una mentira” (p. 46). Y observa: “... así desde la revolución cognitiva, los sapiens han vivido en una realidad dual. Por un lado, la realidad objetiva de los ríos, los árboles y los leones, y por el otro, la realidad imaginada de los dioses, las naciones y las corporaciones”. (p. 47)

En este punto podríamos demorarnos resaltando esta capacidad de narrar, que ha hecho más llevadera la condición humana en su permanencia existencial sobre el planeta, en el paréntesis que va desde el nacimiento hasta la tumba de todo ser humano; pero el título del minicuento es “Lo real y lo imaginario”, y ello amerita profundizar en él, porque el título es una exotopía, mira al relato desde afuera, y ello pone en evidencia el consistir el subgénero textual del minicuento fantástico.

El cuento “Paleontología social”

Continuemos con algunas divagaciones previas, antes de concretarnos en la familia de los centauros. El término de “paleontología social” es de Maksim Kovalevski, citado por Propp (1977) y con el cual podemos retrotraernos a los momentos inaugurales de estos estudios; por ejemplo, a la “Morfología del cuento” de Vladimir Propp (su primera edición publicada en Rusia en 1928) especialmente referida a los cuentos maravillosos. Propp inició sus estudios abordando la historia de estos cuentos y preguntándose por el consistir del género y la diversidad del corpus. Parte de Afanasierv y sigue las clasificaciones de Wundt; examina los temas reunidos por Volkov; luego la distinción de clases y subclases de Aarne; la clasificación de Veselovski, al separar el problema de los motivos y los temas. Propp se ocupa de los motivos, elementos y funciones de los personajes. Su

trabajo es minucioso, denso y pasa a examinar los elementos auxiliares que sirven de lazo entre funciones, las motivaciones y los móviles de los personajes, que los llevan a realizar tal o tal acción; los atributos de los personajes y su significación, para finalmente mirar el cuento en su totalidad.

Anota Méléntinski en *El estudio estructural y tipología del cuento* que Propp identifica 31 funciones de los personajes como elementos constantes y repetidos de los cuentos de hadas (1977, p. 184). Las funciones que relaciona son:

Alejamiento, prohibición y transgresión, interrogatorio e información, engaño y complicidad, fechoría (o carencia), mediación, comienzo de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la carencia, regreso del héroe, persecución y socorro, llegada de incognito, pretensiones engañosas, tarea difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo, matrimonio. (1977, p. 184)

Este autor señala que:

Todas estas funciones no siempre se hayan presentes, pero su número es limitado y el orden en que aparecen en curso del desarrollo de la acción es siempre el mismo. Los papeles (en número de 7) que se atribuyen a los personajes concretos del cuento, con sus atributos, son también siempre los mismos. Cada uno de los 7 personajes (es decir los roles) y más exactamente el antagonista (el agresor), el donante, el auxiliar, la princesa o su padre, el mandatario, el héroe y el falso héroe posee su esfera de acción y una o varias funciones. De este modo V. Propp elaboró dos modelos estructurales: el primero, en detalle (la sucesión temporal de acciones) y el segundo (los personajes) más sucintamente. (1977, p. 184)

Lo que sorprende es que Vladimir Propp diga que cuando se habla de los cuentos maravillosos rusos “*estamos obligados a decir que se trata de un solo cuento al que remontan todos los cuentos de esta categoría*” (1977, p. 120; énfasis añadido), y se queja de que las investigaciones apenas se han comparado el cuento y las creencias religiosas (1977, p. 121), subrayando que la mayoría de los elementos que componen el

cuento maravilloso remiten a esos arcaicos que hay que descubrir. El mismo Propp resalta que a pesar de las restricciones e imposiciones del género el narrador popular puede crear con mayor o menor libertad.

Es interesante mencionar que Gabriel García Márquez alude a que el escritor no se puede salir de unas cuantas situaciones dramáticas; *dice que son 36*, aunque considera que ciertamente son menos (RTI en español “Hay que contarlos”, entrevista, en 1976, de Germán Castro Caicedo a Gabriel García Márquez. You tube)¹¹. En esta entrevista García Márquez alude a que en la *Hojarasca* hay un niño asustado, que era una imagen de sí mismo y se refiere a los temas y motivos recurrentes de la literatura universal.

El consistir del minicuento fantástico

El orfebre del minicuento nos distrae y divierte poniendo una duda en la urdimbre y en la trama de sus hilos narrativos, las leyes que conocemos de la vida, produciendo en nosotros un sentimiento de extraña vacilación que nos sorprende, agrada y deleita; que tam-

11 “...GCC: Se me viene ahora la imagen de un diálogo que usted tuvo en Lima donde se acuerda de sus 5 años y era un niño asustado en una de las esquinas de la casa, solo, a las 6 de la tarde y no se movía de allí porque decía que si lo hacía los fantasmas de sus antepasados le iban a hacer algo. / GGM: Tú sabes qué es eso de imagen de mí mismo que está allá en *La hojarasca*, es decir, *La hojarasca*, como tú recuerdas, es un monólogo a tres voces, por decirlo de alguna manera, de un abuelo, su hija y su nieto, en torno a un cadáver que, si lo piensas con mucho cuidado, es otra vez la misma estructura y el mismo planteamiento dramático que *El otoño del patriarca*, y si lo piensas con un poco de cuidado, y me perdonas por una vez la pedantería de ser erudito, que son las cosas que más vergüenza me da en la vida, es otra vez el mismo drama de Antígona tratando de enterrar el cadáver de su hermano al cual el dictador Creonte no deja enterrar, un tema que fue tratado primero, Antígona fue tratada primero por Sófocles, después por Eurípides y después por Anhuí, antes por Séneca y después, humildemente, en *La hojarasca*, y después, humildemente, en *El otoño del patriarca*, te digo toda esta cosa y *te hago todo este rollo de erudito, porque otra cosa de los críticos es la manía de andar buscando de que este tema no es original porque fue tratado por este, no hay temas originales en la historia universal, en la historia de la literatura universal hay 36 situaciones dramáticas de las cuales nadie se puede salir, yo creo que son menos de 36*, ahora, lo que te estaba diciendo era que el tema de la expectativa alrededor del muerto, del hombre insepulto, del cadáver ante el cual hay dificultades para ser enterrado, es bastante antiguo, fue tratado en *La hojarasca*, fue tratado en *El otoño del patriarca*, te hacía todo este largo recorrido y todo este pedante recorrido por la literatura universal para decirte que la imagen del niño sentado muerto de miedo, es efectivamente un tema recurrente en mis libros, en mi obra, si me permite decirlo, una modestia que seguramente los críticos no me perdonarán, y es una imagen que yo recuerdo perfectamente, en la vieja casa de Aracataca que la forma que habían encontrado mis abuelos a partir de las 6 de la tarde pa’ no tener que estar pendiente de mí, pa’ no tener que estar ocupándose del niño ese que vivía en esa casa grande, era pues que sencillamente decían siéntate en esta silla y no te muevas porque si te mueves y te vas a ese cuarto, ahí se murió la tía Petra y acá se murió el tío Nicolás, y allá se murió Petronila, y entonces me mantenían quieto a base del terror [...]” [Énfasis añadido].

bién puede ser chocante, pero que bien logrado, nos deslumbra por su inteligencia.

En esta ocasión deseo tratar de su consistir. Principiaré por decir que Rafael Llopis propuso la tesis de la existencia de un instinto de muerte sobre el que se basaría el cuento de terror como la literatura erótica se basa en el sexual; y, distinguió, ese “agradable estremecimiento de terror sobrenatural”, en razón del instinto de conservación que nos produce el miedo a la muerte.

Los autores oponen el mundo real o natural al sobrenatural o imaginario. A este respecto considero esclarecedores los aportes de Ostrowski y Todorov (1974), pero antes tomaré algunos planteamientos de Torrente Ballester (1985). Este escritor español nos recuerda la *Epístola de los Pisones* de Horacio en el simposio de Sevilla, España, sobre la literatura fantástica, en 1985, llevando al auditorio enseñada “a contemplar uno de los cuadros más fantásticos que existen” (p. 119 y ss.), El Jardín de las Delicias, del Bosco, al que presentó como una lección máxima de fantasía. Torrente Ballester concretó su intervención así:

Evidentemente en lo que llamamos la realidad cotidiana, no es frecuente, ni siquiera posible, que un señor patine por el ala de un sombrero de otro, pero es indudable que en el momento en que el Bosco lo pinta, ya está allí, ya existe. A esto se le llama creación fantástica. Cualquiera que sea el objeto fantástico, plástico o literario, que examinemos y que descompongamos, nos encontramos siempre con que se trata ni más ni menos que de imágenes que proceden de esferas distintas de la realidad y que al juntarse insólitamente (con voluntad artística o poética) producen una realidad nueva, no cotejable con la otra, sino con fines analíticos, y a la cual llamamos realidad fantástica, imagen fantástica o fantasía, como se suele decir. (1985, p. 127)

Por lo mismo podemos decir, con Torrente Ballester, que de la mano de la imaginación entramos al reino de la fantasía.

De los diferentes tratadistas que se han ocupado del género fantástico, la propuesta teórica de Ostrowski (1974), parece hacernos avanzar en la búsqueda de una organización temática.

Veámosla:

	Persona		5	6	8
1	2		Acción	Causalidad	en el
Materia + Conciencia			Regida	y/o	tiempo
	Objeto			7	
3	4			finalidad	
Materia + Espacio					

Cada uno de los temas fantásticos se define como la transgresión de uno o más de los ocho elementos constitutivos de este esquema. Las enumeraciones de los temas de los cuales se ocupa el minicuento fantástico realizadas por los distintos autores y especialistas, tienen explicación dentro de este esquema. Así podemos concluir que el género representa una configuración de propiedades literarias en un inventario de posibles.

La evolución histórica de los temas fantasmagóricos está relacionada, al decir de Max Milner (1990, p. 11), no solo en sus contenidos, sino en su funcionamiento mismo, por las relaciones del hombre y su medio por la representación que se forma de su situación en el mundo. Como dice Yolanda Rodríguez Cadena (1992): “[...] con el discurso narrativo literario existe una estructuración y uso de los actos de habla con significaciones ideológicas internas. Hagamos una breve digresión sobre esta dimensión semiótico-ideológica.

Todorov ve clara la función del género, considera que el género fantástico permite transgredir la norma; dice que “la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la transgresión de una ley” (en Tafur, 2003, p. 70). Este autor da cuenta de la estructura del género¹²: “todo relato es

12 Greimas ofrece una propuesta que da cuenta del acto narrativo considerando Estados y Transformaciones, Conjunciones y Disjunciones de los sujetos con relación a los objetos de valor. El relato

movimiento entre dos equilibrios” (p. 70); y agrega: “El relato elemental contiene, pues, dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio, y los que describen el paso del uno al otro” (p. 71). En este tipo de composición es frecuente que a la ruptura de la situación estable se siga una intervención sobrenatural. Es necesario detenernos a examinar algo esencial al cuento fantástico, y es el efecto que produce.

Respecto de su técnica, anota José Luis Garcés González:

Sus oportunidades para desarrollar la anécdota son restringidas. Su corpus no está plagado de ramificaciones y posibilidades. No puede desperdiciarse. Su tiempo y su espacio son cortos. Debe concentrarse en sí mismo. En él ninguna palabra puede colocarse por adicción sino por convicción, por reclamo íntimo del texto. Es una especie de matemática o ajedrez verbal. Cada paso, cada frase lleva premeditación y objetivo. Cada palabra es un eslabón que se comunica con las demás mediante la exactitud o la magia. En él nada hay gratis. Nada está colocado porque sí, sino porque se necesita.

Su objetivo, más que la moraleja, es la sorpresa o el deslumbramiento. Desea, sí, zandarrear al lector, dejarlo estupefacto, arrancarle la sonrisa final. El cuento Breve juega a lo inesperado, al número que no se apuesta. Su destino está echado desde la primera oración, que no sólo lo contiene si no que, por inversión dialéctica, lo descubre, lo delata. Todo esto no debe conducir a la superficialidad o a la rapidez improductiva. Nadie debe asimilar la brevedad con la falta de profundidad, o su corta travesía existencial con la chabacanería o la carencia de posibilidades trascendentales. Lo que el cuento tradicional tiene en longitud, el Cuento Breve lo tiene en pasión intensa, en golpe demoledor. Por ello el cuentista breve no solo debe poseer el privilegio de ser receptor de anécdotas interesantes,

mínimo se definiría como “*algo que ocurre*” (1979). José Romera Castillo, en su artículo sobre Teoría y Técnica del Análisis Narrativo (1988) citando a Torrente Ballester escribía que podríamos definir la Narración como un género de construcción literaria “*en que se encuentra algo que ha pasado a alguien en algún lugar*”. Para Bremond (1970):

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos humanos en la unidad de una misma acción”. Para José Romera Castillo “todo relato presenta una organización puesta de manifiesto a través de una serie de estructuradas segmentaciones, articuladas las unas sobre las otras, que constituyen ese todo que el discurso narrativo comporta comporta (en Tafur, 2003, p. 71).

sino tener la capacidad de traducirlas a un físico breve sin que pierdan su magia y su luz inesperada. (Revista *El Tunel*, 1987)

Y Garcés González (1987) agrega: “Sus temas, como es obvio, son los mismos que afectan el alma humana, sin embargo, parece haber una tendencia hacia la búsqueda de lo fantástico, hacia la acentuación del contraste...”

Todorov (1974)¹³ se detiene a analizar este importante aspecto. Todorov se mueve entre los límites de lo extraño y lo maravilloso, definiendo lo fantástico con relación a los géneros que le son próximos:

Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector de un lector que se identifica con el personaje principal—referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea diciendo que este es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. (en Tafur, 2003, p. 71)

El minicuento fantástico realiza la vacilación, produce el extrañamiento de una manera económica y contundente. Es, sin duda un género muy amplio—diríase inagotable—de virtualidades; tiene toda la antigüedad del mundo y ha sido cultivado por todos los pueblos, incluidas las comunidades ágrafas.

La familia centauro, en el cuento de Axelos

Toda esta extensa digresión es para observar que si con el Centauro de Axelos (2021) entramos en el campo de los géneros textuales (Serrano, 2008), este minicuento claramente no es naturalista (como lo

13 La expresión literatura fantástica, muchos autores la consideran una tautología “puesto que toda literatura se afirma como ficción y, por consiguiente, como fantasía” (Ana María Dotras/1993). Lo que subyace en esta concepción un tanto diferente a la visión tradicional restringida al miedo, y al terror, es una noción más amplia “que incluye a toda obra que crea un mundo imaginario que contradice o va más allá de los meros datos de la experiencia empírica actual o potencial. Así, la literatura fantástica incluye tanto lo maravilloso o mágico, lo extraño o explicado, como lo puramente fantástico”. (Leer, dic., 1992, N° 59, Madrid, España). Otra clasificación interesante resulta de la preferencia donde se ubica lo fantástico, los españoles prefieren enfocarlo en los personajes y en las situaciones, al contrario de la tradición anglosajona “donde la fantasía se emplea en mayor medida en los lugares imaginarios creados”. (Ibid.).

son muchos de los cuentos de Quiroga), ni de terror (Llopis, 1985) y, aunque se mencione expresamente lo imaginario y lo mítico, tampoco es maravilloso, ni contiene un mitema (en el sentido de Levi-Strauss), sino que el consistir ontológico de la familia centauro es un objeto cultural, ubicado en la práctica literaria, en el género del cuento, en el subgénero del minicuento como lo clasifica la revista *Ekuóreo*, y este calificativo de fantástico, se lo damos en razón de que el propio autor no lo resuelve de plena fantasía dando, mediante el diálogo de los padres centauros, un aparente consistir de realista, caracterizado por el doble consistir de ser mitológico, y una reflexión supuestamente razonable, parece desdibujar de manera encantadora la existencia de la fantasía. Ciertamente, entonces de la mano de lo imaginario, como lo dice Torrente Ballester, entramos al reino de la fantasía (1985, p. 120).

Si bien la conciencia del objeto imaginado es la conciencia de un irreal, como sostiene María Antonieta Gómez:

La imagen-ficción aparece como actividad esencialmente poiética. La “poiesis” como un poder, saber-hacer creador, significa una voluntad intensamente inventiva que se caracteriza por la apropiación de un mundo como entidad virtual, generando un cortejo de objetos fantasmas. (1989, p. 21)

Y agrega María Antonieta Gómez:

y ese objeto mundo, imagen-ficción, esta posibilitado por un acto de creencia; es la creencia la que sostiene y articula la artificialidad. La imagen-ficción del centauro o del unicornio, como observa Sartre, esta posibilitada solo mediante se cree en ella; si dejo de creer en ella, se desvanece perdiendo toda su virtualidad; de allí que es un acto de fe lo que es constitutivo de su mundo. (1989, p. 21; énfasis añadido)

Finalmente, Todorov se mueve entre los límites de lo extraño y lo maravilloso para definir lo fantástico con relación a los géneros que le son próximos:

Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza del acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea

diciendo que es producto de la imaginación o resultado de una ilusión; se puede decir que el acontecimiento es o no es. (en Tafur, 2003, p. 71)

Todorov le deja el poder de decisión al lector y por ello he venido a decir que la familia centauro de Kostas Axelos (2021) parece existir, en la mente del papá centauro, aunque el centaurito todavía no tenga duda respecto de su propia existencia, ni hayamos alcanzado a conocer el criterio de la madre.

No está por demás recordar este poema de Jenófanes, cuyo nacimiento se ubica entre el 580 y 570 a.C. y su muerte entre el 475 y 466 a.C., ya que este filósofo presocrático criticó el antropomorfismo que Homero le atribuía a los dioses:

Mas los mortales piensan
que, cual ellos, los dioses se engendraron;
que los dioses, cual ellos, voz y traza
y sentidos poseen;
pero si bueyes o leones
manos tuvieran
el pintar con ellas,
y hacer las obras que los hombres hacen,
caballos a caballos, bueyes a bueyes
pintaran parecidas ideas de los dioses,
y darían a cuerpos de dioses formas tales,
que a las de ellos resultaran semejantes.

(Citado en García Bacca, 1972, p. 22)

Esta concepción antropomórfica está presente en el cuento de los centauros y ella misma es el eje discursivo de la vacilación del padre frente a la realidad del hijo como centauro. El cuento pues tiene una gran riqueza filosófica, sociológica y especialmente narrativa.

Referencias

- Axelos, K. (15 de julio de 2021). Lo real y lo imaginario, 236. <https://e-kuoreo.blogspot.com/search?q=centauros>
- Borges, J. L. et al. (1985). *Literatura fantástica*. (Ciclo de conferencias entorno a la literatura fantástica organizado por Ediciones Siruela, Universidad Internacional Menéndez Pelayo). Sevilla: Ediciones Siruela.
- Burgos López, C. R. (2017). *Notas para una historia de la literatura fantástica colombiana (1997-2015)*. Bogotá: Editorial Universidad Sergio Arboleda.
- Garcés González, J. L. (1993). El cuento breve o la sonrisa fatal. Cuentos otra vez. En *Revista El Túnel*.
- García Bacca, J. D. (1972). *Refranes presocráticos*. Caracas-Madrid: Universidad Central de Venezuela.
- García Márquez, G. (2002). Entrevista de Adalberto Valdez. Opiniones de Gabriel García Márquez sobre el Cuento y la Novela. San Juan, Puerto Rico. Remitida por Juan Carlos Herrera.
- García Márquez, G. (1976). RTI en español “Hay que contarle”, entrevista de Germán Castro Caicedo a Gabriel García Márquez. <https://www.youtube.com/watch?v=8bu8XC7QW4s>
- Gómez Goyeneche, M. A. (1989). *El idioma de la imaginación novelesca*. Bogotá: Ediciones Poesis.
- Greimas, A.J. y Courtés J. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Harari Yuval, N. (2014). *Sapiens –de animales a dioses–*. Epublibre (Titivillus 02.10.2019)
- Kremer, H. y Bustamante, G. (s. a.). *Antología de la Literatura Fantástica (inédita)*. Prólogo de Fernando Cruz Kronfly. Cali: Colombia.
- Kremer, H. y Bustamante, G. (2003). *Los minicuentos de Ekuóreo*. Antología de 100 minicuentos publicados en la Revista Ekuóreo. Aniversario 21. Cali: Deriva Ediciones.
- Llopis, Rafael. et, al (1985). *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.

Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.

Propp, V. (1977). *Morfología del cuento (seguido de El Estudio Estructural y Tipología del cuento por E. Mélétsinski)*. Madrid: Técnicas gráficas.

Quiroga, H. (1981). *Cuentos*. Selección y prólogo Emir Rodríguez Monegal. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rodríguez Cadena, Y. (1992). Ponencia presentada al XIX Congreso de Literatura Lingüística y Semiología, convocado por la Universidad Javeriana. Santafé de Bogotá

Salazar Guerrero, F. (1962). *Introducción a la filosofía del derecho*. Conferencia mimeografiada. Universidad Santiago de Cali.

Serrano Orejuela, E. (julio-diciembre, 2008). Estudios literarios y discursivos. *Revista Habladurías*, 5 (9).

Tafur González, J. (2002). Ese tardío, extraño y oscuro lenguaje de los jueces. *Revista Criterio Jurídico*. Cali: Universidad Javeriana.

Tafur González, J. (2003). *El minicuento fantástico*. Cali: Ediciones La Sílabas.

Todorov, T. (1974). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo

Torrente Ballester, Gonzalo. et al. (1985). En *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.

Ponencias

Poéticas del cuento latinoamericano

1969 en el cuento colombiano. Un breve estado del arte crítico¹⁴

Alberto Bejarano
Instituto Caro y Cuervo

Resumen

En nuestra ponencia proponemos un diálogo con el canon del cuento en Colombia en la década de 1960 en función de una discusión por la relación entre poesía y cuento, en lugar de la tradicional mirada hacia la novela.

Palabras clave: Cuento, Colombia, poesía, canon.

1969 in the Colombian tale. A brief state of the art critic

Abstract

In our presentation we propose a dialogue with the canon of the short in Colombia in the 1960s based on a discussion about the relationship between poetry and short story, instead of the traditional look towards the novel.

Keywords: Tale, Colombia, poetry, canon.

¹⁴ Este artículo hace parte del proyecto “El canon del cuento colombiano”, financiado por el Instituto Caro y Cuervo (2020-2022). alberto.bejarano@caroycuervo.gov.co; <http://independent.academia.edu/AquilesCuervo>; <https://orcid.org/0000-0002-6958-3043>

*Nadie nos espera al fin:
no hay fin y tal vez no hubo comienzo:
todo es tránsito*

Octavio Paz

Al hacernos la pregunta por el canon del cuento colombiano, surge inevitablemente la pregunta por el contenido de ruptura del género en nuestro país y si bien hay algunos notables antecedentes como León de Greiff, Luis Tejada o Luis Vidales, es difícil poder hablar de una brecha de experimentación en movimientos o escuelas, mucho menos en una “vanguardia”, lo que nos obliga a abrir nuestra perspectiva hacia una mirada latinoamericana, donde encontramos esas aperturas, iniciadas desde principios del siglo XX en otros países como Chile con Huidobro, México con Tablada, Brasil con De Andrade, Argentina con Macedonio Fernández, Perú con Vallejo y muchos otros casos.

Haroldo de Campos plantea los criterios que marcan buena parte de la literatura más arriesgada de América Latina a fines de los sesenta, simbolizada en dos libros de Octavio Paz: “Blanco” de 1966 y “El mono gramático” de 1970, traducidos y comentados por el mismo De Campos. Según el poeta y crítico brasileño:

[el libro] *Las Galáxias*, que comencé a escribir en 1963 y concluí en 1976, representan un caso límite entre la poesía y la prosa que podría ser comparado con *El mono gramático*, que es un libro bastante posterior, pero que tiene la característica de ser, no solo un libro crítico, sino un libro producido en los límites entre la poesía y la prosa. Con la poesía visual también se puede hacer algo similar. Mi trabajo es este campo que puede ser un punto para establecer un diálogo con *Blanco* de Octavio Paz es, por ejemplo, *O âmagô do âomega* (1955-56), aquellos poemas que escribí en blanco sobre negro. (De Campos, 1987, p. 215)

Según el crítico Manuel Ulacia (1987): “El poema *Galaxias* es una ruptura de géneros. El poema es diario, biografía, autorreflexión crítica, pero también lenguaje poético en constante movimiento” (p.

19). Recordemos que en *El mono gramático*¹⁵ y *Galaxias*¹⁶, los dos textos empiezan en una letra minúscula. Son detalles infra ordinarios para nada anodinos que marcan justamente una ruptura con las condiciones habituales de producción y lectura de un texto: “lo mejor será escoger el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin —sin preocuparme por saber qué quiere decir “ir hasta el fin” ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esa frase” (Paz, 2004, p. 467).

Como hemos mencionado anteriormente, De Campos fue traductor de Paz y en esos ejercicios de trans-creación propios de su obra, también escribió un meta o pos-poema de/con Paz titulado, *Transblanco*:

la llamada nebulosa cangrejo
Una constelación de reversos
En la desgalaxia de los huecos negros
O la órbita excéntrica de plutón
Meditada en austin texas
En un party en lavaca street
tomé la mescalina de mí mismo
y pasé esta noche en claro.
(De Campos, p. 149)

15 “[...] En el fuego de tu sombra y la mía [...] ánima entre las sensaciones
[...] Muchacha los sentidos se abren
tú ríes —desnuda en la noche magnética
en los jardines de la llama

La pasión de la brasa compasiva.” Paz, *Blanco*.

16 “Y empiezo aquí este comienzo y repito y relanzo y me arrepiento y aquí me pienso cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso acometo por eso me meto a escribir mil páginas escribir miliunapáginas para acabar con la escritura para abarcar con la escritura [...] páginas se enciman misman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre el escribir es no escribir sobre no escribir” (De Campos, 1987, p. 34).

La mención cifrada, indirecta de De Campos a la mescalina nos hace pensar en Henry Michaux y su experimentación, más allá de las drogas, con las palabras, el espacio y la diseminación o descenramiento de la escritura y la lectura (algo esencial como estamos viendo para Paz y De Campos, ambos a su vez traductores del poeta belga/francés). Según Paz, el propósito de Michaux era: “desplazar el centro de la creación y devolverle al lenguaje lo que es suyo” (Paz, 2014, Tomo I, p. 248). También lo menciona en otro momento: “En Francia hubo también tentativas aisladas y discontinuas por crear un lenguaje más allá del lenguaje: Fargue, Michaux, Artaud” (Paz, 2014, p. 536).

Paz experimentó mucho con estas creaciones que él llamaba “poemas colectivos” o rengas (en su inspiración japonesa) iniciadas una vez más en 1969, un transgénero que ocupa un lugar muy amplio en su vasta obra. En sus palabras: “un antídoto contra las nociones de autor y propiedad intelectual, una crítica del yo y del escritor y sus máscaras...Poema que se borra a medida que es escribe, camino que se anula y no quiere llegar a esta o aquella parte. Nadie nos espera al fin: no hay fin y tal vez no hubo comienzo: todo es tránsito” (Paz, 2014, I, p. 340).

Son palabras que resuenan de la mano del inicio del *Mono gramático* al que ya aludimos. Queremos tomar este último verso ya no solo como epígrafe, sino como definición de ruptura de géneros entre cuento y poesía:

Nadie nos espera al fin: no hay fin y tal vez no hubo comienzo: todo es tránsito. Al referirse a este aspecto en Paz, señalaba Javier González: la palabra poética se genera en un espacio que no es compatible con el ordenamiento social: es violencia contra el lenguaje cotidiano que sustenta todo el aparato del poder. El poeta sigue siendo un iluminado que se mueve en los límites de lo social. (González, 1988, p. 202)

A pesar de las implicaciones comentadas antes, el camino del cuento en Colombia no ha tenido la experimentación esperada, una muestra de ello se ve por ejemplo en el premio de narrativa colombiana, por lo general solo otorgado a la novela, y cuando por única vez

se ha entregado a un libro de cuentos, fue para Juan Gabriel Vásquez y un libro por lo demás tradicional. Un caso contrario lo vemos en el premio hispanoamericano de cuento Gabo, creado por el Ministerio de Cultura en 2014 (desafortunadamente cancelado en sus dos últimas ediciones) donde se destaca la obra experimental de Cozarinsky.

Tomamos como punto de partida la antología del cuento colombiano de fines de los años sesenta sugerida por Clemente Airó en la Revista *Espiral* en 1969 y una selección que hacemos nosotros de los publicados en esos mismos años por el “Boletín bibliográfico” del Banco de la República. Notamos que varios nombres y cuentos coinciden, y varios de ellos no aparecen en las antologías de Pachón Padilla de esa época (1973)¹⁷ y la posterior de Luz Mary Giraldo (2005).

Tomaremos como antecedente de archivo, el inicio de la publicación de cuentos de autores colombianos en el “Boletín bibliográfico” desde 1962, algo que se extenderá hasta 1969 de manera constante (esta tradición se inició junto a la poesía, algo que aún continúa). Entre 1962 y el 70 se publicaron con frecuencia cuentos en el Boletín, algo que a lo largo de la década se fue reduciendo (también dejó de circular el boletín en el 72 y 74, al menos en el archivo digital), solo hay dos cuentos, el final en el 79, de Policarpo Varón y Pachón Padilla.¹⁸

Ante todo destacamos, siguiendo nuestro criterio inicial, nombres y cuentos que potencian la condición de hibridez, quiebre de género y experimentación que adoptamos con Haroldo de Campos¹⁹. Para Cornejo Polar:

17 Aparte de los dos tomos sobre el cuento en Colombia, véase: notas sobre cuento en Colombia, nacidos en el 70, Pachón Padilla, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3969/4137>

18 Véase: reseña sobre coloquio cuento, Sorbona, 1982, por Julián Garavito, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3592/3713

“Desde siempre el cuento en Colombia ha versado sobre la violencia”, Luis H. Aristizábal, El cuento en Colombia.

https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1917/1971

19 “¿En dónde situar, por ejemplo, ¿El hacedor, de Borges? Libro de prosas y versos, contiene páginas en prosa que tienen el rigor de un poema, y la misma materia elusiva y metafórica; poemas de irredento prosaísmo que tal vez pudieran ser mejorador por una prosa tersa; narraciones que están (indiferentemente) en verso o prosa”. Rodríguez Monegal, tradición y renovación, en Fernández, César, *América Latina, Literatura, siglo XXI*, México, 1971, p 149.

la crítica literaria latinoamericana trabaja sobre corpus ilegítimamente recortados. Ciertamente se puede discutir si en determinadas circunstancias no se trata solo de opciones metodológicas, relativas a la posibilidad de manejo de una materia compleja e inclusive cabría debatir la validez o invalidez epistemológica de criterio de unidad. (2018, p. 574)

De esta forma, nos acercamos solo a dos cuentos del tomo 1 de Pachón Padilla: Airó, *Fuera de concurso*, 1967; Gómez Valderrama, *En un lugar de las indias*, 1973. Y nos interesamos en ocho cuentos del segundo tomo: Carlos Arturo Truque, *el día que terminó el verano*; Gonzalo Arango, *Soledad bajo el sol*; Darío Ruiz, *Sol de sábado*; Nicolás Suescún, *Un nuevo día*; Germán Espinosa, *La alcoba*; Fanny Buitrago, *Mammy deja el oficio*; Oscar Collazos, *Son de máquina*; Luis Fayad, *Un cuento para manolo*; Policarpo Varón, *El festín*²⁰; Umberto Valverde, *Después del sábado*; Caicedo, *Tropa brava*.

En la Antología cuento colombiano (Colcultura, 1974), destacamos: Nicolás Suescún, *Un nuevo día*, 1974 (no recogido en cuentos semicompletos); Fanny Buitrago, *El camino de los búhos* (no recogido en antología); Germán Espinosa, *La orgía*; Helena Araujo, *El buitrón*. De la Antología de Espiral, destacamos: Airó, 5 y 6, 1967; Gonzalo Arango, *Sexo y saxofón*, 1963; Fanny Buitrago, *Las distancias doradas*, 1964; Oscar Collazos, *El verano también moja las espaldas*, 1966; Espinosa, *La noche de la trapa*, 1965; Luis Fayad, *Los sonidos del fuego*, 1968; Pedro Gómez Valderrama, *El retablo del maese Pedro*, 1967; Manuel Mejía Vallejo, *El día señalado*, 1964.

Con respecto a una de las más recientes, la de Luz Mary Giraldo (2005), hemos seleccionado: *La noche de la trapa*, Espinosa, 1965; *Son de máquina*, Collazos, 1967, *Para que no se olvide tu nombre*, Ruiz, 1966; *Los sonidos del fuego*, Fayad, 1968. Para la crítica Giraldo, el elemento característico es ante todo temático y de “época”: “Una serie de circunstancias los definieron: las huellas de la vida universitaria y los movimientos estudiantiles, la incidencia de los medios de comunicación, el exilio forzoso o voluntario de intelectuales y escritores,

20 Ver reseña José Manuel Arango, *Prosas*, pp. 41-48.

las nuevas teorías literarias y la situación tambaleante frente a las utopías” (Giraldo, 2005).

A nosotros nos interesa, en cambio, romper el esquema de la crítica literaria como *decoupages* de generaciones e internarnos en diálogos impensados de aventura y experimentación literaria. Suele ocurrir que o bien se lee el cuento como un género específico, o se indaga por su relación con la novela, y en muchos casos se referencian los autores y obras en función de su acontecer en la novela, siendo el caso más representativo García Márquez. Sin embargo, ¿qué ocurriría si (re)leyéramos un nuevo canon alternativo del cuento en Colombia en una clave de diálogo íntima con la poesía, a través de la relación de los mismos autores con sus lecturas o escritos experimentales?

Si bien es cierto que la lista de Giraldo destaca la mayoría de los autores y libros que escogeremos (2005, tomo 1, p. xxiii) —con excepción de Olaciregui, Delgado Nieto, Valverde, Medardo Arias— nos diferenciamos ante todo por los criterios que nos convocan: en nuestro caso privilegiar la relación entre cuento y poesía. La antología, como suele ocurrir, no cuenta con análisis de los cuentos, sino de una presentación general. Al igual que la antología de Pachón, se sigue la pauta de las generaciones y se hacen sucintos comentarios del contexto sin explorar otro tipo de diálogos. Algo similar podría decirse de la antología de cuentistas bogotanos de Carlos Hernández (1999), ¿dónde no hay una sola mención a la relación de los autores con la poesía? En la mayoría de las antologías no hay estudios críticos que vayan más allá de la selección de los textos, por lo general, como hemos dicho, por generaciones, como si fuera un principio único e indivisible. Son pocos los antologistas o prologuistas que sugieren otras pistas. Uno de ellos es José Zuleta: “El cuento es tensión, construcción de personajes, creación de ambientes, diálogos, poesía, ritmo...” (Zuleta, 2019, p. 15).

De las numerosas antologías que estudiamos —si bien dedicada solo a la región del Pacífico— consideramos la más amplia, profunda y ecléctica, la hecha por el gran poeta afro-caucano Alfredo Vanín en 2019 en Cali, titulada, “Mito, tradición oral, historia y literatura

del pacífico colombiano”. Una vez más constatamos la fuerza y el impulso de las investigaciones y estudios hechos desde las regiones, y no tanto desde Bogotá. En especial los trabajos adelantados en los últimos años en Cali son notables. Uno de los más memorables y experimentales fue el singular, “Historias de amor, salsa y dolor” editado por Germán Cuervo en Cali en 1989.

En la antología de Vanín se lee que: “Los autores trazan en estas páginas, con sus relatos y poemas, un mapa en el tiempo y definen los contornos de una región que ha franqueado ya sus propias fronteras y ha exportado escritores a lejanas tierras” (Vanín, 2019, p. 19).

Referencias

- Cornejo, P. (2018). “Unidad, pluralidad, totalidad”. En *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina*. Chile: Ed Universidad de Valparaíso.
- De Campos, H. (2002). “Hispanoamérica desde Brasil”. En *La razón antropofágica*. México: Ed. Siglo XXI.
- De Campos, H. (1987). “Galaxias”. En: *Transideraciones* (1984). México: Ed. El Tucán.
- Girado, L. M. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Tomo I. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- González, J. (1988). *El cuerpo y la letra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (2014). “El mono gramático”. En *Obras completas Tomo 7*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (2014). *Obras completas Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ulacia, M. (1987). “Prólogo”. En: *Transideraciones* (1984). México: Ed. El Tucán.
- Vanín, A. (2019). “Mito, tradición oral, historia y literatura del pacífico colombiano”. Popayán: Universidad del Cauca.
- Zuleta, J. (2019). “Prólogo”. *Antología de cuentistas vallecaucanos*. Cali: Fondo de publicaciones del Valle del Cauca.

De Lovecraft a Enríquez: Un nuevo panorama del terror contemporáneo

Diana Fernanda Zúñiga Labio
Estudiante Licenciatura en Literatura
Universidad del Valle

Resumen

En determinado contexto, escritores como Poe y Lovecraft tuvieron papeles fundamentales en la solidificación de la literatura del terror; estos autores plasmaron a través de su literatura problemáticas propias de su contexto histórico. Por tal razón, se hace necesario preguntar: ¿Cuál es la visión que tenemos en la contemporaneidad de la literatura de terror? ¿Cuáles son las problemáticas que nuestra época plasma en los relatos de los nuevos autores? Mariana Enríquez, escritora argentina, presenta una actualización interesante del género al desarrollar a través de sus personajes temas como la feminidad, la sexualidad, la enfermedad, el placer o el impacto de las dictaduras a nivel colectivo, mostrando nuevas perspectivas que logran retratar las preocupaciones colectivas del siglo XXI dentro del género.

Palabras clave: Problemáticas de la contemporaneidad, literatura de terror, Mariana Enríquez.

From Lovecraft to Enríquez: a new panorama of contemporary horror

Abstract

In certain context, writers like Poe and Lovecraft played pivotal roles in solidifying horror literature; they exposed through their literature typical problems of their historical context. For this reason, it's necessary to ask: What is the vision we have of terror literature in the contemporaneity? What are the problematics that our time reflects in the stories of the new authors? Mariana Enríquez, Argentine writer, brings something new to the genre by developing, through her characters, themes such as femininity, sexuality, illness, pleasure, or the impact of dictatorships at the collective level, showing new perspectives that manage to reflect the collective concerns of 21st century.

Keywords: Contemporary problems, horror literatura, Mariana Enríquez.

Imagínese sentado en el cuarto o la sala de su casa leyendo un cuento de terror. Como sabrá, en algún momento encontrará escenas en donde predominen la oscuridad, la neblina o sonidos extraños de los cuales el personaje y usted desconocen su procedencia. Leerá sobre objetos que caen o desaparecen de forma misteriosa, mujeres —en su mayoría— poseídas por un extraño ser que no encuentra descanso en el mundo al cual pertenece y, probablemente, se estremezca con la historia de familias asesinadas, mujeres violadas y personas torturadas.

Ahora bien, ¿podría usted sentir temor si la historia que lee sucede en el siglo XVIII? ¿Se aterrorizaría ante la descripción del castillo gótico lleno de húmedos corredores habitado por leyendas de fantasmas e historias de asesinos? La respuesta puede ser afirmativa. En la actualidad, cuentos escritos hace décadas por Lovecraft, Poe, Bierce o Quiroga conservan la magia sensitiva de su pluma. No obstante, es necesario recalcar que las épocas cambian y así mismo, los lugares y las temáticas de los géneros se van adaptando a su con-

texto cultural. Por ejemplo, Mariana Enríquez, escritora argentina que a través de sus relatos de terror ubicados en espacios urbanos y protagonizados por mujeres enfermas, plasma una nueva forma de la narrativa del terror contemporáneo.

En 1764, Horace Walpole escribe *El castillo de Otranto*. La creación de esta obra literaria es relevante ya que se la considera como la primera novela de lo que será posteriormente el gótico literario. *El castillo de Otranto* fue foco de diversas críticas que en su mayoría hacían énfasis en lo poco convincente que resultaba el relato²¹, sin embargo, es interesante observar que a pesar de la mediocridad mencionada por los críticos, este libro es fundamental porque establece las características y temáticas que adoptarán diversos escritores del terror: “Este nuevo material dramático consistía al principio en un castillo gótico de pavorosa antigüedad, húmedos corredores, ocultas y malsanas catacumbas y un sinnúmero de leyendas y fantasmas estremecedores, núcleo del suspense y del espanto demoníaco” (Lovecraft, 2002, p. 21).

Estas temáticas mencionadas serán utilizadas de manera repetitiva por diversos autores del siglo XVIII, lo que le dará en gran medida el respaldo a la novela gótica como género literario que se construye mayoritariamente gracias al uso de la estética de lo feo. De esta forma autoras como Sophia Lee, Ann Radcliffe o Charles Brockden Brown, se convierten en algunos de los primeros exponentes del género que hacían uso de las características ya mencionadas y, asimismo, se encargan de añadir otros elementos al relato de terror como la introducción del contexto histórico, la utilización de poemas o la reiterativa explicación de los acontecimientos extraños que habitaban sus novelas o cuentos.

A partir de esta explosión de intereses escriturales sobre la novela gótica son muchos los exponentes que se encargarán de plasmar sus

21 “Howard P. Lovecraft fue uno de los críticos que destacó el carácter artificial y mediocre del relato, sin dejar de lado su importancia para la instauración del terror gótico: “Walpole publicó en 1764 el Castillo de Otranto; relato de tema sobrenatural que, carente por completo de convicción y mediocre en sí mismo, estaba destinado a ejercer una influencia casi sin precedentes sobre la literatura fantástica” (Lovecraft, 2002, p. 20).

pensamientos dentro de los lineamientos del género, no obstante, en estas pocas páginas se hace imposible escribir la historia de la literatura del terror. Por este motivo, se vuelve fundamental hablar a grandes rasgos (sin dejar de ser concisa) sobre los aspectos más importantes del género y su posterior transformación en la contemporaneidad.

En la década de 1830 el mundo literario se ve sorprendido ante la aparición del norteamericano Edgar Allan Poe. Pese a la gran producción literaria que existía desde antes de su surgimiento, Poe se convierte en el padre del relato de horror moderno porque logra perfeccionar y solidificar unas características propias del género que lo convierten en un atractivo más profundo y más cargado de significación:

Poe, por otra parte, percibía la impersonalidad esencial del artista verdadero, y sabía que la función de la ficción creadora consiste meramente en expresar e interpretar los sucesos y los sentimientos tal como son, sin tener en cuenta hacia dónde tienden o qué demuestran, si el bien o el mal, lo atractivo o lo repulsivo, lo estimulante o lo deprimente. (Lovecraft, 2002, p. 51)

De esta forma, Edgar Allan Poe se convierte en el principal escritor del terror moderno y presenta nuevas cualidades que serán abordadas de forma posterior, tales como: la perversión, la enfermedad, la corrupción, el simbolismo o la importancia de los efectos narrativos que subyugan la relevancia del retrato de los personajes. También, se evidencian los cambios de espacio, debido a que la figura del castillo mohoso se ve reemplazado en la narrativa norteamericana por bosques, bahías u océanos.

Por otro lado, a finales del siglo XIX surge un nuevo movimiento debido a la decadencia que venía viviendo el género. En este periodo, los lectores de relatos de terror ya no se asustaban fácilmente, por tal razón, los autores empiezan a sugerir más que a contar de forma detallada sus historias. A partir de esto, aparece lo que se denominaría “Terror cósmico” representado en gran medida por Lovecraft:

Los escenarios en que sitúa sus historias ya no se remontan a la Edad Media, sino a la Antigüedad, incluso a la prehistoria, donde surgen ritos

ancestrales, misterios paganos, antiguas ninfas y dioses de la espesura, ceremonias sagradas y crueles sacrificios. (Bravo, 2013, p. 43)

Lovecraft marca una nueva línea dentro de las diversas clasificaciones del terror y es importante su mención porque también provee situaciones, escenarios e historias que fomentarán la escritura de este tipo de relato. Además, ha sido uno de los pocos escritores que ha logrado construir una mitología o un mundo propio para sus personajes y las vivencias de los mismos. De la misma manera, en el terror cósmico se evidencia la resurrección de un tema clásico, lo numinoso:

Apocalipsis, revelaciones, invasiones, abren la puerta de este sentimiento. Miran hacia la historia y ven al hombre como un ser aislado en un cosmos indiferente al que solo le queda la conciencia de sí mismo. La literatura de miedo se ha convertido en un género autorreferencial y metaliterario. (Bravo, 2013, p. 44).

Partiendo de algunas de las consignas, temáticas y ejemplificaciones de escritores y escritoras que han sido importantes para la constante actualización del género, se hace necesario dar un salto al siglo XXI de la mano de la escritora argentina Mariana Enríquez, quien ha sido catalogada como una de las autoras más renovadoras del género del terror gótico en Latinoamérica. Ha escrito novelas como *Este es el mar* (2017), *Cómo desaparecer completamente* (2004) y *Nuestra parte de la noche* (2019). En el ámbito del cuento latinoamericano su obra destaca dos de sus libros de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Para abordar de forma más detallada y ejemplificada aspectos del terror en la cuentística de Enríquez utilizaré los siguientes cuentos del libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009): *El carrito*, *Dónde estás corazón*, *Chicas que faltan* y *Los peligros de fumar en la cama*. Enríquez se ha adscrito a sí misma como una escritora del género del terror, afirmación que claramente se evidencia en sus textos.

Cuando hablamos de terror ya hay características innatas que nos permiten hablar de bases o constantes dentro de los relatos, por tal razón, es tan importante la introducción de las páginas iniciales. Todo cuento de terror debe contar con una atmósfera que se crea a

partir de un espacio, por lo general, oscuro, encerrado y con señales de enfermedad. También, es reiterativo encontrar personajes o narradores poco cuerdos que ofrecen un tinte de desconfianza ante lo que se dice.

El cuento *El carrito* relata la llegada de un habitante de calle a un barrio. En un momento de aparente desorientación por parte del personaje, este decide hacer sus necesidades en plena calle, a la vista de varios de los vecinos. Tras este incidente, Juancho (otro habitante de calle que “residía” en el lugar) decide golpear y humillar al villero que se encontraba ahí con su carrito. Una de las vecinas interviene a favor del hombre y pide que lo dejen partir, Juancho no accede a que el hombre retire su carrito y lo inmoviliza.

El sujeto tras observar la injusticia que cometían al retenerle sus pertenencias les lanza una maldición:

El hombre, sobresaltado por el ruido, se dio vuelta y gritó algo ininteligible. No supimos si hablaba otro idioma (pero ¿cuál?) [...] Pero antes de salir corriendo en zigzag, huyendo de Juancho que lo persiguió a los gritos, miró a mi mamá con toda lucidez y asintió, dos veces. (Enríquez, 2009: 34).

Esta acción por parte del habitante de calle será relevante ya que, gracias a esto, en el barrio donde se quedaron con sus cosas cae una maldición que hunde a cada uno de sus pobladores en la pobreza y violencia extrema, exceptuando a la familia que lo ayudó.

Tras este breve resumen de la trama del cuento, la pregunta principal es: ¿en dónde reside el terror? Tras la maldición hecha por el hombre, cada uno de los vecinos se ve envuelto en una burbuja de desgracias, los negocios empiezan a cerrar, las personas se quedan sin trabajos, inicia una oleada de saqueos entre los mismos habitantes. Cada uno de ellos se ve sometido a la pobreza, exceptuando (de forma reiterativa) a la familia que ayudó al dueño del carrito. La situación se complica cuando los habitantes del lugar empiezan a comerse a sus mascotas y hacia el final, se sugiere que uno de los vecinos ha comenzado a consumir carne humana: “Esa no es carne común —dijo—. Abrimos apenas la persiana y miramos para arriba.

Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido” (Enríquez, 2009, p. 40).

Enríquez logra crear una atmósfera sofocante donde las acciones se suceden de forma rápida. La sensación de entrever la agitación de la población, la oscuridad que los invade tras los cortes de energía por falta de pago y el saber que han comenzado a comerse a sí mismos permite una reflexión en torno al terror que puede sentir alguien en la cotidianeidad. De esta forma ya se traza una diferencia o, si se quiere, una nueva forma de abordar el terror. En este cuento la autora solo utiliza una *macumba* sobre un barrio que se va destruyendo así mismo y se recrea en lo que puede suceder cuando la gente ha perdido su consciencia.

“*Dónde estás corazón*” relata la historia de una mujer que ha crecido con un fetiche: Las enfermedades pulmonares y cardíacas. Esta mujer que narra su historia de forma poco convincente, nos cuenta que cree que su fetiche inició tras haber observado a un hombre desnudo durante su infancia. Tras la muerte de esta persona por una enfermedad cardíaca, la protagonista crece con una necesidad insaciable de conocer sobre diversas enfermedades hasta que descubre, gracias a la novela *Jane Eyre* que siente una profunda excitación por este tipo de enfermedades.

A partir de ahí comienza una odisea en búsqueda de objetos que le permitan suplir esta necesidad: “Durante todo un año gasté el dinero que me daba mi mamá en carísimos libros de medicina... Todas esas palabras médicas, hermosas, que no significaban nada, esa jerga dura, eso era pornografía” (Enríquez, 2009, p. 93). De manera posterior, la protagonista accede a una red internacional de fetiches donde conoce a través de un listado de archivos el corazón de un hombre que sufre de múltiples enfermedades cardíacas. Ella se comunica con esta persona y logra iniciar una especie de romance que solo gira en torno al corazón del hombre llamado HCM1. Hacia el final, la mujer no logra controlar sus impulsos y le pide al hombre que le permita tomar su corazón, petición a la que él accede:

Ni siquiera protestó cuando le dije que estaba aburrida. Que quería verlo. Apoyar mi mano sobre el corazón despojado de costillas, de jaulas, tenerlo en la mano latiendo hasta que se detuviera, sentir las válvulas desesperadas en un abrir y cerrar a la intemperie. Solo dijo que él también estaba cansado. Y que íbamos a necesitar una sierra (Enríquez, 2009, p. 100).

“*Dónde estás corazón*” representa dos de los temas más abordados por el género del terror: La enfermedad y las perversiones sexuales. Cuando hablamos de la enfermedad tenemos presente la lucha constante entre la vida y la muerte, sin embargo, esta última se hace más tentadora por su habitual incertidumbre: “Esta última (la muerte) es protagonista esencial, debido a la ausencia de limitaciones, al misterio de su vacío y a su caos primitivo” (Bravo, 2013, p. 53). Por otro lado, con la protagonista del cuento se evidencia de manera contundente la apreciación de lo grotesco y de lo gótico²² dentro del género: “Esa fascinación por la muerte y la decadencia... El mal y la enfermedad llegan a representar de esta manera la liberación de los límites de la belleza” (Bravo, 2013, p. 52).

Enríquez hace una utilización constante de personajes que padecen enfermedades mentales y físicas. En “*Dónde estás corazón*” se aprecia la falta de estabilidad mental de la protagonista y nos hacemos partícipes de las frenéticas escenas sexuales que realiza en la búsqueda de su placer. Por otro lado, en “*Los peligros de fumar en la cama*”, un cuento alineado al terror psicológico, descubrimos la soledad de Paula, una mujer enferma, sola y con baja autoestima: “El cuerpo le estaba fallando de muchas maneras más en las que no quería ni pensar ¿Quién la iba a querer así, con caspa, depresión, granos en la espalda, celulitis y hemorroides? (Enríquez, 2009, p. 152). Por otra parte, en este cuento también se plasma la constante a la negación del placer femenino: “Ahora hacía tanto que no pasaba nada y se frotó hasta la

22 “Lo gótico tiene su origen en un deseo de desplazar la razón y someter nuestra racionalidad a momentos de «sublime terror» que son casi equivalentes a una posesión religiosa o a una iluminación mística. Para él no solo supone un nuevo estilo literario, sino una metáfora que expresa el triunfo del caos sobre el orden [...] «La estética gótica» encuentra placer o ve una belleza peculiar en espectáculos de dolor, violencia, miedo sobrenatural o en arquitecturas grotescas” (Bravo, 2013, p. 51).

irritación y el dolor, pero paró antes de la sangre, porque sabía que esa, la sangre, era la única humedad que últimamente podía arrancarse” (Enríquez, 2009, p. 151).

La poética del cuento de terror en Enríquez destaca de manera contundente conceptos como lo sublime, lo grotesco o propiamente todo lo que conforma la estética de lo feo. Desde la sublimidad²³ la autora trabaja el concepto como un aliado de las denuncias políticas a nivel simbólico para resaltar las desapariciones argentinas. En *Chicos que faltan* se genera todo un acontecimiento que gira en torno a la aparición repentina de todos los jóvenes que habían desaparecido en la ciudad; lo interesante del caso es que los que habían sido asesinados también aparecen de forma esporádica en los parques. Hacia el final, los chicos se reúnen en una sola casa y una de las mujeres/fantasma entabla una conversación con Mechi: “—¿Se van a quedar mucho ahí arriba? Todos juntos los chicos le contestaron: —En verano bajamos. Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada. (Enríquez, 2009, p. 145).

Leer la producción literaria de Enríquez es relevante porque permite ver a través de sus historias lo enriquecedor que ha sido el uso de la estética de lo feo dentro de este género. Es evidente que la autora establece conexiones con los relatos de Poe y Lovecraft en esa búsqueda incesante de vida que se nutre gracias a la muerte. Sus cuentos brindan el desagrado que produce el hecho de ver a una mujer enferma y que se consume en su soledad. También muestran los cuentos de Enríquez que probablemente el miedo más profundo no deviene del monstruo imaginario que se entrevé en la oscuridad de una noche silenciosa, sino que existe y se encarniza ahí, en nuestras inseguridades a nivel personal y colectivo. Enríquez permite la reflexión de observar como un monstruo al soldado, al hombre

23 “Hay otros elementos que contribuyen a la formación de la idea de lo sublime: La oscuridad, que proyecta sobre todas las cosas un carácter de vaguedad, incertidumbre y confusión... Otras fuentes de lo sublime son la carencia, la inmensidad o grandeza de dimensiones y una de las más genuinas causas es la idea de lo infinito que hace que el espíritu se llene de «delicioso terror» frente a un objeto sin límites o que rebasa toda percepción”. (Bravo, 2013, p. 25).

que acribilla a una mujer indefensa, a los gobiernos que debido a su ineficacia y abandono ayudan a la degradación de la sociedad. Sus relatos reflejan el agobio y los temores de mujeres que deambulan en medio de conflictos íntimos y enfermedades que consumen sus cuerpos. Por medio de sus cuentos se puede observar una tendencia a la visualización simbólica de sucesos históricos que marcaron a muchas familias y así mismo, muestra o sugiere, que la vida se constituye de la armonía que nace de lo bello y lo feo, ya lo decía Víctor Hugo en su manifiesto romántico:

Si el arte tiene derecho a desdoblar, por así decir, la vida, la creación, el hombre; si cada cosa funcionara mejor una vez que se le haya extraído su músculo y su resorte; si en fin, ser incompleto es el medio de ser armonioso. (Víctor Hugo, 1989, p. 33)

Referencias

- Bravo, C. (2013). *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid: Editorial Verbum.
- Enríquez, M. (2009). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Lovecraft, H. (2002). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Víctor Hugo. (1989). *Manifiesto Romántico*. Barcelona: Ediciones Península.

El relato policiaco en Ricardo Piglia: teoría y práctica

Jacobo Arango Llanos
Docente, crítico y escritor

Resumen

Esta intervención, derivada de mi tesis de maestría, analiza el cuento de Ricardo Piglia “La loca y el relato del crimen”, publicado en *Nombre falso* (1975). En primer lugar, me interesa la manera singular en que el cuento trabaja con algunos lugares, personajes e instituciones representativas del espacio urbano, a las que el género siempre interpela, como los prostíbulos, las prostitutas, la policía o los medios de comunicación. ¿Cómo se resignifican estas voces subalternas? ¿Cuál es el orden social específico señalado en el cuento? En segundo término, quiero revisar la relación que “La loca y el relato del crimen” establece con la poética del relato policiaco en Latinoamérica mediante un referente local (Borges) y un precursor (Poe).

Palabras clave: Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges, detective, relato policiaco, cuento latinoamericano contemporáneo.

The detective fiction in Ricardo Piglia: theory and practice

Abstract

This intervention, derived from my master’s thesis, analyzes Ricardo Piglia’s short story “The madwoman and the story of the crime” published in *Assumed Name* (1975). First, I am interested in the unique way in which the story works with some representative

places, characters and institutions of urban space, that the crime fiction always challenges, such as brothels, prostitutes, the police or the media. How are these subaltern voices resignified? What is the specific social order noted in the story? Secondly, I want to review the relationship that “The madwoman and the story of the crime” establishes with the poetics of the detective fiction in Latin America through a local reference (Borges) and a precursor (Poe).

Keywords: Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges, detective, detective fiction, contemporary Latin American short story.

¿Y yo? Yo soy la que cuenta.

Ricardo Piglia. *La ciudad ausente*.

“La loca y el relato del crimen”, el cuento al que me referiré en esta intervención, aparece por primera vez en *Nombre falso* (1975) y marca el contacto inicial de Piglia con el género policial. Está dividido en dos partes: la primera reconstruye las circunstancias del asesinato de la prostituta Larry a manos de Almada, un oscuro personaje del bajo mundo bonaerense, con Anahí, habitante de la calle que delira, como única testigo. La policía, previsiblemente, arresta a Juan Antúnez, pareja actual de Larry, sin ninguna prueba. En la segunda, Emilio Renzi, joven periodista del diario *El Mundo*, es enviado por Luna, el director, a cubrir la noticia. Aunque Anahí se presenta como testigo y cuenta, a su modo, la verdad, queda claro que la policía y el periodismo coinciden en culpar a Antúnez del crimen. Renzi, versión académica del detective, usa sus conocimientos de lingüística para encontrar un orden en lo que dice la mujer y presenta, triunfal, al director Luna la nueva versión del testimonio, que identifica a Almada como el asesino, pero éste se burla y amenaza con despedirlo si persiste en publicar su versión. En la escena final, Renzi, frustrado, planea renunciar al diario, pero en cambio escribe las primeras líneas de “La loca y el relato del crimen”.

Quisiera proponer como eje inicial de lectura la relación que el cuento establece con los personajes “subalternos” y con las institu-

ciones dominantes. Como se verá, hay al menos tres grandes relatos insertos en el texto y su visibilidad, su capacidad de circular, dependerá del lugar que ocupe cada voz. A eso también apunta, por supuesto, la intención que percibo tras su original desenlace, que podría resumirse en una frase inquietante: *la única manera de decir la verdad en la sociedad contemporánea es a través de la ficción*. Esa sería, a mi juicio, la respuesta al enigma que late en el cuento, relacionado solo de manera tangencial con el asesinato: ¿cómo podemos hablar en sociedad?

Al tiempo, creo que es posible establecer lazos con “La muerte y la brújula”, de Borges, y con el arquetipo del detective inventado por Poe. Me interesa “La loca y el relato del crimen”, porque retoma diversas situaciones y temas centrales de la tradición (la figura del detective aislado del orden común, la mujer como víctima, la presencia de las instituciones), pero las resuelve de otra manera. Esa “otra manera” de Piglia contribuye a renovar el género policiaco en América Latina, algo que también hará décadas más tarde con sus novelas *Plata quemada* (1997) y *Blanco nocturno* (2010).

Su ensayo “Sobre el género policial”, incluido en *Crítica y ficción*, establece una clara diferencia entre el “relato de enigma”, representado por Poe o Conan Doyle, que va a encontrar su cumbre en “La muerte y la brújula”, de Borges, y los “relatos de la serie negra”, propios de la tradición norteamericana en la que trabajan Hammett o Raymond Chandler. Piglia señala que “En última instancia [...] el único enigma que proponen —y nunca resuelven— las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única «razón» de estos relatos donde todo se paga.” (Piglia, 2001, p. 62) y esa es una clave oculta de su cuento, en el que la trama urdida por el dinero y sus relaciones está tan expuesta que casi no es preciso hacerlo aparecer de forma física. Con esa escena única puede empezar nuestra interpretación.

1. La mujer que cuenta

En la primera parte de “La loca y el relato del crimen”, aquella que es reconstruida (con ayuda de la ficción) por Renzi, Almada, el

verdadero asesino, se encuentra con “el bulto sucio de una mujer que dormía envuelta en trapos” (Piglia, 2002, p. 82) y le propone una transacción que ayuda a definir su carácter: “Si te arrodillás y me besás los pies te doy mil pesos” (2002, p. 82). La respuesta de la mujer, su voz inicial, cumple el mismo propósito: “Yo soy ella, soy Anahí. La pecadora, la gitana” (2002, p. 83). Pecadora, gitana, indigente, loca. Más allá del indudable matiz peyorativo en cada uno de estos términos (y de la clara distinción entre los que ella elige para sí contra los que le impone, vamos a decir, la sociedad), creo que lo esencial consiste en que la ubican afuera de todo lo establecido, incluso de los intercambios económicos. De hecho, se podría aventurar que Almada la soborna con esos mil pesos, justo antes de cometer su crimen, sin advertir que para Anahí el orden del mundo pasa por el lugar de la palabra.

En este sentido, me parece que una cita de “El escritor como lector”, un ensayo que Piglia incluye en su *Antología personal*, nos ayuda a entender la posición única de ese personaje:

Roman Jakobson ha señalado que el yo es el primer signo que pierde el afásico y el último que adquiere el niño. El artista está entre el afásico y el niño. Hay ahí una conexión clave ligada a los derechos de la enunciación personal. Recordemos la primera página del *Diario* de Gombrowicz. Empieza así: “Lunes Yo, Martes Yo, Miércoles Yo, Jueves Yo”. Adquiere el yo. Puede salir de la afasia. Antes que nada debe garantizar la enunciación, su entrada personal en el lenguaje. (2014, p. 87)

Anahí padece, según diagnostica el propio Renzi, una “compulsión repetitiva”. No es que no pueda hablar, es que habla *demasiado*. Tiene una relación personal con el lenguaje, mediada por unos criterios que no son comunitarios. ¿No se parece a lo que habitualmente asociamos con el oficio de escribir? La loca como artista. Sabemos desde el Dupin de Poe que el detective, de acuerdo con lo que Piglia sostiene en su ensayo “Lectores imaginarios”, publicado en *El último lector*: “No está incluido en ninguna institución social, ni siquiera en la más microscópica, la célula básica de la familia, porque esa cualidad antiinstitucional [...] garantiza su libertad” (2014, p. 71). Nadie más aislada del espacio urbano y, paradójicamente, nadie más apta para

detectar su opacidad, que aquella cuya presencia, por gracia de la repetición, se hace invisible.

Ser testigo de un hecho que otros buscan ocultar ya es, dentro de las convenciones del género policial, una cuestión problemática. De hecho, la figura del detective aparece siempre en situaciones sin testigos presenciales para extraer un sentido de los datos equívocos (recordemos la particular lectura de los diarios que hace Dupin en “Los crímenes de la rue Morgue”), para reconstruir los hechos como si hubiera estado ahí, a menudo sin moverse de su casa o celda, según el ejemplo del Isidro Parodi inventado por Borges y Bioy. Por el contrario, el personaje de Anahí desarticula esta regla clásica porque realiza, al tiempo, dos acciones absolutamente inverosímiles: ha visto todo y además decide contarlo. Anahí produce un relato; delata, en las mismas oficinas de la policía, al verdadero homicida. Lo hace, claro está, dentro de sus posibilidades, que exceden por mucho la comprensión de oficiales y periodistas (se diría que puede declarar en público precisamente porque su testimonio es ininteligible). Necesita entonces a un intérprete, alguien que pueda cruzar la distancia. ¿Podemos concebir, después de todo, la figura de Sherlock Holmes sin Watson? Todorov ha observado, en “Tipología de la novela policial”, que “La novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las normas del género, sino la que se conforma a ellas...” (1974). “La loca y el relato del crimen” divide al detective en dos personajes; ambos están, en lo que representa una nueva contravención, condenados al fracaso.

2. Decir la verdad

En un guiño clave del cuento, Rinaldi, el periodista que escucha junto con Renzi el desmesurado testimonio de Anahí, recurre a la literatura para descalificarlo de inmediato: “—Parece una parodia de Macbeth —susurró, erudito, Rinaldi—. Se acuerda, ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa” (Piglia, 2002, p. 88). Nada significan, tampoco, para el comisario Treviranus las palabras “*La primera letra del Nombre ha sido articulada*” (Borges, 2011, p. 183), con las que se inicia la pesquisa de Lönnrot hacia su destino en “La muerte y la brújula”. En ambas escenas vemos que un representante

de las instituciones que organizan el mundo (el periodismo, que se encarga de producir tendencias, la policía, dedicada a reprimirlas) vacila, incapaz de reconocer el relato que se despliega ante sus ojos. Lönnrot, Renzi, son los que saben mirar, como Dupin, el detalle imperceptible por el que asoma la verdad. ¿Pero cómo son recibidos esos hallazgos? Esa es una cuestión, de nuevo, que marca un corte entre los precursores y el tipo de relato policial que escribe Piglia.

Mientras Lönnrot dispone a sus anchas del espacio en el que se encuentra —“Bruscamente bibliófilo o hebraísta, ordenó que le hicieran un paquete con los libros del muerto y los llevó a su departamento” (Borges, 2011, p. 183)— y los servicios de Dupin son requeridos por la misma policía, como sucede en “La carta robada”, el descubrimiento de Renzi es descartado de inmediato por Luna, el director del diario, que resume la situación de manera ejemplar: “[...] no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (Piglia, 2002, p. 91).

El rol del comisario, que en el cuento de Borges parece servir de advertencia sobre los peligros de la lectura, desaparece en el relato de Piglia (no hay un Treviranus o un inspector Lestrade), concentrado en señalar la rutina, los procedimientos automáticos bajo los que operan las instituciones. La policía y los medios suponen que Antúnez debe ser el culpable del asesinato de Larry porque es, según dice Luna, su *cafishio* (movidos además por el lugar común que niega a las trabajadoras sexuales la capacidad de entablar relaciones en vez de transacciones). A la ineptitud ya vista se suma la corrupción, anunciada por el mismo Antúnez en la rueda de prensa celebrada dentro del Departamento de Policía: “Yo no he sido —dijo—. Ha sido el gordo Almada, pero a ése lo protegen de arriba” (Piglia, 2002, p. 86).

Como vemos, se trata de un escenario hostil en el que un detective clásico no podría prosperar. ¿Qué ganan Renzi o Anahí? Se diría que, al contrario, tienen mucho por perder. No hay para ellos una retribución económica o un reconocimiento intelectual, las dos recompensas que el género suele otorgar. La sociedad entera, dibujada

en los personajes secundarios del relato (Rinaldi, Almada, el viejo Luna), conspira para condenar a un inocente. Así mismo, la muerte de Larry pasa desapercibida, es una cifra más, apenas la noticia del día. El dinero, invisible, que apoya a Almada y paga los salarios de policías y periodistas, aconseja discreción, distancia.

Hemos dicho antes que el detective es un artista. En “Lectores imaginarios”, Piglia señala que el género puede ser leído como “Una historia de la figura del intelectual como hombre de acción, del intelectual que se desconoce como tal y que está en la vida, en la aventura” (2014, p. 90). Pero ese saber, el lugar único de Renzi, es antitético a la realidad de “La loca y el relato del crimen”: “—Che, pero qué bárbaro. ¿Eso lo aprendiste en la Facultad? [...] ¿Y ahora qué vas a hacer con todos estos papeles? ¿La tesis? (2002, p. 90). Se burla el viejo Luna cuando Renzi le muestra sus hallazgos. Así debemos entender la decisión con la que se cierra el cuento. Renzi no abandona el periódico ni envía el testimonio “traducido” de Anahí al Departamento de Policía. Es decir, se reconoce incapaz de habitar por completo esa figura doble (intelectual/detective) porque teme, como no lo hacían Lönnrot o Dupin, a las consecuencias de decir la verdad. El entorno le impide proseguir con su investigación (vale la pena notar que Almada, el asesino, no tiene ningún contacto con la policía o los medios, está como sustraído de la escena), algo que rompe por completo una de las reglas más clásicas del género. Al respecto, W. H. Auden, en su notable ensayo “La vicaría de la culpa”, plantea que el medio social de la novela policiaca requiere

[...] una sociedad donde el asesinato sea lo inaudito que precipita una crisis (pues revela que un miembro ha caído y ya no está en estado de gracia). La ley se vuelve necesaria y por un tiempo todos deben vivir bajo su sombra, hasta que el que ha caído sea identificado. Con su arresto, se restablece la inocencia y la ley se jubila para siempre. (2007, p. 202)

¿No parece que en “La loca y el relato del crimen” todo funciona al revés de esta cita? En más de un sentido, el cuento trabaja sobre varias interpretaciones de un hecho puntual (el asesinato de Larry): el relato de Anahí, delirante e ignorado, el relato hegemónico de

las instituciones y, por último, el relato ficcional que escribe Renzi. Esta última, por fin, es la cuestión con la que me gustaría cerrar mi lectura. Hay una frase suelta en “La muerte y la brújula” que podríamos conectar con el final del cuento de Piglia. Dice así: “Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas [...]” (2011, p. 187). El narrador, que no aparece como personaje, señala que estamos ante una historia de ficción, cuando la lógica original del acompañante del detective (que inicia Poe y luego retomará Conan Doyle) descansa en hacer creer que leemos una crónica, un testimonio de lo real. Ese movimiento de Borges es resignificado por Piglia, que suspende la verosimilitud de la primera parte del cuento (la que cuenta el crimen) mediante la revelación del final: se trata de una reconstrucción hecha por Renzi, que no ha estado presente en el lugar de los acontecimientos.

La ficción, igual que el delirio de Anahí, aparece aquí como una alternativa a los espacios discursivos habituales. Está claro que la voluntad tras el relato de Renzi no es el entretenimiento ni la distracción del público medio, lo que complejiza la carga simbólica del mismo acto de narrar. Piglia opera sobre los códigos habituales del género popular (la sociedad relativamente “buena”, el detective genial, la mujer como víctima) y los amplifica en una fábula de la decadencia moderna. La solución que encuentra al misterio de tomar la palabra es utópica, como casi todas las que ofrece la literatura, y, por eso mismo, contiene una forma más real que la del mundo.

Referencias

- Auden, W.H. (2007). *La mano del teñidor: Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Borges, J. L. (2011). *Cuentos completos*. Colombia: Editorial Lumen.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Piglia, R. (2002). *Nombre falso*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Piglia, R. (2014). *Antología personal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (2014). *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo.

Poe, E. A. (2002). *Narraciones extraordinarias*. Colombia: Casa Editorial El Tiempo.

Todorov, T. (1974). Tipología de la novela policial. *Revista Anfibia*.
<http://revistaanfibia.com/ensayo/las-reglas-del-genero/>

El cuento: realidad, realismo y verosimilitud

Hernán Toro
Universidad del Valle

Resumen

La realidad es una gran trampa para la literatura. Es fácil aceptar, tal es el tamaño de la evidencia, que entre una y otra existe un gran vínculo, pero toda historia sobre la realidad, para que llegue a ser realista —es decir, producir el efecto de que lo contado podría acontecer o haber acontecido—, debe ser presentada de manera verosímil. El contraste pertinente no es entre realidad y ficción sino entre realidad y verosimilitud. La verosimilitud produce el efecto de que las historias contadas son ciertas (no si son verdaderas o falsas, respuesta a una pregunta sobre el ajuste o el desajuste entre lo dicho y la realidad), sin importar si son fantásticas o reales. Una historia real, contada inapropiadamente, puede parecer inverosímil: lo contrario es también válido. Decir “lo contrario” equivale a decir, justamente, “la literatura”: una historia ficticia, contada apropiadamente, por más fantástica que sea, parece verosímil. Tal es la hipótesis que esta ponencia abordará.

Palabras clave: Realidad, realismo, verosimilitud, cuento.

The Short Story: Reality, Realism and Verisimilitude

Abstract

Reality is a great trap for literature. It is easy to accept, such is the size of the evidence, that there is a great link between one and the other, but every story about reality, so that it becomes realistic—that is, produce the effect that what was told could happen or have occurred—must be presented in a credible way. The relevant contrast is not between fact and fiction but between reality and verisimilitude. Verisimilitude produces the effect that the stories told are true (not whether they are true or false, an answer to a question about the fit or mismatch between what was said and reality), regardless of whether they are fantastic or real. A true story, improperly told, may seem implausible: the reverse is also true. To say “the opposite” is to say, precisely, “literature”: a fictional story, properly told, however fantastic it may be, seems plausible. Such is the hypothesis that this paper will address.

Keywords: Reality, realism, verisimilitude, story.

1

Siguiendo a Harold Bloom (2011), hubiese podido titular esta ponencia “Literatura de la imaginación” (p. 9). Tal título me seducía, porque sintetizaba bien la razón en la cual se asienta la legitimidad de todo hecho literario. ¿Puede haber, en efecto, una literatura que no nazca y no se nutra de la imaginación? No. Toda literatura que de verdad merezca este nombre tiene que haber sido gestada tras un proceso creativo, que no puede asimilarse sino a un ejercicio de la imaginación. No es gratuito que el producto de este proceso sea denominado “de ficción”. Sin embargo, el título por el que he optado finalmente es “El cuento: realidad, realismo y verosimilitud” porque abarca matices que el anterior no incluía.

El cuento en América latina, al menos el que ha sido practicado por los reconocidos grandes maestros de este género en esta región del mundo, se ha movido entre dos tentaciones: por una parte, la de querer producir relatos cuyas historias se parezcan a la realidad (natural, social o humana, en todo caso una realidad objetivable), y, por otra, la de contar historias que de manera franca se desarrollen de acuerdo a lógicas que se aparten de la lógica con la cual operan esas realidades. Lo que acontece en un cuento como “Emma Zunz”, de Borges, o en “Un día de estos”, de García Márquez, por ejemplo, son hechos plausibles puesto que pudieron haber acontecido en la realidad: una obrera, cuyo padre fue víctima años atrás de una infamia de su actual patrón, decide, al enterarse de la muerte de su padre, tomar venganza (en “Emma Zunz”); un dentista se venga de un teniente por los muertos que ha causado en su pueblo extrayéndole sin anestesia una muela (en “Un día de éstos”). No hay nada extraordinario en estas historias, entendiéndolo por “nada extraordinario”, en este contexto, que las cosas que suceden en estos cuentos pudieron haber acontecido así en la realidad.

Ahora bien, no ocurre lo mismo si nos referimos a cuentos como “Las ruinas circulares”, de Borges, o “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”, de García Márquez. En estos, lo que acontece no coincide con la forma de desenvolverse de la realidad: en el primero, un hombre sueña a un segundo con el propósito de darle vida, pero el fuego le revela que él es a su turno el sueño de otro; en el segundo, un vendedor de remedios artesanales y menjurjes dudosos se hace picar de venenosas culebras mapaná hasta reventar y podrirse para probar ante el público, al revivir, la eficacia de los medicamentos que vende. Estos hechos se apartan de la lógica de la realidad. No funcionan como funciona la realidad. En ambos casos, sin embargo —cuentos que buscan parecerse a la realidad y cuentos que se separan de ella— estamos frente a un ejercicio de ficción en la medida en que sus historias son resultado de un trabajo de la imaginación.

Una tercera tentación, que a mi entender es una tergiversación, consiste en querer escribir historias que voluntariamente busquen

ser fieles al entorno en que nacen. Tales historias buscan reproducir verbalmente los hechos que han acontecido en la realidad, y afincadas en esta fidelidad reclaman su legitimidad literaria. Sus autores son epígonos de la realidad. En mi crítica a esta mistificación, no quiero ni siquiera entrar a considerar la distancia insalvable existente entre dos entidades de naturaleza excluyente: por un lado, la realidad, por otro el lenguaje. Un perro no es igual a su descripción o a su fotografía, o al lenguaje en que sea referido. Son entidades ontológica y radicalmente distintas. La pretensión de realidad es quimérica. El lenguaje, cualquiera que sea, no es la realidad a la que alude.

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿importa que esos hechos narrados hayan ocurrido en la realidad? El narrador de la novela de Paul Auster, *4 3 2 1*, reflexiona dubitativo en cierto momento sobre los hechos del pasado que está relatando y se pregunta: “¿Podían ser verdaderas aquellas historias?” Y luego agrega para despejar sus propias dudas: “¿Importaba algo que fueran ciertas?” (2017, p. 106). No, desde luego. Lo que le importa a la literatura es que las historias contadas sean verosímiles, por más que sean fantásticas. Un lector podría preguntarse si los hechos que narra un cuento ocurrieron o no y no estar en condiciones de responderse. ¿Anularía esta imposibilidad el carácter literario de ese texto por la sola razón de que el lector no pueda distinguir si los hechos narrados tuvieron verdaderamente lugar o son una invención de su autor? En otras palabras: ¿Importa si los hechos ocurrieron o no? En un comentario²⁴ que me honra en torno a un cuento mío (titulado “Astor Piazzola”), el escritor Fernando Cruz Kronfly revela que para escribir su novela *La caravana de Gardel* visitó más de cuarenta libros, y en ninguno recordaba haber leído un encuentro entre Astor Piazzola y El Morocho del Abasto que yo incluyo en mi texto. Pero, dice Cruz Kronfly, “he terminado por creérmelo. Imaginarme esta escena también me ha llenado de gozo. Pudo haber sido cierta. Pero este “pudo haber sido”, he decidido cambiarlo por “así ciertamente fue”. De donde se infiere que la posi-

24 Documentos personales del autor.

bilidad de asumir un hecho como cierto depende no de su naturaleza, verdadera o falsa, sino de la verosimilitud con la que es presentado.

2

Desconfío de la obra de todo autor literario que se presenta como “cronista de nuestro tiempo” o de todo crítico que quiere acreditar la calidad de la obra de un autor apoyado en su supuesta condición de “testigo fiel de la realidad”. Los escritores auténticos no son cronistas ni testigos. Son creadores; los cronistas y testigos, no.

3

Mi tesis central está compuesta de las siguientes proposiciones: 1. una obra es de ficción no porque narre acontecimientos que no pueden ocurrir en la realidad objetiva, sino porque son acontecimientos imaginados. 2. El carácter ficcional de una obra proviene de su origen imaginado y no de una técnica de escritura aplicada. 3. No basta dominar las técnicas de la escritura para escribir obras de ficción si ellas no están al servicio de la imaginación y no en una relación de servidumbre con la realidad. 4. Los códigos de la escritura no atribuyen por sí solos la naturaleza ficcional a una obra.

Como consecuencia de estas proposiciones, se infiere que los textos que intentan reproducir verbalmente acontecimientos que verdaderamente han acontecido en la realidad no pueden ser considerados de ficción, puesto que no crean nada, sino crónicas, género cuya legitimidad mayor se afianza en la fidelidad a la realidad. En cambio, textos que narren eventos cuya lógica se desarrolla de acuerdo con las leyes de la naturaleza o de la sociedad, pero son producto de la imaginación (no buscan reproducir especularmente un evento ciertamente ocurrido), pertenecen por derecho propio al campo de la ficción.

Para intentar explicar el alcance de estos postulados, miremos un caso relativo al campo de la pintura que quizás nos pueda servir de homología asimilable a la literatura. En octubre de 1880, Claude

Monet, el pintor impresionista francés, envió a un crítico de arte una reflexión sobre su propia obra que incluía la siguiente confesión: “Yo tenía dos estudios de manzanos cargados de frutos que me vi obligado a abandonar pues cuando volví al sitio para continuar el trabajo iniciado antes, había desaparecido toda huella de manzanas, todas habían sido cosechadas. Fueron entonces dos telas perdidas” (Marchetti-Leca, 2010, p. 97). Para comprender mejor el sentido de esta reflexión de Monet, hay que recordar que a los impresionistas les importaba menos el objeto que pintaban que las técnicas que utilizaban en sus obras para expresar las sensaciones que experimentaban en su relación con la realidad. Si en lugar de manzanas hubiese sido un paisaje arrasado por una inclemencia del tiempo o la fachada de una iglesia erosionada por la intemperie, el problema que se hubiese planteado Monet, presumo, habría sido seguramente el mismo: desaparecido el paisaje, desaparecida la pulcritud de la superficie de la fachada como habían desaparecido las manzanas, Monet estaría ante una “tela perdida”. Lo que quiero resaltar de esta reflexión de Monet es la desaparición del objeto pintado, sin el cual la experiencia técnica no se podía realizar. Sin objeto que pintar, no había pintura posible. A favor de Monet (no sé si desde lo alto de su altar necesite mi devoción), diría que a los impresionistas les interesaba sobre todo los efectos de la luz en los objetos, de tal manera que, allí sí, desaparecido el objeto, desaparece entonces, por substracción de materia, el efecto de la luz y, por lo tanto, desaparece la posibilidad de ser pintado.

Un despistado Monet de la literatura diría entonces que no puede escribir sin tener una realidad a la cual referirse. Sin manzanas no hay pintura, sin realidad no hay arte. Sin embargo, lo que vemos en una buena parte de la literatura es lo contrario: las obras nacen de la imaginación y no de una realidad constatable. El problema radica, entonces, no en optar por el realismo como vía estética expresiva, sino en presentar la realidad de forma inverosímil. Dicho de otra manera, el cuento que se plantea como realista debe encontrar recursos verosímiles de expresión, pues por más que lo contrario sea lo aparentemente cierto, la realidad por sí misma puede ser más inverosímil que cualquier historia fantástica.

Nadie cometería la idiotez de poner en duda la condición de escritor de Victor Hugo. Pero cuando al final de su vida escribe un libro con referencias a acontecimientos verdaderamente ocurridos en la sociedad de su tiempo y duda entre darle como título *Reportages* o bien *Choses vues* (*Cosas vistas*), es muy probable que en su dilema haya incidido el sentimiento de que no estaba frente a una obra de ficción, pues tanto uno como otro título conllevan la idea de reflejo (“*reportage*”, en ese momento un neologismo temerario en francés, significa “lo que se trae”; “*reporter*” es “traer”), de presentar cosas ya existentes. Es decir, resultado no de un trabajo de la imaginación, sino de la constatación objetiva a través de los sentidos.

Vale la pena ampliar esta idea, pues permite presentar de manera más clara los argumentos. El campo que en ese momento inauguraba Victor Hugo habría de expandirse frondosamente con los años hasta tener la intrincada y abrumadora producción actual de crónicas y reportajes. Estos géneros son familiares consanguíneos de la literatura, pero no son, *stricto sensu*, literatura, por más que hayan sido escritos con técnicas de la escritura literaria puesto que no son derivados de la imaginación sino de una comprobación factual. En consecuencia, es coherente con la proposición anterior afirmar que los grandes reportajes de Gabo sobre Viet Nam, por ejemplo, que en su momento publicó la revista *Alternativa*, no son literatura, así sean tan cautivantes para el lector como sus novelas o sus cuentos y hayan sido redactados con la magnífica y eficaz técnica literaria que nadie estaría dispuesto a discutir, pues fueron engendrados por una constatación de hechos objetivamente ocurridos y no resultado de un trabajo creativo de la imaginación. Los ejemplos podrían multiplicarse: el más conocido y emblemático, quizás, sea el de *A sangre fría*, de Truman Capote, reportaje para el que los astutos comerciantes de la cultura gringa inventaron el genial nombre de “novela de no-ficción”, como si hubiera irrumpido en el campo artístico un nuevo género paralelo y alternativo que suprimiera la exclusividad de aquella hasta entonces llamada “novela” cuya autenticidad había radicado siempre en sus genes ficcionales.

“Novela de no-ficción”: ¡Qué contrasentido! Una contradicción en los términos, un *qui pro quo* deliberado pues no hay novela digna de tal nombre que no sea de ficción. Por supuesto, nadie quiere descalificar al reportaje: nada de lo dicho hasta ahora quiere negar su pertinencia social, su validez expresiva ni su dignidad de género autónomo. Hay reportajes de una extraordinaria belleza compositiva; pienso en textos magníficos de Norman Mailer, de Guy Talese, de Albert Londres, de los ya mencionados Capote y García Márquez. Pero sería un error insistir en que esos textos, que pertenecen con pleno derecho al campo del periodismo, pertenezcan al campo de lo literario.

4

De manera deliberada he elegido oponer la verosimilitud a la realidad al pensar en la literatura, y no la ficción a la realidad, como ha sido habitual, puesto que doy por sentado que toda literatura digna de este nombre debe ser consecuencia de un trabajo ficcional.

La realidad es una gran trampa para la literatura. Es fácil aceptar, tal es el tamaño de la evidencia, que entre una y otra existe un gran vínculo, pero toda historia sobre la realidad, para que llegue a ser realista —es decir, producir el efecto de que lo contado podría acontecer o haber acontecido—, debe ser presentada de manera verosímil. El contraste pertinente no es entre realidad y ficción sino entre realidad y verosimilitud. La verosimilitud produce el efecto de que las historias contadas son ciertas (no si son verdaderas o falsas, respuesta a una pregunta sobre el ajuste o el desajuste entre lo dicho y la realidad), sin importar si son fantásticas o reales. Una historia real, contada inapropiadamente, puede parecer inverosímil: lo contrario es también válido. Decir “lo contrario” equivale a decir, justamente, “la literatura”: una historia ficticia, contada apropiadamente, por más fantástica que sea, parece verosímil.

Quizás la mayor enseñanza en torno a la relación entre realidad y literatura nos ha sido dada, como tantas otras cosas en el campo de la escritura, por nuestros antepasados clásicos. Escuchen este antecedente, narrado en el primer canto de *La Ilíada*. Allí, Aquiles

“mientras deliberaba en su alma y en su espíritu, y sacaba su gran espada de la vaina” para enfrentar al rey de los hombres, Agamenón, queriendo vengar el despojo que este le infringía al arrebatarle a Criseida, ganada por Aquiles en recompensa por su feroz valentía en una batalla anterior, es visitado por Atenea, que había descendido del Urano, “porque Hera, la de los brazos blancos habíala enviado con ánimo de proteger a los dos reyes. Poniéndose a su espalda, asío al peleida por su cabellera rubia, haciéndose visible solo para él, pues no podía advertir ningún otro. Y Aquiles, estupefacto, se volvió, y en seguida reconoció a Atenea, cuyos ojos eran terribles, y le dijo estas palabras aladas:

—¿Para qué has venido, hija de Zeus tempestuoso? ¿Es para presenciar el ultraje de que el atreida Agamenón me hizo víctima? Pero te digo, y mi palabra ha de cumplirse, que haré que entregue el alma por su insolencia.

Y le contestó Atenea, la de los ojos claros:

—He venido del Urano para calmar tu cólera, si quieres obedecerme. La divina Hera la de los brazos blancos me ha enviado, porque a los dos os ama y os protege. Detente, pues, no empuñes esa espada y véngate con palabras, ocurra lo que ocurra. Te aseguro que muy pronto serás desagraciado triplemente de esa injuria con presentes espléndidos. Repórtate y obedécenos.

Y para contestarle, habló así Aquiles el de los pies veloces:

—Diosa, se observará tu orden, por más que mi alma airada esté. Mejor será, sin duda, porque los dioses se acuerdan de quien le obedece.

Dijo, y golpeando con mano pesada la empuñadura de plata, hundió en la vaina su espada y no infringió la orden de Atenea.

Y esta se reintegró a los dioses en las moradas olímpicas de Zeus tempestuoso.” (Homero, 2012, p. 35)

Si he evocado *in extenso* este episodio de *La Ilíada*, escrito en los albores de la escritura narrativa, lo hago para llamar la atención sobre

la naturalidad con la que una diosa (Atenea) baja del Olimpo y se pone al lado de un ser humano (Aquiles), la naturalidad con la que esa misma diosa solo es visible para Aquiles, la naturalidad con la que el héroe la reconoce, la naturalidad con la que hablan una divinidad y un simple mortal. Todos los hechos que constituyen este episodio son contados de manera natural —es decir, verosímil— no obstante, su carácter mitológico.

Los ejemplos, como es apenas obvio, abundan. Evocaré rápidamente tres más, que ejemplifican de forma categórica la tesis de esta ponencia. Uno: en el capítulo XXXII de *Pantagruel*, de Rabelais, titulado “Cómo Pantagruel cubrió con su lengua a la totalidad de un ejército, y lo que el autor vio en su boca”, Alcofribas penetra en la boca del gigante, aprovechando que la ha abierto para sacar la lengua y proteger a su ejército de la lluvia, y encuentra allí a un agricultor trabajando; al preguntarle que hacía allí, el agricultor le responde de manera “plácida y a la vez tonta y astuta”: “Sembrando repollos” (1996, p. 330). Dos: el protagonista principal de *La muerte del comendador* (Libro 1, 2018, p. 253) de Haruki Murakami, un pintor, afirma: “Mientras pintaba, la realidad desapareció casi por completo de mi mente”. Tres: en su cuento “Carpas como las soñadas”, del escritor japonés Ueda Akinari, los peces que han sido pintados en sus lienzos por un artista vuelven al agua, y un gallo, al pasar frente a otro pintado en un mural... ¡lo picotea, agresivo! (2002, p. 129-135).

5

Confieso que me sobrecoge un cierto estremecimiento al reconocer que todos los argumentos anteriores conducen a una conclusión sorprendente: el principal enemigo de la literatura es la realidad. Y su correlato necesario, no menos osado: hay que escribir sobre lo que se sueña, no sobre lo que se vive.

Lo paradójico de todo este razonamiento es que, no obstante su condición de enemiga, la literatura necesita de la realidad para transformarla, y aunque no sea sino como un gesto de rechazo o para señalar el infierno del cual hay que escapar. Los universos alterna-

tivos creados por la literatura, nunca complacientes ni celebrativos, son una forma elocuente de rechazo a la realidad en la que viven sus escritores; y el goce que siente un lector al leerlos es, a su turno, una forma de empatía hacia el rechazo. Sin la realidad, la literatura no tendría sentido; la necesita para vapulearla o para negarla.

Referencias

- Akinari, U. (2002). *Cuentos de lluvia y de luna*. Madrid: Trotta.
- Auster, P. (2017). 4 3 2 1. Barcelona: Seix Barral.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como forma de vida*. México: Taurus.
- Homero (2012). *La Iliada*. Trad. Realizada o adquirida por equipo editorial.
Madrid: Edimat libros.
- Marchetti-Leca, P. (2010). Claude Monet est natif de Giverny. *Revista Le Point*, 97, hors série, février-mars.
- Murakami, H. (2018). *La muerte del comendador*, Libro I. Barcelona: Tusquets.
- Rabelais, F. (1996). *Pantagruel*. París: Seuil.

La relación del *Quijote* con Borges y Gómez Valderrama

Miguel Ángel García Carreño

Estudiante de Español y Literatura

Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Resumen

La narrativa latinoamericana del siglo XX adquiere gran relevancia en el panorama literario debido a la simbiosis que se logra entre lo fantástico y lo real que da origen al *boom* latinoamericano. Sin embargo, autores latinoamericanos como, por ejemplo, Jorge Luis Borges (1899-1986) y Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) no siguen dicho movimiento literario, sino que centran su capacidad creativa en el aspecto de lo fantástico, ya que ambos deciden seguir la tradición literaria. Por tal motivo, el presente texto evidencia un análisis comparativo entre la narrativa de estos autores con *El Ingenioso Hidalgo y Caballero Don Quijote de la Mancha*, dado que Borges y Gómez Valderrama escriben un cuento en donde proponen una interpretación distinta de la obra cervantina.

Palabras Clave: Borges, Gómez Valderrama, Literatura Comparada, El *Quijote*, Literatura Latinoamericana.

The relationship among *Don Quixote*, Borges and Gómez Valderrama

Abstract

The Latin American narrative of the twentieth century acquires great relevance in the literary panorama due to the symbiosis that is achieved between the fantastic and the real that gives origin to the *Boom Latinoamericano*. However, Latin American authors such as Jorge Luis Borges (1899-1986) and Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) do not follow this literary movement, but they focus their creative capacity on the aspect of the fantastic, since both decide to follow the literary tradition. For this reason, the present text evidences a comparative analysis between the narrative of these authors with *El Ingenioso Hidalgo and Caballero Don Quijote de la Mancha*, given that Borges and Gómez Valderrama write a story in which they propose a different interpretation of the Cervantes novel.

Keywords: Borges, Gómez Valderrama, Comparative literature, The *Quijote*, Latin American Literature.

Introducción

En la actualidad, se considera al *Quijote* como una de las obras más importantes en la literatura universal y la más relevante en la literatura hispana, pues la historia escrita por Cervantes sentó las bases de la novela moderna. En ese sentido, la obra cervantina ha sido el referente para que escritores en todo el mundo aborden en el género narrativo, ya que las bases propuestas por el autor del *Quijote* y las diferentes perspectivas de lo real y lo fantástico que se exponen en dicha obra influyen ampliamente en el modo de escribir y entender una novela.

Así, en Latinoamérica en el siglo XX aparecen escritores que tienen la necesidad de narrar las situaciones que se presentan a lo largo del continente, ya que la mezcla de culturas y creencias propicia que los relatos muestren una perspectiva mágica de la realidad misma. Dicha necesidad narrativa dio inicio al denominado *boom latinoame-*

ricano, puesto que varios autores influenciados en la tradición literaria deciden innovar el modo en que se narran los sucesos acontecidos en el continente. Por esto, en el periodo del *boom*, un eje fundamental de la producción literaria se centra en abordar las diferentes narraciones desde una perspectiva en donde la imaginación popular y lo sobrenatural hacen parte de la realidad cotidiana de los personajes. Como ejemplo de lo anterior, se resalta *Cien años de soledad* (1967), pues esta novela en su estructura maneja dichos aspectos mencionados junto con elementos paratextuales.

En ese orden de ideas, se debe resaltar que en el periodo del *boom* también se maneja el aspecto de realismo en la novela, puesto que aparecen obras como, por ejemplo: *La ciudad y los perros* (1963), *El otoño del patriarca* (1975), *Yo el supremo* (1974) que tratan temas como las dictaduras, guerras civiles, el éxodo rural, la ciudad entre otros factores que aquejaban a la sociedad. Sin embargo, no todos los escritores latinoamericanos del siglo XX siguieron con la corriente innovadora del *boom*. Tal es el caso del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y del colombiano Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) que no siguen el movimiento literario de esos años, sino que centran su capacidad creativa en el tema de la tradición y lo fantástico. Sobre la literatura fantástica, Callejas (2012) menciona lo siguiente:

La literatura fantástica presenta un conflicto y, por ende, un asombro frente a los acontecimientos que ocurren. Bien puede tratarse de la misma realidad diversa, y las tradiciones populares pueden hacer parte de la trama narrativa. Sin embargo, en los relatos fantásticos la irrupción de una realidad diferente se lleva a cabo de manera conflictiva, lo que permite la vacilación por parte de los personajes y del lector. (p. 24)

Según lo anterior, Borges y Gómez Valderrama se interesan en el relato fantástico, ya que en la narrativa de estos autores es evidente cómo se entrelaza una influencia de carácter europeo junto con situaciones en donde factores como la alteridad, la identidad y el tiempo son fundamentales en el desarrollo de sus historias. Por tal motivo, la presente lectura analiza la relación que presenta el *Quijote* con los cuentos “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) de Jorge Luis

Borges y “En un lugar de las Indias” (1973) de Pedro Gómez Valderrama. Las narraciones de los autores latinoamericanos mencionados poseen similitudes no solamente en su estructura sino también en el problema que se plantea en las narraciones que corresponde con otras interpretaciones sobre la obra de Cervantes.

Análisis comparativo

En “Pierre Menard autor del *Quijote*”, Borges propone que el *Quijote* es una tautología, dado que el personaje de Pierre Menard se proclama como el autor intelectual de la novela y que la escrita por Cervantes es una coincidencia. Por su parte, Gómez Valderrama muestra cómo el personaje de Alonso Quijano escribe un relato de carácter fantástico sobre su amigo Miguel de Cervantes. Por esta razón, el presente estudio quiere demostrar cómo la paratextualidad y el lenguaje arbitrario relacionan estas narraciones latinoamericanas con el *Quijote*.

Para comenzar, se debe tenerse en cuenta que en la novela y en los cuentos se aprecia el uso de la paratextualidad que Genette (1989) define como: “La relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 11). En ese sentido, es evidente que el *Quijote* está lleno de referencias literarias e históricas, pues este recurso permite que la lectura sea más entretenida. Por ello, en las aventuras de Alonso Quijano, se aprecia cómo este personaje conforme avanza en sus aventuras descubre que alguien más las recopila. Lo anterior, se halla en la novela de la siguiente manera:

[...] Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente: pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; [...] ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes. (*Quijote* II, 2014, p. 848.)

De acuerdo con lo anterior, las relaciones paratextuales en la obra de Cervantes son muy evidentes, puesto que se nombran otras obras del autor dentro de la narración como *La Galatea*, *Rinconete y Cortadillo*, entre otras. Así mismo, las constantes referencias a la sociedad de la época son fundamentales en el contexto de la narración, ya que la obra es una parodia de la sociedad española de la época.

En la producción narrativa de Borges y Gómez Valderrama, se presenta una constante relación paratextual, ya que los autores siempre están en relación con la tradición literaria, pero utilizan la ficcionalidad para contar una historia en la que un personaje de otra obra literaria o de la historia misma es protagonista. Por tal motivo, en los cuentos de ambos autores, se aprecia la manera en que utilizan estos personajes para culminar o dejar un final abierto en sus historias. Por ejemplo, Borges plantea en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El fin” un posible final para el *Martín Fierro* de José Hernández. De igual manera, Gómez Valderrama en su novela *La otra raya del tigre* (1977) de manera ficcional y un poco realista muestra la importancia del alemán Geo Von Lengerke en el desarrollo cultural y comercial de Santander. Y en el cuento “¿La revolución no tendrá lugar?” crea una situación en donde Francisco de Miranda y Catalina II de Rusia sostienen un romance que casi termina por frustrar la revolución rusa de mil novecientos diecisiete.

Así las cosas, ambos autores en su ejercicio literario deciden escribir un relato en el que la influencia cervantina sea evidente, y también en dicha narración buscan proponer un nuevo desenlace para el *Quijote*. En ese orden de ideas, se señala que Borges y Gómez Valderrama no son los primeros latinoamericanos en plantear lo anteriormente mencionado, puesto que Rubén Darío escribe en (1899) el cuento “D.Q.” en el que se muestra un personaje alto, flaco de cincuenta años que en su lenguaje y en su mirada refleja las glorias pasadas del imperio español y que decide embarcarse hacia Cuba para defender la isla de los invasores norteamericanos.

En efecto, la grandeza del *Quijote* es el punto de referencia para que estos autores creen un relato en el que este personaje maravilloso

e incomprometido tenga otro desenlace. Por tal motivo, en el cuento “En un lugar de las indias” Gómez Valderrama presenta al personaje de Alonso Quijano como un escritor que quiere narrar las aventuras de su amigo Miguel de Cervantes en el nuevo mundo. Esto lo expresa el autor de la siguiente manera:

Don Alonso comenzó a escribir. Quería dedicar tiempo a su historia sobre el autor fracasado que iba a enterrar su amargura en los extraños lugares del Nuevo Mundo. Aunque su versación en el tema de las Indias no pasaba de las generalidades, estaba seguro de que, a base de imaginación, mejor que de estudio, iba a lograr el prisma a través del cual surgiesen los colores correctos para su cuadro. (1973, p.11)

En esta narración Miguel de Cervantes por sus años de servicio en la armada real española y por su oficio de escritor es encomendado por órdenes de la Corona en una misión de reconocimiento de las nuevas colonias. Sin embargo, este personaje rechaza la oferta y decide quedarse en España. Ante esto, su amigo Alonso decide escribir sobre los posibles sucesos que le pudiesen acontecer a su compañero. Así, Gómez Valderrama pone a Cervantes como un personaje que se maravilla de la magia de Latinoamérica, puesto que él vive en comunión con los habitantes de las colonias y aprende tantas cosas que, junto con su deber a la corona, le impiden seguir con su oficio de escritor. Esto se aprecia en el cuento así:

Para Don Miguel, la llegada a un puerto Caribe como Cartagena de Indias es un descubrimiento inolvidable. Su marina había sido hecha, como soldado combatiente, en el Mediterráneo [...] Don Miguel piensa que acaso mejor hubiese sido llegar un siglo antes con el propio Colón para ver cómo era la realidad de esta tierra antes que el español llegara. (1973, pp.15-16)

En la narración, el personaje de Miguel de Cervantes vive diferentes acontecimientos, pues como se menciona, él deja su oficio de escritor para dedicarse al disfrute de las pasiones en el nuevo mundo, ya que el modo de vida que tiene allí le es más importante que el que tenía en su patria y de tanto beber y disfrutar decide abandonar todo interés en España.

El paso más trágico del relato de Don Alonso, es el momento en que Don Miguel, hebetado por las enfermedades, sin voluntad de reaccionar sin deseos de regresar a la madre patria, consumido en el alcohol y la sensualidad siniestra de la mulata llega a un despego tal de todo, que nada le importa. (Gómez Valderrama, 1973, p.18)

El abuso de los placeres hace que este personaje caiga en enfermedad y decida esperar su muerte o su juicio por no cumplir con la labor encomendada. En esta parte, se observa cómo el autor ficcional del relato, es decir, Alonso Quijano busca fallidamente la manera en dar finalidad a su escrito, pues no se decide si dicho final debe ser trágico o glorioso o si debe terminar con un soneto o de manera abierta. Pero dicha duda se soluciona al encontrarse con su amigo, puesto que decide mostrarle su producción. Lo anterior se halla así:

El final verdadero, lo encuentro esta tarde, y es una noble escena en una tarde de la Mancha, con la serenidad de la austeridad abolida, en que Don Miguel de Cervantes llega a visitar a Don Alonso Quijano, autor del relato, y Don Alonso le lee el texto de la aventura de ultramar. Don Miguel de Cervantes se queda en silencio, mirando por la ventana hacia la tierra parda de la Mancha, meditando largamente en todo lo que le habría ocurrido si se hubiese ido a Cartagena de Indias, en el Nuevo Reino de Granada. (Gómez Valderrama, 1973, p.19)

Con este cuento, el autor santandereano esboza su genialidad, puesto que al final de “En un lugar de las indias”, se muestra cómo don Quijote le narra las posibles aventuras que su amigo Miguel de Cervantes pudiese haber tenido si no se negara a la propuesta real de ir a las indias. Por su parte, Borges en “Pierre Mernard autor del Quijote” propone una interpretación diferente, ya que el protagonista de esta narración lee algunos fragmentos de la novela de Cervantes como, por ejemplo, el capítulo IX. Así mismo, este personaje se interesa por el estudio del castellano medieval, puesto que quiere escribir una obra en donde se use este lenguaje. El interés de Pierre Mernard lo narra Borges así:

El método que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918,

ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. (2014, p. 844)

Menard, en sus lecturas del *Quijote*, se interesa por el lenguaje que maneja Cervantes, ya que las palabras que emplea producen un acercamiento al lector. Dicho aspecto es el que desea Menard con su escritura. Por esto, conforme se avanza en la narración, se observa cómo este personaje se ingenia diferentes métodos en donde el lenguaje arbitrario y la naturaleza de este se altera para así lograr una versión fallida del *Quijote*, pues se comprende que este personaje de la narrativa Borgiana termina escribiendo su obra totalmente idéntica a la de Cervantes.

En conclusión, las narrativas de estos dos autores latinoamericanos se relacionan entre sí, puesto que Borges y Gómez Valderrama comparten esa afición hacia lo fantástico y la tradición, ya que buscan relacionar este aspecto literario con una perspectiva latinoamericana. Es por ello que, en los dos cuentos analizados, se observa la relación fantástica con el *Quijote*, dado que ambas narraciones a través de la paratextualidad proponen un espacio textual en donde el lenguaje arbitrario y la alteridad son factores relevantes que alteran el carácter lineal del tiempo y la realidad.

Referencias

- Borges, J. L. (2014). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Callejas, A. (2012). *Los cuentos fantásticos de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa: conflicto y liberación*. Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia.
- Cervantes, M de. (2014). *El ingenioso Hidalgo y Caballero Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus
- Gómez, Valderrama, P. (1973). *La procesión de los ardientes*. Bogotá: Imprenta nacional.

Felisberto Hernández: un escritor que nació para pocos y para siempre

Jaír Villano

Crítico. Magíster en literatura

Resumen

Se analizan las virtudes de estéticas de Felisberto Hernández; su influencia para plumas mundialmente reconocidas —Cortázar, Onetti, García Márquez—. Se explican, principalmente, algunas de las razones por las cuales no gozó —ni goza— de mayor reconocimiento en el público mediático. ¿Por qué un escritor que, según Italo Calvino, “no se parece a nadie” (1985, p. 3), no figura en los cánones de la narrativa latinoamericana? *Las Hortensias* es un ejemplo que certifica la singularidad del autor, su ausencia de ismos, la música de su lenguaje y, sobre todo, lo vidente que fue con este cuento largo o —relato corto—, escrito en 1949. ¿*Las Hortensias* —esas muñecas que suplen la soledad de seres solitario— se pueden ubicar en una realidad propia del individuo posmoderno del siglo XXI?

Palabras clave: Felisberto Hernández, Literatura Latinoamericana, Literatura uruguaya.

Felisberto Hernández: a writer who was born for few forever

Abstract

Felisberto Hernández's aesthetic virtues are hereby analyzed. His influence on world-renowned writers —Cortázar, Onetti, García Márquez— is also considered. Some of the reason why he was not —and is not— more widely recognized in the public sphere are explained. Why does a writer who, according to Italo Calvino, “is unlike anyone else” not appear as part of the Latin American literary canon? (Calvino, 1985, p. 3). The *Hortensias* is a clear example of a work that features the author's singularity, his lack of isms, the music of his language, and, above all, and how keen-sighted he was with this long narrative piece— or short story—, written in 1949. The *Hortensias* —those dolls that dispense the solitude of lonely beings— can be set in a reality characteristic of the postmodern individual of the 21st century.

Keywords: Felisberto Hernández, Latin American Literature, Uruguayan Literature.

“[...] No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (Hernández, 1985, p. 9). No es que no sea interesante saber qué es lo que el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1985) cree que sabe. Es que es más inquietante conocer qué es lo *otro*.

Y lo es, porque para quienes lo ignoran, el autor del relato citado es nada más y nada menos que Felisberto Hernández, un escritor de esos que se conocen poco, pero se aprecian mucho. Y lo sigue siendo, porque después de leer la narrativa del uruguayo es poco probable que el lector no se interrogue por la procedencia del autor. Digo: no es normal que alguien les transmita sensaciones a objetos, silencios y a circunferencias. Y cosas así por el estilo.

De modo que ya precisado esto, resulta llamativo —de verdad que sí—, conocer qué vendría siendo eso *otro* que el narrador dice que

debe escribir. Es pertinente y suscita fecundas conjeturas cuando se repasa un poco la vida de Hernández y se conoce que fue un pianista fracasado que merodeaba entre Montevideo y Buenos Aires; que fue de extrema derecha; que fue un amante frustrado que solía regresar a brazos de su madre; que una de sus cónyuges fue miembro de la KGB y él, al parecer, no se dio por enterado.

En suma, Felisberto Hernández es (fue y será) acaso igual o más llamativo que su obra. Es un escritor de esos que le hace pensar a uno que algo de razón tenía Heidegger cuando decía que el artista es el origen de la obra, y la obra el origen del artista. “Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado” (2010, p. 7).

Es de esas plumas que certificaba las consignas de Saint-Beuve: no es posible hacer crítica literaria sin conocer la vida de la víctima. Para conocer el crimen es preciso conocer al criminal, digamos.

Así también lo reconoce Washington Lockhart, biógrafo del uruguayo, cuando dice:

Pocos casos podrían encontrarse en los que vida y obra formen una unidad tan indisoluble, a tal extremo que puede afirmarse que no nos daremos cuenta cabalmente de lo que escribió si ignoramos como debió llevar su vida, y recíprocamente, que su vida no sería comprensible sin el conocimiento de su obra. (1991, p.140)

Es un narrador exquisito, raro, excepcional, y sin embargo no hace parte de las preferencias del gran público. ¿Por qué? Desde luego, las razones deben ser varias, pero hay una que parece posible: su anticomunismo. O bueno, así lo considera un escritor coetáneo a él, que goza de mucho mejor reconocimiento: Juan Carlos Onetti (2014), en un artículo titulado “Felisberto, el naif,” dice:

En este silencio o eco escaso de su obra pueden haber intervenido, además de lo que será dicho, factores políticos. Felisberto —siempre se le llamó así— era conservador, hombre de extrema derecha, discutiendo en voz alta en reuniones con sus colegas, tanto en peñas como en domicilios más o menos privados. Esto ocurría cerca de la guerra del

39 y sus secuencias. Y en aquel Uruguay de su tiempo le era imposible tropezar con adherentes.

En complemento habría que añadir que su sectarismo también se desarrolló en el ámbito de lo público, como lo certifican sus apuntes radiales para *El Espectador*, en ese espacio lanzaba retahílas políticas, en algunos casos con el humor que caracteriza su obra, como cuando le encuentra el juego de palabras al acrónimo URSS:

Sr Renegado, Ud. es URSS: “Un Renegado Sin Suerte”, “Un Reo Sin Salva-ción”, “Un Rico Sin Sesos”, “Un Rufián Sin Saberlo”, “Un Reverendo Sin Santidad”, “Un Resfrío Sin Sobretodo”, “Un Rústico Sistema Social”, “Único Resultado Su Sepulcro» y, especialmente, “Una Risa Sin Sentido”. (Lagos, p. 254)

Eso es Felisberto. Para quien quiera hacerse una idea más amplia del humano es conveniente leer sus biografías y el perfil que Tomás Eloy Martínez (2014) le dedicó, *Para que nadie olvide a Felisberto Hernández*, que da más insumos para creer que sí, no le podemos hacer nada, su obra estaba muy vinculada con su vida: “Tenía un sibilino resentimiento contra la especie humana...tal vez por eso en las historias de Felisberto hay más objetos que personas y más curiosidad por el pasado que por el porvenir”.

En uno de sus magníficos cuentos, Historia de un cigarrillo, se cruza una de las claves de su obra: “Hacía 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 sin pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres” (1990, p. 39).

Las hortensias

Un ejemplo que certifica sus cualidades narrativas —su rareza, su singularidad, su estilo— es *Las hortensias*, en ella es posible localizar varias de las coordenadas del mundo felibesteriano: “¿Es usted feo? No se preocupe. ¿Es usted tímido? No se preocupe. En una Hortensia tendrá usted un amor silencioso, sin riñas, sin respuestas agobiantes, sin comadronas” (1990, p. 254).

Estamos en 1939. Y la historia parece sencilla: la relación de una excéntrica pareja con una muñeca a la que el esposo confunde con su mujer. Y luego a las manías del cónyuge con estas; la mujer se entera: se escinde la relación amorosa; finalmente, un delirio se apodera del señor. Es llamativo, sí, pero en líneas generales pareciera que no se distingue a una relación entre dos pacientes de la insania. Desde luego, en detalle la historia trasciende vacuidades. En las descripciones de los personajes; en especial en Horacio (el marido), estriba el acierto narrativo del relato, que apenas iniciando nos dice:

Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales. En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en las otras habitaciones. Esta tarea estaba a cargo de muchas personas: en primer término, autores de leyendas (en pocas palabras debía expresar la situación en que se encontraban las muñecas que aparecían en cada habitación); otros artistas se ocupaban de la escenografía, de los vestidos, de la música, etc. (1990, p. 224)

Las leyendas que acompañan a las muñecas son de este tipo:

Vitrina segunda. Esta mujer espera, para pronto un niño. Ahora vive en un faro junto al mar; se ha alejado del mundo porque han criticado sus amores con un marino. A cada instante ella piensa: “Quiero que mi hijo sea solitario y que solo escuche el mar”. (1990, p. 228)

Y entonces el efecto aparece: en poco, la atención del lector se define. Naturalmente, uno quiere saber más. El acto de imaginar lo narrado es sorprendente. Pero todavía es temprano. En un comienzo, la relación con las muñecas es un consenso entre cónyuges. Pero luego Horacio se obsesiona con Hortensia, que es como le han llamado a la muñeca en honor al nombre de su mujer: María Hortensia. Para evitar confusiones, a la esposa solo se le menciona por su primer mote.

Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia. (1990, p. 234)

Horacio es un individuo maniático y supersticioso; les atribuye presagios a hechos desconectados, y se detiene en los ruidos, los silencios, los objetos; digno vocero de un personaje felisbertiano: “Después volvió a pensar en los ruidos. Desde hacía mucho tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias” (1990, p. 236).

Otro elemento que suscita interés, es el contraste entre marido y mujer. En principio María parece más lúcida que Horacio. Pero ambos comparten, aunque de manera distinta, sus propias peculiaridades. El relato está enfocado en Horacio, pero a uno como lector le queda la sensación de que María podría ser igual de extraña que el esposo: “te quiero porque eres loco”, le dice ella a él.

En un comienzo, la esposa concibe a Hortensia como una compañía —como una hija—, pero luego se embriaga de celos y ejecuta acciones inesperadas, como apuñalarle. (¡Sí: apuñalar a una muñeca por celotipia!). En cualquier caso, el protagonismo del relato recae en el cónyuge y sus obsesiones: los espejos a los que no puede ver; los ruidos de la fábrica cercanos a su casa; la atribución de actitudes a las ventanas. Al final, no sabemos si es por instinto natural el encantamiento de Horacio por las hortensias (como son llamadas las tres muñecas acompañantes: María Hortensia, Eulalia y Herminia). No sabemos si es víctima de sus desvaríos. No sabemos si es un síntoma de profunda soledad.

De cualquier manera aquella noche sus ojos se entregaron, con glotonería, a la diversidad de sus muñecas. Pero al día siguiente amaneció con un gran cansancio y a la noche tuvo miedo de la muerte. Se sentía angustiado de no saber cuándo moriría ni el lugar de su cuerpo que primero sería atacado. Cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía y parecían decirle: “Nosotras somos muñecas; y tú arréglate como puedas. (1990, p. 255)

Lo que induce a pensar que las Hortensias no eran la panacea contra el hombre solitario. No obstante, en eso radica, en buena medida, el ingenio del escritor uruguayo. ¿Cuál es ese ingenio? En primer lugar, la creación de personajes fascinantes y absurdos; en despertar

toda la curiosidad del lector, que no halla respuestas ni interrogantes, pues su metafísica es arbitraria; en crear seres en un mundo parecido a este, pero con exóticas singularidades. En desbordar la imaginación del lector. En llevarlo a escenas fantásticas sin por ello hacer uso de los elementos fantásticos. Lo de Felisberto, en resumidas cuentas, es recostarse sobre los aspectos más comunes. Uno lo lee, lo relee y no puede dejar de preguntarse: ¿Cómo surgen estos relatos? ¿Cómo los crea? ¿Cómo los concibe?

Felisberto responde en la *Explicación falsa de mis cuentos* (1985):

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Eso me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. (p. 216)

Así es. Y no fue gratis el comentario de Ítalo Calvino:

Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie; a ninguno de los europeos y ninguno de los latinoamericanos; es un “irregular” que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento, pero que se presenta a la primera ojeada sin ningún riesgo de confusión. (1985, p. 3)

A todo lo cual habría que añadir otra cualidad: su condición de vidente, pues estamos hablando de muñecas que suplen las necesidades de individuos; pareciera una trama de una narración de este siglo²⁵, pero se trata de una novela publicada setenta años antes.

Todo lo cual, nos permite señalar que lo de Felisberto es de plumas potentes. De artistas que nacieron adelantados a su tiempo, y quizá por ello no gozaron de mayor prestigio.

25 Para ello baste con saber que en la actualidad se fabrican muñecas que buscan hacer de acompañantes. En principio, se trataba de objetos sexuales, pero ahora le han añadido inteligencia artificial, como lo constata el video titulado *La primera muñeca sexual con inteligencia artificial* (RT en español, 2017). O para hacerse otra perspectiva, sería conveniente repasar la película *Her* de Spike Jonze (2013).

Lo más seguro de todo es que no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda. (1990)

Felisberto, en todo caso, es un escritor que engalana la historia de la literatura latinoamericana por la exclusividad de su estilo, por la atemporalidad de sus ficciones y porque es de los pocos músicos que dejó un legado ajeno a su instrumento: el piano.

“No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”. Ignoro la percepción del lector, pero me aventuro a pensar que, con todo lo anterior, resulta incluso más fascinante saber qué rayos vendría siendo eso *otro*.

Referencias

- Calvino, I. (1985). Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández. En *Novelas y cuentos* (pp. 3-5). Edición de José pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Eloy Martínez, T. (2014). Para que nadie olvide a Felisberto Hernández. <http://www.elortiba.org/old/pdf/Para-que-nadie-olvide-a-Felisberto-Hernandez.pdf>
- Heidegger, M. (2010). *Camino del bosque*. Madrid: Alianza editorial.
- Hernández, F. (1985). Explicación falsa de mis cuentos. En *Novelas y cuentos* (p. 216). Edición de José pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, F. (1990). *Narraciones incompletas*. Madrid: Siruela.
- Hernández, F. (1985). Por los tiempos de Clemente Colling. En *Novelas y cuentos* (pp. 9-47). Edición de José pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jonze, S. (2103). *Her*. En Warnerbros. <https://www.warnerbros.com/movies/her>
- Lagos, J. G. (2015). El anticomunismo como problema. *Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto*, 10, 251-260. <http://www.academiadetras.gub.uy/innovaportal/file/95139/1/fh-el-anticomunismo-como-problema-gabriel-lagos.pdf>

RT en español. (2017). La primera muñeca sexual con inteligencia artificial. <https://www.youtube.com/watch?v=LFMboZDdv88>.

Lockhart, W. (1991). *Felisberto Hernández, una biografía literaria*. Arca: Montevideo.

Onetti, J. C. (2014). Felisberto, el naif. *El Anaquel. Blog literario*. <https://el-anaquel.com/2014/04/10/felisberto-el-naif-juan-carlos-onetti/>.

Cuentos de Hebe Uhart: una poética contemporánea

Yessica Chiquillo Vilardi

Escritora

Mg. Estudios literarios, Universidad Nacional de Colombia
Profesional en Estudios literarios,
Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

En esta ponencia se analizan dos cuentos representativos de la poética de Hebe Uhart (Moreno, 1936-Buenos Aires, 2018): “Las abejas son rendidoras” de *La luz de un nuevo día* (1983) y “Sombras nada más” de *Guiando la hiedra* (1997). En sus relatos se representa la crisis de la experiencia a través de individualidades que no se pueden comunicar. Esto está expresado desde un horizonte de pensamiento existencialista. Desde luego, también afecta la estructura de los cuentos, cuyos finales son abiertos y optan por una narración que evita la diégesis pura. Esta inmersión en su universo ficticio pretende llegar a conclusiones que podrían iluminar no solamente su obra, sino también su lugar en el panorama del cuento latinoamericano de finales del siglo XX y principios del XXI.

Palabras clave: Cuento latinoamericano, poética contemporánea, Hebe Uhart.

Short stories by Hebe Uhart: a contemporanean poetic

Abstract

This paper analyses two short stories written by argetinian Hebe Uhart. These are ones of the most representative of her poetic: “Las abejas son rendidoras”, published on *La luz de un nuevo día* (1983) and “Sombras nada más”, published on *Guiando la hiedra* (1997). In these fictions, the characters are unable to communicate effectively. This crisis of the experience is portrayed from an existentialist perspective. This horizon defines and affects the short stories structure: the endings are not conclusive, and the omniscient narrator is declined. This poetic study aims to make visible Uhart’s literature work in the Latin American Literature Short Story Tradition from 20th and 21th century.

Keywords: Latin American Short Story, contemporary poetics, Hebe Uhart.

La escritora Hebe Uhart (Moreno, 1936–Buenos Aires, 2018) comenzó su trayectoria literaria en la década de los sesenta, con sus libros de cuentos titulados: *Dios, San Pedro y las almas* (1962) y *Eli, Eli, Lamma Sabacthani?* (1963). En la década de los setenta publicó otros dos libros de cuentos, estrenó su primera obra de teatro y escribió su primera novela corta. En 1983 publicó *La luz de un nuevo día*, libro en donde la autora demuestra con creces su destreza como cuentista, pues cada uno de los cuentos que componen esta obra son una muestra representativa de su arte poética, al igual que el libro *Guiando la hiedra* (1997). Sin embargo, Uhart tuvo que esperar tres décadas para ser incluida por primera vez en una antología y tener un lugar visible en la tradición del cuento argentino en el siglo XX. Solo hasta 1990 apareció en *Antología de cuentistas argentinos contemporáneos* de la Biblioteca Nacional, cuya selección estuvo a cargo de Jorge Calvetti, Guillermo Ara, Jorge Lafforgue y Hugo Acevedo. Más tarde, en el 2001 Uhart figura al lado de escritoras como Sara Gallardo, Liliana

Heker, Tununa Mercado y Silvina Ocampo en *Cuentos de escritoras argentinas*, publicado por Alfaguara (Crespo-Buiturón, 2015). En adelante, Uhart mantuvo una producción literaria prolífica hasta el 2018, año en que falleció: escribió seis novelas cortas, cinco libros de crónicas literarias y ocho libros de cuentos.

Gran parte de las reseñas sobre sus cuentos se concentra en aquello que nos remita a una experiencia personal de la autora, como si se estuvieran usando sus textos para confirmar qué de lo narrado es autobiográfico. Al respecto, podría señalar una falta de diferenciación entre los posibles estatutos del enunciador de una obra literaria: real, ficticio y fingido (Schaeffer, 2006). El hecho de que en varios cuentos de Uhart haya puntos de coincidencia entre un personaje y la autora (como vivir en Moreno, tener una tía loca y un hermano muerto) no quiere decir que en efecto se trate de la experiencia personal al desnudo de la autora empírica. De considerarlo así, estaríamos ignorando la importante intervención de la ficción en sus cuentos. Tales puntos de coincidencia entran bajo la categoría de un enunciador fingido en cuanto se identifica con una persona que existe realmente pero que está construida con las libertades que entraña una enunciación ficticia. En este sentido, hay que ser conscientes del pacto de lectura o contrato ficcional que establecen los cuentos. Por tanto, me distanciaré de todo tipo de aproximación ‘autobiográfica’.

La obra de Uhart en general ha ganado una mayor visibilidad en términos editoriales y de promoción de lectura en los últimos diez años. Sin embargo, su nombre resulta todavía extraño en los sectores universitarios, especialmente en el contexto colombiano. Abundan más las reseñas y entrevistas que las investigaciones sobre la poética contemporánea de la autora. De ahí que este sea el propósito de la ponencia.

Primero es preciso aclarar qué entiendo por contemporáneo. Según Giorgio Agamben (2008), un escritor contemporáneo —y, por tanto, su poética— debe ser capaz de “percibir y aferrar su tiempo”, so pena de que no coincida con él. La contemporaneidad es “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a

la vez, toma distancia” (p. 2). Dicho esto, cabe agregar una segunda definición: “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (p. 3), porque para quien percibe desde la contemporaneidad, todos los tiempos han de ser oscuros. Esto implica “neutralizar las luces que vienen de la época para descubrir su tiniebla, su oscuridad especial, que no es, de todos modos, separable de aquellas luces” (p. 3-4). Así, captar lo oscuro nos lleva a mirar de cerca la fractura del presente.

Esta idea acerca de lo contemporáneo se relaciona con el fin de la era épica y la representación de la situación histórico-filosófica del resquebrajamiento del mundo de la que habla Lukács (2010): “Todas las fisuras y grietas inherentes en la situación histórica deben ser introducidas en el proceso de configuración y no pueden ni deben ser ocultadas a través de medios compositivos” (p. 54). En este orden de ideas, una obra literaria contemporánea debe introducir “la naturaleza fragmentaria de la estructura del mundo hacia el mundo de las formas” (p. 30-31). La novela —y los géneros literarios por extensión—, precisa Lukács, debe abandonar “las formas cerradas que nacen de una totalidad de ser completa —que el arte ya nada tenga que ver con un mundo de las formas inmanentemente completo en sí mismo. Y esto no tiene que ver con razones artísticas sino histórico-filosóficas: “ya no existe una totalidad espontánea del ser” (p. 12-13).

Ahora bien, ¿cómo los cuentos de Uhart dan cuenta de aquella fractura del presente, de aquella desintegración del mundo? Bajtín (1986) distingue tres niveles que conforman su propuesta de análisis estético de toda obra literaria: el primero tiene que ver con los contenidos temáticos; el segundo con los recursos discursivos, lexicales y estilísticos; y el tercero se centra en las formas composicionales y estructurales. Por tanto, una poética debe dar cuenta de su contemporaneidad en la integración de estos tres niveles, pues, aunque metodológicamente se traten por separado, operan de manera aunada en el objeto estético. Revisemos estos niveles en dos cuentos representativos de la poética contemporánea de Uhart: “Las abejas son rendidoras” del libro *La luz de un nuevo día* (1983) y “Sombras nada más” del libro *Guiando la hiedra* (1997).

La reflexión de la protagonista que da inicio a “Sombras nada más” es bastante dicente en cuanto a la concepción de un mundo resquebrajado, en este caso reflejada en sus interacciones con los demás:

Es curioso lo que me sucede con las personas: al momento de conocerlas, tengo una idea global de quiénes son; *con el trato y el paso del tiempo, esa idea se va fragmentando y ya no sé nada más de cómo es el otro, me abandono a las diferentes perspectivas*; por un lado le pongo puntos, por otro le saco. Todo es mirado por un lado y por otro; ya no encuentro más el cauce. (Uhart, 2014, p. 271; énfasis añadido)

Aquí, como en toda su obra cuentística, la realidad está encarnada desde un horizonte de pensamiento existencialista. Aquella incertidumbre manifestada por la protagonista responde a un conflicto ontológico anclado a un mundo donde se ha abandonado toda trascendencia y, dentro de él, la existencia precede a la esencia, es decir, que primero hay que existir para poder definirse, no hay un concepto previo que profile la humanidad de un sujeto antes de nacer. Así, la inexistencia de un a priori del individuo explica la incertidumbre de la protagonista acerca de las personas. De esta manera, también llenamos de sentido el título del cuento: alude a la imposibilidad de conocer propiamente a alguien, apunta a la vaguedad de la experiencia.

En materia de técnica discursiva, para dar cuenta del abandono de toda certeza, cuando la protagonista recrea un breve diálogo con su novio Miguel, en medio de los dos actos de habla de los personajes, hay un inciso de la protagonista en el que describe todo lo que estaba pensando mientras Miguel esperaba una respuesta ante la pregunta de si era feliz:

Yo perdí una gran oportunidad de expresarme cuando un Año Nuevo preguntó:

—¿Sos feliz?

Yo dudé: la felicidad es algo muy genérico y difuso; nadie puede saber a ciencia cierta si es feliz; además lo de la felicidad es una idea antigua. Quise decir algunas cosas que no me gustaban, más que todo porque recordé que un novio anterior me dijo un día: “¿Vos no ponés ninguna condición a un hombre?” y yo le había dicho que no. En realidad lo que

pasaba era que siempre, hasta con los perros, yo había visto cómo se violaban las normas establecidas; el dueño le dice al perro: “Se queda quietito acá” y a los dos minutos el perro está saltando lo más pancho. No es difícil imponer condiciones: lo difícil es que se cumplan. Pensando en todo esto, le dije:

—Sí. (Uhart, 2019, p. 324)

Después de leer los pensamientos de la narradora-personaje, aquella respuesta queda entredicha. Sabemos que para la protagonista la felicidad es una entelequia y que detrás de un simple ‘sí’ se esconde un sinnúmero de incertidumbres.

En “Las abejas son rendidoras”, tenemos a un protagonista que llega al sacerdocio por casualidad, y confiesa que nunca aprendió latín porque, debido a que solo había tres seminaristas y él era el más pequeño, le tocaba quedarse cuidando a los conejos. Siempre que rezaba el breviario, no entendía. Así que no le quedaba más remedio que analizarlo en sus propios términos:

Empecé a entender que la voluntad de Dios es incomprensible y aprendí que la voluntad de Dios no la lee uno antes, sino después de mucho tiempo que se dieron los hechos. Pero como era muy joven todavía, la voluntad de Dios me parecía terrible a veces e incomprensible. Entonces pensé: *“todo lo que pueda, lo voy a analizar por mi cuenta; todo lo que esté dentro de lo humano, de mi alcance, lo voy a mirar por todos lados; lo que no pueda, lo que no esté a mi alcance, se lo dejo a Dios”*. (Uhart, 2019, p. 301; énfasis añadido)

La ingenuidad e ignorancia de este cura, sin embargo, dan cabida para reflexionar acerca de la imposibilidad de comprender lo absoluto. Aquí nos encontramos con un conflicto epistemológico propio del existencialismo. Esto es afín a la tesis de Camus plasmada en *El mito de Sísifo*: “Todo verdadero conocimiento es imposible. Sólo pueden enumerarse las consecuencias y sólo el clima puede hacerse sentir” (Camus, 1995, p. 26). De ahí que este personaje no haya encontrado otra salida que reducir las lecciones clericales a términos mundanos. Aquello que no está a su alcance se lo deja a Dios para poder soportar la existencia sin que lo angustie el hecho de no tener

certezas del mundo. Paradójicamente, la sabiduría de este sacerdote consiste en acceder al conocimiento práctico, el más inmediato y, por tanto, fiable: “Para un hombre, comprender el mundo es reducirlo a lo humano, marcarlo con su sello” (Camus, 1995, p. 32). Como este cura no puede racionalizar la misión de apaciguar las almas y a la vez es consciente de no tener un conocimiento pleno de la vida que le baste para entender las peticiones de todos sus confesantes, su único remedio es consolarlos, pese a la incompreensión.

En cuanto a técnica, en este cuento hay alusiones a la experiencia del personaje que están dirigidas a alguien más, por lo que podemos suponer que hay un público diferente a él mismo y esto se corrobora con la existencia de deferencias a las necesidades descriptivas del narratorio; por lo que esto violaría varias de las condiciones obligatorias que Chatman (1990) atribuye al monólogo interior. Por tanto, no tenemos a un personaje que piensa y se cuestiona, sino a uno que está comunicando, contándole su vida a alguien más. Esto, según Chatman, corresponde a la técnica del monólogo dramático o, en palabras de Bajtin, al fenómeno de la interlocución oculta.

En vista de que es cuestionable aquella ficción que pretende abarcar el mundo en su totalidad y pureza, los valores estéticos de una poética contemporánea han de buscar formas compositivas que se presten para manifestar la situación histórico-filosófica del resquebrajamiento de la versión unitaria de la realidad. En este sentido, los dos cuentos de Uhart estudiados —y que además son una muestra representativa de su poética— acuden a formas no mediatizadas de la conciencia del sujeto como artificios que le ahorran la salida en falso al mundo. Al narrador le ha sido birlado el poder de contar las experiencias ajenas como si fueran propias y de iluminar todos los recodos del mundo porque “la amenaza permanente de catástrofe no permite ya a ningún hombre la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta” (Adorno, 2003, p. 47). De ahí que en los cuentos de Uhart el narrador esté a ras del suelo y se vea obligado a narrar desde la perspectiva de los personajes, con todas las limitaciones que aquel ángulo de percepción implica.

En referencia a su poética, Uhart comenta: “Para escribir no importa tanto los hechos sino la repercusión de esos hechos en mí o en mi personaje” (citado en Villanueva, 2015, p. 26). Esto se relaciona con lo que afirma Martin Rejtman en *El arquero inmóvil* (2006) acerca de las nuevas poéticas del cuento latinoamericano, en donde lo ‘concentrado’ del relato no es la trama sino lo que el personaje experimenta: “En lugar de poner un personaje adentro de una historia, *la historia es lo que sucede alrededor del personaje, es lo que ese personaje ve y hace*” (p. 72; énfasis añadido). Esto implica que la unidad de acción es reemplazada por la unidad de percepción del sujeto.

En vez de una teleología de la acción, en los cuentos prima la creación de una forma particular de percibir el mundo en su resquebrajamiento y aquello podemos traducirlo en términos de una poética de la percepción: ya no se trata de un entramado de acontecimientos que resultan cruciales para el desarrollo de la historia, tenemos más bien a personajes que al comienzo y final del relato se encuentran en la misma situación, pues lo crucial reside en trabajar sobre la manera como el sujeto percibe el mundo, incluso si aquella percepción está lejos de encontrar un sentido; sus relatos son testimonios perceptivos de la banalidad de la experiencia. Todo el relato va encaminado, por paradójico que suene, al reconocimiento y aceptación de aquella incompreensión.

En suma, los cuentos de Uhart son contemporáneos porque perciben y aferran la oscuridad de nuestro tiempo: la imposibilidad de tener certezas absolutas acerca del mundo y de nuestros semejantes (sujetos en permanente construcción), la representación de la crisis de la experiencia a través de individualidades que no se pueden comunicar. En este sentido, la interacción social resulta insuficiente para aplacar la incomunicación, el ensimismamiento y la soledad, condiciones encarnadas desde un horizonte de pensamiento existencialista. Para dar cuenta de este panorama, la estética de Uhart rehúye de la diégesis pura, ya que esta técnica narrativa es inviable en nuestro momento histórico-filosófico, pues declararía inmediatamente la falsedad del artificio de la que habla Adorno. Asimismo,

los finales no son conclusivos, sino abiertos. En términos temáticos, discursivos y estructurales, los cuentos de Uhart dan cuenta de la crisis del paradigma de la modernidad. Ahora que vivimos en un mundo donde las sensaciones verdaderas escasean porque está plagado de mediaciones estridentes, simulacros y de un lenguaje ajeno que, en vez de comunicar, separa a la gente (Cohen en Becerra, 2006), cuentos como los de Uhart son más que necesarios porque iluminan aquella fractura de este panorama actual de la sensibilidad.

Referencias

- Adorno, T. (2003). "La posición del narrador en la novela contemporánea", en *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? Trad. Ariel Pennisi. <https://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Bajtín, M. (1986). "El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal". En *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Editorial arte y literatura.
- Becerra, E. (2006). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Páginas de espuma. España.
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. de Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Schaeffer, J.-M. (2006). ¿Qué es un género literario? Trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos. Madrid: Ediciones Akal.
- Uhart, H. (2019). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Villanueva, L. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Argentina: Blatt & Ríos.

Las mujeres cuentistas

Los cuentos de Elena Garro

Carmiña Navia Velasco
Universidad del Valle

Resumen

El artículo trabaja tres cuentos de Elena Garro, escritora mexicana del siglo XIX: La culpa es de los Tlaxcaltecas, El robo de Tiztla y Una mujer sin cocina. Cuentos que pertenecen a distintos momentos de su extensa producción narrativa y que son una muestra significativa de sus relatos. Se trata de mirar en ellos su propuesta de una “poética del cuento” específica y propia. Para ello, se parte de algunos conceptos teóricos que son una herramienta útil para iluminar y enriquecer el análisis. Se toman estos cuentos como un ejemplo de la propuesta general de la escritora, porque en ellos aparecen muchas de sus preocupaciones y propuestas.

Palabras Clave: Tiempo, Efecto, Síntesis, Sorpresa, Efecto, Elena Garro.

The short stories by Elena Garro

Abstract

This article relates to 3 short stories written by Elena Garro, Mexican author of the 19th Century: The guilt of the Tlaxcaltecas, The Theft of Tiztla and a Woman with no kitchen. This short stories although produced in different times of her extensive career are a significant representation of her works. The idea is to find in them

a proposal of “poetry of the short stories” very specific and unique to the author. For this we must begin from some theoretical concepts which will prove to be a helpful tool to enrich the analysis. This stories were chosen as an example of the authors general narrative proposal as in them its embedded much of her concerns and proposals.

Keywords: Time, Effect, Synthesis, Surprise, Elena Garro.

Aproximarse al trabajo literario de esta extraordinaria escritora no es fácil. Como en tantas otras ocasiones la sociedad literaria patriarcal la ha oscurecido y arrinconado. Ha sido calumniada y tildada de loca. Es difícil encontrar sus escritos por falta de reediciones; la crítica la ha mirado muy parcialmente, además es tarea compleja abordarla desde fuera de México, en donde parece claro que los últimos años está siendo reivindicada y reeditada.

Es claro que leer a Garro es un reto, un reto difícil pero placentero, ya que su trabajo brinda un innegable goce de lectura. Su mundo es muy amplio y abierto y en ella lo particular se hace universal: sus imaginarios están poblados por México, sus gentes y sus tradiciones, no obstante las problemáticas tratadas en sus textos participan de preguntas y problemas que siempre vuelven en cualquier latitud.

Desde sus cuentos, establece con los lectores y lectoras un contrato de lectura muy exigente que no les permite distracciones; cada palabra, cada secuencia está tramada de múltiples significados, lo que exige una atención exclusiva que se ve compensada por esa ventana abierta a mundos siempre en extensión y en profundidad. Examinaremos esta relación con la lectura que la autora plantea.

Igualmente son muy significativos los enfoques sobre las relaciones entre hombres y mujeres que sus cuentos y novelas problematizan. Nos detendremos en su propuesta desde esta perspectiva. En este breve espacio es imposible abordar la totalidad de su narrativa breve, por eso escojo algunos textos significativos de diferentes épocas para señalar lo que la escritora propone.

Sus cuentos

Elena Garro escribió a lo largo de su vida muchos cuentos, sencillos unos, otros de una intensa complejidad. He escogido tres de ellos para asomarme como en una ventana a su trabajo en el relato corto, se trata de tres cuentos significativos de distintas épocas que muestran muy bien algunos aspectos de su trabajo poético.

Parto de reflexiones teóricas o críticas que iluminan muy bien características que quiero destacar (Pacheco y Barrera Linares, 1993). No pienso que se trate de algo exclusivo de ella, pero es indudable que su pacto de lectura es muy exigente, un relato como *La culpa es de los tlaxcaltecas* (2020) exige una lectura rigurosa, como la planteada por Lacelotti (Pacheco y Barrera Linares, pp. 173-182), una lectura que no permite distracciones. En este mismo sentido creo que sus cuentos en general responden a lo planteado por Poe y retomado por el mismo Lancelotti: son relatos que por su estructura generan un cierto efecto único, especial: extrañamiento, asombro... de forma que se le pueden atribuir las palabras de Poe: “[...] después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor le ayuden a lograr el efecto preconcebido” (Pacheco y Barrera, 1993, p. 304).

Los planteamientos de Clare Hanson (Pacheco y Barrera Linares, pp. 269-280), señalan rutas iluminadoras también. Sus cuentos son definitivamente elípticos, lo que convoca especialmente a la imaginación del lector:

La imaginación del lector es removida de una manera particular por la estructura elíptica de muchos cuentos. Las elisiones y los vacíos de un texto ofrecen un espacio particular para la imaginación del lector; aportan espacio para el trabajo de construcción de imágenes que de otra manera permanecerían dormidas: al deseo del lector se le permite, o mejor, se le invita a entrar en el texto. (p. 274)

Indudablemente la autora no nos entrega toda la información, la tarea de los lectores es, en todos los casos, muy importante. El relato traza las líneas fundamentales del paisaje, pero ese paisaje debe ser completado por la comprensión y la creatividad de cada lector

Otro aspecto definitivo es la construcción de sus protagonistas mujeres. La obra de esta autora exige una mirada de género que desentrañe el cuadro de opresiones y exclusiones femeninas que ella quiere evocar. Nos detendremos también en esta mirada ya que considero que esta trama es una línea fundamental de sus logros como escritora.

La culpa es de los tlaxcaltecas

Estamos ante uno de los mejores cuentos escritos en el subcontinente. La maestría demostrada en la construcción de esta obra, coloca a su autora en la cima de los escritores latinoamericanos. Esto ha sido ampliamente reconocido por la crítica.

Desde el mismo título, la atención del lector es retenida. Hay que responder a la pregunta sobre quiénes son o cómo, los integrantes de este pueblo que hay que comprender en su evocación. La calificación de traidores que Laura hará más adelante, no es para los historiadores una calificación obvia: Los Tlaxcaltecas valoraron antes que nada su propia libertad, y su opción por el ejército invasor tuvo que ver fundamentalmente con los intentos reiterados de sometimiento al que los aztecas los sometían permanentemente. Esa atención que se requiere en la lectura, no decae un minuto, ya que el quiebre de tiempos e identidades es muy exigente en su comprensión.

El relato se abre con una conversación entre la señora Laura y su criada Nacha, la primera llega a su casa por la puerta de la cocina y en una situación insólita. Con esta apertura se inicia el cuento que inmediatamente nos lleva de un salto a un pasado remoto de varios siglos atrás. Un pasado que rompe el tiempo y el espacio descolocando desde la misma entrada a los lectores. Descubrimos a Laura con una grieta en la construcción de su identidad: Identidad que se mueve en un ir y venir continuo. Identidades distintas: joven indígena, señora ama de casa blanca. La protagonista vive esta doble existencia con plena conciencia, pero al resbalarse de una a otra, las personas que la rodean la perciben como loca (¿quizás esquizofrénica?).

En un segundo momento, la narración se sitúa de nuevo en el presente, focalizando a la suegra y la nuera en un camino y en una

aventura en la que vuelven a fusionarse el ayer y el hoy. Laura se mueve a caballo entre los dos tiempos, generando con ese movimiento el desarrollo de la trama y la complejidad de una situación que la va a colocar al filo de la ruptura con su mundo actual. El presente la asfixia y la acorrala: permanece vigilada por el marido, por la suegra, por las empleadas, por el chofer.

El cuento nos plantea una oposición clara entre el mundo indígena situado en un pasado ideal, en el que las relaciones son de “hermanos” y el presente, mundo de la ciudad criolla, mestiza o blanca, en el que las relaciones encierran peligro. Como ya señalé, Laura, ama de casa rica, casada con un hombre machista y desconfiado se desdobra en una identidad anterior: una joven indígena casada con un hombre de su raza y, es más: de su familia. El salto hacia atrás se convierte para ella en una huida de un mundo y una vida que no desea. Laura igual al pueblo al que perteneció en una vida anterior lo que desea ante todo es su propia libertad, libertad que no posee como la rica criolla que es. Desde su identidad presente, añora el pasado remoto.

La tensión narrativa y la propuesta general del relato, se resuelve con un salto en el tiempo: salto que es huida, pero a la vez reencuentro con una situación idealizada en el recuerdo. Laura escoge esa vuelta, escapando de su cautiverio matrimonial actual.

La autora nos mueve del siglo XVI al XX, sin ningún problema. En el mundo ficcional que nos entrega los fantasmas cobran la misma consistencia que los personajes reales. Se trata de un mundo en el que lo extraordinario se hace cotidiano y en el que lo fantástico adquiere carta de ciudadanía: Nacha jamás se inquieta por la historia de “su primo marido” de la que Laura le hace partícipe y recibe los acontecimientos con la misma naturalidad con que los habría recibido si no rompieran las barreras del espacio y del tiempo. La concepción del tiempo en la que el texto se mueve es la de un tiempo cíclico que siempre puede regresar, que no se marcha del todo nunca. Es la concepción del mundo pre colombino al que precisamente la autora regresa.

Por eso mismo Laura es un personaje en discordancia con su mundo y su existencia sólo es aceptable en un mundo lejano y fantástico.

Es interesante destacar que la autora propone en este y otros relatos, una clara solidaridad entre mujeres: La señora y la criada son confidentes y se apoyan mutuamente, son cómplices frente al marido... la solidaridad llega a tal punto que una vez desaparecida la señora, la criada no quiere permanecer en esa casa a la que ya no la une nada.

El robo de Tixtla

Estamos frente a otro de sus cuentos más típicos, en el que se pone en juego la inserción social muy particular de las mujeres y las relaciones de género inter-clases, así como las artes de las mujeres para lograr sus objetivos. Igualmente estamos ante un texto que rompe y fracciona la voz narrativa estableciendo un cambio drástico a este nivel y generando un efecto fuerte hacia la resolución de la trama.

El relato se inicia con un párrafo introductorio *objetivo* en el que se nos ubica en el espacio testigo de los acontecimientos. El párrafo deja claro desde el principio que nos movemos en un mundo extraño en el que cualquier cosa puede suceder: “Las gentes viven soñolientas y exaltadas. El fuego corre por debajo de la tierra y los jardines hierven con el canto de las chicharras y los grillos” (Garro, 2017, p. 88).

Entramos así a una primera secuencia en la que se ironiza maravillosamente la literatura de detectives o policías. Nos encontramos con un robo y la investigación que a su alrededor se desarrolla.

Se trata de un policía investigador que quiere desentrañar lo que ha pasado. Podemos leer esta secuencia a partir de lo planteado por Jonathan Tittler (1990): “La ironía intencional es esa figura del discurso en el que las palabras del que habla no tienen un sentido en consonancia —más bien opuesto y con más significados— con su sentido literal” (p. 13).

Así presenciamos un interrogatorio que quiere ser muy serio y profesional, que nos remite a la novela policial, pero que en realidad es una farsa de cualquier investigación medianamente seria o eficaz. Como es lógico los policías del caso no descubren la verdad y el

asunto queda sin resolver y con la conclusión de que estamos ante “un robo sin robo”. En el ambiente queda una duda: las mujeres y la niña pequeña ocultan algo.

Después asistimos a un cambio insospechado. Hasta ese momento nos ha guiado en el mundo ficcional una voz narrativa objetiva, que maneja ampliamente la información y que hace partícipe al lector de los acontecimientos salpicando dosis de humor y de ironía, así como información completa del ambiente y de los protagonistas, mujeres en su mayoría.

“Hoy, muchos años después, Evita que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tiztla” (Garro, 2017, p. 95). Con este cambio radical en la voz narrativa los lectores penetramos en el misterio de esa noche “policial”. Todo el andamiaje se reduce a una intriga entre mujeres. Una vez más la autora nos muestra a las criadas y “amas”, trezadas en una relación cercana y cómplice, atravesada por realidades y fantasías de la brujería.

Lorenza y Evita compiten por situarse cada una mejor ante la otra: con más conocimientos y secretos, con mayores potencias, con mayores ardides. En esa competencia la niña (de un medio criollo o blanco) tiene las de perder ante Lorenza cuya mamá es bruja; no puede competir porque sus armas son más pobres. Viene en su ayuda, su imaginación, su fantasía y las travesuras propias de la primera infancia. Evita monta entonces un relato fantástico sobre los supuestos tesoros de su padre, que son los que esa noche remota entran a robar una veintena de hombres.

Muchos años después la trama se des-vela, mostrando cómo la mente infantil pudo ocasionar una desgracia. Todo queda resuelto en fantasías, todo queda resuelto una vez más en la alianza entre criada y niña, envolviendo a los demás en el misterio que sólo ellas conocen. Misterio que nos muestra de lleno esos caminos femeninos a los que no se llega por la razón sino por la intuición.

Una mujer sin cocina

Este relato hace parte de su libro *Andamos huyendo Lola* (Garro, 2020, pp. 363-516), publicado varios años después en 1980. Se trata de unos textos que algunos de sus críticos leen como autobiográficos y autorreferenciales. El libro constituye un conjunto en el que los personajes habitan en distintos cuentos, aunque no presentan necesariamente una secuencialidad.

Me centro en *Una mujer sin cocina* (Garro, 2017, pp. 321-334). Se trata de uno de los cuentos más típicos de su autora por el quiebre permanente del tiempo, la exigente lectura que supone y los paisajes existenciales tan desolados que nos presenta. Así mismo por esa confusión suya tan típica entre lo cotidiano y lo fantástico.

En la escena inicial encontramos a Lelinca pensando que debe encontrar su casa y su vestido de estreno para celebrar la fiesta de San Pedro y San Pablo. Esta referencia a la fiesta introduce a los lectores en el mundo de la tradición y la religiosidad católica pura, propia de las clases medias y altas de México. En medio de recuerdos familiares de la protagonista (voz narrativa), vamos armando el inicio de la trama: Evita y Lelinca huyen por las calles de una ciudad desierta porque se han alejado de su casa y un hombre vestido de negro las persigue.

Como en otras ocasiones no es sencillo ni fácil establecer el tiempo de la acción y del acontecer, porque la narración se mueve en tiempos simultáneos. Después de una lectura juiciosa se puede concluir que Lelinca anciana o muy mayor recuerda momentos de su infancia... y la acción se desplaza de unos años a otros sin que medien rupturas o explicaciones.

Lelinca concentra sus vivencias en una mañana de domingo en la que se alejan de la casa con su hermana y se pierden, mientras son perseguidas por un hombre que les representa todos los peligros que les han anunciado los mayores. No queda explícito si el hombre abusa de ellas, pero queda suficientemente sugerido. En esta huida, la protagonista entra en un paisaje de desolación absoluta: una ciudad

desierta, en soledad radical y una sensación de desidentificación total: siente no ser persona.

En este recorrido por la vida, Lelinca lo que pierde sobre todo es el útero materno, eso la deja sin refugio posible. La ubicación social de las niñas que huyen está clara: Son niñas rubias que viven en una casa con un gran jardín, son atendidas por criados y criadas y estudian en el colegio de las Teresianas, que son una comunidad que se dedica a la educación de clases altas. Desde esa ubicación de su niñez, la mujer madura o anciana, pasa a habitar en un quinto piso de un amueblado en el cual los porteros le reclaman impositivamente si no llega a tiempo para cerrar la puerta.

En la última escena del relato el tiempo y la vida se funden definitivamente en uno: pasado y presente, niñez y ancianidad, muerte y vida... Lelinca busca y añora la cocina que no encuentra: el lugar donde ocurrían las cosas más maravillosas... el lugar de la complicidad femenina, el lugar en el cual *Tefa*, la indígena las albergaba cuando niñas y las protegía de todos los peligros. Mundo definitivamente perdido en ese viaje por la vida lleno de desolación y de soledad.

Para no concluir

Esta mirada la podríamos alargar mucho, porque el conjunto de sus cuentos es muy amplio y el reto de lecturas detalladas continúa. Sin embargo, para concluir con nuestra aproximación, presentamos a continuación algunos ejes en nuestra lectura.

En general, la obra de Elena Garro maneja una fusión extraordinaria entre diferentes niveles de realidad, pues lleva a los lectores a continuas confrontaciones con la escritura y los mundos ficcionales instaurados. Su literatura se mueve en el ámbito de lo fantástico caracterizado por Todorov:

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados [...]

Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados [...]. (1974, p. 41)

Esta cualidad de llevar al lector a confrontarse con su proceso de lectura es precisamente inherente a la obra artística.

Igualmente, Garro abre infinitas posibilidades en las relaciones que maneja y que teje entre sus personajes. Sus textos nos dejan ver redes de relaciones muy diversas: complicidades, apoyos, oposiciones, enfrentamientos... que dan cuenta de los mundos ficcionales complejos en que se mueven sus relatos. Al construir personajes de tanta fuerza los universos en que nos movemos presentan una riqueza existencial invaluable. De esta manera su literatura penetra en problemáticas universales, desde trazados muy concretos y situados.

Referencias

- Garro, E. (2017). *Cuentos completos*. México: Alfaguara.
- Pacheco, C. y Barrera Linares, L (comps.). (1993). *De cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila editores.
- Tittler, T. (1990). *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá. Banco de la República.
- Todorov, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires. Editorial Tiempo contemporáneo.

Santiago de Cali, mayo de 2020

Geografía del Relato Femenino Latinoamericano: Fugas y rupturas desde lo fantástico

Jennifer Rodríguez Henao
Universidad del Valle-Sede Buga

Resumen

La escritora colombiana Helena Araújo propone una geografía de géneros para hablar sobre los temas y estilos recurrentes que constituyen núcleos de sentido en algunas autoras latinoamericanas, y a las intertextualidades que entre ellas pueden establecerse para dibujar los mapas de su escritura. En este trabajo presento de manera general las zonas literarias en las que habitan aquellas narradoras que desarrollan una especial afición por el cuento, y en particular, caracterizo la Geografía de lo Fantástico desde una lectura de *El derrumbamiento* (1953) de la uruguaya Armonía Somers. Me interesa mostrar en el relato cómo el delirio febril y lo alucinante son estrategias para enunciar realidades otras en las que se disuelve el mundo del que autora y personajes son presas.

Palabras clave: Armonía Somers, Helena Araújo, relato femenino latinoamericano, cuento fantástico, crítica feminista, escritura femenina.

Geography of the Latin-American female story: escape and rupture from a Fantasy perspective

Abstract

Colombian writer Helena Araújo proposes geography of genders to talk about the recurring topics and styles that constitute the core sense of some Latin-American female writers and the intertextualities that can be established among them to draw the maps of their writing. Throughout this work, I present in a general way the literary zones inhabited by those female narrators who develop a special fondness for a story, in particular, I characterize the Geography of the Fantasy from an interpretation of *El derrumbamiento* by the Uruguayan Armonía Somers (1953). I'm interested in presenting in the story, how the hectic delusion and the hallucinating are strategies to enunciate other realities in which the world the author and characters are imprisoned dissolves.

Keywords: Armonía Somers, Helena Araújo, Latin-American female story, fantasy story, feminist criticism; female writing.

En 1995, recordando una conversa que tuvo con Rafael Gutiérrez Girardot sobre las literaturas nacionales, la escritora bogotana Helena Araújo cuenta que se le ocurrió: “intentar una topografía, o mejor, una geografía de géneros [...]” (1995, p. 141) sobre escritoras latinoamericanas. En su crítica literaria comprendida entre 1989 y 2009 pudo lograr el propósito de estructurar esos territorios imaginados, hablando sobre los temas y estilos recurrentes que constituyen núcleos de sentido en algunas autoras latinoamericanas y sobre las intertextualidades que entre ellas pueden establecerse para dibujar los mapas de su escritura. El ejercicio cartográfico de Helena Araújo resultó en la configuración de seis zonas literarias que son un aporte a la construcción de la tradición femenina latinoamericana y a la consolidación de un cuerpo teórico y crítico propio.

En este trabajo presento de manera general las zonas en las que están ubicadas las narradoras que desarrollan una especial afición por el cuento como terreno para explorar la subjetividad de lo reprimido; y de manera particular, caracterizo la Geografía de lo Fantástico, a través de una lectura del cuento *El derrumbamiento* de la uruguaya Armonía Somers. Me interesa mostrar en el relato cómo el delirio febril y lo alucinante son estrategias para enunciar realidades otras en las que se disuelve el mundo del que autora y personajes son presas.

Según Araújo (2009), el efectismo y la intensidad del cuento conceden a las latinoamericanas una mayor libertad en la expresión. Lo que caracteriza a las escritoras que incluye como amantes del relato es su ruptura con esa subjetividad femenina ligada tradicionalmente a lo reprimido, lo negado y lo subordinado, y su apuesta permanente por la creación de una subjetividad otra, con la que se transforman los estereotipos sobre las mujeres y lo femenino que imperan en la narrativa continental:

Así, renunciando a una supuesta neutralidad sexual, la escritora tiende a proyectar su rebeldía en elementos simbólicos representativos del yo, los cuales traducen a la vez su rechazo y su aceptación con respecto a las tradiciones patriarcales [...] Al proyectar sus propios fantasmas se puede conjurar el sentimiento de fragmentación, la dicotomía entre lo que se es y lo que se debería ser. (Araújo, 1989, p. 45)

Estas escritoras manifiestan su visión del mundo femenino de múltiples formas: algunas construyendo personajes que expresan impulsos de crueldad y conductas obsesivas e incluso violentas. En otras predomina la alteración de elementos naturales con los que se niegan las categorías de la normalidad o se entrecruzan elementos realistas con enigmas maléficos, mágicos y fatalistas. En algunas, la angustia y la ansiedad se combina con la parodia social, la ironía, el humor o la protesta. En otras, se crean ambientes tensionantes cargados de intuiciones, sugerencias e indeterminaciones. Algunas apelan a estrategias narrativas en las que lo experimental, lo fragmentado, lo absurdo provocan efectos liberadores de esas subjetividades negadas

y reprimidas. En todas, según Araújo (1995), esto es muestra de una función simbólica generadora de sentido con la que se intenta expresar la experiencia de lo femenino sin censuras ni prejuicios.

Ahora bien, en el territorio que nos ocupa, Helena Araújo (1995) ubica a las narradoras que, como respuesta a la angustia que sienten por llevar una existencia bajo la dominación de las normas del mundo patriarcal, “crean una intertextualidad de obsesiones, frustraciones y compulsiones que muchas veces derivan a una temática de lo fantástico y lo extraño” (p. 141). En esta topografía es común encontrar “los episodios de encierro y fuga, los personajes violentos funcionando como substitutos, la incidencia de lo obsesivo y lo alucinante. Tácitamente, en el nivel del discurso se propende a una ruptura con lo normal y cotidiano” (p. 141), por lo que se encuentran elementos recurrentes vinculados a lo imaginario, lo simbólico, lo onírico, lo mágico, lo místico y lo fantasmagórico como estrategias para enunciar otras realidades.

Aunque Araújo no desarrolla una poética extensa de lo fantástico, sus planteamientos están alinderados con los de Todorov respecto a la definición del género:

En Latinoamérica, un vasto corpus de novelas y relatos introduce los arquetipos de la histérica y la hechicera en una narrativa adensada por indicios demiúrgicos. Del delirio al trance, al ritual y al conjuro, una y otra traducen su rebeldía en procesos semánticos de connotación sexual. Imbricados en una temática que a veces tiende al estereotipo, pero que con mayor frecuencia implica los traumas de la somatización, los textos femeninos de la literatura fantástica cumplen con las normas del género. Ciertamente, lo extraño se impone —como proscribió Todorov— dejando al lector en la duda de su verosimilitud. Y si a veces el discurso poético o el discurso alegórico tienden a desvirtuar una lectura de lo maravilloso real, casi siempre queda un trasfondo de oscuros desórdenes, vinculado a la vida latente del cuerpo, a su represión y opresión. La metamorfosis del yo, el determinismo, la multiplicación de la personalidad, las transformaciones del tiempo y el espacio, proliferan en una fantasmagoría misteriosa y concupiscente. (Araújo, 1995, p. 143)

Todos estos elementos se encuentran en el cuento *El derrumbamiento* de la uruguaya Armonía Somers, publicado en Montevideo en 1953. Sobre este relato la misma autora afirma con ironía que su borrador “nació sobre una roca de Pocitos nuevo, luchando con el viento que quería llevarse los papeles y el diablo que pugnaba por mi alma [...]” (Campodónico, 1986, p. 52).

En el cuento se narra la historia de Tristán, un hombre negro que se resguarda en medio de una noche tempestuosa en una casa en ruinas que sirve como refugio de malandros y desposeídos, mientras huye del homicidio que acaba de cometer. Desde el inicio del relato, el protagonista profesa una intensa devoción por *la Rosita Blanca*, la Virgen María a la cual se encomienda para que le ayude a salir de esa gran dificultad. Tumbado en el piso de la casucha, Tristán alcanza a ver la imagen de la Virgen en un altar empotrado en uno de los muros que tiene de frente; luego de un rato, en lo que parece ser una alucinación, el hombre ve a la Virgen tomar forma humana y arrodillarse ante él para pedirle que le ayude a romper la condena de siglos que la tiene convertida en una estatua de cera.

La primera parte del cuento corresponde a una larga secuencia en la que predomina una voz narrativa que muestra cómo el protagonista busca en medio de la penumbra su refugio. Allí se presentan varios elementos que configuran una atmósfera de irrealidad en la que son recurrentes las imágenes alusivas a la noche, la lluvia, el viento que retumba y hace estremecer la casa, el ruido ensordecedor de los truenos, el frío, el dolor y el miedo de Tristán:

[La lluvia] es el fondo musical para la fatalidad ardiente del negro. (Somers, 1953, p. 6)

Ha caminado tanto y ha sufrido tanto por llegar a ella que, así como la ve existir le parece cosa irreal, o que no puede ser violada. (p. 8)

Ya dentro del cuarto se presenta un contraste entre lo nauseabundo, los ronquidos y quejidos de los miserables que pernoctan allí, las sombras, la suciedad física y moral, el frío y lo húmedo, respecto a

la calidez, la luz, la pureza, la ternura y la perfección de María en su altar. La voz narrativa focaliza su atención en el cuerpo y la desnudez de Tristán, generando con mucha sutileza un ambiente erótico que se suma al pensamiento del hombre, del que sabemos, habla y piensa como un enamorado cuando invoca el auxilio de la Virgen, y que va a resultar en imágenes que expresan cada vez de manera más explícita el deseo y clima sexual del relato:

El cuerpo todo se ha modelado bajo la tela, y acusa líneas armónicas y perfectas de negro. (Somers, 1953, p. 6)

Por encima de los ruidos comenzó a dominar, sin embargo, el fuerte olor del negro, pareció engullirse todos los demás rumores, todos los demás rumores [...] (Somers, 1953, p. 11)

La claridad de la lamparita de la virgen empezó a hacerse entonces más tierna, más eficaz, como si se hubiera alimentado en el aceite de la sombra, consubstanciado con la piel del negro. (Somers, 1953, p. 11)

Tristán intenta dormir, pero su cuerpo encendido por la fiebre no lo deja. Tiembla, suda, sus manos no le responden; quiere tapar su desnudez para no ofender a la *niña, su perla blanca, su lirito de agua*:

Quiso hacerlo. Pero le sucedió que no pudo lograr el acto. Frío, calor, temblor, dolor de espalda, voluntad muerta, sueño, hediondez. No pudo, ya no podría, quizás, hacerlo nunca. Ya quedaría para siempre en ese valle, sin poder gritar que se moría [...]. (Somers, 1953, p. 13)

En medio de esta atmósfera de irrealidad y ensoñación y del estado febril de Tristán se da la aparición del elemento fantástico: la Virgen que parecía una pequeña muñeca, cobra vida y baja lentamente de su pedestal convertida en mujer para arrodillarse ante él:

El negro quiso incorporarse. Tampoco. Su terror, su temblor, su vergüenza, lo habían clavado de espaldas en el suelo. Entonces fue cuando oyó la voz de la niña, la miel más dulce para gustar en esta vida [...]. (Somers, 1953, p. 14)

Con este acontecimiento ambiguo de la aparición/humanización de la Virgen se da una transición a una secuencia en la que predomina

un diálogo profundamente erótico, sugerente y transgresor entre ella y Tristán: “Voy a hacer otras cosas esta noche, cosas que nunca me he animado a realizar. Y tú tienes que ayudarme” (Somers, 1953, p. 15).

Le dice la Virgen mientras le besa la mano con sus labios de cera. La Virgen le habla sobre su condición, sobre su condena, sobre su sufrimiento. Le explica que está cansada de vivir presa en esas cárceles de mármol, madera tallada y marfil en las que ha estado encerrada durante siglos; que no puede seguir fingiendo el dolor por la pérdida de su hijo con esa sonrisa estúpida que le han pintado. Se tumba a su lado expeliendo por sus cabellos el olor de esa virginidad de tiempo y le pide que la toque para derretir la cera y dejar salir a la mujer de carne: “Tristán. Tienes que quitarme esta ropa. Mira, empieza por los zapatos. Son los moldes de la tortura. Me los hacen de materiales rígidos, me asesinan los pies” (Somers, 1953, p. 17).

Y con eso desencadena una serie de solicitudes que llevan a Tristán a un estado de desesperación: “Quiero que me derritas la cera. Yo no quiero ser más la virgen [...] —Tócame Tristán, acaríciame” (Somers, 1953, p.18).

El hombre le pide que se detenga, que vuelva al plinto, que le corte las manos, que no lo deje perderse; sin embargo, ella insiste y Tristán no puede más que obedecerle: sube por sus piernas, por sus muslos, hasta llegar allí, al *huerto cerrado*, al *narciso de oro*. Ya en el paroxismo Tristán le pide que lo deje entrar en la *humedad del huerto*, en el *anillo estrecho*, pero la Virgen le contesta que ya no es necesario, pues con eso la ha derretido: “Alcanza con que el hombre sepa derretir una virgen. Es la verdadera gloria de un hombre. Después, la penetre o no, ya no importa” (Somers, 1953, p. 20).

Con esta última caricia termina el proceso de humanización de la Virgen María, pues ella misma ha explicado que cuando se funde la cera en ese lugar, se funde todo lo demás. La voz narrativa vuelve a tomar la palabra para señalar las imágenes de esa nueva corporalidad: sus pechos ya son carnales, el aroma que despide es el de una flor en celo, sus cabellos antes virginales ahora huelen a mujer. Liberada

ya de todo lo que la mantenía cautiva, puede escapar de su encierro para dedicarse a sanar su sufrimiento y para mostrarle al mundo que ella es distinta: “[...] mucho más humana, menos hermosa” (Somers, 1953, p. 16).

Hacia el final del cuento, el derrumbamiento adquiere una multiplicidad de sentidos contruidos simbólicamente a lo largo de todo el suceso fantástico: Uno tiene que ver con la caída del mito mariano, y con la denuncia de Somers respecto a la opresión y la dominación que la moral católica ha ejercido sobre las mujeres. Otro, el que pone en evidencia que el placer y la sexualidad femenina no están determinados por el falo y la penetración como comúnmente se señala en la cultura machista; el último, el de la casa que cae sobre Tristán y los demás hombres que han venido a buscarlo.

Es la cercanía con la muerte, el delirio febril y el miedo lo que posibilita la aparición de la ambigüedad fantástica que provoca una vacilación respecto a las explicaciones que se le pueden dar al evento en apariencia sobrenatural. En el cuento no es posible determinar si lo que Tristán está viviendo corresponde a la realidad o a una alucinación; los acontecimientos se desarrollan en un límite entre lo real y lo imaginario, sazonado tanto por la propia incredulidad del protagonista quien no sabe si está soñando y por las intervenciones de la voz narrativa que generan incertidumbre respecto a la verdad de los hechos que relata.

Es de esta manera que Araújo relaciona la simbología y la semántica de la connotación sexual con su geografía de lo fantástico:

Al expresar en lo imaginario su introversión, la mujer prescinde además de la auto-censura y se atreve a crear una prosa allegada al delirio y la alucinación. Su escritura tiene entonces mucho que ver con la sublimación y con el desbordamiento de una sexualidad ignorada o reprimida. (1985, p. 75)

A lo largo del cuento es evidente que Armonía Somers utiliza estas posibilidades del género fantástico para abordar sin tapujos el tema

de la sexualidad reprimida de las mujeres y para poner en cuestión la imagen idealizada que encarna la Virgen María, tan arraigada en la tradición católica latinoamericana. Así, la uruguaya logra proponer una subjetividad femenina que es capaz de nombrar y rechazar el orden patriarcal impuesto a lo largo de la historia, enunciarse como sujeto del deseo y reclamar como propio su cuerpo.

Referencias

Araújo, H. (1989). *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Araújo, H. (1995). *Geografía de lo fantástico en la escritura femenina latinoamericana*. Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. 32, No. 38 p. 141-148. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Araújo, H. (2009). El relato en femenino: ¿crueldad o compasión? *Anales de la Universidad de Antioquia* 297, 96-102. Medellín: Universidad de Antioquia.

Campodónico, M. (1986). *Homenaje a Armonía Somers: diálogo con Miguel Ángel Campodónico*. Revista de la Biblioteca Nacional No. 24. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Somers, A. (1953). *El derrumbamiento*. Uruguay: Ediciones Salamanca

Todorov, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. Argentina: Tiempo Contemporáneo.

La mujer fatal como figura femenina transgresora en el cuento latinoamericano

Montserrat Sánchez Romero

Licenciada en Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Resumen

En el arte parisino de finales del siglo XIX contemplamos un despliegue de prácticas sexuales y eróticas entonces desechadas por la sociedad burguesa (como el homosexualismo, la pedofilia, la necrofilia, el incesto o el fetichismo). Dichas prácticas fueron representadas en obras decadentistas, parnasianas y simbolistas y, a su vez, articularon su producción poética en torno al miedo y la atracción que suscitó la aparición de un arquetipo femenino trasgresor: *la femme fatale*. París se volvió un referente cultural en Occidente. En cuanto a las literaturas latinoamericanas de fin de siglo, sobre todo en los cuentos, este arquetipo está apoyado en un imaginario masculino, cuya matriz son la literatura francesa, los viajes y las redes intelectuales en Europa y América, las revistas regionales y las lecturas comunes. La influencia francesa desembocó en dos corrientes literarias en el mundo hispano: la Bohemia literaria española y el Modernismo latinoamericano.

En este texto abordaremos el eje histórico-cultural por el que se difundió este arquetipo transgresor y luego se analizarán tres cuentos modernistas para ilustrar esta representación femenina; estos

son: “La última ilusión”, de Julián del Casal; “Elvira Sliva G.”, de José Asunción Silva y “Lo inevitable”, de Bernardo Couto.

Palabras clave: Mujer fatal, decadentismo, Modernismo, siglo XIX, redes intelectuales.

The *femme fatale* as transgressor figure in Latin American tales

Abstract

In the final part of the XIX century, we can see a development of sexual and erotic practices in the Parisian art. Those practices were despised by the bourgeois society (like homosexuality, pedophilia, necrophilia, incest, fetichism, etc.) and, at the same time, they were represented in the decadent, Parnassian, and symbolist pieces. The artists made a poetical production about the fear and attraction that was aroused by a feminine transgressor archetype: the *femme fatale*. Paris, as we will see, became a reference in the western culture. Now, talking about Latin American literatures at the end of the XIX century, especially in short tales, this archetype is nourished by a masculine imagination, and its center is the French literature, the Latin American travels, the intellectual networks between Europe and America, the local reviews, and the common lectures. The French influence disembogues in two literature movements in the Hispanic world: the Spanish Bohemia and the Modernism.

In this article we will see the historical-cultural axis, which helped to spread this archetype, and then, we are going to analyze three Modernist tales in order to illustrate this feminine representation; those are: “La última ilusión”, by Julián del Casal; “Elvira Sliva G.”, by José Asunción Silva and “Lo inevitable”, by Bernardo Couto.

Keywords: *Femme fatale*, decadent and symbolist movements, Modernism, XIX century, intellectual networks.

1. Francia: el referente para el escritor maldito y la mujer fatal en América Latina

Si se toma como punto de partida la clasificación de feminidad que hace Camacho Delgado (2006), tenemos tres grandes arquetipos femeninos durante el siglo XIX: *la musa*, inspiradora del arte y las letras; *la virgen y santa*, representada en la Inmaculada Concepción, promulgada por Pío IX en 1854; y *la mujer seductora* que lleva su perversión sexual hasta límites no imaginados por el género masculino (p. 30). Si bien nos centraremos en esta última para el presente trabajo, abordaremos la segunda como contraparte, pues son un binomio de lo sagrado y lo profano.

El surgimiento de esta mujer seductora y transgresora en la literatura puede ser rastreado en la Europa de mediados del siglo XIX, cuando hay un despliegue del erotismo femenino debido a la prostitución, especialmente en dos grandes ciudades: París y Londres. Asimismo, el despliegue de la sexualidad femenina tuvo repercusiones sociales visibles como el crecimiento urbano y el incremento de enfermedades venéreas, principalmente la sífilis. Aunado a esto, hubo otros procesos tales como la propagación del alcoholismo e insurrecciones que alentaron una crisis de los valores burgueses.

Siguiendo la argumentación de Erika Bornay (2018), con el crecimiento urbano y la reconfiguración arquitectónica y social de París, aumentó la presencia femenina en las clases obreras. El trabajo del “segundo sexo” en esta nueva sociedad era inevitable; constituyó un doble embate para la liberación de la mujer: económica, por un lado, pero también en la vida y el espacio público, por el otro. Este nuevo panorama trajo consigo problemáticas para el orden social: plasmó a la mujer fuera del orden maternal y conyugal y una necesidad para cambiar los derechos y privilegios considerados intrínsecos a los varones. La resistencia masculina por el cuestionamiento de su rol en la sociedad y los nuevos modelos femeninos, continúa Bornay, generaron miedo y ansiedad o escalaron a conductas misóginas (pp. 16-17).

En el se han de contemplar prácticas sexuales hasta entonces desechadas por la sociedad y los escritores. Entre ellas estaban el homosexualismo, la pedofilia, la necrofilia, el incesto, el fetichismo, etc. En esta línea tenemos al menos tres grandes autores franceses: Teóphile Gautier, Charles Baudelaire y Paul Verlaine, quienes articularon su producción poética en torno al miedo y la atracción que suscita, por ejemplo, la aparición de un modelo femenino trasgresor: la *femme fatale*.

Camacho Delgado (2006) afirma que esta mujer es temida, porque encarna a una antiheroína que a través de su sexualidad “atrapa” al hombre, le hace perder el juicio y gusta de destruir su virilidad. En resumen, cristaliza una atracción hacia una bestialidad sexual del varón, alejándolo de sus deberes, de los altos valores burgueses. Camacho Delgado retoma la obra de Baudelaire, quien imagina a un hombre moderno que arrastra consigo un profundo sentido de insatisfacción, de vacío, de miedo ante lo desconocido. En esa caída de su estado de gracia, la mujer representa la atracción hacia el infinito y una inmersión fatídica en las potencias del mal y del goce carnal que arrastran al hombre a las zonas más oscuras de su personalidad (pp. 31-32).

Simultáneamente, París aparece como el referente occidental obligado de meretrices, cortesanas y concubinas bellas que ponen de moda lo exótico, integrando elementos africanos u orientales en el erotismo. Esta mujer es plasmada en la literatura como sinónimo de fatalidad y como una nueva forma de vivir la sexualidad, capaz de adoctrinar al hombre mediante la seducción y la palabra, pues para el escritor de la época, es “en esa capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre, donde se alcanza el mayor grado de perversión” (Camacho Delgado, 2006, p. 32). Ahora bien, para enmarcar una representación de la feminidad en las literaturas latinoamericanas de fin de siglo, no hay que perder de vista que está apoyada en invenciones masculinas, cuya matriz es la literatura francesa.

Para el caso hispano y de acuerdo con Xavier Escudero (2001), la influencia decadentista, producto del simbolismo y parnasianis-

mo franceses, desembocó hacia dos corrientes literarias, la Bohemia literaria en España y el Modernismo hispanoamericano, en las que confluyeron o se dislocaron elementos binarios antagónicos —producto de la secularización de lo profano y lo sagrado—: el misticismo y el satanismo, el erotismo y la santidad, el amor y el placer, el hastío y la esperanza, surgidos como una crítica y contraparte a los valores burgueses (templanza, belleza, bondad o libertad), resultado del tedio ante la rutina del mundo y como expresión poética y aristocrática de la crisis de la moralidad (pp. 107-108). Las ideas literarias, sentimentales, académicas y políticas de los escritores iberoamericanos convergieron en los ambientes bohemios de ambos continentes y, por lo tanto, se crearon redes intelectuales a finales de siglo, fuera del orden burgués —hay un desplazamiento de clase en la figura del escritor—; muchos de estos autores optaron por la figura del autor famélico como continuidad del romanticismo.

Xavier Escudero (2006) retoma a uno de los precursores del Modernismo hispanoamericano, Rubén Darío, escritor nicaragüense influido por la literatura y la vida francesas. Su obra, arguye Escudero, se enmarca en el resurgimiento de una nueva espiritualidad que clausura el auge del racionalismo y llevó al escritor a interesarse por creencias gnósticas que alimentaron una sensibilidad religiosa profana (cábala, hermetismo, teorías de Madame Blavatsky sobre la conciencia cósmica, espiritismo, ocultismo, magia negra), y por creaciones literarias basadas en una estética de la “grandeza legendaria” prehispánica, clásicos españoles y motivos orientales cuyos referentes se dirigen a Francia (pp. 112-113).

Además de Darío, tenemos otros jóvenes autores latinoamericanos con carreras precoces en la literatura, la crítica literaria, el periodismo y la pedagogía, a la vez que fueron lectores y traductores del simbolismo y parnasianismo franceses. Ellos encarnaron al escritor maldito y vivieron el decadentismo a partir de las circunstancias de su propia

vida y del lugar en que crecieron. Si bien muchos de ellos tenían miras a Francia, tampoco le dieron la espalda a los problemas de su tierra.²⁶

De alguna manera, todos estos escritores de fin de siglo tuvieron una extraordinaria pasión por la literatura de Baudelaire, Verlaine, Laforgue y Gautier. La mayoría de ellos vivieron entre los excesos y escribieron sobre ellos en sus obras (cuentos, poemas y ensayos dispersos, en periódicos, libros y revistas). Las nuevas representaciones literarias latinoamericanas tuvieron una relación estrecha con una nueva concepción de la mujer que se define como “mitad ángel, mitad demonio, forjada en la mentalidad masculina” (Camacho Delgado, 2006, p. 28). La mujer, afirma este autor, fue motivo de reflexiones mayoritariamente masculinas sobre su participación en la vida pública, sus cualidades en la familia, sus virtudes y “perversiones” que propiciaron enfrentamientos en una nueva sociedad construida sobre un Antiguo Régimen burgués y masculino, que se vio reflejado en códigos civiles, tratados filosóficos, ensayos científicos y sociológicos que trataban de explicar, justificar y gobernar, desde un orden patriarcal, la nueva imagen de la mujer y sus patrones culturales (pp. 28-29).

Estas potencias femeninas tuvieron una amplia representación más allá del espacio literario europeo. Las obras filosóficas sustentaron nociones negativas, sobre una “mujer fatal” y contra los movimientos de mujeres. Erika Bornay (2018) destaca a Nietzsche, Nardau, Weininger y Lombroso, cuyas posturas misóginas rechazaron el auge de las libertades buscadas por las mujeres (pp. 16-17). En la pintura confluyeron posturas sobre la nueva feminidad. Algunos artistas retomaron figuras de tradiciones antiguas, las resignificaron para plasmar a esta nueva mujer y así reivindicar su sexualidad (representándola como la Lilith y la Salomé bíblica, con la desnudez de la Venus griega y la fuerza y sensualidad de la Cleopatra egipcia); otros trataron de

26 Entre estos autores están los ya mencionados Rubén Darío, están Bernardo Couto, mexicano; Julián del Casal, cubano; los colombianos José Asunción Silva (1865-1896), Guillermo Valencia (1873-1943) y tardíamente Ángel María Céspedes (1893-1956); el uruguayo, Julio Herrera y Reissig (1875-1910); el español Ramón María del Valle Inclán (1866-1936); el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1923); Salvador Díaz Mirón (1853-1928), mexicano; el argentino Leopoldo Lugones (1874-1936); el peruano José Santos Chocano (1875-1938); el cubano Bonifacio Byrne (1861-1936).

desprestigiarla y aniquilarla, plasmándola en figuras grotescas como las vampiras y las brujas del paganismo sajón.

2. La mujer fatal en tres autores latinoamericanos

En nuestra región, a finales del siglo XIX y principios del XX, se sumaron elementos etno-raciales y religiosos, creadores de una nueva moral sexual. Lo “grotesco” y profano en el imaginario europeo sobre América fue sinónimo de la santería y el vudú. La negritud y lo asiático se volvieron elementos exóticos y a la vez perversos en las representaciones de la sexualidad femenina. Estas mujeres subalternas eran una mayoría visible en la prostitución latinoamericana, principalmente en el circuncaribe y Brasil. Abel Sierra Madero (2005) habla de las prostitutas cubanas, mayoritariamente negras o mulatas, quienes eran vistas como objetos sexuales por los hombres y estuvieron restringidas a “zonas de tolerancia” para ejercer su trabajo, fueron perseguidas y condenadas a prisión. Sin embargo, ellas fueron quienes atacaron a los hombres que no respondían a los cánones de masculinidad, legitimando el poder patriarcal que las discriminaba y el orden socio-sexual establecido (p. 78). Esta cuestión se puede trasladar a toda la región.

Julián del Casal (1863-1893) es considerado el primer escritor cubano modernista. Perdió a su madre a los cinco años y la sensación e ideas constantes de pérdida, dolor y muerte marcaron su personalidad y su obra. Del Casal huyó a España por motivos políticos y con la intención de llegar a París, sin éxito alguno. Tuvo una relación estrecha con la Bohemia literaria y en España reprodujo una vida de excesos; en su obra es posible encontrar ese París añorado, idealizado e inalcanzable. Por ejemplo, en el cuento “La última ilusión” (1893), el autor de *Mi museo ideal* crea un diálogo entre dos amigos, uno de ellos es Arsenio, hombre melancólico y famélico. En el cuento, el personaje-narrador trata de evadir el posible suicidio de Arsenio, planteándole una huida a la capital francesa. En respuesta y previo a su negativa, Arsenio vislumbra esta ciudad como plural y contrapone e invierte los valores burgueses a la moralidad transgresora emergente:

En fin, hay en París dos ciudades: la una execrable y la otra fascinante para mí. Yo aborrezco el París que celebra anualmente el 14 de julio; el París que se exhibe en la Gran Ópera, en los martes de la Comedia Francesa o en las avenidas del Bosque de Bolonia; el París que veranea en las playas a la moda e inverna en Niza o en Cannes: el París que lee *El Fígaro* o la *Revista de Ambos Mundos*; [...] que trae millares y millares de seres de distintas razas y de distintas nacionalidades. Pero adoro, en cambio, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el haschisch; el París de las mujeres de labios pintados y cabelleras teñidas; el París de las heroínas adorablemente perversas de Catulle Mendès y René Maizeroy; [...] el París teósofo, mago, satánico y ocultista; el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine [...] (§16)

José Asunción Silva (1865-1896), uno de los principales exponentes del Modernismo colombiano, viajó a París, Londres, Suiza y Caracas. Aunque el gran grueso de su obra se publicó un siglo después, tuvo una precoz carrera literaria y su vida estuvo marcada por la pobreza y la frustración. La influencia francesa, más que por su breve estancia en París, se debió al simbolismo que estuvo de moda en nuestra región gracias a Rubén Darío. “Elvira Sliva G.” (1891) es un cuento homónimo al nombre de su hermana. En él, José Asunción Silva contrapone a la mujer virginal y la mujer fatal que propone Camacho Delgado. El inicio del relato habla del nacimiento de la sexualidad femenina, proveniente del paso a la adolescencia y sumado a lo que Bornay (2018) llama el culto a las niñas y adolescentes vírgenes durante el fin de siglo, pues a esa edad no tienen la “obscenidad” proveniente del cuerpo de una mujer madura (p. 142-144), se percibe la sexualización del cuerpo desde una mirada masculina:

Llegó para la niña la edad en que el pudor es aurora en las mejillas y el sentimiento llama en el corazón. Como flor que al nacer la primavera despliega a las caricias del céfiro sus pétalos de raso, así de hermosa es Elvira. No tiene esa hermosura que produce el vértigo de los sentidos, sino aquella que hace levantar al cielo los ojos de quien la mira para buscar en la armonía del azul y del éter esplendoroso el laúd que ha modulado la nota que se escucha, la estrella que se ha encarnado en la forma que se admira. (p. 4876)

Esta belleza de la joven Elvira nos muestra una secularización de los valores burgueses nacidos del cristianismo. La joven encarna la virginidad que constantemente nos remite a lo celestial y contrapuesta por el “vértigo”, el miedo de caer a lo desconocido y lo fatídico.

Bernardo Couto (1880-1901) fue un joven y brillante escritor con una extraordinaria pasión por la literatura de Baudelaire, Laforgue y Gautier. Según Rafael Pérez Gay (2008), Couto murió a los veinte años, dejando un libro de cuentos que escribió a sus diecisiete años, *Asfódelos* (1897), como manifiesto de la decadencia mexicana, la agresividad y exceso de la prosa (pp. 22-23). En “Lo inevitable” un hombre llega a la habitación de una prostituta de la que se enamoró. Él era pobre y llega con oro, recrimándola:

Yo sabía que en ti no todo era malo [...] que había un lugar sensible; sabía que amabas a un hombre, a un miserable a quien muchas veces, al verlo entrar a tu casa quise gritar: imbécil, cómo permites que te la tomen, que te la roben, que se la dividan [...] ahora eres mía, mía al menos mientras este oro dure [...]. (Couto, 1897, p. 63)

La voz narrativa menciona que el dinero fue obtenido por asesinar y robar a un tío rico. Con el oro terminó en el lecho de la prostituta. Tras esto, aparece un discurso doxal, el imaginario masculino de la perversión y la fatalidad producida por el deseo hacia una mujer cosificada:

En él se levantaba la cólera, la rebelión comenzaba, la rebelión del ser probó que se siente [...] impulsado por una fuerza mil veces superior; se levantaba el odio del sexo, la cólera impotente contra el animal débil que todo lo puede y que desde el principio de los siglos hasta su fin ata al hombre, al macho, al amo, convirtiéndolo en impotente, arrancándole su energía con una sonrisa, sin que con ningún esfuerzo sea posible evitarlo. (Couto, 1897, pp. 73-74)

Hay dos ideas latentes en el texto que enmarcan al género: la primera, cuando con la sexualidad el hombre parece empoderarse y busca *destruir* a la mujer, el objeto de deseo y perdición que en un inicio le fue negado. Luego, el de la mujer que termina enamorándose de aquel hombre; con ello, la mujer termina cediendo al orden

patriarcal. Para un futuro trabajo, valdría la pena resaltar que la representación de la mujer fatal, aunque es un modelo de transgresión femenina presente en el período finisecular del siglo XIX, todavía no ciñe una figura de emancipación femenina. No será sino hasta la segunda mitad del siglo XX que gracias al cine y a los movimientos de mujeres, se retome en la producción literaria este modelo como figura clave para el empoderamiento y libertad sexual de las mujeres. El ejemplo más paradigmático es Manuel Puig.

Referencias

- Bornay, E. (2018). *Las hijas de Lilith*. 11a ed. Madrid: Cátedra.
- Camacho Delgado, J. M. (enero-junio de 2006). Del *fragilis sexus* a la *rebelio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos de Literatura*, 10 (20), 27-43.
- Casal, J. del. "La última ilusión". *Hemeroteca Nacional (BNE)*. <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/resenas/carasycajetas30051914.htm>
- Cuto, B. (1897). "Lo inevitable". *Asfódelos* (pp. 55-77). Eduardo Dublán Impresor.
- Escudero, X. (2011). La décadence à la fin du XIXe siècle espagnol: une esthétique de la provocation. *Nordit* 28, 107-119.
- Pérez Gay, R. (2008). "La parábola del tedio". Manuel Fernández Perera (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX* (pp. 17-48). México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Veracruzana.
- Sierra Madero, A. (2005). Sexualidades disidentes en el siglo XIX en Cuba. *A.I.A.L.*, 10 (11), 67-94.
- Silva, J. A. (1891). Elvira Silva G. *El Telegrama*, 1227, 4876.

Cuentos cortos, minificción
o relato breve

La muerte en *Perdiendo velocidad* de Samanta Schweblin

Mónica Lorena Carrillo Salazar
Universidad Santiago de Cali

Resumen

El cuento “Perdiendo velocidad” de Samanta Schweblin hace parte del libro *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017). La autora presenta la vida y la muerte en medio de una situación cotidiana entre dos hombres que han compartido escenarios de trabajo y espacios íntimos; desde ahí se proyecta la toma de conciencia del fin de la vida ante la imposibilidad de hacer lo que caracteriza a cada sujeto.

A partir de esto se presenta una reflexión acerca del cuento breve y la muerte presentado en el cuento de Schweblin, para ello se trae a diálogo a Miguel Díez (2005), Violeta Rojo (2016), Julio Cortázar (1971), Ricardo Piglia (1987), entre otros.

Palabras clave: Muerte, cotidianidad, cuento, Samanta Schweblin.

The death in *Perdiendo velocidad* by Samanta Schweblin

Abstract

Tale *Perdiendo velocidad* by Samanta Schweblin is part of the book “*Pájaros en la boca*” (2017). The author presents life and death in the midst of an everyday situation between two men who have

shared work settings and intimate spaces; from there the awareness of the end of life is projected before the impossibility of doing what characterizes each subject.

Based on this, a reflection on the short tale and death presented in Schweblin's tale is presented, for which a dialogue is brought Miguel Díez (2005), Violeta Rojo (2016), Julio Cortázar (1971), Ricardo Piglia (1987), among others.

Keywords: Death, everyday, story, Samanta Schweblin.

1. La cotidianidad: escenario para experimentar la muerte

La cotidianidad se representa por medio de situaciones que se dan en escenarios cercanos para las personas, bien sea en casa, en la ruta a tomar el servicio de transporte, en el lugar de trabajo, en el pasillo y en todos los espacios que se habitan a diario. A su vez, las situaciones que allí se dan pueden ser repetitivas hasta convertirse en rutinas y cada una tiene su magia especial en relación con las coincidencias que surgen en el devenir de cada minuto. Desde estas rutinas y espacios surgen dinámicas íntimas en las cuales las relaciones con el otro permiten pensar en temas trascendentales para el ser. Esto surge desde la experiencia misma de la mente, el cuerpo y los cambios de estas con el transcurrir del tiempo, entonces, de esta forma la cotidianidad se configura como escenario para reflexionar sobre la existencia y sus cambios.

En ese orden, la cotidianidad puede ser el escenario para desarrollar historias ficcionales, en este caso es el espacio en el que se desarrolla el cuento de Schweblin, en donde las palabras recrean una situación cotidiana en un espacio íntimo en el cual la muerte es el eje en el que se mueven los personajes. Aquí el lenguaje en los cuentos cortos se dimensiona desde las palabras que se caracterizan por la generación de sentidos que permiten al escritor retratar un instante de la realidad por medio de un acercamiento a una situación que permita desarrollar la idea que se quiere representar. Según Díez

(2016), Rojo (2016) y Rodríguez (2006), el lenguaje presenta una carga simbólica con el que el escritor da intensidad a la narrativa y crea un momento ficcional que no necesita más elementos de los que se han escrito, porque por medio de ellos se logra trascender para tocar hilos sensibles de la existencia. Para que esto suceda se da un diálogo entre escritor y lector que se plasma mediante el discurso escrito y logra trascender hasta convertirse “en la voz de uno (escritor) con el oído del otro (lector)” (Ricoeur, 2000, p.129).

En el caso de Samanta Schweblin, la carga simbólica en el lenguaje se presenta como un juego mediante el cual se retrata por medio de las palabras una situación cotidiana para presentar el hogar como escenario para plantear la historia de Tego y su compañero. Este espacio es el propicio para que uno de ellos plantee una reflexión sobre la muerte a partir de los cambios que experimentan en acciones cotidianas y se plantee una provocación para pensar la muerte desde otras perspectivas.

Para que el texto toque al lector, en el caso del cuento, es necesario que espacio y tiempo estén “como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa “apertura”” (Cortázar, 1971, p. 407) que permita tocar en el lector sensaciones que trascienden el relato y el lector sobrepase el acto de leer en su sentido primario de decodificar para llegar a una lectura que haga parte del plano existencial.

“Tego se hizo unos huevos revueltos, pero cuando finalmente se sentó a la mesa y miró el plato, descubrió que era incapaz de comérselos” [...] Estoy preocupado —dijo—, creo que estoy perdiendo velocidad” (Schweblin, 2017, p. 155). En esta situación, se representa el momento del desayuno de los personajes, en donde uno de ellos empieza a ver las acciones sencillas como complejas. Además, es importante encontrar la mención a “perder la velocidad” que hace una relación directa con el título del cuento y se configura como una imagen importante en la historia. El tiempo y el espacio se encadenan de tal manera que se da una apertura a dimensiones

más profundas, tal como lo plantea Cortázar (1971, p. 407), que las enunciadas a partir de un retrato específico de la cotidianidad, dichas dimensiones evocan la reflexión de la muerte por convertirse en algo consciente y cercano.

Así, la realidad ficcional del cuento se centra en un momento puntual: una situación cotidiana en la que una persona prepara un desayuno y hace evidente los cambios que ha tenido su cuerpo. La narración es una ventana que muestra un hecho y a partir de él los personajes viven un instante que permite plantear reflexiones profundas sobre la muerte por medio de dos historias que se plantean. Según Piglia (1986) en los cuentos puede existir “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (p. 1).

El relato visible, en este caso, se centra en la cotidianidad enmarcada en el desayuno y el relato que se teje a partir de esta situación, es la muerte como experiencia, como explosión espiritual que permite trascender la historia de dos personajes para que el lector piense en ella como una realidad latente en acciones cotidianas que superan el plano del cuerpo y lo religioso para plantearla como la imposibilidad de realizar las cosas que hacen feliz y han caracterizado al personaje en su existencia. Si bien la muerte está presente desde diversas perspectivas en la literatura, en el caso de Latinoamérica esta se da desde lo mítico hasta el resultado de los conflictos internos que han vivido los países, tal como lo manifiesta Castro (2012): “ella [la muerte], conduce también al recuerdo nostálgico, a la evocación de los afectos en un tiempo de consecuencias trágicas” (p. 97). Ahora bien, en el cuento “Perdiendo velocidad” (2017), la muerte es representada desde la cotidianidad y el seno del hogar, como lugar íntimo, en el cual el sujeto reconoce los cambios que experimenta su cuerpo y las experiencias que con este vivía en el pasado. Lo descrito previamente es el preámbulo de la presencia de la muerte como punto de quiebre entre lo que se fue y lo que se es.

La muerte se relaciona con los cambios que surgen en la velocidad con las que se realizan las acciones. Tego pasa de ser una persona que

trabaja en un circo en el que “volaba a cuarenta kilómetros por hora” (2017, p. 155), a ser un sujeto al cual le toma tiempo realizar acciones cotidianas como preparar el desayuno. Estos cambios que son sutiles dan la apertura a la muerte, acercándola a la realidad del lector, quien puede pensar al momento de la lectura en las acciones que realiza en su diario vivir y en las cuales se espera cierto rendimiento. Entonces, la velocidad para el personaje es el indicador que mide los cambios que su existencia tiene y esto significa el trasegar por un camino diferente. En esta narrativa, ese camino que se abre ante el personaje es la muerte, no pensada desde la ausencia de vida exclusivamente, sino también desde el deterioro de las habilidades que representan la satisfacción de la vida en sí misma.

Así las cosas, el personaje del cuento expresa: “eso pasa cuando uno deja de hacer bien lo que uno mejor sabe hacer —dijo—. Eso estuve pensando, que uno se muere” (2017, p. 156). En este punto de la narración, la apertura del personaje sobre la muerte se hace explícita, para él la muerte como experiencia se configura en el ser como un reconocerse y aceptar las etapas de la vida como una construcción de experiencias cargadas de diferentes sentidos que son acordes al momento en el cual se encuentra el sujeto más allá de la edad. Por el contrario, la muerte se asocia con la razón de ser y la imagen que se construye de sí en relación con las acciones que son emprendidas.

Por tanto, sentir la muerte se asocia con la imposibilidad de realizar las acciones con las cuales se es feliz, no se trata de pensar en el declive de la salud o pensar en ella como el descanso para acceder a la paz eterna. Tego humaniza la muerte para presentarla como algo que se vive a diario hasta el punto en que el sujeto no tolera más vivir sin poder hacer lo que ha realizado en su vida. Entonces, cada uno puede identificar la muerte cuando en la cotidianidad se pierden las habilidades para realizar las actividades que le permiten experimentar la sensación de vitalidad, solo cuando se reconoce ese desfallecer, hay una cercanía real a ella. Desde esta perspectiva, la casa es un espacio íntimo que permite vivir la muerte por medio del quehacer diario en

donde se puede presentir y hacer consciente por medio de la ficción creada por Samanta Schweblin.

2. Reinicia el ciclo: reconociendo la muerte

El final en los cuentos cortos representa la posibilidad del escritor de cerrar la historia con un punto final sin posibilidades de recrear realidades alternas o, por el contrario, plantear enunciados que permiten abrir la imaginación de quien lee. “Como decía María Luisa Rosenblat, el cuento es una forma cerrada que recoge un infinito” (Díez, 2005, p. 8), siendo el final, bien sea cerrado o abierto, la posibilidad para que el lector tenga una apertura en la que cada uno, a partir de su sensibilidad y experiencias de vida, plantee reflexiones que parten de la narrativa y trascienden al tocar la condición humana.

Esta condición humana, en el caso del cuento “Perdiendo velocidad” (2017), como se ha visto en el texto, está tejida en torno a la muerte. En este punto, el personaje que acompaña a Tego en casa se enfrenta a la muerte de su compañero en el lugar en el cual vivían, esto se convierte en el escenario para que él, mediante sus acciones, descubra indicios de su propia muerte. Ahora bien, esto se percibe porque el personaje en su trabajo cumplía una función específica: “Sacaba de mis bolsillos los fósforos. Los llevaba en una caja de plata [...] La abría, sacaba un fósforo y lo apoyaba en la lija de la base de la caja. [...] Con un movimiento rápido surgía el fuego” (Schweblin, 2017, p. 156). El fragmento anterior se relaciona con el final del cuento en donde Samanta Schweblin, deja la narración abierta, enunciando el inicio de lo que podría ser la historia de este personaje reconociendo su muerte.

La narrativa entorno a este indicio de la muerte se da mientras el personaje adelanta un diálogo con alguien más sobre Tego, “raspo un fósforo contra mi caja de plata, para encender el fuego, varias veces, y nada sucede” (2017, p. 157). No se da el fuego que caracteriza al personaje, por tanto, no hay nada más para él. La caja de plata representa la habilidad y juventud del personaje, si bien la situación en la que se da el descubrimiento está enmarcada en torno a Tego,

el personaje mediante una acción se reconoce a sí mismo en relación con la muerte.

Así las cosas, el lector a partir de la voz narrativa puede inferir que la situación que vive el personaje es el inicio de una experiencia propia de la muerte y una invitación a pensar en la propia. El lector cobra un papel fundamental en esta narrativa, ya que es quien va a recrear una historia en la que un nuevo personaje se descubre a partir de las experiencias vividas en la narración y por qué no pensar que en esa reconstrucción se van a plantear reflexiones en torno al descubrimiento de la muerte para sí. Aquí, la autora trasgrede la esencia misma de decir al oído del otro y plantea el reto de que el otro diga, el lector asume un papel creador en la medida que la autora deja en el final el inicio de una historia que se puede recrear.

Finalmente, para los personajes de “Perdiendo velocidad” (2017) la vida gira en torno a la velocidad y el fuego, estos elementos y su relación con ellos, son los detonantes para hacer conciencia de la muerte. A partir de la narración cada persona puede identificar la llama de la vida y de esta manera saber que sucede cuando esta se desvanece por el distanciamiento que se da en las acciones cotidianas y el tiempo.

3. Consideración final

El cuento de Samanta Schweblin da una apertura espiritual a quien lo lee en el momento en que plantea una historia que sirve de detonante para preguntas y reflexiones sobre el hecho mismo de morir: ¿cuando se acerca la muerte la cotidianidad toma un peso más grande?, ¿es el hogar el escenario propicio para encontrarse con la idea de morir?, ¿la reflexión sobre la muerte realizada por Tego, sobrepasa la muerte del cuerpo?, ¿la muerte se da cuando no se puede hacer lo que caracteriza a cada persona?

Estas preguntas se relacionan con el diario vivir de cada lector, puede que algunos se identifiquen con esto al momento de estar en el agua, al sentir la brisa, al arreglar una planta, al leer una historia... Cualquiera que sea la situación, es posible que quien lee descubra que

hay un motivo para saber que el final está cerca o se vive en la muerte por alejarse de aquellas cosas que representan la vida. Los personajes, el tiempo, el espacio y las palabras hacen de “Perdiendo la velocidad” (2017) una historia ficcional que trasciende al lograr verosimilitud tocando la existencia de quien realiza la lectura.

Referencias

- Castro, G. A. (2012). *Ceniza inconclusa. Ensayos breves sobre arte y literatura*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Cortázar, J. (1971). *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>
- Díez, M. (2005). *El cuento literario o la concentrada intensidad narrativa. Tras la huella del cuento*. México : Editorial Ederer.
- Piglia, R. (1986). *Tesis sobre el cuento*. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/T_s_cuento.pdf
- Ricoeur, P. (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II 2da edición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica .
- Rodríguez, N. (2006). El minicuento en Colombia. *Cuadernos de lingüística hispánica*, (7), 43-60.
- Rojo, V. (2016). La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevíssima. *Cuadernos de literatura*, 20 (39), 374-386.
- Schweblin, S. (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Iera ed. Colombia: Literatura Randon House.

Correr un poco la frontera

Humberto Jarrín

Escritor

Universidad Autónoma de Occidente

Resumen

Hasta ahora, dentro de los estudios sobre los precursores del minicuento en Colombia, se ha señalado, y con mucho atino, a Luis Vidales con su obra *Suenan timbres* (1926) como el iniciador de la minificción en nuestro país. Sin embargo, el presente trabajo tiene como propósito correr un poco esa frontera, al menos diez años más atrás, y señalar a Fernando González como el más adecuado antecesor de la minificción colombiana. Para mostrar esto nos valdremos de su obra *Pensamientos de un viejo* (1916), sobre la cual aplicaremos las concepciones teóricas en las que hay un consenso general entre varios autores, en particular en Latinoamérica, en el estudio de ese género *des-generado* conocido como minirrelato o minicuento perteneciente a la minificción.

Palabras clave: Teoría literaria, minificción, minicuento, precursores, Luis Vidales, Fernando González.

Moving the border just a bit

Abstract

So far, within the studies on the precursors of the mini-story in Colombia, Luis Vidales has been pointed out, and rightly so, with his work *Suenan timbres* (1926) as the initiator of mini-fiction in our country. However, the purpose of this paper is to go back at least 10 years and point to Fernando González as the most appropriate

predecessor of Colombian mini-fiction. To show this, we will use his work *Pensamientos de un Viejo* (1916), to which we will apply the theoretical conceptions on which there is a general consensus among several authors, particularly in Latin America, in the study of that genderless genre known as mini-story belonging to the mini-fiction.

Keywords: Literary theory, mini-fiction, mini-story, precursors, Luis Vidales, Fernando González.

Si me lo permiten he de comenzar esta comunicación con una afirmación de Perogrullo: cuando algo atrapa el interés de algunas personas, estas no solo empiezan a cultivar ese algo, sino que también surge un interés paralelo por indagar qué es, cómo es y para qué es ese algo. Es apenas lógico. Lo que a la sensibilidad incumbe o excita, a la razón también parece interesarle. La curiosidad es dialéctica, nos conduce a un proceso de hacer y pensar simultáneamente, sin olvidar que lo segundo sirve a su vez a lo primero. El *saber-qué* al servicio del *saber-poder-cómo-hacer*. Pero bueno, estas notas no se adentran en esas arideces semióticas. Lo que nos interesa resaltar es que el interés de conocer ese algo, a veces se focaliza en indagar, si no los orígenes (pues estos suelen ser esquivos o difusos), sí los límites de las fronteras posibles.

Para el caso nuestro, ese “algo” que hemos referido es el microrrelato. Y este no ha sido ajeno a ese interés por indagar sus orígenes. Tratar de datar cuándo, dónde y cómo surge este artefacto estético verbal en el mundo es un imposible. Aunque es fama considerar el microrrelato como una expresión literaria contemporánea, ello no niega que haya habido expresiones anteriores, y si extendemos el microscopio hacia el pasado en todas las épocas vamos a encontrar las pruebas. Por lo tanto, hemos de concluir que es tan viejo (atendiendo su estatuto narrativo) como una fábula árabe, china o india, y a la vez tan nuevo como una fábula de Monterroso, Thurber o Ambrose Bierce.

Es claro, entonces, que a escala universal es inútil preguntarse por los orígenes del minicuento, pero cuando la pregunta se adecúa a

unos orígenes particulares y se la circunscribe a unas fronteras dadas, entonces sí adquiere sentido, al menos un sentido concreto y situado. Y, sobre todo, se constituye en un saber útil y práctico.

Por ello, situémonos. Si preguntáramos a los especialistas latinoamericanos por el origen del minicuento, digamos en Argentina, en Chile, Venezuela o México, seguramente aparecen autores y obras que se constituyen en el pivote desde el cual se datan los inicios²⁷. En Colombia ocurre lo mismo: hay un autor y una obra que sirven para marcar esa frontera: Luis Vidales y *Suenan timbres* (2004). Año 1926. No ha habido mayor discusión al respecto²⁸. Hasta ahora, pues a nuestro modo de ver, hay que correr la frontera al menos hasta el año 1916, fecha en que aparece una obra y un autor, que han de considerarse la nueva frontera de inicio de la minificción en Colombia. Tal es nuestra tesis.

Antes de referirnos al autor y a la obra que según nuestra tesis corre la frontera del origen de la minificción en Colombia, es necesario tener en cuenta un par de conceptos que tomaremos de Lagmanovich (2014) como elemento introductorio. Lagmanovich distingue dos grupos de escritores al momento de ubicar temporalmente los microrrelatos en Latinoamérica: los precursores y los iniciadores. En los primeros se observa una fluctuación en la escritura del minicuento, y en los segundos se evidencia una estabilidad más definitiva. Un ensayo primero, dice Lagmanovich, para luego volver natural lo que estuvo latente. Los microrrelatos, en efecto, han existido antes de manera dispersa, como ruedas sueltas en medio de la creación literaria o como lapas pegadas a otros géneros; piénsese en ellos como laguitos o charcos a lado y lado del río de la creación verbal, que con el tiempo fueron encontrando su cauce, conectándose en canales con el resto de cuerpos de agua literaria, pidiendo ser parte del paisaje, así

27 Violeta Rojo dice: Para los antólogos, los iniciadores por país serían Enrique Anderson Imbert en Argentina (Pollastri 2007); Luis Vidales y Jorge Zalamea en Colombia (González 2002); Vicente Huidobro y Braulio Arenas en Chile (Epple 1989); Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Mariano Silva y Aceves, Julio Torri, Andrés Henestrosa (Zavala 2002) y Carlos Díaz Dufoo Jr. en México (Perucho 2006). En Panamá, Rogelio Sinán (Jaramillo Levi 2003), en Perú, Ricardo Palma, Abraham Valdelomar, César Vallejo y Héctor Velarde (Minardi 2006) Violeta Rojo. (2015).

28 Algunos autores afirman que El gallo, relato de Efe Gómez puede correr la frontera hasta 1921.

hasta hoy, en que el autor piensa los microrrelatos como un género autónomo y de una u otra forma, compacto.

Podemos considerar, en efecto, a Luis Vidales como uno de los precursores, pero previo a él está, según nuestro criterio, Fernando González con su libro *Pensamientos de un viejo*.

Dada las limitaciones de tiempo y espacio para esta comunicación no nos podemos explayar en hacer una presentación amplia del autor y su obra. Solo diremos lo elemental. Y dicho por el propio Fernando: “Respecto a mí le diré que nací en Envigado el 24 de abril de 1895, en una calle con caño, que no soy de ninguna academia, que no tengo títulos pues los de bachiller y abogado los perdí, y que me alegra mucho eso pues el que no pierde todo, pierde todo”. Murió en la misma ciudad en 1964. Publicó su primer libro, *Pensamientos de un viejo*, en 1916, es decir con apenas 21 años, aunque algunos de sus pensamientos ya habían sido publicados desde 1911 en algunos periódicos como *El Espectador*. Notará el lector que hay ya un primer juego de ironía en un joven al titular su obra como si la hubiera producido un viejo.²⁹

El libro consta de 6 capítulos, todos ellos de textos breves, al estilo de algunas obras de sus maestros: Nietzsche, Voltaire, Schopenhauer, Montaigne... Podrá el lector encontrar en ellos una amplia variedad de registros: aforismos, apólogos, ensayos, parábolas, diálogos, pensamientos sueltos, textos variopintos que nos dicen que el autor da saltos por los géneros, sin ajustarse deliberadamente a la unidad de formatos preestablecidos. En medio de esta revoltura están los textos que consideramos precursores tanto de la minificción como del microrrelato en

29 Del autor, para mostrar que el sujeto pragmático está también en consonancia con el ámbito moderno en que se da el microrrelato, se puede afirmar que su personalidad es también irreverente, funda partidos frustrados de izquierda, se aísla en Otra parte, para no pertenecer a ninguna parte, sus libros son puestos en el índice de la iglesia y son prohibidos, en su tesis de grado de abogado aborda el tema del derecho a la desobediencia (para poderse graduar debe cambiar su título), ello, pues, está muy en consonancia con su escritura que recurre a procedimientos experimentales, fragmentaria, pues Fernando González no escribe cuentos o novelas o ensayos tal como los entendemos pero en sus textos se puede ver la presencia de los mismos en actitud proteica.

Colombia³⁰. Es decir, en un libro ya de por sí desgenerado como lo es *Pensamientos de un viejo* (1996), de Fernando González, aparecen, en una atmósfera que les es propia, unos relatos desgenerados como dice Violeta Rojo, que es el minicuento o microrrelato. Como de nuevo el binomio tirano espacio-tiempo no nos permite mostrarles cada uno de los textos³¹, unos cuantos de *Pensamientos de un viejo* (1996) sirvan como biopsia sobre los que haremos nuestra disertación.

El paralítico

Jamque quiecebam voces hominumque, canumque, Lunaque nocturnos alta regebat equos. Ovidio.

Dijo el paralítico: madre, ha llegado el verano. El jardín está florecido, y la brisa me trae aromas de amores idos... Esta luna es perversa. ¡Mira cómo da a los campos el aspecto de una añoranza! Ciérrame los ojos para no ver esa luna. En mi corazón, a su hechizo mágico, van floreciendo los antiguos anhelos, que son ya imposibles... Es un desfile de ilusiones... Ciérrame los ojos con tus manos amorosamente viejas...

La luna seguía melancolizando lentamente los senderos y las almas... Y la viejecita cerró los ojos al paralítico...

30 La diferencia que Tomassini y Colombo hacen al respecto nos parece pertinente y a ella nos acogemos: "Los términos 'minificación' y 'ficción brevísima' colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. De otra parte, las expresiones 'minicuento', microcuento' 'microrrelato' (sirven para) aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término 'minificación' recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. Al usar como equivalentes 'minificación' y 'minicuento' (o microrrelatos) se soslaya el hecho de que sólo un subgrupo (seguramente el más nutrido) del corpus de la ficción brevísima está integrado por minicuentos, es decir, por textos minúsculos que comparten una superestructura narrativa. [...] En consecuencia, proponemos identificar como *minificación*-a la categoría *transgenérica* abarcadora de las múltiples variantes [...] y reservar el término minicuento (o sus sinónimos) para aludir a la fecunda subárea integrada por aquellos microtextos donde resulta verificable la presencia de un esquema narrativo subyacente (Gabriela Tomassini y Stella María Colombo. (1996).

31 En *Pensamientos de un viejo* (González, 1996), hecho el rastreo, se pueden identificar más de medio centenar de textos que clasifican como minificciones y microrrelatos, según la definición de Tomassini y Colombo.

Primera parábola

Un hombre soñó que se le había acercado un asesino a decirle: mañana vendré a media noche a clavarte un puñal... ¡Y tal vez sea cierto! se repetía el hombre al día siguiente...

Así mismo, los sueños de los pasados nos han hecho muy amargo el morir...

Voltaire

Mi sueño de anoche fue muy interesante. Estuve conversando con Voltaire. Con una sonrisa en sus labios inmortales, me dijo: "A todo hombre que come la fruta del árbol del Bien y del Mal, se lo lleva el Diablo. Pero dime, querido discípulo, ¿cómo entretener la vida si no es jugando con la serpiente...?"

El escéptico (VI)

¿Qué habrá en ese cuarto oscuro? ¿De dónde vendrán esos ruidos? No es ruido de cadenas porque... No son gemidos porque... Y así continuó analizando el hombre que se hacía aquellas preguntas...

¿Entendéis la parábola? La losa del sepulcro es la musa de la filosofía...

Puede ser manso

A. —Aquel escritor debe ser intratable e iracundo como ninguno.

B. —No lo creas. Insulta en el papel, gasta sus energías en el papel. En el trato con los demás debe ser amabilísimo, y manso como un cordero...

La sabiduría antigua

El filósofo Heráclito durmió aquel día hasta muy tarde. Al despertar llamó a su esclavo predilecto y le dijo: ¿Sabes tú, por ventura, para qué se despierta uno? Si llegas a saber para qué se despierta el hombre, tendrás el sentido de la vida... ¿Tiene hoy el mundo un color nuevo? Asómate a la calle y ven a decirme qué ocurre...

—¡Señor! Ahora pasan unas mujeres riendo alegremente...

—¿Reírse? Para eso es necesario ver matices en la vida: ver un lado serio y ver un lado cómico; ver una altura y ver una pequeñez... Y a los ojos del sabio, es decir, de aquel que secó tu alma, todo es incoloro... ¡Oye! Te mando que hagas monerías. ¡Así! Y si consigues hacerme reír,

ten por seguro que aún no soy suficientemente sabio, que aún no estoy preparado para la muerte...

La parábola del esclavo

El esclavo había desobedecido, y el señor le mandó azotar... “¡Qué tristeza ser esclavo!” decía mientras lloraba en el establo... En ese momento uno de los caballos le pisó un pie, y el esclavo, airado, le descargó una lluvia de azotes. Y eso bastó para que se alegrase de nuevo el esclavo... ¡Qué contento ver que también había seres inferiores a él, a quienes podía dominar, imponer su capricho!

Esa parábola explica el placer que nos proporciona la compañía de los animales, y lo agradable que es el campo. Allí no encontramos almas poderosas que resistan a la nuestra. No es “la perfecta ingenuidad de todos sus actos”, como pretende Schopenhauer, lo que nos agrada en los animales. Es el vernos ante ellos como dominadores. En el hombre hay un anhelo infinito: el anhelo de poseerlo todo, de hacerse alma de las cosas. Cuando uno se entrega al propio análisis, este deseo se exaspera de tal modo, que la compañía del prójimo, del voluntarioso, se hace imposible y tiene uno que volverse solitario.

El monólogo de mi tío

Despertó mi tío a las doce y se dijo: he dejado mi casa, he dejado a mi mujer, he dejado a mis hijos, porque estaba cansado de oír y sentir. Sentir cansa. El perrillo es insoportable porque siempre nos sigue y se hace sentir eternamente... Pero ahora he topado con un compañero insoportable, el más insoportable de todos los compañeros: soy yo mismo. Ni aun en el sueño puedo abandonarme. ¡Nunca puedo separarme del perro de mi yo...!

(González, *Pensamientos de un viejo*, 1996)

Lagmanovich (2014) dice que un texto se considera un microrelato si cumple simultáneamente tres características, verifiquemos entonces si estos presupuestos se cumplen en la muestra literaria de *Pensamientos de un viejo* para ubicarlo como precursor de la microficción en Colombia. La primera es la *brevedad*. Si bien no hay un consenso en saber hasta dónde se debe entender por brevedad, el número de palabras del discurso es una marca visual y una

característica formal que dependerá de la extensión del relato³². Otros, más pragmáticos, determinan la brevedad por la cantidad de texto que el ojo ve en una página. Basta mirar los textos que conforman el libro de González para corroborar que en él se cumple.

La segunda es que, obviamente, pertenezca a la modalidad discursiva narrativa (no a la mera expositiva o informativa o a la argumentativa), es decir, que en la forma del contenido contemple aquello que Chatman (1990) llama *Historia*, con sus respectivos *Sucesos* (acciones, acontecimientos) y *Existentes* (personajes, escenarios), organizados en al menos una secuencia³³, con las características que para ella señala Barthes³⁴, y en una estructura causal³⁵ de función inicial, función media y función final como lo determina Bremond, que le confiere su narratividad. Aludamos aquí al *grado de narratividad*, hecho crucial para mostrar cómo los textos de *Pensamiento de un viejo* pertenecen a la categoría de microrrelatos y, por supuesto, a la minificción. Para ello nos serviremos del cuadro sintético que Eduardo Serrano (2017) ha realizado sobre el trabajo teórico de Françoise Revas, que muestra la tipología de formas narrativas conforme a su gradiente de narratividad:

32 Entendemos aquí por relato a uno de los tres planos del texto narrativo, que según los narratólogos son: *Narración*, el acontecimiento producción, la enunciación; el acto de narrar tomado en sí mismo; *el evento* en el que *alguien cuenta algo a otro*. *Historia*, que hace referencia a la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son objeto de ese discurso, y *Relato*, la discursividad verbal; el enunciado narrativo, discurso oral o escrito que asume la relación de uno o más acontecimientos, por lo que es la fuente de toda información, incluida la de los otros dos planos.

33 “El relato mínimo como “una transformación situada entre dos estados sucesivos y diferentes” (Courtès, 1991), citado por Serrano (2014).

34 Para Barthes (1985), una secuencia narrativa se caracteriza por estar organizada a partir de agrupaciones de funciones. Es una microestructura flotante que construye una expectativa y su resolución. Por lo tanto, se inicia y termina y está dotada de una organización interna que le es propia. cuando uno de sus términos no tiene antecedentes solidarios y cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Bremond (1973) dice que todas las secuencias representan procesos de mejoramiento o degradación o reparación que se evidencian en los cambios de estados que operan en el actante.

35 “Uno a causa del otro es el encadenamiento causal y por tanto verosímil” (Ricoeur, 1983; citado por Serrano, 2014).

	simultaneidad	Consecución (orden temporal)	Consecuencia (orden causal)	Intriga (nudo-desenlace)
Cuadro	+	-	-	-
Crónica	-	+	-	-
Relación	-	+	+	-
Relato	-	+	+	+

Si bien una buena cantidad de textos de *Pensamientos de un viejo* clasifican en la categoría de Relato del cuadro de Revas, otros muchos no, pues son textos puramente argumentativos y su gradiente de narratividad es casi nula, como ocurre con los aforismos y otros textos reflexivos en él presentes que si bien no son microrrelatos, muchos sí minificciones, si se tiene en cuenta el concepto de la ficcionalidad, que es la tercera característica señalada por Lagmanovich. La *ficcionalidad* se garantiza cuando “estas construcciones verbales aspiran a constituirse en escritos insustituibles, en textos que han de ser recordados sin cambio alguno, como oraciones de una religión laica que encuentra en el valor estético un justificativo para su existencia, no menos que en la referencia a un orden de cosas que tal vez no exista, pero que puede y debe existir. En otras palabras: la escritura de un microrrelato implica la creación de una obra de ficción.” Consideremos ahora los siguientes textos:

Primera parábola

Un hombre soñó que se le había acercado un asesino a decirle: mañana vendré a media noche a clavarte un puñal... ¡Y tal vez sea cierto! se repetía el hombre al día siguiente...

Así mismo, los sueños de los pasados nos han hecho muy amargo el morir...

Cierta necesidad de ser apaleados

Traje a casa un perrillo, y lo acariciaba constantemente. Mi padre sólo de vez en vez le hacía cariños. Pues el perrillo no quiso por amo sino a mi padre.

Todo ser necesita una altura. Todo ser necesita un dios. El dios del perro es el hombre; el dios de la hembra es el macho, y el ídolo del hombre es... según la imaginación de cada cual... Cuentan de un poeta inglés que puso esto en el collar de su perro: *Yo soy vuestro perro, Señor; pero ¿cúyo sois vos perro, Señor?*

(González, *Pensamientos de un viejo*, 1996)

Ha de notarse que ambos relatos (como muchos otros en el libro) están estructurados de dos partes, una primera narrativa y la otra argumentativa. Vicent Jouve, citado por Serrano (2014), dice que todo discurso evoluciona entre dos polos: uno *narrativo* que organiza un conjunto de hechos y otro *argumentativo* que enraíza una intención en unos argumentos. Por su parte Jean-Louis Desalles (también citado por Serrano, 2014) afirma: “El lenguaje conlleva una función evencial (relativa a eventos), que recubre la función narrativa [...]. Al lado de esta función *evencial*, el lenguaje desempeña otro papel, el de permitirnos argumentar” (p. 37). La coexistencia de estas modalidades discursivas, la narrativa y la argumentativa en los textos de González se explica a la luz de los propósitos que el pensador persigue en sus textos, a saber, hacer filosofía, pero al mismo tiempo literatura. Hacer ensayo al tiempo que relato.

Vale aquí la pena compartir lo que Ruth Amossy (en traducción de Serrano) alerta, y es que, según ella, es necesario distinguir entre la *finalidad argumentativa* y la *dimensión argumentativa*. Incluso si debido a su naturaleza dialógica, el discurso incluye como cualidad intrínseca la capacidad de actuar sobre el otro, de influir en él, es necesario distinguir entre la empresa de persuasión programada y la tendencia de todo discurso a orientar las maneras de ver de los participantes. En el primer caso (si la persuasión es programada, es decir, orientada, premeditada), el discurso manifiesta una *finalidad argumentativa*. En el segundo caso (si solo orienta las maneras de ver, es decir, si se “argumenta” indirectamente, implícitamente, y a partir de ello se infiere una “tesis” o “punto de vista”), simplemente posee una *dimensión argumentativa*.

Si comprendemos el universo ideológico desde el cual enuncia González, es decir, si sabemos que se trata de un libro en que un joven se propone hacer filosofía, nos daremos cuenta que su estrategia retórica es a la usanza clásica (parecida también a la del ámbito judicial —González se graduará de abogado—), en la que la narración es previa al alegato con que se quiere convencer. La narración le aporta las circunstancias de la vida sobre las que hará su disertación filosófica; la narración proporciona los datos que la argumentación ideológicamente elabora. Es precisamente en este engarce discursivo que ocurre lo estético literario, que le sirve de soporte, de punto apoyo para catapultar sus ideas. La narración le sirve a González de antesala a los motivos o temas que espera controvertir. Como quien dice, tira la piedra del relato envenenado con una idea y esconde la mano de la argumentación, de la que solo muestra un dedo, el índice, que señala, que advierte o acusa, mientras que en las aguas veleidosas de la narración, deja resonando las ondas y honduras de los afectos y pensamientos del autor. Es este el escenario discursivo en que aparecen los microrrelatos en su esencia literaria, casi independientes, salvo el asomo argumentativo del final, y es así también como los textos de González adquieren su hibridez genérica, característica consustancial al minirrelato y a la microficción en general.

Nuestro amigo Raúl Brasca (2004) ha reflexionado, desde otra perspectiva, alrededor de estos relatos híbridos donde la presencia de la narración y la argumentación funciona más o menos como hermanos siameses. Suscribimos algunas de sus ideas en adelante. Con ellas, y teniendo en cuenta los conceptos de *finalidad* y *dimensión* argumentativas, es posible decir que los textos de González que hemos traído en procura de categorizarlos dentro de la minificción no son, en el sentido estricto del término, argumentativos, y en consecuencia tampoco, en *stricto sensu*, ensayos, no están elaborados solo con razonamientos, sino por acciones básicamente y con un alto gradiente de narratividad. Sin embargo, a pesar de ello, y por el hecho de que en ellos opera una fuerte *dimensión* argumentativa, contar una historia en sí misma es un fin secundario, porque su función principal es

inducir en nosotros una cadena de juicios, un razonamiento en favor de la valoración de una idea, un punto de vista o postura ideológica. O en el decir de Serrano:

Creo que toda narración deriva su coherencia interna de una argumentación implícita que se apoya en premisas compartidas. Si esto es así, los enunciados narrativos serían entinemas cuyas premisas no se explicitan. Esto haría posible analizar en un texto, dependiendo de los objetivos perseguidos, ya su dimensión narrativa, ya su dimensión argumentativa. (2014, p. 34)

Hay narración, pero cada proposición narrativa funciona como premisa del razonamiento. No se usa un procedimiento de la lógica formal (inducción, deducción), sino que se recurre a una alusión narrativa, a una analogía narrativa, de ahí que muchos de los textos de este tipo usen la partícula, “así mismo”, “del mismo modo”, “igual a”, en resumen, recurren a una ilusión metafórica. No son secuencias de juicios, sino secuencias de acciones, que dan cuenta de procesos, y al hacerlo, le atribuyen al texto su gradiente narrativo, que es lo que queremos hacer notar en los textos de *Pensamientos de un viejo*. Son discursos narrativos que han prestado procedimientos de la argumentación, y viceversa, de modo que se fagocitan entre sí, hay una especie de travestismo que producen un texto híbrido, hay una simbiosis discursiva, se sirven uno del otro, o tal como lo dicen Tomassini y Colombo (2013, p. 33): en la microficción, tanto la narración, como la descripción o el diálogo pueden percibirse como estrategias subsidiarias en relación a la dimensión argumentativa que toda microficción comporta³⁶.

Así las cosas, estos relatos literarios que encontramos en González son de un género diferente, son narrativos al tiempo que argu-

36 Las mismas autoras dice al respecto: “...hemos sostenido en varios trabajos que, más allá de la heterogeneidad de sus configuraciones, la microficción siempre guarda, en sus manifestaciones más logradas, un doble fondo de carácter argumentativo. Si bien apela con frecuencia a la narración, su objetivo no consiste en contar un cuento; apunta, más bien, a transformar los parámetros desde los que se reflexiona sobre algún aspecto de lo real. Por ello la historia, cuando está presente, es elíptica, más sugerida que contada, y su finalidad es estratégica. La microficción es una pequeña pero efectiva máquina de pensar, y su poder multiplicador reside en su capacidad de resonancia” Tomassini y Colombo (2015, p. 7).

mentativos³⁷ sin que ello niegue la diferencia intrínseca de estas dos modalidades discursivas³⁸. De suerte entonces que este texto siamés tiene a la vez dos enunciadores, un narrador que ha de encargarse de las acciones, de la historia, y un orador que ha de encargarse de las ideas y argumentos que la primera le provee al ser puestas en el escenario, dando como resultado un texto que por su ambivalencia de propósitos se nos ocurre llamar *narrargumentativo*³⁹. Al tiempo que pretende ilustrar una verdad sin los recursos del razonamiento retórico-dialéctico, se defiende una idea recurriendo posteriormente a ellos, con el fin de lograr la adhesión a la tesis presentada a su asentimiento (Perelman, 1997), recurriendo, pues, a una combinación de formas discursivas.

La ficción literaria está en este caso al servicio de la argumentación. Así, la argumentación se integra al desarrollo del relato y viceversa, ¿resultado?, la hibridez entre las ideas y las acciones. En el libro hay otros textos que sí son microensayos, su gradiente de argumentatividad (por contrastarlo con el gradiente de narratividad) es explícita, y por ello se organizan discursivamente con propósitos para convencer más directos, van detrás de una verdad y procuran convencer por la fuerza de la razón. En cambio, cuando se recurre a la narración —sin deslindarse del propósito de la verdad— busca

37 Esta capacidad de orientar la visión del público al someterle de una forma más o menos directa un tema de reflexión constituye precisamente la dimensión argumentativa del relato literario. De acuerdo con sus propias modalidades, abre u orienta un debate, desvela o aclara una problemática. [...] La argumentación en situación de ficción puede poner de manifiesto una cuestión sin proponer una solución unilateral. El carácter no pragmático del texto de ficción no lo cierra a toda posibilidad de argumentación, sino que le permite desarrollar estrategias de adhesión que van desde el refuerzo de los valores vigentes a su problematización. (Amossy, 1998, pp. 254-255).

38 “Hay dos modalidades de funcionamiento cognitivo, dos modalidades de pensamiento, y cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad. Las dos (si bien son complementarias) son irreductibles entre sí. Los intentos de reducir una modalidad a la otra o de ignorar una a expensas de la otra hacen perder inevitablemente la rica diversidad que encierra el pensamiento” (Bruner 1986, p. 23; citado por Serrano, 2014).

39 Esto nos conduce, como dice Amossy (1998, p. 252), a un callejón sin salida, pues muchos consideran que, si un texto no tiene una vocación persuasiva expresa, no se lo considera argumentativo, y si busca de forma manifiesta la adhesión a una tesis, no merece llamarse literario. Ahora bien, la misma autora resuelve esta contradicción cuando sostiene que la argumentación es inherente a toda interacción verbal, que, como dice Plantin (1996, p. 18), toda palabra es argumentativa, y que, desde esta perspectiva, el relato de ficción comporta una dimensión argumentativa, que puede ser más o menos perceptible y que coexiste con otras modalidades discursivas, como la descripción y la narración y que todas ellas no necesitan, para afirmarse, existir en estado puro.

también sorprender. En un pie de página de Brasca encuentro que Dolores Koch afirma que el microrrelato está vinculado con los contenidos del ensayo, la narración y el poema en prosa, y que sus finales dependen de una idea y no de una acción final sorpresiva. De modo que el elemento ensayístico domina sobre la historia, y esta se constituye como un proveedor de argumentos. La diégesis está al servicio de la argumentación filosófica. En el caso de Vidales, la narración cumple igual función, pero al servicio de la poesía.

Amossy, traducida por Serrano⁴⁰, dice:

Es razonable explicar la coexistencia de estos dos modos conversacionales (narración y argumentación) en nuestra especie al considerar que el modo argumentativo ha evolucionado como dispositivo anti-mentiroso para el modo evencial (narrativo). El único medio a disposición de los seres humanos para estimar la validez de un testimonio que no pueden verificar directamente consiste en poner a prueba su coherencia.

Según lo anterior, la argumentación viene a cumplir una especie de anclaje, de “tatequieto” a la loca de la casa que es la narración por su proclividad a la ficción, a la mentira, pero en este caso, y en el terreno de la literatura y para los efectos estéticos que esta busca, la loca le aporta a la cuerda lo que su razón no puede imaginar.

Conclusiones

Es claro que tanto Vidales como González se pueden considerar como los precursores de la minificción en Colombia, pero dado que hay una diferencia significativa entre 1926 y 1915, nobleza obliga a ubicar a *Pensamientos de un viejo* (1996) como obra génesis de la minificción en Colombia (y que los estudios sobre la misma no lo han considerado hasta ahora), no solo porque temporalmente es anterior, sino también porque el conjunto de los textos que componen el libro ponen de manifiesto el ejercicio de una escritura destinada al género de la minificción de manera más amplia (sin que el mismo González lo haya previsto quizá), puesto que los textos de *Pensamientos de un viejo*

40 Material pedagógico cedido por el profesor Serrano.

están destinados a ser leídos de manera autónoma, independiente, prácticamente sin nexos con los otros que les anteceden o siguen en el mismo volumen, pero al tiempo, integrados por la misma poética que anima a todo el volumen, algo que a nuestro modo de ver no ocurre tanto en *Suenan timbres* (2004). Recordemos no más que los textos de uno de los cuatro capítulos que lo componen, “Los importunos”, son, sí, cuentos breves sin ninguna duda y en toda su extensión, pero fueron incluidos por su autor en 1976, es decir ¡50 años después!, y que los otros dos capítulos (que constituyen más del 60% del libro), “Poemas de la Yolatría” y “Curva”, son poemas sin ninguna duda y en toda su extensión y que no cabrían dentro de la denominación de minificción⁴¹, a diferencia del capítulo “Estampillas” (con un sinnúmero de greguerías) de factura microficcional sin lugar a dudas, por lo que la escritura de microrrelatos en Vidales es más esporádica, aunque sí mucho más consciente del nuevo género.

Nada de ello niega, por supuesto, el valor fundacional de *Suenan timbres* (2004), lo que queremos es ubicar, aunque un poco antes, a *Pensamientos de un viejo* (1996) en el lugar que le corresponde en estos terrenos. Mientras que Vidales, en su intento vanguardista⁴² de despoetizar la poesía colombiana anquilosada y tradicionalista llega, subversivo, al microrrelato, Fernando González, en su afán por poetizar —también subversivo— la filosofía y su vehículo tradicional, el ensayo, llega también al microrrelato. Ambos desembocan al mismo río sin que quizá se lo propusieran, y optan por la narración como un desvío revisionista con el que buscan un desajuste estilístico de sus géneros madres (el poema, el ensayo) y apoyados en este recurso retórico logran otras búsquedas de la palabra para sus propósitos estéticos demoledores personales, y al desembocar desde dos afluentes distintos, descubren el microrrelato desde orillas opuestas y lo fortalecen, permitiéndole que en adelante siguiera por su propio cauce.

41 La minificción esté cerca del poema como coinciden casi todos los teóricos, pero el poema en sí mismo no necesariamente queda arropado por la microficción.

42 Aunque no supiera nada de estas: “En 1926 Vidales ignoraba todo lo que sucedía con las vanguardias europeas de principios del siglo XX”, dice Alberto Rodríguez Tosca en el prólogo a la edición de 2004 de la Universidad Nacional de Colombia.

Para ambos, el texto narrativo se presta para un juego de ocultamiento que esconde una suerte de cifrado enigma que las acciones apenas insinúan, y en las que al lector le toca sumergirse a bucear los sentidos más profundos. La narración, con sus mareas móviles, es la materia perfecta para hundir en sus aguas, bien imágenes —peces multicolores para la sensibilidad—, como es el caso en Vidales, o bien ideas —peces vigorosos para la inteligencia—, caso de González (1996)⁴³

Lo anterior nos obliga a remarcar el carácter paradigmático del microrrelato: un género pararrayos en el que caen las mejores cargas de los demás géneros, un aleph literario en el que confluyen muchos géneros pero que se resignifican en él, que los interpreta según sus propias y condensadas particularidades. Ginés Cutillas (2016) para recalcar el carácter onívoro del microrrelato dice que es un género que “bebe de todo los demás a pequeños sorbos: disfruta del ritmo de la poesía, del humor de la greguería, de la rotundidad del aforismo, de la esfericidad de los buenos relatos, y por supuesto, de los grandes temas universales de la novela” (p. 15).

Todas las formas genéricas posibles de la palabra pueden coexistir en el microrrelato de manera concentrada, como si absorbiera, o mejor, como si abdujera el ADN de cada una. Es un género omnívoro, y si me permiten inventar una palabra que lo describa, diría que un género *omnilogos*. Y que, en esta confluencia, tanto la narración como la argumentación —que es lo que nos ha ocupado en los textos del escritor de Otraparte—, en relación simbiótica, se prestan sus poderes, en relación siamesa, comparten partes de sus cuerpos, y que ello está justificado, pues como dice Rabatel (citado por Serrano, 2014):

43 Aristizábal S. (2011), dice, en relación a la narración filosófica en la obra de Fernando González, que los comentaristas de la obra del este autor han discutido con profusión si este autor puede considerarse filósofo o si debe tratarse como un escritor literario, y si sus obras son novelas, diarios, ensayos o simples colecciones de aforismos. La solución de la contienda tal vez consista en aceptar que se trata de una obra inclasificable, compuesta de “libros-monstruo” que saltan de un género al otro a medida que lo requieren el pensamiento que se va tejiendo y la vida que se autointerpreta.

Es legítimo acercar [...] lo que ha sido separado, haciendo pasar a primer plano la importancia de las pasarelas entre argumentación y narración, no para enturbiar las categorías, sino para articularlas mejor examinando sus relaciones desde el ángulo de su contribución a la construcción de efectos argumentativos y persuasivos (y efectos estéticos también, añadimos nosotros) sobre el lector. (2014, p. 32)

Ana María Shua (2014, p. 48) ha ideado una metáfora topológica para ubicarlo, una rosa-de-los-vientos que nos permite meridiana-mente saber qué hay en sus fronteras. “El territorio de la minificación tiene claramente establecido sus límites políticos con los países que lo rodean. Al norte, el país del cuento breve. Al sur, el país del chiste, Al este, las vastas praderas un poco monótonas del aforismo, la reflexión, y la sentencia moral, algunas con sus pozos de autoayuda espiritual incluida. Al oeste, el paisaje bello y atroz, siempre cambian- te, de la poesía” (p. 48). Y sigue Shua: “Hay cuentos brevísimos por aquí y por allá, en los textos más insospechables, que aparecen como incrustaciones en otros géneros: para un buen cirujano es posible y es lícito extraerlos con habilidad y apropiarse de ellos” (p. 48). Y esto es lo que hemos pretendido, y no hemos tenido que ser un cirujano experto en este caso pues los microrrelatos han estado ahí como a la espera, como seres unicelulares que se pueden integrar fácilmente en la cartografía de la que hasta ahora han pasado desapercibidos, pues es de ahí que provienen las minificaciones de Fernando González y que han estado ahí desde 1916 en *Pensamientos de un viejo* (1996).

Referencias

Amossy, R. (1996). La interacción argumentativa en el discurso literario. De la literatura de las ideas al relato de ficción. *Revista Escritos*, 17-18, 249-289.

Aristizábal Montoya, S. (2011). *La écfrasis y la narración filosófica en El hermafrodita Dormido de Fernando González*. Otraparte.

Barthes, R. (1985). *Análisis estructural del relato*. México: Premiá Editores.

- Brasca, R. (2018). Cuando el silencio toma la palabra. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*, No.13, Estados Unidos.
- Bremond, C. (1985). La lógica de los posibles narrativos. En *Análisis estructural del relato* (pp. 99-121). México: Premiá Editores.
- Cutillas, G. (2016). *Lo bueno, si breve, etc. Decálogo práctico del micro-relato*. Barcelona: Editorial Base.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Madrid: Taurus.
- Lagmanovich, D. (2014). Nuestros microrelatos: ayer, hoy y mañana. En *La minificción: en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (47-58). Colombia: Universidad Nacional, sede Bogotá.
- González, F. (1996). *Pensamientos de un viejo*. Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Perelman, C. (1997). *El imperio retórico*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Plantin, Ch. (1996). *La argumentación*. Trad. Amparo Tusón. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rojo, V. (2015). Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificción. *Revista Unidiversidad*, 20.
- Serrano, E. (2014). Narración, argumentación e identidad. *Revista Nexus*, 16, 28-39.
- Serrano, E. (2017). *Minicuentos y gradientes de narratividad. Tercera antología del cuento corto colombiano*. Cali, Colombia: Deriva.
- Shua, A. M. (2014). La brevedad, técnica y misterio. En H. González Martínez (ed.). *La minificción en el siglo XXI: Aproximaciones teóricas* (pp. 46-58). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Tomasini, G. y Colombo, S. (1996). La minificción como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4.
- Tomasini, G. y Colombo, S. (2013). *La microficción como máquina de pensar*. El Cuento en red 28.
- Tomasini, G. y Colombo, S. (2015). *Las poéticas de la minificción*. Casa abierta al tiempo.
- Vidales, L. (2004). *Suenan timbres*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Inversión de propósitos en protagonistas de minicuentos

María Antonieta Gómez Goyeneche
Universidad del Valle

Resumen

El presente estudio se propone discernir a nivel teórico, algunas características y funciones de la inversión de propósitos de protagonistas en minicuentos, con base en un ejercicio de literatura comparada sobre aspectos comunes y matizaciones diferenciales ejemplificadas en obras colombianas.

Palabras claves: Minicuentos, protagonistas, propósito, inversión, literatura colombiana.

Investment of purposes in protagonists of Short-short stories

Abstract

The present study intends to discern at a theoretical level, some characteristics and functions of the investment of protagonists' intentions in short-short stories, based on an exercise of comparative literature on common aspects and nuances exemplified in Colombian works.

Keywords: Short-short stories, protagonists, purpose, investment, Colombian literature.

En la definición del *Diccionario de la lengua española*, apropiada a este contexto, invertir consiste en “cambiar, sustituyéndolos por sus contrarios, la posición, el orden o el sentido de las cosas” (2001, p. 879). La inversión como estrategia en la imaginación literaria, se encuentra bajo la más diversa tipología: hay inversiones lingüísticas, de leyes físicas, por tamaño, metamorfosis, costumbres, roles, jerarquías..., entre otras múltiples posibilidades.

Interesa aquí la alternativa de invertir algún propósito que se fijan los protagonistas de ciertos minicuentos, por un resultado contrario al final de la narración, y algunas de sus características y funciones semánticas y estratégicas. Por ejemplo, en los minicuentos colombianos *Ojo por ojo* de David Sánchez Juliao (1945-2011), el protagonista se fija el propósito de “conseguir el Premio Nobel de microbiología” (1976, p. 111) utilizando un microbio, quien a base de ser observado es también observador, y es quien termina con un premio de oftalmología entre su especie, y no así el científico que muere de envidia. En minicuentos de Harold Kremer (1955), como *Los confusos*, *La cierva* y *la leona*, *Robo*, de su colección *El combate* (2004), se encuentra igualmente este procedimiento. En el primer minicuento señalado, el monarca de un país, “para perpetuarse en el poder, se propuso crear una escuela de la confusión” (Kremer, 2004, p. 14), cambiando el significado de las palabras mediante un diccionario, una escuela y una nueva ciudad, hasta que las generaciones confusas declararon la guerra, pusieron preso al rey y lo decapitaron.

En *La cierva* y *la leona*, “lo ideal sería que la leona antes de atacar y devorar al pequeño ciervo, hablara con la madre del animalito y le dijera los motivos del crimen” (Kremer, 2004, p. 18), así que una cierva bajo este propósito invita a una leona a una taberna para charlar al respecto, terminan siendo íntimas amigas, la cierva, en su euforia ante el pacto de no agresión obtenido se emborracha; la leona estima que no es ético dejar a su nueva amiga allí, con las amenazas y peligros, se van juntas tambaleando y cantando, y en el último momento se le ocurre a la leona presentar a su nueva amiga a la manada, pues “si hasta comadres vamos a ser”, y “leones, leonas y leoncitos devoraron a la

cierva mientras alababan el buen sabor de la carne curtida en alcohol” (Kremer, 2004, p. 20). En el minicuento titulado *Robo*, cuando un ladrón jala el bolso de una desprevenida transeúnte, esta se defiende hábilmente ante el intento de hurto y agresión, y es el ladrón quien termina mortalmente herido con su propio cuchillo en medio de la calle, cogiéndole la víctima la billetera.

En *Visita de pésame* (2017, p. 25), de Adalberto Agudelo Duque (1943), los pájaros matan a Manuel Salvador, quien los eliminaba con su cauchera. Y en *Cadena alimenticia*, de Gustavo Laverde Sánchez (1977), “Los gusanos decidieron contratar a las zorras como guardaespaldas; así, los pollos y las gallinas, por más osados que fueran, no se atreverían a tocarlos. Al cabo del tiempo, estas aves murieron de hambre, por falta de alimento, y las zorras se vieron obligadas a comer gusanos” (2005, p. 21). En *Celebración*, de Felipe Orozco, el protagonista tiene el propósito de lanzarse al vacío desde su balcón, pero se detiene para invitar a sus amigos a una fiesta en un nuevo día previsto para despedirse del mundo, y cuando todos los ojos expectantes se clavan en los movimientos de Saúl, él, “medio borracho y feliz, olvida sus tratos con la muerte gracias a los ojazos y el redondísimo trasero de una morena” (2014, p. 38).

En estos siete minicuentos colombianos, y en otros de diferentes latitudes, se disciernen las mismas pautas: *Propósito-Medios-Imprevisto-Inversión*, cuya estructura básica no es analizada sino en una investigación más amplia, pero sí aquí, reitero, la mención de algunas características y funciones semánticas y estratégicas. De tal manera que, de hecho, una de las peculiaridades del propósito de los protagonistas, es que en la mayoría de los minicuentos se amenaza invertir un orden natural o social instituido. Esta inversión, en nuestros ejemplos, es observable ya sea tras la dinámica predador-presa y el intento fracasado (*Cadena alimenticia*, *La cierva y la leona*) o no (*Visita de pésame*) de evadir esta correlación; ya tras la intención de acabar con la propia vida (*Celebración*); ya al ir en contra de un orden lingüístico y mental (*Los confusos*); ya al propender más hacia el ego que hacia

el bien común (*Ojo por ojo*); o, finalmente, al estar en contravía de un orden socioeconómico en cuanto a la adquisición de bienes (*Robo*).

El propósito protagónico en estos minicuentos transgrede algún límite, y se plantea en unos casos con una intención utópica, en otros bajo una acción decididamente distópica, que instaura una realidad negativa. En cualquier caso, se trata de intenciones que son despropósitos, en el sentido de algo disparatado, inconveniente, y a veces un verdadero dislate o desatino. De tal modo que la concepción del mundo al revés está en los fundamentos complicados de la transgresión que se sortea, en este caso, en el propósito protagónico y, por tanto, posee una incidencia en la estructura de la narración de este tipo de minicuentos. Se recae en propósitos que plantean, en ciertos casos, un problema a individualidades o colectividades, que son instrumento del protagonista para llevar a cabo su objetivo.

En efecto, en los minicuentos aquí referidos, los seres utilizados por los protagonistas para su propósito terminan frustrándolo por ir en contra, precisamente, de un orden de la naturaleza o social, que en alguna forma violenta su ser. En unos casos el medio para conseguir un propósito se ejerce ya sea por la coacción a una comunidad a través de la violencia mental y psicológica por medio de la inversión lingüística (*Los confusos*), o a través de la violencia física a una transeúnte para privarla de bienes personales (*Robo*), o por medio de la persuasión a través del diálogo (*La cierva y la leona*), o a través del pacto (los gusanos hacia las zorras en *Cadena alimenticia*), contraviniendo el orden en la sostenibilidad entre las especies en la dinámica de sobrevivencia presa-depredador, o con la intención de atentar contra la propia vida (*Celebración*), o gratuitamente contra otras especies (*Visita de pésame*).

En todo caso, en la mayoría de los minicuentos al ir los propósitos contra un orden, los medios utilizados ofrecen una resistencia u obedecen, simplemente, a sus propios instintos de sobrevivencia al ser utilizados a su costa, problematizándolos o replanteándolos. Bajo esta premisa se constituye frente a los propósitos protagónicos de cada minicuento, una contracorriente por parte de los seres utilizados como medios, que se instaura a través de la creación de un mundo donde el

protagonista no plantea propósitos que propugnen por una realidad viable o soportable frente a una colectividad humana o animal y resultan, más bien, disfuncionales en la mayoría de las narraciones. De tal manera que lo que se plantea son propósitos protagónicos contra los que se requiere una acción, frente a los que hay que salvarse para socavar la amenaza de un mundo al revés.

Tras los propósitos protagónicos fundados en algún grado de disfuncionalidad, insensatez y disparate, existe así una contracorriente que tiende hacia la insubordinación, la revolución, la revancha, la venganza, la necesidad, en general, de un cambio de mentalidad. Esos contrapropósitos interpelan hacia la sensatez o hacia el hecho de la imposibilidad o lo insostenible en la intención contranatura o contra una realidad instituida.

En general, tras la problematización que el propósito implica y su irrealización final, se va la vida del protagonista en estos minicuentos: decapitación de un rey (*Los confusos*), devoramiento de la cierva por parte de una manada de leones (*La cierva y la leona*), y de los gusanos por cuenta de las zorras (*Cadena alimenticia*), muerte a picotazos del cazador Manuel Salvador por parte de los pájaros que él eliminaba con su cauchera (*Visita de pésame*), herida mortal al ladrón a manos de una mujer que iba a ser robada, en un trastocamiento entre víctima y victimario (*Robo*); y, ya sea literal o simbólicamente, muerte por envidia de un científico (*Ojo por ojo*), que aboca hacia un tipo de narración con ciertas constantes en estos minicuentos.

Exceptuando el caso del protagonista de *Celebración*, todos han tenido la intención de prolongar la vida: sea en lo biológico (la cierva en el minicuento *La cierva y la leona*, los gusanos en *Cadena alimenticia*, los pájaros en *Visita de pésame*); en lo económico (el ladrón en *Robo* y la propia víctima); en el ejercicio del poder (el monarca en *Los confusos*) o en los honores (el científico en *Ojo por ojo*).

Se da un trasfondo aleccionador dentro de las funciones, en este caso, de la inversión de propósitos de los protagonistas, que en algunos minicuentos (ej. *La cierva y la leona*, *Cadena alimenticia*)

puede provenir del origen didáctico de las fábulas en donde los animales piensan y hablan, aunque sin explicitarse ahora su tradicional moraleja, situada ya sea al comienzo, *promitio*, o al final, *epimitio*, y evidenciando el carácter proteico o híbrido, que tanto se ha observado en los minirrelatos.

De todos modos, aún en el resto de los minicuentos aquí seleccionados sin reminiscencia de fábula existe, por igual, una función edificante y crítica que se sintetiza en alguna paremia vertida implícitamente en proverbios, dichos y refranes: “Ojo por ojo, diente por diente”, aludido parcialmente en el título intertextual del minicuento *Ojo por ojo*; o de manera más implícita en los hechos de la narración en *Robo*, en la que resuena también, de algún modo, el refrán exhortativo, “El malo él mismo se mata”; al igual que: “Salió por lana y volvió trasquilado”, “Le salió el tiro por la culata”, “Víctima de su propio invento”, que resuenan en *Los confusos*, *La cierva* y *la leona*, *Cadena alimenticia* y en *Visita de pésame* donde, inclusive, resulta irónicamente que se consuma el hecho de ese, “Cuándo se había visto que los pájaros le tiran a las escopetas” o, en este caso, al cazador. Y se plantea, igualmente, el mecanismo inversor y el aleccionamiento en situaciones tales como: el cazador-cazado (ej. *Visita de pésame*), el observador-observado (ej. *Ojo por ojo*), el ladrón-robado (ej. *Robo*).

La inversión de propósitos de los protagonistas conduce así también hacia la “función semántica” en estos minicuentos, ya sea de:

- Sensibilizar acerca de la indefensión (gusanos en *Cadena alimenticia*) y el traumatismo (*La cierva y la leona*), al introducir el punto de vista de las presas frente a los depredadores en la cadena trófica, aunque admitiendo de manera realista la inutilidad de tratar de evadir las leyes de la naturaleza.
- Sancionar el propósito de la gratuita mortandad de otros seres de la naturaleza (ej. los pájaros), por parte de ciertos individuos del género humano (Salvador en *Visita de pésame*). Sensibilización que surge con fuerza creciente desde el siglo XX, hasta nuestros días, con el movimiento ecologista

y proteccionista hacia los animales y la actual amenaza de extinción.

- Desaprobar el propósito de suicidio (*Celebración*), en el contexto de un incremento mundial entre los siglos XX y XXI.
- Disentir, igualmente, del propósito distópico de la tiranía en la política y su injerencia en la confusión del pensamiento en la vida individual y colectiva de las naciones bajo esta circunstancia (*Los confusos*).
- Trastocar e ironizar la situación victimario y víctima bajo la posibilidad, por ejemplo, del robador-robado (ej. *Robo*). Reviviendo, implícitamente, en el mundo contemporáneo, entre otras posibilidades, la antigua y polémica ley del talión, que en la Biblia se conoce como “Ojo por ojo, diente por diente”.
- Vulnerar la jerarquía de valores en cuanto a la orientación individual hacia la gloria y el ego profesional más que, quizá, el conocimiento desinteresado y científico a beneficio de la colectividad (*Ojo por ojo*).

Se sortea así a través de la inversión de propósitos de los protagonistas, el sensibilizar, sancionar, desaprobado, disentir, trastocar, ironizar y vulnerar una jerarquía de tendencias y de contravalores. La inversión final transgrede el propósito protagónico, que es a su vez transgresor de un orden; responde con una subversión a la transgresión del propósito. Por ende, se trata de minicuentos cuyo principio activo es el de la transgresión como problematización y a la vez como solución. El procedimiento de la inversión actúa a tope y es decisivo para ambas funciones: problematizar y resolver. Se trata de una inversión de la inversión en una verdadera lógica conjuntiva, *coincidentia oppositorum* o diálogo de ejercicios contrarios dentro de las funciones de un mismo procedimiento.

La inversión es, por tanto, una fuerza destructiva y constructora. Instauro el desorden, el caos; pero también la inversión final de las narraciones reinstaura el orden en el mundo creado. La inversión

destruye y crea, es producto de la sinrazón, pero también puede propiciar nuevamente la cordura y el orden. Guante de doble faz, el procedimiento de la inversión desdobra el mundo creado, lo destruye y lo reconstruye. Si el propósito protagónico amenaza hacia un mundo al revés o, en algunas narraciones de hecho lo instaura, la inversión final depone el propósito al eliminar al protagonista, en la gran mayoría de los minicuentos bajo esta construcción, y convoca nuevamente al orden, a la vez que genera la condición estructural para con un final sorpresivo en los minicuentos; final sobre el cual, en términos generales, muchos teóricos se han referido (Rojo, 1996, p. 25; Zavala, 2005, p. 75; Rodríguez, 2007, p. 84; Shua, 2014, p. 50; Brasca, 2014, p. 88; Andrés-Suárez, 2014, p. 177), no así sobre la caracterización en particular de la inversión de propósitos protagónicos.

Tras esa inversión de propósitos en los protagonistas de los minicuentos interesa también, dentro de sus efectos ya a nivel estratégico, las *condiciones* para con el surgimiento de ese final sorpresivo, el cual se desata en esta perspectiva gracias a tres factores básicos:

1. El establecimiento de contrapropósitos, con dos posibilidades a través de nuestros ejemplos:
 - a. En los casos en que se plantea la dinámica victimario-víctima/s de un propósito, se da la circunstancia dentro de una correlación causa-efecto, para la generación de estados disfóricos (por ejemplo, indignación e ira) y sus posibles acciones consecuentes (resistencia y sublevación) por parte de las víctimas, configurándose un contrapropósito.

Encontramos así a toda una comunidad en *Los confusos*, que en su desconcierto, ira y final resistencia declara la guerra, apresa y mata al monarca del cual es víctima en su propósito de perpetuarse en el poder a través de una escuela de la confusión lingüística y mental. En la naturaleza los pájaros que son atacados, y que se insubordinan y vengán de manera insospechada y radical en *Visita de pésame*. Y a nivel individual, la mujer indignada y hábil que se niega a dejar que su bolso vaya a parar a manos de un ladrón en el minirrelato *Robo*.

- b. También contrapropósitos pueden generarse a través de mayores competencias de alguno de los medios utilizados por el protagonista en su propósito. Tenemos en el minicuento *Ojo por ojo*, al microbio, objeto de observación y medio para un científico de tratar de obtener un Premio Nobel de microbiología, que resulta ser más competente en la observación que el científico, quien acaba por facilitar al hábil microbio ganar para sí y en beneficio de su comunidad, un premio mundial en oftalmología entre su especie.
2. El imprevisto y la condición de un final sorpresivo puede generarse, igualmente, debido a las mismas caracterizaciones de los personajes, que resultan ser adversas para con la realización de un propósito determinado.

Por ejemplo, dentro de los atributos que se sortean en los personajes de *La cierva y la leona*, están la inocencia y la ingenuidad de ambas, que en la fase de su contacto les facilita ser amigas, pero donde, igualmente, estas cualidades contribuyen a conducir hacia la muerte de la cierva como protagonista, entregada a su suerte ante las acciones de una leona carente de malicia y fuera de sí como para prever la conducta instintiva de su manada.

3. Se presentan también ciertos medios utensiliarios que pueden conducir a condiciones de vulnerabilidad en los protagonistas, abocando hacia la inversión de propósitos y el efecto final sorpresivo de la narración.

Ilustrativamente en *La cierva y la leona*, el licor, estrategia de acercamiento de la cierva hacia la leona, además de causa o consecuencia de un estado de alegría y de hilaridad ante sus avances de amistad con la leona, la llevan al emborrachamiento y a quedar a expensas de la ingenua voluntad de la leona. O en *Celebración* también Saúl queda, en su caso, “medio borracho y feliz”, lo cual contribuye a olvidar “sus tratos con la muerte”, conjuntamente ante la presencia y reacciones emotivas hacia “los ojazos y el redondísimo trasero de una morena”.

De tal manera que ciertos elementos utensilares pueden ir más bien en contra de la intención del protagonista y contribuir a la inversión de su propósito.

Tras estos tres factores (contrapropósitos, caracterización de personajes y vulnerabilidad ante elementos utensilares), ya sea independientes o combinados entre la apertura y el cierre de las obras traídas a colación, hay un completo desdoblamiento, un punto de quiebre que frustra el propósito del protagonista, conduce directamente hacia su muerte, en la gran mayoría de las obras, y generan algunas de las singulares condiciones para un final sorpresivo aunado a la ironía y a la paradoja en minicuentos bajo la inversión de propósitos en protagonistas.

Referencias

- Agudelo Duque, A. (2017). Visita de pésame. En G. Bustamante y H. Kremer (comps.). *Tercera antología del cuento corto colombiano* (p. 25). Cali: Deriva.
- Andrés-Suárez, I. (2014). Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual. En González Martínez, H. (ed.). *La minificción en el siglo XXI: Aproximaciones teóricas*. (pp.176-188). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Brasca, R. (2014). Dos décadas con la microficción: descubrimientos y redescubrimientos. En H. González Martínez (ed.). *La minificción en el siglo XXI: Aproximaciones teóricas*. (pp. 86-98). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Kremer, H. (2004). Los confusos, La cierva y la leona, Robo. En *El combate*. (pp. 14, 18, 61). Cali: Deriva.
- Orozco, F. (2014). Celebración. En *Seré breve*. (p. 38). Calarcá: Cuadernos Negros.
- Laverde, G. (2005). Cadena alimenticia. En *Cuentos cuadrados*. (p. 21). Bogotá: Gráficas Jair.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Vol. 6. España: Real Academia española.
- Rodríguez Romero, N. (2007). *Elementos para una teoría del minicuento*. (2ª ed.). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Rojo, V. (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

Sánchez Juliao, D. (1976). Ojo por ojo. En *El arca de Noé* (p. 111). Bogotá: Tecer Mundo.

Shua, A. M. (2014). La brevedad, técnica y misterio. En H. González Martínez (ed.). *La minificción en el siglo XXI: Aproximaciones teóricas*. (pp. 46-58). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Zavala, L. (2005). *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

La historia como minificción: el conflicto armado colombiano en 100 palabras

Carlos Patiño Millán
Universidad del Valle

Resumen

Pocos escritores colombianos han cedido a la tentación de escribir sobre algún aspecto de una guerra que duró más de 50 años. Desde *Siempre viva* de Miguel Torres hasta *Los ejércitos* de Evelio Rosero pasando por *Abraham entre bandidos* de Tomás González y *Los derrotados* de Pablo Montoya, el conflicto armado colombiano ha ocupado un lugar central dentro del panorama de la literatura nacional. Guerrilleros, paramilitares, víctimas han sido protagonistas de estas novelas, libros de cuentos, poemarios y libros de ensayos. No es el caso de la minificción en donde la temática ha sido un tanto marginal, quizás por la misma especificidad del formato.

Palabras clave: Historia, minificción, conflicto armado colombiano, cuentos de 100 palabras.

History as a Minifiction: the Colombian Armed Conflict in one hundred words

Abstract

Few Colombian writers have been tempted to write about any aspect of a war that lasted over 50 years. From Miguel Torres'

Siempre viva to Evelio Rosero's *Los ejércitos* [The armies], and including Tomás González' *Abraham entre bandidos* [Abraham amongst bandits] and Pablo Montoya's *Los derrotados* [The defeated], the colombian armed conflict has had a central place within the landscape of national literature. Guerrilla fighters, paramilitaries and victims have been at the core of novels, stories, poetry compilations and essays. This is not the case with minifiction, in which these themes remain marginal, maybe even because of the format's specificity.

Keywords: History, minificción, colombian armed conflict, tales of 100 words.

1. Literatura colombiana y violencia: un estado del arte

Pocos escritores se han resistido a la tentación de escribir sobre algún aspecto de nuestros conflictos. Inmersos como hemos estado durante largo tiempo en distintas espirales de violencias y horrores, es apenas lógico que la literatura colombiana haya dado cuenta, en diferentes épocas y de manera recurrente, de dichos conflictos. Abordados desde tantas perspectivas como autores, los textos han configurado un corpus amplio y disímil. La relación entre la literatura nacional y las violencias, pues son varias, es reflejo de disputas personales y colectivas, de enfrentamientos por territorios y banderas partidistas, de luchas entre propietarios y desposeídos, de desplazamientos y renacimientos, de victimarios y víctimas, a veces sin distancia, en otras ocasiones con el distanciamiento espacial y temporal necesario para reflexionar sobre lo sucedido.

No se entiende fundación sin conflicto, intentos por consolidar una nación (o un ideal de nación) sin enfrentamientos, reacciones al despojo y la injusticia social sin belicismos. Desde las guerras de la Independencia a nuestros días, pasando por las guerras civiles y la Guerra de los Mil Días (1899 a 1902), quien quiera adentrarse en nuestra historia literaria encontrará un abundante material referido

a cientos de eventos que son parte constitutiva de nuestra identidad. Tratándose de literatura, es natural que brille la ficción sobre la realidad, lo imaginado sobre lo ocurrido; si bien esa línea se vuelve tenue, se diluye e imagina sucesos ficticios inscritos en contextos históricos comprobados y hechos...⁴⁴

Tanto en el pasado como en el presente, las crónicas y los relatos se han ocupado de varios hechos históricos. Antes, y se entiende, de que lo hagan los historiadores, para quienes casi nunca hay una urgencia. Además de las crónicas y relatos, de los textos históricos, tenemos, entonces, una larga lista de ficciones, entre las que casi siempre sobresalen las novelas. En un segundo término los cuentos... (*La horrible noche. Relatos de violencia y guerra en Colombia*, 2001, compilación de Peter Shultze-Kraft y *Cuentos para no olvidar el rastro*, 2009, selección del Concurso nacional Sin rastro, por ejemplo) y poemas (El canto de las moscas: versión de los acontecimientos, 1998, de María Mercedes Carranza y *Conversación a oscuras*, 2014 de Horacio Benavides, por ejemplo), y en tercer lugar, los ensayos, textos periodísticos y académicos (*Entre la legitimidad y la violencia: Colombia, 1875-1994*, 1995 de Marco Palacios, *Armas y urnas: historia de un genocidio político*, 2008, de Steven Dudley y *A lomo de mula*, 2016 de Alfredo Molano, por ejemplo). Las minificciones, en un discreto cuarto lugar, hacen referencias a situaciones violentas, no tanto así a la violencia política. Como escribe Augusto Escobar Mesa (2000),

a medida que la violencia adquiere una coloración distinta al azul y rojo de los bandos iniciales en pugna, los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos, sino los vivos, que no son las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas. Lentamente, los escritores se despojan de los estereotipos, del anecdotismo, superan el maniqueísmo y tornan hacia una reflexión más crítica de los hechos, vislumbrando

44 No me ocupo aquí ni de la "literatura del narcotráfico", cuya existencia trascendió el texto escrito y abrió un largo capítulo en la producción televisiva y cinematográfica. La Virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo, quizás sea la mejor representación de esa tendencia. Tampoco abordó la literatura escrita por exsecuestrados. *No hay silencio que no termine* (2010) de Ingrid Betancourt es, acaso, el más elaborado de todos esos textos.

una nueva opción estética y, en consecuencia, una nueva manera de aprehender la realidad. (p. 323)

De manera directa o indirecta, la violencia y los conflictos, aparecen en los siguientes textos:

1. *Pax* (1907) de José Rivas Groot y Lorenzo Marroquín, *Diana la cazadora* de Clímaco Soto Borda (1917) y *A flor de tierra* (1904) de Saturnino Restrepo, dedicadas a la Guerra de los Mil Días, son novelas que rompieron formalmente con la literatura que se hacía hasta entonces al referir los odios y los desastres de la confrontación. También sobre esta contienda se han escrito *Tanta sangre vista* (2007) y *La bala vendida* (2011) de Rafael Baena, y *El año del sol negro* de Daniel Ferreira (2018), entre otros textos.
2. Desde *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, que narra, entre otros asuntos, La matanza de las bananeras, hasta la trilogía de Miguel Torres (*El crimen del siglo*, 2006; *El incendio de abril*, 2013 y *La invención del pasado*, 2016), que escudriña el asesinato de Gaitán, el camino es largo. Se trata de novelas frecuentemente explícitas, en donde la imaginación le cede la palabra a la denuncia. En otros casos, hay una elaboración más depurada, sin olvidar su carácter puntilloso. Ejemplos en uno y otro sentido son *Cenizas para el viento y otras historias* (1950) de Hernando Téllez, *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo, *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, *Lo que el cielo no perdona* (1954) de Ernesto León Herrera (seudónimo del sacerdote Fidel Blandón Berrío), *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverri, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez, *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo, *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, *Cóndores no entierran todos los días*

(1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel.

3. Un tercer grupo lo conformarían novelas más recientes, mediáticas y menos experimentales que, en décadas anteriores, en donde la violencia o la guerra aparece a veces más como una sombra, eco o fantasma que como una presencia. Aquí encontramos los siguientes textos: *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *En el brazo del río* (2006) de Marvel Sandoval Ordóñez, *Rencor* (2006) de Oscar Collazos, *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *Muchacha al desaparecer* (2010) de Marta Renza, *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González, *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) de Daniel Ferreira, *Dime si por la cordillera sopla el viento* (2015) de Santiago Jaramillo y *Trashumantes de la guerra perdida* (2016) de Jorge Eliécer Pardo, *Río muerto* (2020) de Ricardo Silva Romero, *La escombrecera* (2020) de Pablo Montoya, entre otros. Mención aparte merecería *La siempreviva* (1995) de Miguel Torres, en dramaturgia.

Algo va de uno a otro texto, fuera de la distancia temporal, es la disputa por el control del relato después de tantos años de guerra: la memoria, el duelo, la catarsis juegan un importantísimo papel a la hora de reconfigurar, al menos literariamente, los fragmentos del país. La versión de las clases dominantes, de la histórica élite oficial, oculta, por decir lo menos, las causas y consecuencias de los conflictos o los justifica de otra forma. Se trata de un curioso mano a mano entre la literatura y la “realidad” de la política nacional.

2. Minificciones: unas tipologías

Al “For sale: baby shoes, never worn”, atribuido a Ernest Hemingway, la lengua castellana le contesta con “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, de Augusto Monterroso. Por supuesto no se trata de una respuesta formal, ni más faltaba. Ambos textos

revelan no solo una gran economía del lenguaje, seis palabras “contra” siete, sino una particular visión del mundo: súbita, atenta, precisa. Ni gracejo ni chiste, ni pie de foto ni escolio, ni aforismo ni greguería, la minificción camina por una delgada línea roja. A propósito de Nathaniel Hawthorne y *American Notebooks*, Eduardo Berti habla de “incidentes, situaciones o aun objetos por lo común excepcionales” (Hawthorne, 2007, p.15). No se considera a Hawthorne el “padre” de las minificciones. Sin embargo, sus apuntes, bocetos, borradores pueden llegar a considerarse minificciones, porque hacen uso del fragmento, la miniatura, el símbolo, incluso la alegoría, la paradoja y la ironía; impresiones, no emociones, páginas en blanco. Argumentos “anotados”, en resumen. Dije Hawthorne, pero pude decir Camus o Scott Fitzgerald, siguiendo a Berti.⁴⁵

La minificción es también conocida como el “microrrelato, microcuento, minicuento, cuento en miniatura” (Lagmanovich, 2013, p. 7). Para David Lagmanovich, autor de *Abismos de realidad: seis estudios sobre el microrrelato* (2013), la minificción abarca una definición más amplia, porque “suele incluir textos no narrativos” (p. 7). Destaca su “actitud experimental frente al lenguaje”. Ese carácter experimental quizás explica su marginalidad frente a otras formas consagradas, como lo expliqué al comienzo del texto. Se asocia la experimentación al no saber qué hacer, cuando no lo es así. Empero, su apelación “a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizadora de la institución literaria institucional” (p. 7), sí definen claramente un derrotero y un intento válido por describir de qué se trata.

45 En noviembre de 2017, María Fernanda Cabal, representante del Centro Democrático, arremetió contra Cien años de soledad y su versión de la Matanza de las bananeras: “La confrontación sí existió. Lo que se convirtió en un mito es el hecho de que la masacre la cometiera el Ejército contra unos trabajadores que estaban desarmados. Eso es mentira, los trabajadores fueron armados por la Internacional Socialista y fueron ellos los que atacaron a la fuerza pública” [...] “García Márquez se inventó que en las bananeras hubo 3.000 muertos” [...] Él tiene la responsabilidad de distorsionar la historia inventándose esa cifra de trabajadores asesinados. Él era una figura literaria y como él utilizaba el realismo mágico, uno no sabe si lo hacía como parte de su creatividad o como parte de su maldad por ser militante del partido comunista” (*El Espectador*, 27 de noviembre de 2017).

La brevedad, el instante, el aire de fragmento, ya aparecen insinuados en la literatura del siglo XIX, pero alcanzan su lugar autónomo en algunas vanguardias de la segunda década del siglo XX. Está claro, siguiendo a Lagmanovich (2013), que nos referimos al microrrelato como género literario autónomo. Es un género breve y de una “totalidad instantánea”. En la literatura y más aún si ha sido llamada “experimental” no caben ortodoxias. El autor propone cinco tipologías que recibimos con beneficio de inventario: “1. Los ejemplos de reescritura y parodia; 2. El discurso sustituido; 3. La escritura emblemática; 4. El discurso mimético, y 5: El bestiario y la fábula” (p. 31). Expliquemos al autor: 1. El texto conocido, reescrito. Dice Lagmanovich: “cuando la reescritura es más acentuada, es habitual que se llegue a la escritura paródica” (p. 28). 2. La apelación al paralenguaje o lengua artificial; llegar “hasta un límite, que es el que separa la comprensión de lo ininteligible” (p. 29). 3. Las visiones trascendentes de la experiencia humana, parábolas, alegorías. 4. “Los niveles populares de expresión” (p. 30), el testimonio oral, real. 5. La referencia común al mundo animal, sea esta fauna real o imaginaria.

Construir una tipología, sea la que sea, significa identificar categorías, establecer límites, si es lo uno no es lo otro, etc. “Puro”, para poder hablar de su independencia, el microrrelato limita y la frontera es difusa con otros géneros, lo importante es no dejar de “narrar”. Neus Rotger y Fernando Valls (2005), de otro lado, lo entienden así:

La concisión, la instantaneidad, la hibridez, la levedad, la intensidad o su condición inacabada constituyen características que parecen derivarse de su brevedad consustancial y que nos van a permitir señalar particularidades como, por ejemplo, la contribución de distintos modelos de producción textual, su carácter híbrido tantas veces mencionado, la voluntad de desautomatizar modos de lectura establecidos, la condensación semántica, estructural, y de lenguaje, la posible presencia de un desenlace sorpresivo y de un inicio de igual modo repentino, la frecuente implicación del título en el propio desciframiento del relato, una economía del lenguaje sabiamente medida que no excluye su experimentación, el uso de cuadros que enmarquen con fidelidad la anécdota, la intertextualidad, y, en general, la búsqueda de la novedad

en cualquiera de sus manifestaciones (lingüística, estructural, formal o genérica), entre otros rasgos destacables. (p. 11)

Por su parte, Luisa Valenzuela dice que los microrrelatos suelen ser irónicos, irreverentes, transgresores.⁴⁶ Ana María Shua, considerada como la “madre hispana del microrrelato”, añade la prueba de calidad de los textos: “si es realmente bueno, muerde” (Roger y Valls, 2005, p. 141). Andrés Neuman puntualiza que el microrrelato está ligado al poema en prosa, “con la reflexión breve, con el diario o el apunte, sin dejar a la vez de arrojar un nuevo subgénero, si bien híbrido, identificable” (Roger y Valls, 2005, p. 288).

En cuanto a la difusión del género, en España resalta la labor de la revista *Quimera* y en Latinoamérica, de las publicaciones *El cuento de Edmundo Valadés* (México) y *Puro cuento de Mempo Giardinelli* (Argentina). En Colombia, el microrrelato o minicuento ha contado con el apoyo y la vocación editora de Guillermo Bustamante y Harold Kremer y su revista *Ekuóreo* (1980-1984).⁴⁷ A manera de provocación, los autores sitúan a *El gallo* (1921) de Francisco Gómez Escobar como el primer minicuento colombiano. Así volvemos a Hawthorne y a la necesidad de reclamar tradiciones.

3. Minificciones y el conflicto armado colombiano

¿Por qué escoger el conflicto armado como material narrativo? Porque “la felicidad no tiene desarrollo en el tiempo, es estática, puntual, muy apropiada para la lírica, imposible o intolerable para la narrativa”, señala Ana María Shua (2009, p. 9). Siguen diez interpretaciones de sendos instantes reconocibles para todos: fotografías, noticias, ficciones de facciones, imaginarios recurrentes; textos narra-

46 Algunos ejemplos, entre muchos: *Novelas en tres líneas* (1948) de Félix Fénéon, *La sueñera* (1984) de Ana María Shua, *La soledad del lector* (1996) de David Markson, *Cuentos completos* (2009) de Lydia Davis, *83 novelas* (2010) de Alberto Chimal, *Mar de pirañas* (2013) de Fernando Valls (editor), *Ni puedo ni quiero* (2014) de Lydia Davis, Leyden Ltd. (2020) de Luis Sagasti, *A puerta cerrada: antología de microficción de autor* (2020) de C. Fernández, L. Mercado y J. M. Ortiz (coordinadores).

47 Véase al respecto: *Antología del cuento corto colombiano* (1994 y 2004); *Los minicuentos de Ekuóreo*, (2003); *Segunda antología del cuento corto colombiano* (2007) y *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia* (2008).

tivos de 100 palabras que se pueden leer de manera autónoma, “sin nexos aparentes con otros de iguales características” (Lagmanovich, 2013, p. 7). El escritor, señala Barthes en *La muerte del autor*,

se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas. (citado por Simón et al. 2012, p. 51)

El origen de estos textos es variado: aquí una noticia, allá una fotografía, acaso una conversación escuchada en un bus, quizás un mal recuerdo; la memoria personal vuelta a escribir y reescribir. El acucioso lector verá de nuevo fantasmas, otra creará que todo es invención y que esto no pudo haber sucedido. De esas mezclas, de esos meandros, de esas encrucijadas emerge una versión literaria del conflicto armado colombiano.

El Síndrome de Estocolmo

A mí sí me habían advertido; ¿un empresario colombiano en Suecia? ¿Se enloqueció? La mañana del secuestro estaba intranquilo pues no había podido comunicarme con Bogotá. Estaba pensando en eso cuando me rodearon y, de una, me gritaron que me iban a matar. Después se calmaron.

Por fin, en diciembre supe que Petrocol había pagado y pude volver acá. No me gusta hablar de política, pero sí sé que el sueco común es un tipo alegre y que los guerrilleros que me tuvieron son gente resentida que piensa que con la violencia va a lograr cambios.

Mi General Montoya

Todos querían abrazarlo, tomarse fotos con el oficial que dirigió la “Operación Jaque”. En medio de la homilía, el general agradeció a la Sagrada Imagen haberles dado a sus hombres tranquilidad, confianza y valor para adelantar el operativo. “Tengo la certeza absoluta de que Dios existe”, manifestó el comandante general del Ejército colombiano. Indicó que, antes de la operación, se hincó ante el Señor de los Milagros de Buga. Dijo que fue una bendición, pues cómo se explica que “los guerrilleros se confundieran, caminaran de un lado para otro y se subieran al helicóptero como mansas palomas”.

El Destino Manifiesto

— “No sigas, por favor”, la interrumpió Steven, desternillándose de la risa. “Lo tuyo me hace pensar en ese empleado nuestro, Aguirre se llamaba, que bautizó a sus cinco hijos con nombres de bandoleros: Tania, Policarpa, Camilo, Ernesto y Pedro León. El tipo no tenía en qué caer muerto y aun así se metió de lleno a organizarnos la huelga. Al muy machito fue fácil apretarle las tuercas. Agarramos a su mujer y punto. Aprendió a no morder la mano que lo alimenta y a no meterse en sindicatos...”

— “Pobre diablo”, dijo Muñeca, sirviéndose otro vodka.

— “Pobrecito, sí.”

Quinientos Mil Muertos, Un Millón de Desplazados

De remotos pueblos de la vasta geografía colombiana llegan noticias que hablan de una guerra entre buenos y malos. La presentadora de noticias no toma partido, lo suyo no es el alta política sino la sonrisa perfecta que todos deseamos encontrar en la pantalla del televisor a las ocho en punto de la noche. Rostros amables leen las peores noticias, así se hace la realidad más llevadera, no cabe duda. Matanzas, secuestros, desfalcos, pero no se preocupen demasiado que ya vienen los goles y los escotes que les harán olvidar dónde queda Barranca.

Vigencia de la Lucha Armada

Cuando brinda, un líder guerrillero agita un vaso con Buchanan´s y deja ver su reloj Rolex. Un líder paramilitar es interrumpido por el filósofo francés Bernard Henri-Lévy mientras lee la Biblia, todas las noches. Sobre su mesa hay libros de Fallaci, García Márquez y Benedetti. Un líder del ejército cita a un autor griego y sugiere a las mujeres de los guerrilleros abstenerse de tener relaciones sexuales para obligarlos a dejar las armas.

Todos cuentan con el favor de Dios. Imágenes de él aparecen cada ocho días en algún lugar remoto de la abrupta geografía.

La Violencia Contada a los Niños

Mi tía relataba cómo mi abuelo fue despojado de sus tierras por la familia Caicedo.

Un día llegaron unos hombres armados y, tras amarrar a mi abuela a un árbol, obligaron a mi abuelo a firmar unas escrituras. Mi tía decía que los Caicedo se habían convertido, a la vuelta de un año, en los más grandes terratenientes del Valle del Cauca.

Cuando mi hermano mayor preguntó por los muertos liberales que los conservadores arrojaban al río Cauca, mi tía calló. Dijo que esas eran exageraciones y, en seguida, cambió de tema de conversación.

Alias “Pilar” Huye en la Selva

Con “dormidera”, hierba del monte, alias “Pilar” durmió dos comandantes y huyó con quince guerrilleros más. La hoja de “Tunda” dejó sin sentido al jefe de cuadrilla al mando de la compañía. Sólo dos mujeres sabían del plan; dieciséis en total terminaron escapando del Ejército de Liberación Nacional.

“Puse las hojas de la planta en los lechos de los cabecillas”, nunca mejor llamados así.

“Cayeron en sueño profundo”.

Tras dos días por las selvas se encontraron con la Tercera División del Ejército.

“Ocho horas dura el sueño, suficiente para poder tomarles ventaja”, dijo sonriendo.

Tema del Traidor Sin el Héroe

Cuando la Organización (con mayúscula) deposita sobre tus hombros la responsabilidad de la Revolución (con mayúscula), el desliz llega, tarde o temprano. Irene no es Irene. Irene es La Flaca (con mayúscula) y, a veces, marcia (con minúscula).

La banalidad de todo acto. Sobre todo, si se trata de algo realmente importante: hacer la revolución (aun si es en minúscula). La convicción, la fe en el ateísmo, “ningún militante comulga salvo con la patria socialista”, ¿entendido?

Estábamos de acuerdo, no había alternativa.

Esto ya lo recordaremos cuando vayamos a olvidarlo: todo ese tiempo perdido.

La Caleta y la Peluca

Se pudren millones de George Washington en cientos de caletas a lo largo y ancho de este país de pobres. No lejos de una de ellas, Fernando Botero Zea, bastante más delgado de lo que solíamos verlo en el Ministerio, sale de la guarnición militar que lo ve despertar y acostar, rumbo a una sala de cirugía ambulatoria. Un prestigioso cirujano plástico le implanta, en la cima de su testa, una mata de pelo. Fuera, lo vigilan, muy atentos, decenas de soldados con el pelo cortado al rape.

Lo de ayer, hoy, otra vez, siempre.

El Verso y la Realidad

Muertes, decapitaciones, secuestros, violaciones, asaltos: el contraste del metro poético tradicional con la barbarie moderna no tiene parangón.

- Me mataron, por error, en Ucrania.
- Me cortaron la cabeza en Siria por repudiar al Estado Islámico.
- Estuve secuestrada siete años en las selvas colombianas.
- Me violaron en New York, una mañana luminosa.
- Me asaltaron en la muy apacible Estocolmo.

La prosa es abundante en martirios. Apenas hay historias sin asesinos, nos recuerda la vida. La sangre derramada por todas partes, los pies salpicados, la manía absurda de lavar cadáveres, el pálido horror de visita en casa.

Referencias

- Botero, J. C. (2007). *Las semillas del tiempo (Epifanos)*. Barcelona: Seix Barral.
- Hawthorne, N. (2007). *Cuadernos americanos*. Barcelona: Belacqva.
- Lagmanovich, D. (2013). *Abismo de la brevedad: seis estudios sobre el microrrelato*. México: Universidad Veracruzana.
- Escobar, A. (2003). *Literatura y violencia en la línea de fuego*. En *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Jaramillo, M. Osorio, B. y Robledo, Á (comp.). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Rotger, N. y Valls, F. (eds.) (2005). *Ciempíes: los microrrelatos de Qui-mera*. Barcelona: Montesinos.

Shua, A. M. (2009). *Que tengas una vida interesante*. Buenos Aires: Emecé.

Simón, G., Coll, M., Raso, L., Zuleta V., (2012). *El vocabulario de Roland Barthes*, Argentina: Comunicarte.

Casañas, J. (27 de noviembre de 2017). María F. Cabal explica su tesis: “La masacre de las bananeras fue un mito histórico”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/maria-f-cabal-explica-su-tesis-la-masacre-de-las-bananeras-fue-un-mito-historico/>

Cuento y alteridad

Migración y exclusión en los cuentos de *Drown*, de Junot Díaz

Jorge Mario Sánchez
Escritor e investigador

Resumen

El propósito de esta ponencia es analizar la forma como se aborda el desarraigo en los cuentos del libro *Drown*, de Junot Díaz, teniendo en cuenta que dicho desarraigo es presentado como una experiencia traumática que, por un lado, pone en tela de juicio la idea de una identidad personal estable y duradera, y por otro problematiza las fronteras simbólicas y las categorías a partir de las cuales entendemos y construimos el mundo. En estos cuentos encontramos una conciencia muy marcada de la forma como funcionan las cartografías y jerarquizaciones raciales, étnicas, sexuales y de clase en la sociedad multicultural a la que pertenece el autor: la diáspora latinoamericana y caribeña en la Costa Este de Estados Unidos.

Palabras clave: Desarraigo, fronteras simbólicas, racismo, migración, Junot Díaz.

Migration and Exclusion in the Short Stories of Junot Díaz's *Drown*

Abstract

The purpose of this presentation is to analyze how the uprootedness is approached in the short stories of Junot Díaz's book *Drown*,

considering that such uprootedness is presented as a traumatic experience that, in one hand, questions the idea of a stable and lasting identity, and, in the other, problematizes the symbolic frontiers and the categories from which we understand and build the world. In these short stories we find a very clear conscience of how the racial, ethnic, sexual and class cartographies and hierarchies work in the multicultural society that the author belongs to: the Latin American and Caribbean diaspora of the East Coast of the United States.

Keywords: Uprootedness, symbolic frontiers, racism, migration, Junot Díaz.

Junot Díaz, escritor dominicano radicado en Estados Unidos, aborda en su libro de cuentos *Drown* (1996) la experiencia migratoria de una familia dominicana que terminará asentándose en la Costa Este de los Estados Unidos. En el libro los cuentos no están organizados en orden cronológico, pero aun así es posible apreciar los dos momentos clave de dicha experiencia: por un lado, la pobreza y el abandono que la familia padece en República Dominicana, situación que motivará su traslado al país norteamericano; por el otro, la precariedad de sus vidas en los Estados Unidos, intensificada por el racismo y xenofobia de la sociedad a la que han migrado.

A pesar de que la migración de un país a otro (en este caso, de República Dominicana a Estados Unidos) implica un cruce de fronteras espaciales, en los cuentos observamos que las fronteras simbólicas que ya eran evidentes en República Dominicana no hacen sino reforzarse en los Estados Unidos. En la obra de Díaz, las fronteras simbólicas pueden ser entendidas como dispositivos discursivos que permiten dividir el mundo que habitan los personajes entre un *adentro* y un *afuera*, entre la pertenencia y la exclusión, y de esa forma establecen una serie de jerarquías raciales, étnicas, sexuales y de clase. Son divisiones o cesuras (Foucault, 2000) que implican también una configuración espacial, una cartografía, ya sea por la división campo/ciudad en los cuentos que transcurren en República Dominicana,

por la división República Dominicana/Estados Unidos que permea todo el libro, o por la división entre barrios y ciudades que resulta evidente en los cuentos cuyo trasfondo son los Estados Unidos. La migración, entonces, no implicaría una apertura de miras, una suerte de liberación cosmopolita (Trigo, 2012), sino una continuación y en algunos casos un empeoramiento de las condiciones de exclusión que se padecían en el país de origen, sobre todo cuando esta migración obedece a factores económicos.

Ya en el primer cuento de la colección, “Ysrael”, se abordan claramente estas cartografías y jerarquizaciones que se van a convertir en el hilo conductor de todos los relatos. Por un lado, tenemos la distinción campo/ciudad: el narrador (Yunior) y su hermano (Rafa), de nueve y doce años respectivamente, deben pasar los veranos en el campo dominicano junto con sus tíos, mientras su madre se queda trabajando en la ciudad. Aunque su situación en la ciudad es bastante precaria, en el campo la pobreza se agudiza, ya que sus familiares ni siquiera cuentan con fluido eléctrico. En este cuento, vivir en el campo implica ubicarse en una posición de inferioridad respecto a los ciudadanos.

Por otro lado, en el cuento las cesuras se relacionan también con los rasgos físicos de las personas y con la exclusión a las que son sometidos quienes no cumplen con ciertos estándares de “normalidad”. Por paradójico que suene (teniendo en cuenta que los dos son hijos de la misma madre y el mismo padre), Rafa suele burlarse de Yunior por cuestiones raciales:

he had about five hundred routines he liked to lay on me. Most of them had to do with my complexion, my hair, the size of my lips. It's the Haitian, he'd say to his buddies. Hey Señor Haitian, Mami found you on the border and only took you in because she felt sorry for *you*.⁴⁸
(Díaz, 1996, p. 5)

48 “Él tenía como quinientas rutinas que le gustaba descargar sobre mí. La mayoría tenía que ver con mi complejión, mi pelo, el tamaño de mis labios. Es el haitiano, les decía a sus amigotes. Oye señor haitiano, Mami te encontró en la frontera y te recogió solamente porque sintió pena de ti” [Todas las traducciones de los cuentos de Díaz son de mi autoría].

Vemos, pues, que en este caso la clasificación racista se relaciona directamente con la xenofobia, con la frontera espacial, étnica y de idioma entre los dos países: República Dominicana y Haití. En contraste, al narrador le parece que Rafa es guapo, y envidia la suerte que tiene con las muchachas.

Sin embargo, la exclusión relacionada con las características físicas es mucho más evidente y trágica cuando pensamos en el personaje que le da nombre al cuento: Ysrael. Él es un niño campesino cuyo rostro fue devorado parcialmente por un cerdo cuando era un bebé de brazos, y por eso ahora usa en público una máscara que esconde su cara. Los niños que viven en su zona lo matonean continuamente y suelen perseguirlo para quitarle la máscara y ver lo que esconde; los adultos, al igual que los niños, lo llaman “No Face” (“Sin cara”) y se burlan de él. El narrador refiere que Ysrael “was something to talk about, a name that set the kids to screaming, worse than el Cuco or la Vieja Calusa”⁴⁹ (p. 7). Mientras los niños de la zona dicen que el solo hecho de ver la cara de Ysrael lo enferma a uno, la tía de Yuniór y Rafa cree que quien la vea puede entristecerse por el resto de su vida. Hacia el final del cuento, Yuniór y Rafa emboscan a Ysrael, Rafa lo noquea con una piedra y le quita la máscara, y los dos pueden ver por fin los daños en su cara (experiencia que perturba enormemente a Yuniór).

Una conversación entre Yuniór e Ysrael, poco antes de que Rafa lo golpee con la piedra, conecta temáticamente este cuento con los siguientes. Yuniór le pregunta dónde consiguió la cometa que está volando, e Ysrael responde que se la envió su padre desde Nueva York. Yuniór le dice que el padre de ellos también vive en Nueva York, y el narrador reflexiona sobre el hecho de que a él y a Rafa su padre solo les envía cartas y alguna camisa o pantalón en las navidades. En los cuentos que siguen se narran las vivencias de Yuniór y su familia en República Dominicana, a la espera de que su padre, que lleva varios años en Nueva York y que parece haberlos abandonado, mande por ellos, y también se narra el posterior traslado de toda la familia a

49 “Ysrael era algo que daba de qué hablar, un nombre que ponía a gritar a los niños, peor que el Cuco o la Vieja Calusa”.

Estados Unidos y sus padecimientos en este país. Y el estigma y la exclusión que Ysrael sufre en este primer cuento debido a su aspecto físico van a estar presentes en el resto del libro, y van a afectar a Yunior y a su familia, tanto por su origen latino y dominicano como por sus rasgos físicos.

Así, en los otros cuentos de la colección la discriminación se relaciona con cuestiones raciales, étnicas y de clase, y con los lugares en los que habitan o en los que se mueven los personajes. En los cuentos que transcurren en República Dominicana, vemos nuevamente que se establece una jerarquía entre la ciudad y el campo y entre este país y su vecino Haití: “We were poor. The only way we could have been poorer was to have lived in the campo or to have been Haitian immigrants”⁵⁰ (Díaz, 1996, p. 70). El narrador y los personajes asumen que, a pesar de su pobreza, ellos están en una posición de superioridad respecto a los campesinos y a los haitianos. Y en este último caso las cuestiones raciales juegan un papel importante, ya que, a diferencia de República Dominicana, la mayoría de los habitantes de Haití son afrodescendientes.

En los cuentos que transcurren en Estados Unidos estas jerarquías raciales, étnicas y de clase van a estar también presentes, en este caso en la división entre barrios y ciudades. En varios de estos cuentos el narrador traza una cartografía que distingue claramente un *adentro* de un *afuera*: “I used to think those were the barrio rules, Latinos and blacks in, whites out—a place we down cats weren’t supposed to go”⁵¹ (Díaz, 1996, p. 114). El centro de dicha cartografía es el complejo de apartamentos London Terrace, en la localidad de Parlin del estado de New Jersey, donde viven Yunior y su familia. A partir de lo dicho en los cuentos podemos inferir que este complejo está habitado sobre todo por latinos (dominicanos y puertorriqueños, específicamente) y negros pobres, que es una zona insegura y violenta (“people get stabbed

50 “Éramos pobres. La única manera de haber sido más pobres era haber vivido en el campo o haber sido inmigrantes haitianos”.

51 “Yo pensaba que esas eran las reglas del barrio, latinos y negros adentro, blancos afuera: un lugar donde se suponía que nosotros los de abajo no debíamos ir”.

in the Terrace”⁵² (p. 144) y que algunas de las familias que viven allí reciben subsidio del gobierno (en la nevera del protagonista hay un “government cheese”⁵³ (p. 143). Incluso, la situación de Yúnior y su familia en London Terrace es tan precaria que él trabaja vendiendo drogas en las calles del barrio, tal como se nos cuenta en los relatos “Aurora” y “Drown”⁵⁴.

El propio Díaz vivió en London Terrace buena parte de su infancia y adolescencia junto con su familia, luego de abandonar República Dominicana, y en algunas entrevistas ha afirmado que su comunidad estaba aislada, separada de otras comunidades por una enorme autopista y un vertedero de basuras (Wroe, 2012). En los cuentos de *Drown* se subraya el aislamiento y segregación de London Terrace, ya que el barrio se nos presenta como una suerte de gueto con unas fronteras poderosas. El narrador de estos cuentos traza unos límites espaciales y simbólicos mediante los cuales hace referencia a las divisiones raciales y étnicas que se crean al interior de unas ciudades claramente multiculturales. Este tipo de divisiones ha sido estudiado, entre otros, por Richard Sennett (1997), quien argumenta que, en muchas ciudades, debido al “temor al roce”, se ha buscado ordenar los espacios de tal forma que se separen “las áreas acomodadas de las pobres o los barrios étnicamente distintos” (p. 23). Para Sennett, el hecho de que existan guetos dentro de una ciudad, en los cuales terminan viviendo grupos étnicos distintos a los de la cultura dominante, implica “una orden clara de segregar”, y en ciudades como Nueva York pertenecer a un gueto significa “compartir un fracaso común” (pp. 391-92). En los cuentos de *Drown* se alude una y otra vez a este afán de la cultura dominante (la blanca estadounidense) por conservar una cierta estabilidad, lo cual implica, según lo postulado por Stuart Hall (2010), que “las cosas permanezcan en el lugar asignado” (p. 421). Las “fronteras simbólicas”, afirma Hall, son trazadas justamente para que las categorías se conserven “puras”, para darle un significado e identidad únicos a las culturas, ya que cualquier “materia fuera de

52 “A la gente la apuñalan en el Terrace”.

53 “Queso del Gobierno”.

54 “Ahogamiento”.

lugar” desestabilizaría a la cultura dominante e implicaría la ruptura de sus “reglas y códigos no escritos” (p. 421). Los asuntos “fuera de lugar”, aquellos que no encajan dentro de la “normalidad”, deben ser arrojados, barridos y tirados para “restaurar el orden, restablecer los asuntos a su normalidad” (Hall, 2010, p. 421).

A partir de estas ideas podemos argumentar que, para Díaz, London Terrace es uno de los vertederos en los que son arrojados aquellos que escapan a la “normalidad” blanca y estadounidense. De ahí que en varios de sus cuentos haga especial énfasis en el vertedero de basuras ubicado en uno de los extremos del barrio, el cual actuaría como una metáfora de la exclusión a la que son arrojados sus habitantes. En el cuento “Negocios”, por ejemplo, se nos dice que la construcción del complejo de apartamentos de London Terrace tuvo algunos percances “because of the rumor that it had been built on a chemical dump site”⁵⁵ (Díaz, 1996, p. 205). Y en el cuento “Drown” uno de los personajes, Beto, decide irse del barrio, porque odia el vertedero sobre todas las cosas. En este cuento en especial se aborda el deseo de los personajes de abandonar London Terrace para poder ascender socialmente. Beto, quien solía ser el mejor amigo de Yuniór, se marcha del barrio, porque va a empezar a estudiar en la universidad, lo que lo hace sentirse superior: “In three weeks he was leaving. Nobody can touch me, he kept saying”⁵⁶ (p. 105). Beto le vive recordando a Yuniór que es necesario irse del barrio y recorrer el mundo: “I don’t know how you can do it [...] I would just find me a job anywhere and go [...] You need to learn how to walk the world [...] There’s a lot out there”⁵⁷ (pp. 91, 102). Esta presión por abandonar London Terrace para poder triunfar es tan intensa que Yuniór se empieza a sentir derrotado incluso antes de intentarlo:

In high school our teachers loved to crowd us into their lounge every time a space shuttle took off from Florida. One teacher [...] compared us to the shuttles. A few of you are going to make it [...] But the majority

55 “Por el rumor de que había sido construido sobre un vertedero de químicos”.

56 “En tres semanas se iba. Nadie me puede tocar, se la pasaba diciendo”.

57 “No sé cómo puedes hacerlo [...]. Yo simplemente me encontraría un trabajo donde fuera y me iría [...]. Tienes que aprender a caminar el mundo [...]. Hay muchas cosas allá afuera”.

of you are just going to burn out. Going nowhere [...] I could already see myself losing altitude, fading.⁵⁸ (p. 106)

Por su parte, en el cuento “How to Date a Browngirl, Blackgirl, Whitegirl, or Halfie”⁵⁹ (construido como una serie de consejos que Yunior se da a sí mismo para conquistar chicas), el *adentro* y el *afuera* están relacionados con las características físicas y los comportamientos del protagonista y de las mujeres con las que desea salir. La posición económica de alguien de las afueras es, en general, superior a la de alguien de London Terrace, y por eso Yunior debe esconder muy bien el queso subsidiado por el Gobierno si la chica que lo va a visitar no es del barrio, ya que —se sugiere— para una local no sería tan raro encontrarlo. En general, los habitantes del barrio son negros, mulatos y morenos, especialmente latinos. Las chicas blancas siempre vienen de afuera, y es importante notar cómo el narrador resalta que incluso las chicas negras de afuera son distintas a las del barrio, ya que tienen una mejor posición económica. Estas jerarquías raciales, étnicas y de clase definen los comportamientos de Yunior, incluso el idioma en el que este se debe comunicar con las chicas con las que quiere salir:

[i]f the girl's from around the way, take her to El Cibao for dinner. Order everything in your busted-up Spanish. Let her correct you if she's Latina and amaze her if she's black. If she's not from around the way, Wendy's will do.⁶⁰ (Díaz, 1996, p. 145)

En este cuento, la conciencia del protagonista de su propia identidad étnica y racial es tan marcada que se llega a manifestar como racismo. Si Yunior va a invitar a su casa a una chica de las afueras, debe esconder las “fotos embarazosas” en las que salen los primos del narrador en el campo dominicano, semidesnudos y arrastrando una cabra, y las fotos en las que él mismo sale con un “afro” (Díaz, 1996, p. 143). Además, al hablar con la madre de una chica de las afueras,

58 “En la secundaria a nuestros profesores les encantaba arrumarnos en su sala cada vez que un transbordador espacial despegaba de Florida. Un profesor [...] nos comparaba con los transbordadores. Algunos de ustedes lo lograrán [...] Pero la mayoría de ustedes simplemente se va a quemar. No irán a ningún lado [...] Yo podía sentir desde ya que estaba perdiendo altitud, desvaneciéndome”.

59 “Cómo tener citas con morenas, negras, blancas o mulatas”.

60 “Si la chica es de los alrededores, llévala a comer a El Cibao. Pide todo en tu español golpeteado. Deja que te corrija si es latina y asómbrela si es negra. Si no es de los alrededores, Wendy's bastará”.

Yunior debe pasar una mano por su pelo “like the whiteboys do even though the only thing that runs easily through your hair is Africa”⁶¹ (p. 145). En cierto momento Yunior se confiesa a sí mismo que las muchachas blancas son las que más le atraen, hasta el punto de que el deseo por ellas implica un rechazo a los rasgos propios: “Tell her that you love her hair, that you love her skin, her lips, because, in truth, you love them more than you love your own”⁶² (p. 147). Esta idea de que siempre es preferible relacionarse románticamente con personas blancas reaparece en otros cuentos. Por ejemplo, en “Boyfriend”⁶³ a Yunior le molesta enormemente que su exnovia esté saliendo ahora con chicos blancos, y sus amigos latinos y negros juzgan duramente, y con una misoginia muy marcada, este comportamiento: “Forget her sellout ass. That’s not the sort of woman you need. Look how light you are—no doubt she was already shopping for the lightest”⁶⁴ (p. 115).

Así, en estos cuentos es evidente el rechazo del protagonista por sus características raciales y étnicas y una preferencia por las características y los comportamientos de los blancos norteamericanos, un deseo por ese *afuera* que queda más allá de las fronteras de London Terrace. De hecho, según el propio Díaz, en el entorno machista y racista en el que él creció (la comunidad de la diáspora africana) el color de piel y el odio a sí mismos determinaban lo que era deseable y lo que se consideraba bello (Martin, 2009). En los cuentos se muestra que las fronteras simbólicas y la estigmatización racista atraviesan todos los espacios sometidos al influjo de la cultura dominante, y se podrían perpetuar, incluso, en la actitud de los mismos individuos sometidos.

En conclusión, en muchos de los personajes de *Drown*, y específicamente en su protagonista, habría un deseo de “ascender” en la escala social del entorno en el que han vivido, donde el espacio más bajo es Haití o el campo dominicano, y el más alto el *afuera* blanco

61 “Como lo hacen los chicos blancos, a pesar de que lo único que corre fácilmente por tu pelo es África”.

62 “Dile que amas su pelo, que amas su piel, sus labios, porque, en verdad, los amas más de lo que amas los tuyos”.

63 “Novio”.

64 “Olvídate de su culo vendido. No es el tipo de mujer que necesitas. Mira cómo eres de pálido: sin duda ya estaba buscando al más pálido de todos”.

y estadounidense. Debido a que se encuentran atrapados en medio de una lucha entre categorías binarias (blanco/negro, dominicano/haitiano, norteamericano/latino, rico/pobre, afuera/adentro), y debido a su deseo de escapar de la exclusión a la que se ven sometidos, estos personajes de ascendencia latina estarían replicando las categorías racistas y excluyentes de la cultura estadounidense en la que se encuentran sumidos, sin importar que estas mismas categorías, estas fronteras simbólicas, sean las que los excluyen a ellos, las que los mantienen dentro de las fronteras de un gueto al que han sido arrojados justamente por su “diferencia”. Así, por medio de sus cuentos Díaz estaría subrayando y cuestionando la forma como la estereotipación racial/étnica del discurso colonial blanco (Bhabha, 1997) es perpetuada por los mismos individuos a quienes se ha estereotipado.

Referencias

- Bhabha, H.K. (1997). *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*. En K.M. Newton (ed.), *Twentieth-Century Literary Theory* (pp. 293-301). London: Macmillan Publishers Limited.
- Díaz, J. (1996). *Drown*. New York: Riverhead Books.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón Editores.
- Martin, M (2009). Author Explains Tales of New Vision, New Life. NPR. <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105193110>
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Trigo, A. (2012). Sobre las diversas maneras del migrar. *LIMINALES. Escritos sobre psicología y sociedad*, 1(1), 13-30.
- Wroe, N. (2012). Junot Díaz: A life in Books. *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/books/2012/aug/31/life-in-books-junot-diaz>

Germán Cardona Cruz y su aporte a los “pueblos sin historia”⁶⁵

Luz María Chávarro Orozco

Psicóloga, Universidad Cooperativa de Colombia
Magíster en Literaturas colombiana y latinoamericana, Universidad del Valle

Resumen

El libro escogido para el presente estudio es la compilación de trece cuentos *El Yagé y otros cuentos* (2009), del vallecaucano Germán Cardona Cruz, quien aporta a la reconstrucción de nuestra memoria ancestral. Se planteó como hipótesis la cohesión temática en los cuentos y su congruencia con estrategias narrativas que resaltan la pervivencia de la cosmovisión indígena, durante la conformación de los pueblos del Caquetá y Valle del Cauca. Se corroboró que la ancestralidad mítica es el tema común, unido a una postura autorial de pensamiento *des-colonial*, con apropiación genuina de la oralidad. Al abordar el mito y la relación de alteridad con la naturaleza, Cardona Cruz mantiene viva la crítica ancestral a la visión productiva impuesta.

Palabras clave: Germán Cardona Cruz, mito, alteridad, des-colonial, oralidad, cuento.

65 Expresión tomada del ensayo de Mignolo (2006), *La opción descolonial: el pachakuti conceptual de nuestro tiempo*.

German Cardona Cruz and his contribution to the “town’s without history”

The book chosen for the present study is the compilation of thirteen tales *El Yagé y otros cuentos* (2009), of the vallecaucano German Cardona Cruz, who contributed to the reconstruction of our ancestral memory. The hypothesis is about the thematic cohesion between the tales and the congruence with the narrative strategies that highlight the survival of the indigenous cosmovision, during the conformation of the towns in Caquetá and Valle del Cauca. It was confirmed that the mythical ancestry is the common subject, in addition an authorial position of decolonial thought, with genuine appropriation of orality. By addressing the myth and relationship between otherness and nature, Cardona Cruz keeps alive the ancestral criticism about the imposed productive vision.

Keywords: Germán Cardona Cruz, myth, otherness, decolonial, orality, story.

El libro que motiva el presente análisis es la compilación realizada por el escritor Omar Ortiz⁶⁶, titulada *El Yagé y otros cuentos* (2009), de Germán Cardona Cruz. Huelga decir que es la única obra sobreviviente del escritor tulueño, quien decidió quemarla poco antes de morir, a sus 76 años de edad, en 1979⁶⁷. Algunos escritores como el mencionado Ortiz y Harold Kremer han señalado la importancia del aporte de los cuentos de Cardona Cruz como testimonio del proceso de colonización de nuestros territorios y en un estudio sobre las narrativas de Cali en la modernidad, realizado por Arias (2011), se le ubica en el marco de ruptura con la producción literaria decimonónica, que idealizaba la realidad colombiana, durante la violencia del cincuenta. La obra de Cardona Cruz, además de aportar a la

66 Poeta, narrador, abogado y docente. Actual Coordinador del Centro Cultural de la Universidad Central del Valle.

67 Algunos cuentos fueron publicados en la revista *Pan* entre 1935 y 1940; otros, de manera póstuma en el libro motivo de estudio (2009) y en *Antología del cuento vallecaucano* (1992), de Harold Kremer.

reconstrucción histórica, hace parte de las tendencias literarias que reconocieron la cosmovisión indígena a través del etnotexto o texto con vínculos ancestrales, estudiadas por Niño (1998) o dentro de las *Narrativas de fin de siglo* de Ortega, Osorio y Caicedo (2011), quienes incluyen allí obras que recrean el pensamiento mítico colombiano, la diáspora y las migraciones del paso de la aldea a la ciudad moderna y que utilizan el habla local para singularizar lo social, por ser expresión genuina de arraigo cultural.

Desde estos antecedentes, se plantea como hipótesis la existencia de un eje temático cohesionador entre los cuentos del libro motivo de estudio, el cual da vigencia a la cosmovisión indígena, a partir del mito como eje ordenador social y sus lógicas de alteridad en la relación con la naturaleza. Por ello, se espera hallar congruencia de las estrategias narrativas del autor, en cuanto a la genuina apropiación de la oralidad y la asunción de posturas narrativas basadas en lógicas de pensamiento *des-colonial*.

Al realizar un rastreo sobre la pervivencia mítica y su función social como tema cohesionador de los cuentos de Cardona Cruz, se encontró lo siguiente: en *El Yagé*, el mito lo encarna un curaca Koreguaje, quien obtiene el poder de la clarividencia mediante dicho ritual⁶⁸, con el cual devela el enigma de un homicidio, conocimiento que fuera validado por la figura del Corregidor. En *El empaujilao* se narra el mito de encantamiento donde el canto del Paujíl hacía que las personas perdieran consciencia y se internaran en la manigua, esto era logrado mediante conjuros de los indígenas brujos⁶⁹. El narrador es en este cuento un hombre extranjero que da testimonio de la vigencia del mito. El cuento *Tigre Moján* es una versión huitota del mito del mohán, donde el aimá transfigura en feroz tigre, para acabar con la maleficencia de un indio tinigua, al que se hace responsable de las

68 El curaca, chamán o brujo es portador de un conocimiento importante que permite regular las relaciones sociales, establecer orden, curar y entender lo desconocido, lidera asuntos políticos y es mediador entre el mundo real y el mundo sobrenatural, para lo cual es común el consumo de alucinógenos (Ronderos, 2006).

69 El paujíl es un ave del Caquetá, muy común en el municipio que, en 1955, se fundó con su nombre.

recientes enfermedades de la tribu⁷⁰. Su vigencia mítica se corrobora por la comunidad que encuentra el cuerpo tinigua con las marcas del animal. El cuento *Chairá* es una versión del conocido mito amazónico de la gran serpiente o Anaconda, cuidadora del agua y los animales de la selva. El narrador es un extranjero cazador de tapires, quien, al entrar en contacto con la oralidad indígena, experimenta la vigencia del mito. Como puede observarse, la función del mito en los cuentos está vigente para los narradores y tiene diversos propósitos tales como regular el comportamiento delincuencial, limitar la avanzada de los colonos hacia territorios sagrados indígenas, prohibir la caza, extracción y devastación de la naturaleza, y contener la migración de tribus y su efecto de pandemia, que hoy se sabe fue originada por las migraciones caucheras.

Por su parte, en el segundo grupo el mito no es tan visible como tema y, a medida que el contexto se torna más urbano, los personajes mágicos del mundo natural y su función ecológica son permeados por la religión y la situación de violencia en los campos. Así, por ejemplo, en el cuento *Sebastiana* se narra un milagro ocurrido a una humilde mujer campesina, que es convertida en una elegante dama europea, tras tocar una imagen de culto cristiano y en *El quando* se habla de una bruja llamada “Chunca”, quien tiene pacto con el diablo y su función es regular el horario para transitar por determinados lugares. Sin embargo, se hallaron algunas formas veladas de expresión del pensamiento mítico, en especial, a través de la relación espiritual con la naturaleza y los astros. Por ejemplo, en *La estrella de Josías*, el narrador nos describe a un joven jornalero cuya forma de relación con el tiempo es a través de los sonidos y cambios del paisaje; en *Una estrella que se fue* un hombre se pregunta por la muerte y su relación con los astros y en el cuento *Mara* otro hombre dice: “En todo vagabundo hay un sentido profundo de la vida y pude contemplar mejor las cosas. Mirar pasar un río, seguir el vuelo de un ave o de un insecto, observar las volteretas de las hojas al desprenderse de los

70 Los huitotos se ubicaban más al norte y los tiniguas al sur; por ello, la presencia de Emeterio resultaba extraña.

árboles. En todas estas cosas hay motivo de éxtasis” (Cardona Cruz, 2009, p. 83). En *El tinajero*, *La noche buena* y *El teluro* los personajes intentan incorporar el entorno campestre en la vida urbana y expresan nostalgia por admitir esa suplencia. En otros momentos cuestionan la industrialización al decir, por ejemplo, que las mujeres de antes “no olían a farmacia” (p. 112) o al reafirmar la identidad diciendo: “Yo soy un ser telúrico, primario, de vigencia ancestral incontestable” (p.108). Pese a estas formas de suplencia del pensamiento mítico, este segundo grupo refleja la transformación del imaginario campesino: hay un viraje en el propósito comunitario y ecológico del mito, ahora llamado milagro y lo sagrado se representa en las instituciones iglesia y Estado, donde la naturaleza es un objeto transaccional dentro del sistema económico. Pervive entonces una concepción mítica, pero bajo formas más singulares y los propósitos sociales, que otrora propiciaba, son ahora más frágiles.

Recordemos con Mignolo (2006) que las nociones de tiempo y espacio de la cosmología indígena distan del pensamiento occidental. Mientras este último se basa en lógicas productivas, propias de la expansión capitalista a las que son sometidas otras culturas, en la cosmología indígena la lógica está dada por los ciclos de la naturaleza y, como sabemos, nuestra historia no fue escrita desde esa cosmovisión ancestral. Apenas a comienzos de siglo tuvimos con Mignolo el concepto *des-colonización* para nombrar como necesario el desprendimiento de una historia impuesta y la construcción de otra pensada desde las lenguas y cosmovisiones de nuestros ancestros o, como diría él, de los pueblos sin historia. En este escenario, fue solo hasta mediados del siglo XX que, según Ángel Rama (2008, p. 37-38), los imaginarios indígenas se introdujeron de manera auténtica y como eje central de las propuestas estéticas de las narrativas latinoamericanas. A esta operación de asimilación cultural, que no es simple sumatoria entre lo propio y lo externo, sino apropiación genuina de la cultura por parte del escritor, la denominó *transculturación*. Ejemplo de ello fue la inclusión de la oralidad de los pueblos para ficcionar su mundo

cultural. Dicha postura narrativa, como veremos, está presente en la narrativa de Cardona Cruz.

Retomando el análisis del libro *El Yagé y otros cuentos* (Cardona Cruz, 2009) vemos que el orden escogido por el compilador Ortiz para presentarlos es según el contexto geográfico; los primeros se desarrollan en el Caquetá y siguen a estos los del Valle del Cauca⁷¹. De manera correspondiente, se analiza que aquellos dan centralidad a la naturaleza y al pensamiento mítico en el marco de la colonización amazónica, cuyos personajes centrales son campesinos colonos que iniciaron los asentamientos en el Caquetá; mientras que los del Valle hablan de la transición entre la vida rural y la urbanización progresiva, así como el impacto de la expansión católica y la violencia partidista de mediados del siglo pasado, en algunos pueblos vallecaucanos.

Como se sabe, el Amazonas no fue invadido al mismo tiempo que los Andes. Según Fabio Melo (2014), fue a finales del siglo XIX que llegaron migrantes del interior del país a estos territorios indígenas, con fines extractivos. Tras la caída del caucho en el mercado mundial, algunos persistieron en quedarse bajo difíciles condiciones de comunicación y subsistencia. Fue así como iniciaron los primeros asentamientos, tales como Florencia, Puerto Rico y San Vicente del Caguán⁷². Luego se sumarían otros migrantes desde el interior del país, principalmente del Huila y, a mediados de siglo, los del Valle del Cauca y Tolima forzados por el fenómeno de la violencia partidista.

Los primeros cuentos se ubican entonces en pleno proceso de colonización agropecuaria durante las primeras décadas del siglo XX. Esto es expresado por el narrador del cuento *El yagé* cuando dice: “Había un chorrito constante de afuerunos que se iba deslizando semana tras semana hacia la vega” (Cardona Cruz, 2009, p.13). Así mismo, los cuentos incluyen imaginarios con extensas jornadas entre pueblos, una vida campesina donde se obtiene sustento de los cultivos,

71 Germán Cardona Cruz vivió un tiempo en el Caquetá, según prólogo de Gardeazábal al *Yagé y otros cuentos*.

72 De la totalidad del territorio Caqueteño solamente el 40% está colonizado y el 80% de la población se encuentra en centros urbanos (Corpoamazonia, 2011, p. 8).

la caza y la derriba, y expresiones sociolectales de la cultura indígena y huilense. Encontramos también un marco sociológico que se corresponde con las tribus indígenas de la época, tales como Koreguajes, Huitotos, Karijonas y Tiniguas, quienes habitaron las cuencas de los ríos Caquetá, Orteguzaza y Caguán, Yará y Guayabero (Corporación para el Desarrollo Sostenible del Sur de la amazonia-Corpoamazonia, 2011; Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC, 2020).

En el segundo grupo de cuentos la temporalidad no es muy específica, pero desde el contexto social reflejado, pueden ubicarse alrededor de la primera mitad de siglo, época del conflicto partidista. Por ejemplo, en el cuento *La estrella de Josías* Cardona Cruz hace referencia a la toma violenta de una hacienda por parte de los llamados “pájaros”, en el municipio de Tuluá, tal como sucede en la novela *Cóndores no entierran todos los días*, de Álvarez Gardezabal. Por lo anterior, otro tema central del libro de Cardona Cruz son los procesos de colonización –en el sentido de la transformación de la tierra que hace el campesino mediante la inversión de fuerza de trabajo o capital–, en contraste con la violencia de los gobiernos para evitar reconocerles sus derechos. Como señalara Molano (1998, citado por Cardona Cruz, 2009): “Los perseguidos por el gobierno, por los chulavitas, por los conservadores, no eran solamente los campesinos organizados sino todo el pueblo liberal sin distinción de matiz o clase” (pp. 38-39).

El último aspecto a considerar en este análisis es la postura narrativa de Cardona Cruz en el marco de un pensamiento *des-colonial*, en los términos de Mignolo (2006), ya señalados. Para ello, se analiza tanto la voz de los personajes que narran, como la forma en que el autor construye estos discursos para comunicar al lector un punto de vista; es decir, lo que Ruth Amossy (2014) denominó *ethos narratorial* y *ethos autorial*⁷³. En los cuentos de Cardona Cruz encontramos personajes narradores de origen autóctono (campesinos colonos o

73 Si bien, la autora Amossy (2014) propone cotejar estos elementos con la *imagen de autor* (imágenes que elabora el autor sobre sí mismo o las que son creadas por un tercero, en entrevistas, artículos, etc.), el presente análisis prescinde de este concepto dada la escasa información que se tiene del autor. Pero se deja como una temática que podría ocupar el interés en otros estudios.

gentes de pueblo) y otros que son foráneos. En estos últimos parece centrarse el interés del autor por ser una voz narrativa más frecuente y por estar ubicados en el contexto de la selva, con las limitaciones y necesidades de sobrevivencia que esta depara, obligándolos a recurrir a los saberes ancestrales indígenas. Este escenario propicia la transmisión cultural del colonizado hacia el colonizador, en contravía con la versión eurocentrista. Tenemos, por ejemplo, al narrador londinense que nunca regresó a su país porque está *empaujilado* y el comerciante de tapires que testimonia haber visto a Chairá. Aunque ninguno de los narradores es el propio indígena, se incluyen diferentes expresiones sociolectales de sus lenguas originarias y de la transición al castellano. Por su parte, en los personajes narradores de origen local es común la expresión de sentimientos de nostalgia por la libertad de vida en la selva y la errancia como alternativa para escapar a las estructuras de poder. Por ejemplo, en *El guando*, Ambrosio es un campesino nómada que dice: “A mí me aburre estar fijo en una sola parte [...] porque es mucha tierra que tenemos por delante” (Cardona Cruz, 2009, p.89). El cuentista tulueño también incorpora en estos personajes sutiles expresiones críticas hacia la religión. Por ejemplo, en el cuento *Sebastiana* el narrador es un ferviente católico, adúlador del cura, pero tiene momentos irónicos al decir que el ritual Niña María tiene origen en los ritos hindúes y que el niño Jesús del pesebre es un “muñecote rubio”; en otros cuentos, como *El Teluro*, *El tinajero* y *La nochebuena*, ironiza discursos que basan su identidad local en elogios comparativos con Europa. Por ejemplo, un narrador compara a Tuluá con Grecia diciendo que: “[...] tiene el Picacho mucha semejanza con esa legendaria colina del Himeto” (p.107).

En cuanto al criterio narrativo con que Cardona Cruz selecciona y combina los significantes discursivos para transmitir un mensaje al lector (*ethos autorial*), su apuesta es por un mundo ficcional mítico que da vigencia al imaginario indígena, donde la selva misma es un personaje fabuloso. Para Cardona Cruz la selva es el gran mito. Así la describen algunos de sus personajes cuando dicen que la selva envuelve los seres y las cosas en una masa informe y esponjosa, que

se infiltra en la piel (Cardona Cruz, 2009, p. 30); que es silencio y a la vez cosa oscura, íntima, que envuelve el espíritu en algo indefinible pero grato (p. 16), y que en ese mundo pleno, intenso y sorprendente, puede extasiarse el espíritu contemplando las más primitivas y variadas formas de existencia (p. 20); en otras palabras, la selva es un “una tragedia deliciosa y fantástica” (p. 32). Cardona Cruz dice también que es lugar de sufrimiento y peligro, un infierno verde (p. 31) donde impera la voracidad de la manigua (p. 27), allí la tierra es húmeda y fangosa, expele tufos sofocantes (p. 30); es un lugar trágico: “Todo un mundo perpetuándose en lucha franca y descarada de potencia a potencia” (p. 39). Como se observa, el carácter mítico dado a la selva es logrado mediante una prosa poética, en apariencia sencilla, que oscila entre lo divino y lo terrible, para configurar en el lector el imaginario de lo sagrado.

Así las cosas, el “ethos autorial” construido por Cardona Cruz muestra una concepción de la naturaleza en su función de límite, que establece al hombre un lugar claro en la sociedad del universo, donde el tiempo y el espacio están regidos por los ciclos de las especies. En esa misma vía, el imaginario de la selva mítica, que castiga la depredación, invalida el imaginario de dominio del hombre y devuelve a la naturaleza su poder simbólico de regulación. Cardona Cruz evidencia la disparidad entre la cosmovisión indígena y la concepción antropocéntrica utilizando una variedad de voces narrativas de origen extranjero, para mostrar al lector cómo la oralidad mítica propició una transmisión cultural, de forma inversa a la historia eurocentrista. Pero la inclusión de la oralidad, además de ser un tema, fue su estrategia narrativa para ficcionar los imaginarios de los campesinos colonos sobre el mito, la religión y la modernización. Otra postura del autor, desde lógicas des-coloniales, fue el empleo de la ironía y el contraste temático, al introducir al lado de las descripciones sobre la ferviente devoción cristiana, las de la naturaleza como lugar ritual añorado y proponer una noción singular de milagro, donde la mujer a quien acontece el hecho milagroso no se entera del mismo. Sin embargo, un aspecto que se extraña en estas posturas críticas es la representación

de la voz femenina; pues solo por escasas alusiones a los roles de la época, nos enteramos de la posición social de la mujer en la cultura.

Para finalizar, se resalta que el principal aporte de Cardona Cruz (2009), en el marco de los procesos de reconstrucción de nuestra identidad y la memoria histórica, es su apuesta temprana por la inclusión de la oralidad, desde una postura narrativa que busca hacer un cambio en la jerarquía de la relación con occidente, al dar reconocimiento y vigencia al saber ancestral indígena. Volver a Cardona Cruz es mantener viva la reflexión sobre las repercusiones de esta desequilibrada lucha ancestral y los problemas ecológicos que afrontamos. Nos recuerda que hubo una concepción de tiempo diferente a la del sistema productivo, en la que “un hombre salía al monte, cogía un rastro o algún río y se iba internando poco a poco sin premuras. El tiempo corría lento, así como los ríos o como las distancias” (Cardona Cruz, 2009, pp.19-20).

Referencias

- Álvarez, G. (2008). *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá: Plaza y Janés Editores.
- Amossy, R. (2014). La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial. En: J. Zapata (comp., trad., introd.,). *La doble naturaleza de la imagen de autor* (pp. 67-84). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Arias, L. (2011). Experiencias narrativas de la modernidad en Cali: rupturas de mitad de siglo o del desencanto de una generación. *Revista de artículos de investigación Nexus Comunicación-Univalle*, 10, 108-120. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i10.808>
- Cardona Cruz, G. (2009). *El Yagé y otros cuentos*. Tuluá, Colombia: Colección CantaRana, Universidad Central del Valle Cauca.
- CORPOAMAZONÍA. (2001). *Caracterización ambiental plan departamental de agua del Caquetá*. Ministerio de ambiente, vivienda desarrollo territorial y Corpoamazonía. http://www.corpoamazonia.gov.co/región/Caqueta/Municipios/Caq_Puerto_Rico.html

Kremer, H. (1992). *Antología del cuento vallecaucano* (1992). Cali, Colombia: Centro Editorial Universidad del Valle.

Melo, F. (2014). *Colonización y poblamiento del piedemonte amazónico en el Caquetá. El Doncello 1918-1972 (Tesis de maestría)*. Bogotá: Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.2307/j.ctv893gjn>

Mignolo, W. (2006). *La opción descolonial: el pachakuti conceptual de nuestro tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Molano, A. (1998). *Selva adentro*. Bogotá, Colombia: El Áncora Editores.

Niño, H. (1998). El etnotexto como concepto. *Revista Oralidad, Lengua, identidad y memoria de América*, 9, 22-29. http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf

ONIC. (2020). *Karijona*. Pueblos: Organización Nacional Indígena de Colombia. <https://www.onic.org.co/pueblos/1111-karijona>

Ortega, M., Osorio M. y Caicedo, A. (2011). *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo XX. Presentación*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América latina*. México: Siglo XXI Editores

Ronderos, J. (2006). El Yagé, los Curacas (Taitas, Payés o Chámanes) en el Amazonas y el Alto y Bajo Putumayo. Brujería y magia. *Revista Cultura y droga*, 11, 91-113. http://culturaydroga.ucaldas.edu.co/downloads/Culturaydroga11_06.pdf

Representación de la escena originaria en “El cuentero” (1962) de Onelio Jorge Cardoso y “Contar un cuento” (1966) de Augusto Roa Bastos. la crisis del narrador

Álvaro Bautista-Cabrera
Universidad del Valle

Resumen

Se expone la representación de la “escena originaria”, es decir de la situación en la que alguien asume el papel de narrador frente al público. El desarrollo del cuento en tanto escrito, se aleja de esa escena al asumirse como literatura y, en consecuencia, elude o da por superada esa escena. Pero las marcas de dicha escena sobreviven en algunos cuentos como fantasmas, como restos. De la mano de Benjamín y su teoría de *El narrador* (1936) y de la conjetura del contar expuesta en el capítulo XX de *El Quijote I* (1615), bosquejaré esta escena en *El cuentero* de Onelio Jorge Cardoso (Cuba, 1914-1986) y *Contar un cuento* de Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917-2005). En estos cuentos, la escena originaria emerge con traje y voz, mostrando la crisis del narrador. De tal manera, se tantea la afirmación de Benjamín: “contar no es sólo un arte, más bien es un rango, cuando no un cargo oficial”.

Palabras clave: Escena originaria, narrador, Benjamín, Roa Bastos, Cardoso.

Representations of the primal scene in “El cuentero”, 1962, by Jorge Cardozo and “Contar un cuento”, 1966, by Augusto Roa Bastos. The crisis of the narrator.

Abstract

Discussed here is the representation of the ‘origin scene’—the situation in which someone takes over the storyteller’s role in front of the audience. In assuming itself as literature, development of the story, whilst written, moves away from that scene and, consequently, eludes that scene or considers it has been overcome. Nonetheless, the footprint of this scene still roams some stories, as a phantom, as a remnant. By the hand of Benjamin and his theory of *The Storyteller* (1936) and following the conjecture of storytelling presented in Chapter XX of *Don Quixote I* (1615), I will sketch out this scene in *The Storyteller* by Onelio Jorge Cardozo (Cuba, 1914-1986) and *To Tell a Tale* by Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917-2005). In these stories, the origin scene emerges with suit and voice, revealing the crisis of the narrator and probing into Benjamin’s assertion that “Storytelling is not only an art, it is even more an honor, if not, as in the East, an office.”

Keywords: Origin scene, narrator, Benjamin, Roa Bastos, Cardozo.

Mostraremos en dos cuentos, “El cuentero” (1962) de Onelio Jorge Cardozo (Cuba, 1914-1986) y “Contar un cuento” (1966) de Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917-2005), vestigios de la relación que hay (como disputa frontal, escondida o ignorada), entre la escena originaria del cuento oral y la representación de dicha escena en el cuento literario. El cuento oral requiere para su realización de los elementos fundamentales que lo originan: el narrador, el cuento propiamente dicho y el público; dichos elementos, según nuestro parecer, conforman *la escena originaria*. En la medida en que la escritura

del cuento fue más autónoma, fue poseída por la ficción, la escena originaria se desdibujó y hasta desapareció.

Hay cuentos literarios latinoamericanos que conservan pues restos de la escena originaria. Sea porque los cuentos escritos se permean de la situación originaria y son constituidos por rasgos orales, sea por una respuesta a la destrucción de las culturas prehispánicas, sea porque representan la misma escena donde un hombre asume el “cargo” de cuentero ante un público de escuchas embelesados —o en crisis— con el narrador, sus cuentos y gestos.

Benjamin (2010) plantea algunas de las características del narrador. Dicho narrador cuenta su experiencia, una experiencia de lo lejano y con la perspectiva de aconsejar (pp. 59-66); cuenta porque no comparte la soledad del narrador de la novela que se apoya en el invento de la imprenta. A diferencia del informador, el narrador no explica (p. 68); se constituye para la escucha de una comunidad, sin temor a la repetición (como cuando el niño dice “cuéntame otra vez”) (p. 70). El cuento del narrador es como una artesanía en la que “queda adherida a la narración la huella del narrador” (p. 7); el narrador tiene la autoridad de quien trae la palabra de los muertos, como si estos aún estuvieran entre nosotros (p.75); habla del “curso del mundo” y de la posibilidad de lo salvífico (pp. 77-78). El narrador no cuenta una sola historia, como, por ejemplo, una *Odisea* o una *Eneida*, cuenta muchas; es “como una Sherezade, en la que, en cada pasaje de sus historias, le ocurre una historia nueva” (p. 80); el narrador no solo se distingue del narrador del cuento literario, sino del cuento oral. A diferencia del narrador de la novela, el narrador de la memoria nunca llega al fin; el fin de su cuento lo impone algo exterior, la premura, el cansancio, pero no lo que tiene en mientes por contar (p. 83). El lector de la novela está solo; el narrador oral y su público se acompañan (p. 83). No solo se acompañan, pertenecen a la comunidad, a los campesinos, comerciantes y viajeros: baja y sube los peldaños de la experiencia como quien hace parte de su público (p. 86). El narrador es la voz de la naturaleza, de las piedras mismas; su narración es genuina, porque es muchas voces y porque “la mano con sus gestos experimentados en

el trabajo, actúa más bien apoyando de mil maneras lo que se profiere” (p. 95). Efectivamente, “la coordinación de alma, ojo y mano”, explicita el narrar como una artesanía, como el don de contar la experiencia propia y la ajena.

Si algunas de estas características del narrador de Benjamin parecen enigmáticas en nuestro tiempo (el narrador es la voz de la naturaleza), hay cuentos latinoamericanos con algunos rasgos que señala Benjamin. No todos, por supuesto. En los cuentos de Cardozo y Roa Bastos se presentan personajes que son narradores en parte benjaminianos, es decir, que tienen el cargo entre sus compañeros de narradores. Bien dice Benjamin: “Contar no es sólo un arte, más bien es un rango, cuando no un cargo oficial” (2013, p. 84).

Es clave mencionar otros elementos relevantes del cuento en tanto teñido o atravesado de la oralidad y la ficcionalización de la escena originaria.

Cervantes en el capítulo 20 de la primera parte (*Quijote I*, 1998, pp. 228-251), en la aventura de los batanes, en medio de una lucha no realizada por la socarronería de Sancho, presenta a un don Quijote inmovilizado sobre Rocinante en la oscuridad, que solicita al escudero le cuente algo para entretenerlo. Sancho cuenta el relato de un desamor. El pastor Lope Ruiz se enamora de la pastora Torralba; esta le produce tales celos que el pastor la aborrece y se marcha con sus 300 cabras. Entonces la muchacha decide perseguirlo. Al tener que atravesar un río con las cabras, Sancho exige contar el paso de las cabras una por una y le pide a don Quijote que lleve la cuenta, y que, si no lo hace, no continuará la historia. Don Quijote objeta: “¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por estenso, que si yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?” (p. 244). Cervantes presenta aquí algunos aspectos de la poética del cuento popular: el cuento-juego para calibrar la atención del público y el alargamiento para pasar el tiempo y entretenerse. Todas estas son un llamado al público, para involucrarlo en el cuento y pasar más tiempo sin aburrimiento. Sancho-Narrador, que dice tomar el modo de narrar de su pueblo, muestra aspectos centrales

del narrador: crear expectativa y hacer de la escucha del público un acto de acompañamiento, de compromiso, que don Quijote no puede seguir, quizá por ser un letrado.

Lienhard (1990, 1984) presenta una intertextualidad que va más allá de lo textual, al analizar el cuento “De Moriencia”: “<Texto> puede englobar toda clase de estructuras significativas, basada en códigos pictóricos, musicales, gestuales, etc.” (1984, p. 506). De tal manera que la escritura es permeada por textos no literarios y prácticas corporales y diversos rituales. Para Lienhard esta es una manera de las culturas conquistadas emerger ante la prohibición y exterminación (p. 507). Hay pues cuentos literarios cuya ficcionalidad se abre a lo colonizado y sumergido en el fondo de la memoria de los pueblos conquistados:

El enunciado de la memoria oral (y no cambiarán este hecho los temas de grabación magnetofónica) es efímero, único, irreplicable. Por tanto, cuando ciertos textos literarios se refieren o imitan a textos, personajes formas narrativas o rítmicas del pasado prehispánico conservados sólo gracias a la escritura, no se instaura con la cultura oral la relación directa y viva a la cual estamos aludiendo. (Lienhard, 1984, p. 509)

Tanto por artilugios de la operatividad esencial de la imaginación y la memoria, por la irrupción del pasado negado, como por las emergencias anticoloniales en las que sobresale una textualidad excluida, subalternizada, en autores como Rosa Bastos y Cardozo, el cuento literario arrastra vestigios orales, lingüísticos, absorciones de rituales del mundo marginado. Ahora bien, en este conjunto hay cuentos que representan la escena originaria, mostrando la singularidad, conflicto y agrado del narrador mediante el ejercicio de contar ante un público determinado y desplegar el proceso de irrupción de la escena oculta en el escrito mismo. Es el trabajo de los dos cuentos objeto de esta ponencia.

Esto afecta, incluso, a autores que se dicen merecedores de la cultura europea, como Borges (1974, pp. 267-274), quien de manera no camuflada, pero subalternizada por lo que cuenta el narrador, escribió esta configuración de la escena originaria en “El hombre de la esquina rosada” o en “La forma de la espada”. Sin embargo, al ser

tan relevante lo que cuenta este tipo de narrador, que llamaremos mataescenas originarias, deja a dicha escena opacada por la historia referida. En consecuencia, se observa aquí una oralidad que arrastra rasgos quizá no negados sino desestimados. También hay oralidad en la literatura europea que Borges dice merecerse.

Los cuentos objeto de esta ponencia fueron publicados en 1957 por el cubano y en 1962 por el paraguayo. No sobra anticipar el papel trascendental que tienen en las literaturas de estos dos países la marca oral y los vestigios de las culturas prehispánicas y africanas. “El cuentero” de Cardozo (1990, pp. 58-68) y “Contar un cuento” de Roa Bastos (2011, pp. 254-259), se destacan porque cuentan precisamente la representación de escenas originarias, una performance de la interacción entre el narrador, lo contado y los escuchas. En estos cuentos no se apodera la historia del narrador y, por el contrario, el narrador domina la historia hasta el punto de que, en el cuento de Cardozo, los escuchas se quedan sin performance si se silencia el narrador y en Roa Bastos, la historia se consume con la muerte del narrador. Llamaremos a estos narradores, más allá de cuenteros, recreadores de escenas, pues pueden con su aparición despertar en el público que escucha la recreación de los momentos cruciales en los que se cuentan cuentos. Son vivificadores del relato, pero, curiosamente, lo hacen desde cuentos literarios, escritos, porque no son cuentos que simulan cuentos populares ni fragmentos de recopilaciones de cuentos orales y tradicionales, como lo que hacen, por ejemplo, los Hermanos Grimm (2013), Afanasiev (2007), “El Tío Remus” de Chandler Harris (2019), Buenaventura en “A contracuento” (1999), “El culebrero” de Villegas (1986), entre tantos. Los cuentos de Cardozo y Roa Bastos oscilan entre esas dos aguas, sin ser mataescenas originarias, las vivifican, pero no como simples transcripciones o grabaciones fidedignas de cuentos populares de diversas culturas. Corresponden pues a una decisión artística de los autores por navegar al turno entre las aguas letradas y orales, en “La tercera orilla” de Guimarães Rosa (2013); sin renunciar a lo oral, aprovechan los sistemas de escritura del cuento literario para poner en marcha señales del mundo cultural opacado, negado

y representado por los juegos, ironías, sobresaltos, discontinuidades del cuentero con la comunidad y la vida cotidiana.

“Contar un cuento” (CC) de Roa Bastos (2011) es un relato complejo. Presenta una escena donde se originan cuentos, pero esta se interrumpe, porque el narrador representado no tiene un hilo, salta de apreciaciones teóricas a cuentos medio dichos. CC es una *mise in abyme* que se arroja en el abismo. El personaje narrador es continuamente interrumpido por el narrador del cuento que tiene el lector en sus manos. En el fondo lo que sobresale es el derrumbe del narrador de Benjamin. Aunque todos se reúnen en torno a él, lo escuchan, pero quieren objetarlo, y el narrador simplemente no se deja por una autoridad basada en la obcecación, en dar explicaciones. Ya no se le escucha en silencio. La escena es vista desde un enfoque con distancia que nos informa de *un narrador está perdiendo su cargo*. La relación de comunidad está preñada de desconfianza, pues el narrador no cuenta su experiencia, relata cuentos, pedazos, pero rápidamente dichos y dejados atrás. Mientras discute sobre qué es la realidad, refiere la historia del “hombre de barrio de emergencia que comienza a devorar a su mujer a dentelladas” (p. 254); sigue indagando sobre la realidad y expone la teoría de la cebolla. La verdad “solo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos” (p. 255). Luego el narrador conjetura un lenguaje para contar que sea pura gestualidad, la absoluta eliminación de lo verbal: “Un lenguaje del silencio” (p. 255). En este lenguaje, un pestañeo es la *Ilíada*, “un pliegue de labios (es) todo Dante, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Cervantes” (p. 255); “un gesto largo”, “los hechos simples: el hambre, el odio, la indiferencia” (p. 256); una mirada, el amor. El cuento queda entonces reducido a la performance de un mimo.

A continuación, vienen comentarios sobre el cuerpo: el narrador es gordo: “obeso y enorme, desbordaba en el sillón en el que se había arrellanado. Su cuerpo estaba anclado en algo más que en el peso de carne y su invencible molicie” (Roa Bastos, 2011, p. 256). La descripción del

cuerpo no anima, porque es la presentación de un narrador en pleno deterioro: “en el semblante apoplético la boca, que no había perdido del todo su bello dibujo, era lo único que resistía la devastación” (p. 256). El narrador domina solo a medias a su público. La descripción de su cuerpo y sus gestos, en vez de permitir que el narrador ponga su alma en lo que cuenta, revela que no logra convocar al auditorio. Hay desconfianza, se extingue el sentido de comunidad. El narrador está más pendiente de explicar su modo de narrar que en contar una historia. En últimas, el cuento de su experiencia, tampoco lo cuenta. El narrador ha sido pianista y lo dejó de ser debido a un amor frustrado: “nunca conseguimos hacerle contar por qué había dejado su carrera de concertista, en la que llegó a alcanzar cierto renombre” (p. 257).

Antes de contar propiamente, el cuento de Roa Bastos narra varios cuentos de manera discontinua. Pero lo que se le presenta al lector es la disolución del narrador mismo. En un bello análisis de este cuento, Balderston (1991, p. 153) convierte la metáfora de la cebolla en la poética del cuento del paraguay. Pero habría que precisar que el problema se manifiesta cuando se quita hasta la última capa de lo que cuentas... Todo este caos de apreciaciones a medio sustentar, del cuerpo que se desploma, de los gestos que no complementa lo contado, de la desconfianza y objeción del auditorio en la palabra del narrador, muestra el lento apagón de la figura benjaminiana, es decir, del narrador integrado a su mundo, que antes expresaba la experiencia del grupo. Las técnicas de alargamiento a lo Sancho, se suprimen y, al final, desencadenan un cierre definitivo. El narrador llega al cuento definitivo. Todo lo contado antes es un preparativo para el cuento final:

La historia del hombre que había soñado el lugar de su muerte. La contó de un tirón [...] El hombre vio en sueños el lugar donde había de morir. Al principio no entendía muy bien dónde era. Pero el gordo, contra su costumbre, se explayó al final en una prolija descripción. Contó que el hombre vivió después temblando de encontrarse en la realidad con el sitio predestinado y fatal. (Roa Bastos, 2011, p. 259)

Entonces el narrador del cuento, el sobreviviente, vislumbra que el espacio donde están es el mismo del cuento del narrador que

muere. La escena pasa de originaria a mortuoria. Roa Bastos nos ha escrito el cuento de un narrador que relata cómo muere un narrador, registra las señales de cómo el modo oral del contar se está muriendo; aborda la escena de contar la historia de la muerte de este hecho. El cuento escrito ha dominado al cuento oral: matando al narrador. Roa Bastos parece mostrar la colonización como muerte, el triste y terrible deterioro de modos de narrar que ya no funcionan, y que el mismo narrar liquida.

“El cuentero” de Cardozo (1990) es la historia de un narrador, Juan Candela, quien, una vez los trabajadores de la zafra terminan su trabajo, los entretiene con cuentos maravillosos e insólitos, tan inverosímiles que el auditorio empieza a dudar del cuentero, por lo que este decide silenciarse. Luego el auditorio comprende que la verdad es compleja, y mucho más en los cuentos, y se excusan ante el cuentero, quien recupera su cargo. Aunque asumimos al cuentero de Cardozo como el narrador de Benjamin, este cuento señala una diferencia que veremos.

En principio se trata de un cuento de Cardozo que recrea la escena originaria, la capacidad de contar cosas de la lejanía. Juan “era de pico fino para contar cosas” (1990, p. 58); “cuando Juan se ponía a hablar uno se ponía bobo escuchándolo” (p. 58). Juan es también un trabajador de la zafra: hace parte de la comunidad. En Candela prácticamente habla la naturaleza: “No había pájaro en el monte ni sonido en la guitarra que Juan no se sacará del pecho” (p. 58). Muestra la asunción de lo contado por el cuerpo del narrador: “se ayudaba con todo el cuerpo y refería con voz distinta de la suya cuando hablaban los otros personajes del cuento” (p. 58). Tiene un público concreto formado por el narrador del cuento de Cardozo y por Miguel, Marcelino y Soriano. Sin embargo, estos no le creen a Candela. Dudan sobre sus cuentos. En un cuento sobre un lugar esplendoroso donde hay de todo, Candela dice que el lugar queda en México y que allá se va a pie. El auditorio critica la imposibilidad de ir a pie desde Cuba hasta México. Se pone en duda el valor de sus cuentos de lejanía. En otro cuento, donde cuenta la hazaña de

matar una serpiente de 40 varas, el auditorio le va quitando varas hasta dejarlas en 6. Juan dice: “El que me le quite medio metro más lo mato” (p. 66) y decide no contar más. Renuncia al cargo. Don Carlos, el jefe, les dice a los escuchas que la tierra es redonda, aunque no lo parezca y el auditorio extrapola esto a los cuentos de Candela y decide aceptar la inverosimilitud porque “muchas cosas [...] son y sin embargo no lo parecen” (p. 67). Juan es quien entretiene como Sancho para “ir tirando <el tiempo muerto> mientras madura la zafra” (p. 67) y, además, es quien ha ido y regresado de lejos: “nosotros no hemos salido de aquí ni hemos visto esas cosas” (p. 68).

“El cuentero” (1990) representa la crisis de credibilidad de un narrador. El auditorio ya no es “capturado” por la palabra de Candela: ahora objetan la verdad de lo que cuenta. Es también un cuento que habla de la crisis del narrador oral y su tradición. Pero en lugar de terminar con la vida como en el cuento de Roa Bastos, el cuento de Cardozo tiene un final feliz. El narrador recobra su cargo. Pero los escuchas han necesitado explicaciones. Entre el narrador idealizado de Benjamin y el cuentero de Cardozo hay una figura magnífica y terrestre que debe recobrar su auditorio, a condición de que este se informe sobre el tipo de verdad de los cuentos. El narrador de Benjamin habla en un mundo muerto; el de Cardozo, en el que habitan las transacciones afros para seguir contando después de la diáspora inmisericorde. “El cuentero” (1990) tiene, *grosso modo*, las características del narrador de Benjamín, pero se reinstala en su lugar cuando comprende el auditorio el tipo de verdad de sus historias. El de Benjamin habla de la verdad de la experiencia, el cuentero de la verdad que puede aceptar quien acepta grados de inexperiencia, por ejemplo, sobre los mundos lejanos. El auditorio de Candela se parece más al que exige Sancho Panza: debe ser obediente y dejarse llevar por la palabra del cuentero.

En este contexto, y recordando a Lienhard, “Contar un cuento” (2011) de Roa Bastos representa la muerte de la escena donde un narrador cuenta una historia con la aceptación plena de su auditorio; la única que resta es la que cuenta la misma muerte para callar las

objeciones y dudas del público. El narrador corresponde a uno que, en el contexto paraguayo, despedazado por los relatos eludidos, los del mundo guaraní, se inmola en el mundo moderno. Roa Bastos parece en este cuento sopesar sus raíces paraguayas en pugna con las precedentes de Europa; sacrifica a un narrador al modo de Benjamin, buscando la fugacidad y heterogeneidad narrativa amerindia.⁷⁴ En este sentido, por los mismos años, Cardozo celebra el renacimiento del narrador Candela, quizá el gran narrador de las nacientes esperanzas de los años 60.

Concluyendo, vemos que en un principio queríamos presentar cuentos en los que la escena donde nace un cuento se representa como recobrando un pasado perdido. La hemos encontrado en dos cuentos literarios, en crisis en Cardozo, fugaz y muriendo en Roa Bastos.

Referencias

- Afanasiev, A. N. (2007). *Cuentos populares rusos I. La bruja Yagá y otros cuentos*. Madrid: Anaya.
- Balderston, D. (1991). "La oda a la cebolla de Augusto Roa Bastos". *Cuadernos hispanoamericanos*, 493-494.
- Benjamin, W. (2010). *El narrador*. (P. Oyarzun, trad.) Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Benjamin, W. (2013). *Historia desde la soledad y otras narraciones*. (J. Monteleone, ed. y de A. Magnus, trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas (1923.1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- Buenaventura, N. (1999). *A contracuento*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Cervantes, M de. (1978). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I* (L. Murillo, ed.). Madrid: Editorial Castalia.
- Cardozo, J. (1990). "El cuentero". *Cuentos* (pp. 58-68). Santiago de Cuba: Editorial Pueblo y educación.

74 Quizá también esto se deba a que el narrador ha perdido peso en las "vitrinas" en las que circula el autor: "Una vez ubicado en medio de esos conflictos culturales, el *narrador* permanece una figura precaria en comparación con la poderosa figura del *autor*" (Herlinghaus, 2004, p. 207).

Chandler Harris, J. (2019). *El Tío Remus*. (J. Ojeda, trad.). Madrid: Páginas de espuma.

Guimarães Rosa, J. (2013). “La tercera orilla del río”. *Campo general y otros relatos* (pp. 360-366). Selección y prólogo de Valquiria Wey. México: Fondo de Cultura Económica.

Grimm, J. y W. 2013. *Cuentos de los hermanos Grimm*. Costa Rica: Imprenta nacional-Editorial digital. https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos_hermanos_grimm_edincr.pdf

Herlinghaus, H. (2004). Desafiar a Walter Benjamin desde América latina: reencuentro periférico con el narrador. En *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América latina* (pp. 171-208). Madrid: Iberoamericana- Vervuert.

Lienhard, M. (1984). “Una intertextualidad “indoamericana” y *Moriencia*, de Augusto Rosa Bastos”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 1, No. 127. <https://docplayer.es/74116599-Una-intertextualidad-indoamericana-y-moriencia-de-augusto-roa-bastos.html>

Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casas de las Américas.

Roa Bastos, A. (2011). *Cuentos completos* (pp. 254-259). Barcelona: Debolsillo.

Villegas, J. (1986). *El culebrero*. Bogotá: Procultura.

El rey que desapareció y otros enigmas de la cuentística arguediana

Fabio Gómez Cardona
Universidad del Valle
Director Grupo Mitakuye Oyasín

Resumen

En esta ponencia planteamos que algunos de los relatos breves más interesantes de Arguedas —el gran amauta peruano—, como “La Muerte de los Arango” y “La Agonía de Rasu-Ñiti”, le presentan al lector enigmas cuyo develamiento solo es posible efectuando una lectura en diversas dimensiones que convocan el universo mítico amerindio en una pugna por resistir al avasallamiento colonial católico e hispánico: la atroz conquista, la desestructuración del orden incaico, la suplantación de las deidades y concepciones sagradas del mundo andino. Una lectura de las dimensiones simbólicas y mito-poéticas desde una perspectiva amerindia original le abren al lector de José María Arguedas, nuevas perspectivas para la comprensión y el des-encubrimiento del mundo sagrado americano, así como otros modos posibles de aproximarnos a la escritura latinoamericana con raíces en nuestros pueblos indígenas y sus cosmovisiones en la tradición literaria heredada de Europa.

Palabras clave: José María Arguedas, cuento, mitos amerindios, alteridad.

The king who disappeared and other enigmas in Arguedas' Short storytelling

In this lecture we consider that some of Arguedas most interesting short stories —the great Peruvian Inca elder—, like “The Arangos Death” and “Rasu-Niti agony”, present enigmas to the reader which unveiling can be possible only by making a reading from different dimensions that call upon the mythical Amerindian universe for a fight to withstand the catholic and Hispanic colonial subjugation: the atrocious conquest, the Inca order de-structuring, and the Andean World deities and sacred conceptions supplantation. A reading of the symbolic and mythical-poetic dimensions from an original Amerindian perspective presents the readers of José María Arguedas with new perspectives for the understanding and unveiling the American sacred world, as well as other possible ways to get closer to the Latino American literature with roots into our indigenous people and their cosmovisions in the literary traditions inherited from Europe.

Keywords: José Maria Arguedas, short story, Amerindian myths, otherness.

José María Arguedas es una de las figuras cimeras de la literatura latinoamericana y universal. Una de las claves de la maestría de Arguedas consiste en la integralidad con que supo conjugar en su obra literaria —novela, cuento, poesía— las múltiples facetas de su personalidad profesional e intelectual. Profundo conocedor de las lenguas quechua y castellano y de las cosmovisiones andina e hispánica, fue antropólogo, investigador del folclor, músico, traductor y todos esos aspectos integrados en sus relatos breves y novelas, le confieren a su obra unas dimensiones humana, poética, simbólica, de una entrañable profundidad, como tendremos la oportunidad de apreciar en las líneas siguientes.

El relato *La Muerte de los Arango* cuenta la historia de un pueblo que es devastado por la peste. Narrado desde la perspectiva de un

niño, el drama tiene una dimensión colectiva, pues su narración versa no solo sobre aquello de que es testigo presencial y partícipe, sino que subsume las voces anónimas, que comentan, tratan de explicar y recuerdan todo lo que ha ocurrido en el pueblo poco antes del advenimiento de la peste, durante el transcurrir de la misma, hasta el momento de su expulsión.

Una característica significativa del relato de Arguedas es que está estructurado con base en un conjunto de rituales donde se conjugan lo sagrado y lo profano, lo trágico y lo festivo, donde lo mítico y lo simbólico de dos cosmovisiones se unen sincréticamente, a veces, o se confrontan de una manera abierta.

Si bien la visión hispánico católica pareciera ser la dominante del universo semántico del relato, como tendremos la ocasión de exponer aquí, hay un substrato andino, quechua, en pugna permanente, que la confronta y termina imponiéndose, confiriéndole a este relato de una manera muy velada, pero efectiva, una dimensión política revolucionaria, que estatuye el acto poético escritural como una práctica descolonizadora. La colisión de dos universos míticos, rituales, simbólicos, en un escenario donde antagonizan la historia de los vencedores y la de los vencidos y pugnan dos sociedades marcadas racialmente, todo esto constituye el sentido del relato. Haré una mención somera del conjunto de rituales que estructura la obra, de los mitos que convoca y en el desarrollo de esta ponencia procuraremos examinar algunos de ellos (Arguedas, 1987).

El primer ritual sagrado y festivo que se refiere es la fiesta de los Reyes Magos. Don Juan y don Eloy, los dos hermanos Arango, quienes son las figuras principales del pueblo, solían celebrar una gran fiesta en la cual se escenificaba la Fiesta de los reyes y ellos encarnaban al rey Blanco y al rey Negro. Arguedas se vale del relato de esta fiesta con todos sus preparativos, su teatralización, los sentimientos de temor y de admiración que inspiraban en el público, sobre todo en los niños, para presentar un rápido perfil de estos dos hombres, haciendo énfasis en sus diferencias. Don Juan es el más importante, porque es quien ostenta el poder socio-económico en el pueblo; es moreno,

alto y fornido porque trabaja en su hacienda ganadera y tiene por tanto un mayor contacto con los pobladores. don Eloy es más claro y esbelto, tiene modales distinguidos y caballerescos, porque vive en la ciudad. En la Fiesta de los reyes, don Juan encarna al rey Negro y don Eloy al rey Blanco.

Si bien la tradición católica nos habla de la existencia de tres Reyes Magos que provenían de Oriente para participar de la adoración del niño Dios recién nacido, uno blanco, uno negro y uno indio —o hindú—, para emblematizar las tres regiones del mundo conocido por la antigüedad, y de paso tres cepas raciales. En este relato de Arguedas solo se mencionan los dos reyes, Blanco y Negro y no hay ninguna referencia a la existencia de un rey indio, ni explicación del porqué de su ausencia. Este es el primer gran enigma del relato: El rey indio ha desaparecido. Arguedas, por supuesto, no se refiere a esta fiesta ritual teatralizada como la fiesta de los Tres Reyes Magos, sino que lo referencia como “el drama de la degollación que se representaba el 6 de enero” (2007, p. 120) y esto también es muy significativo. El lector debe preguntarse ¿qué pasó con el rey indio y por qué Arguedas no habla de la Fiesta de los reyes sino del drama de la degollación?

El relato de Arguedas como la cosmovisión andina están contruidos con base en la dualidad: la sociedad se compone de señores e indios; los señores viven abajo, en el pueblo, los indios viven arriba, en la montaña; los señores hablan en castellano, los indios en quechua; la creación de la atmósfera imprime un peso poético a la luz y a la sombra, al sonido y al silencio; pero es la dualidad vida-muerte la que atraviesa de principio a fin el relato; desde el título mismo, “La muerte de los Arango”; desde las dos primeras frases: “ 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” (Arguedas, 1978, p. 245).

El tifus es la peste, la personificación de la muerte; ya aniquiló el pueblo de Sayla, al otro lado del río y ahora empieza a señorear sobre indios y principales. El caballo negro que atraviesa el río es el símbolo

de la muerte. El encadenamiento de los sucesos sigue el orden de los rituales funerarios católicos e indígenas entremezclados. El cortejo fúnebre indígena implica una serie de micro-rituales como el ayataki, el canto de los muertos, entonado en falsete por las mujeres en extraña confusión de canto y llanto; detenerse en la plaza del pueblo, al abrigo de un gigantesco eucalipto hembra que elevará el llanto cantado hasta el cielo; hacer cuatro paradas en el camino hacia el cementerio para recibir los responsos del sacerdote; el ritual del pichk'ay consistente en lavar las ropas de los difuntos. No solo mueren los indios, también los principales mueren. La peste no hace distinción.

A medida que avanzamos en la narración, la muerte adquiere una magnitud inusitada haciendo que todo pierda sentido, invadiéndolo todo, hasta alcanzar una dimensión cósmica. Aquí el relato convoca nuevamente dos mitologías; muchos elementos y símbolos de la narración parecen evocar el Apocalipsis cristiano, pero también se alude a un concepto clave del pensamiento andino que fuera confundido por los misioneros cristianos con el fin del mundo; se trata del concepto de *Pachakuti*, una vuelta del mundo, una renovación cósmica tendiente a restablecer un antiguo equilibrio perdido. El caballo portador de la muerte, al igual que la visión terrorífica del eucalipto en llamas y el cielo incendiado cayendo en trozos, en las pesadillas de los niños, un año antes, cuando se celebraba la fiesta del Santo Patrón del pueblo, son claras referencias al Apocalipsis.

Arguedas describe con imágenes vívidas, en un tono nostálgico, aquellas fiestas religiosas, motivo de orgullo y de alegría para los habitantes del pueblo; son fiestas católicas, pero imbuidas, al mismo tiempo de elementos indígenas, como la presencia de los danzantes de tijeras que amanecían “bailando en competencia por las calles y plazas” (1978, p. 247).

El núcleo del relato lo constituye la narración de los eventos asociados con la muerte de los hermanos Arango, principales del pueblo. Es sobre todo la descripción del funeral de don Juan, la que nos permite asomarnos a ese otro mundo, hispánico-católico, que

claramente tiene una dominancia religiosa, social, racial y económica sobre el pueblo.

Para introducir la narración de la muerte de don Juan Arango, se hace una semblanza de los dos hermanos y su liderazgo en las actividades sociales, económicas y culturales. En este momento previo a la muerte de don Juan, el narrador presenta las dos fiestas religiosas que hemos mencionado de carácter alegre y vital, carnavalesco, pero que ya entrañan en sí un augurio de la muerte inminente: la fiesta del drama de la degollación con su rey desaparecido y la fiesta del Santo Patrón del pueblo. Este es otro de los enigmas presentes en el relato. ¿Cuál es este pueblo? ¿Cómo se llama? En ningún momento del relato se menciona el nombre del pueblo. Se identifica el pueblo vecino que fue aniquilado por la peste, como el pueblo de Sayla; los dos están separados por un río, como la muerte y la vida. Arguedas es muy gráfico al presentarnos la descripción del pueblo con su parte alta, india y su parte baja, blanca; la larga calle que lo atraviesa por la cual discurren los cortejos fúnebres, la plaza central con su gigantesco eucalipto hembra, frente al cual se ubica la escuela, la iglesia y al fondo el hermoso cementerio lleno de luz y color antes de la peste y transformado después en un espacio infernal por la ominosa profusión de la muerte. Un indicio importante sobre la identificación del pueblo, se encuentra en la referencia a la fiesta del santo patrón del pueblo, ya que los gastos y la organización de aquella fiesta es asumida totalmente por don Juan, quien se gasta su ganancia de tres años en la mayordomía de la celebración, en música, pólvora, danzantes, aguardiente para los señores, chicha para los indios y comida para todos. La culminación de la fiesta con los fuegos artificiales que parecen incendiar el eucalipto y hacer que el cielo caiga destrozado en llamas, dejará un recuerdo indeleble en las pesadillas de los niños, como una premonición de la destrucción y del fin del mundo. Don Juan es por tanto no solo el hombre más importante, amado y admirado del pueblo, sino que gracias al ardid de las fiestas religiosas adquiere un aura numinosa de Rey Mago y Santo Patrón; casi un dios en el imaginario popular, y Arguedas por supuesto ironiza.

Pero veamos también la otra cara de la moneda. Arguedas dedica tres párrafos breves para narrar los acontecimientos relativos a la muerte y al entierro de Don Juan y compara el sentimiento de dolor generado por esta pérdida con el mucho más profundo que entrañaban los rituales de los indios; de paso nos muestra cómo los blancos del pueblo se han contagiado de las costumbres indias y terminan el funeral, borrachos, como los indios los señores y gimiendo y cantando como las indias, las señoras. Para ese entonces la peste ya había asolado el pueblo, muchos niños de la escuela, indios y blancos habían muerto y nadie recordaba cómo fue la muerte de Don Eloy ocurrida quince días después. En los días aciagos de la peste, tanto había perdido su sentido que los rituales fúnebres se celebraban de prisa, masivamente y el cura echaba sus bendiciones desde lejos.

El último ritual con el cual finaliza el relato consiste en el exorcismo y expulsión de la peste mediante el sacrificio de un caballo. Este ritual evoca un culto ancestral andino velado por el ropaje del catolicismo. El oficiante, Don Jáuregui, es sacristán, cantor y puede orar en latín, en quechua y en castellano. La alegría, la luz, y el color regresaron al pueblo aquella mañana en que repicaron las campanas y Don Jáuregui atravesó el pueblo hacia el cerro de Santa Brígida, llevando de la brida, el hermoso y enjaezado caballo de Don Eloy, conduciéndolo hacia el alto precipicio donde conservaba el altar de la Virgen. Allí, con gritos e imprecaciones a la peste, a latigazos, hizo que el caballo se despeñara por el precipicio ofrendando su sangre a las rocas y a la tierra.

El sacrificio de un caballo no es un ritual muy católico, y la ofrenda de su sangre a una deidad de las montañas, las rocas y el río, tampoco. Santa Brígida, en verdad, corresponde a una antigua diosa, Madre Tierra, de las religiones célticas que fueron subsumidas por el panteón católico y, por lo tanto, en tierras andinas, correspondería a la más venerada deidad quechua, la Pacha Mama. Al parecer, Don Jáuregui, una figura subordinada en la jerarquía eclesiástica, rinde un culto secreto a la deidad andina, puesto que es el encargado del mantenimiento del altar de la Virgen que desde lo alto del precipicio

contempla las rocas y las profundidades de la tierra hasta el río. Este último ritual significa el triunfo de la religiosidad andina sobre la hispánico-católica y significa el triunfo de la vida sobre la muerte. El sacrificio del caballo del patrón Don Eloy y Don Juan, significa el triunfo de la mansedumbre indiana sobre el poderío hispánico impuesto desde la conquista y la colonia. En *La agonía de Rasu Ñiti* (2007), otro relato de Arguedas igualmente pleno de enigmas, el danzante Rasu-Ñiti lo expresa de esta manera: Es nuestro dios que está creciendo, refiriéndose a Inkarrí, el mítico rey inca que fuera asesinado por Españañarrí, el mítico rey español. Él devorará los ojos del caballo, del patrón no, porque sin el caballo el patrón no es nada; es solo excremento de borrego. Esta es, finalmente, la clave del misterio del rey que desapareció. En el drama de la degollación o fiesta de reyes, no puede haber un rey indio, porque el rey indio había sido asesinado y decapitado por los españoles hace más de quinientos años. Pero en la mitología viva y actual de los pueblos andinos, ese dios, rey, sol, está creciendo en el vientre de la Madre Tierra, para retornar en la época del Pachakuti e instaurar un equilibrio cósmico, social, religioso destruido por los españoles, cuando atravesaron el Gran Río y llegaron con sus caballos. Y como en el relato *La muerte de los Arango* (2007), con el caballo llegó la muerte y con el sacrificio del caballo del Patrón la muerte se irá (Gómez Cardona, 1989, 2021).

La elección que hace Arguedas, de un narrador que cuenta la historia desde la perspectiva de un niño, que participa de los eventos y suma a su propia voz, las voces de los colectivos anónimos de su pueblo, le permite imprimir a su relato un falso aire de sencillez, de ingenuidad; pero en verdad enfrenta al lector con un texto poético, cargado de evocaciones nostálgicas, con un rico simbolismo mítico y ritual tomados de las tradiciones andina e hispánica y, mediante un juego de enigmas, ausencias, de cosas no dichas o, apenas aludidas, lleva al lector a comprender que también hay unas dimensiones políticas e históricas profundamente subversivas, en un breve y aparentemente sencillo relato. Ese es el secreto de la maestría de Arguedas en el panorama de la literatura latinoamericana.

Referencias

- Arguedas J. M. (1987). *Formación de una cultura nacional indo americana*. México: Siglo XXI.
- Arguedas J. M. (2007). La muerte de los Arango. En *Diamantes y pedernales. Relatos escogidos* (pp. 117-123). Edición Ricardo González Vigil. Bogotá: Editorial Norma.
- Arguedas J. M. (2007). La agonía de Rasu-Ñiti. En *Diamantes y pedernales. Relatos escogidos* (pp. 125-134). Edición Ricardo González Vigil. Bogotá: Editorial Norma.
- Arguedas J. M. (1978). *Los ríos profundos*. (Prólogos de Mario Vargas Llosa). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gómez Cardona, F. (1989). *Vida, Escritura y Muerte de José María Arguedas*. Gaceta Cultural de El País Cali.
- Gómez Cardona, F. (2021). *Imágenes de la muerte en José María Arguedas*. Inédito.
- Gómez Cardona, F. *No hay muerte. La agonía de Rasu-Ñiti. Un relato de José María Arguedas*. Inédito.

El jaguar: legado simbólico del encuentro entre la luz y la sombra en el Abya Yala. Una lectura comparada entre la trilogía de jaguares de la mitología kogi, “Kashindúkua”, “Noána-sé” y “Námaku”, y “La escritura del dios” de Borges

Daniela Páez Avilés

Licenciada en literatura de la Universidad del Valle
Grupo Mitakuye Oyasín

Resumen

La trascendencia milenaria del jaguar en el Abya Yala radica, por un lado, en la superioridad de capacidades respecto al ser humano, y por otro, en la posibilidad de integrar en su imagen los opuestos. En la trilogía de jaguares kogi —“Kashindúkua”, “Noána-sé” y “Námaku”— y en “La escritura del dios” de Borges, la proyección ancestral hacia el jaguar se expresa en la variación simbólica-sagrada de luz y sombra de las figuras chamánicas protagónicas que lo reflejan. El análisis de estos relatos a partir de las posibilidades simbólicas de las cosmovisiones originarias, permite comprender este arquetipo integrador de la luz y la sombra que ha permanecido oculto en Latinoamérica en el tiempo y la distancia.

Palabras clave: Jaguar, mitología kogi, “La escritura del dios”, arquetipo de la sombra, cosmovisión maya.

The jaguar: symbolic legacy of the encounter between the light and the shadow in Abya Yala. A comparative reading between the jaguar’s trilogy of kogi mythology, “Kashindúkua, Noána-sé, Námaku”, and “La escritura del dios” by Borges.

Abstract

The millenarian transcendence of the jaguar in the Abya Yala resides, on one part, in the superiority of abilities compared to human being, and, on the other, in the capacity of integrating the opposites in its image. In the jaguar’s trilogy of kogi mythology, —“Kashindúkua”, “Noána-sé” and “Námaku”— and in “La escritura del dios” by Borges, the ancestral projection towards the jaguar expresses itself through the sacred-symbolic variation of the light and the shadow on the leading shamanic figures who reflect it. The analysis of these stories from the symbolic possibilities of the original worldviews, allows to comprehend this integrating archetype of light and shadow that has remained hidden in Latin America through time and distance.

Keywords: Jaguar, kogi mythology, “La escritura del dios”, the shadow archetype, Mayan worldview.

Tras el encuentro violento entre Europa y el Abya Yala en el siglo XV, el descubrimiento y excavación de tumbas, espacios de habitación y sitios de cultivo precolombinos sobrevivientes, han permitido rescatar y reconocer parte de la riqueza cultural de nuestros ancestros. Entre los diversos elementos rescatados —pinturas, instrumentos musicales, esculturas, objetos de uso diario y ritual, y ornamentos—, predomina, entre otras figuras animales de importancia para el continente, el jaguar (De Friedemann y Arocha, 1982, p.3).

La admiración milenaria de nuestros ancestros hacia este felino no ha de sorprendernos. El jaguar es el felino más grande y fuerte del continente. Su agresividad, voracidad y agilidad para transitar con libertad desde el centro hasta el sur del Abya Yala —selva, montañas y ríos— y su actuar tanto de día como de noche, lo convierten en un cazador preciso. Son estas cualidades las que hacen del jaguar un agente regulador y regenerador de su ecosistema, pues los cambios en las cifras de estos individuos influyen de manera positiva o negativa en la supervivencia de otras especies animales y vegetales, al disminuir la sombra y aumentar la erosión y sedimentación de los ríos (Gómez García-Reyes y Payán Garrido, 2017).

Aunque cada sociedad indígena ha estructurado su cosmos como una expresión de su realidad en distintos niveles temporales y espaciales, podemos encontrar varios elementos en común. En el caso del jaguar, las características que lo ligan con el día y la noche, la vida y la muerte, la destrucción y la regeneración, lo han llevado a trascender los límites de lo biológico-ecológico para elevarse a la categoría de símbolo. De este modo, sus connotaciones múltiples lo relacionan en diferentes culturas con fenómenos naturales como el trueno, el sol, la luna, la lluvia, las montañas, las lagunas y las cavernas (Dolmatoff, 1978, p. 52).

La naturaleza abierta del símbolo ha enriquecido la imagen del jaguar con la adición de diversos valores y significados con el paso de los siglos. De la admiración y correlación de su presencia con fenómenos naturales externos, llegó, además, a transformarse en la asimilación de características y etapas del ser humano en su lucha por comprender e integrar los opuestos. Finalmente, esta búsqueda de integración del símbolo llevó al ser humano a hallar su reflejo en aquel individuo que representa la primera imagen de héroe cultural de nuestra psique; el ser que a través de su valentía, agilidad mental y sabiduría es capaz de trascender los límites del tiempo y del espacio para vencerse a sí mismo: el chamán.

Son muchos los ejemplos de hombres-jaguar presentes en la iconografía precolombina: desde las civilizaciones de Mesoamérica en las

que el jaguar es símbolo de poder, hasta las numerosas historias del sur del continente sobre individuos que se metamorfosean a voluntad en este felino con diferentes propósitos. En los relatos que sirven de base para la presente ponencia, la trilogía de jaguares de la mitología *kogi*, “*Kashindúkua*”, “*Noána-sé*” y “*Námaku*”, y en el cuento “La escritura del dios” de Borges, la representación del imaginario indígena hacia el jaguar se hace explícita en la variación simbólica-sagrada entre luz y sombra de las figuras chamánicas protagonistas que lo reflejan. Analizar estos relatos de manera comparada a partir de las posibilidades simbólicas propias de las cosmovisiones originarias, nos permitirá acercarnos a una comprensión mayor del alcance de este arquetipo que ha permanecido durante siglos en la sombra.

1. *Kashindúkua*, *Noána-sé* y *Námaku*: el ascenso de lo divino a lo humano

Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. El mar era la Madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era *alúna*. Ella era espíritu de lo que iba a venir, pensamiento y memoria. Así la Madre existió solo en *alúna*, en el mundo más bajo, en la última profundidad, sola (Rocha Vivas, 2010, p. 540). El relato mítico continúa con la descripción de los siguientes ocho mundos creados en ascenso por la regeneración de la Madre en unión con un Padre. En este huevo cósmico del pensamiento *kogi*, el segundo mundo es habitado por un Padre que es un tigre o jaguar, pero no como animal, sino en espíritu, en *alúna*. Este jaguar primordial recibe el nombre de *Kashindúkua*, hijo de la gran Madre y de ella recibe una misión especial: ascender hasta el noveno mundo donde habitan los humanos y llevar la cura para la enfermedad.

Con la ayuda de dos objetos de poder entregados por la Madre, una máscara de jaguar y una bola azul, *Kashindúkua* puede retomar su forma original, la del jaguar, y con este cambio de visión, percibir las enfermedades como cucarrones negros en sus pacientes y así, extraerlos y devorarlos. El relato da un giro cuando un día, en compañía de una paciente, al emplear los objetos de poder ve ante sí una piña

madura. Kashindúkua la devora. Al retomar la visión humana, el protagonista siente que ha hecho algo malo y teme ser castigado. Sin embargo, “se deja llevar por el vicio” y, de ese modo, sigue devorando cada día más y más mujeres. Su forma de hacerlo es particular: las devora no con su boca, sino con el ano y, además, devora solo sus órganos sexuales o todo menos estos (Rocha Vivas, 2010, pp. 580-584).

Dado que se está analizando el complejo simbólico del jaguar como arquetipo del encuentro entre la luz y la sombra, es necesario acercarnos a lo que dichos arquetipos representan por separado. Según la teoría psicológica junguiana, el “yo” se compone por el ego y por la sombra. El ego es todo aquello que es aceptado por la sociedad y, por tanto, lo que decidimos sacar a la luz. La sombra, por el contrario, asociada con acciones y actitudes negativas, es aquello que ocultamos para ser aceptados. Sin embargo, la sombra, aunque en apariencia destructiva, no es necesariamente algo “maligno”, pues en ella también se esconden cualidades y energías creadoras (Jung et alt., 1991, p.16). En el inicio del relato mítico de Kashindúkua, se podría decir que el personaje presenta de manera integrada ambos aspectos. Recordemos que Kashindúkua nace en un mundo oscuro, por lo que para la cosmovisión *kogi* la oscuridad no necesariamente es representación de maldad, sino de potencia creativa. Por esto, Kashindúkua llega al noveno mundo y emplea dicho poder integrado para devorar la enfermedad y dar vida.

La sombra de Kashindúkua se desborda al continuar el vicio egoísta y perjudicial para la comunidad de matar mujeres, quienes representan la fecundidad. En la cosmovisión *kogi*, el inframundo, antes que arriba o abajo, es el lugar donde “todo funciona al revés en cuyas enrarecidas atmósferas la ley de los antiguos no se cumple de la manera en que es aconsejada” (Rocha Vivas, 2010, p. 525). Por ello, el acto de devorar a las mujeres por el ano refuerza la inversión del cometido o desviación heroica del protagonista. En oposición a esta figura oscura, se erige luminosa la de su hermano mayor Bunkua-sé. Este da consejo y castiga a Kashindúkua por sus actos, incluso llega a matarlo. Sin embargo, al ver sus huesos de jaguar, siente temor y

lo revive. La muerte simbólica es un elemento común en muchas prácticas chamánicas y significa la iniciación de la muerte del yo para dar lugar al renacimiento del héroe. Al regresar, Kashindúkua persiste en su soberbia y actuar. Finalmente, cae en una trampa y su cuerpo material es asesinado. Su espíritu permanece vivo en la gruta de una montaña aguardando el momento final.

Nóana-sé hereda de su padre Kashindúkua el cargo de Máma (líder) de la Gente del tigre y su desviación heroica de devorar mujeres. En esta ocasión, Bunkua refleja de nuevo su luz al ejercer consejo y castigo sobre los actos del protagonista. Lo invita al campo y se transforma en una serie de animales que *Nóana-sé*, en estado de jaguar podría devorar, pero este lo ignora. Más adelante encuentran una piña en medio del campo. Bunkua-sé, para probarlo, le ordena que la coma; *Nóana-sé* olvida quitarse los objetos de poder y se lanza a devorar la piña que en realidad es una mujer. Para evitarlo, Bunkua-sé y otros Mámás lo golpean en la cabeza y lo matan. Su espíritu jaguar sobrevive y huye a la gruta de una montaña (Reichel-Dolmatoff, 1985, pp. 46,47).

Para entender mejor estos relatos, es necesario conocer la conexión que establecen los *kogi* entre comida y sexualidad. El sistema social de esta comunidad se divide en linajes representados por animales, razón por la cual las alianzas matrimoniales se consolidan entre parejas complementarias en las que el linaje de la mujer es siempre la presa del masculino. A esto se le adiciona la sacralidad del acto sexual relacionado con las ofrendas. Para los *kogi* la naturaleza refleja connotaciones femeninas de la Madre; las ofrendas de comida depositadas en las grutas de montañas, símbolos de su matriz, reproducen, entonces, el acto sagrado de cohabitar con ella para hacerla fértil. Por dicho carácter sagrado de la sexualidad, muchos hombres *kogi* consideran que, cuando el acto se realiza por la sola búsqueda del placer, embrutece y les impide aprender la Ley de la Madre (De Friedemann y Arocha, 1982, p.208). Por todo lo anterior, se puede concluir en ambos relatos que, primero, al devorar a las mujeres, Kashindúkua y *Nóana-sé* atacan al símbolo principal representativo

de la Madre y de la fertilidad en los humanos; segundo, irrespetan las leyes de alianzas de la comunidad al sostener relaciones sexuales con mujeres de diferentes clanes y, finalmente, al ceder a su instinto irrefrenable, trastocan el sentido del acto sexual al profanarlo (Gómez Cardona, 2010, pp. 82,91,92).

El último de los relatos de esta trilogía de jaguares *kogi* es, probablemente, el que presenta de manera más pronunciada la escisión entre la luz y la sombra de los tres. A medida que avanza el mito se esboza la relación establecida entre el pueblo del Máu Ambuámbu, ubicado en la vertiente del mar, donde nace el sol, y el pueblo de la Gente del Tigre, liderado por Nóana-sé, ubicado al occidente, donde el sol se esconde. El eje de esta historia es su protagonista, *Námaku*. Su madre, *Nábía* (mujer jaguar) es esposa de Ambuámbu. No obstante, y a pesar de los peligros que entraña visitar a la gente del Tigre, *Nábía* acostumbra ir y, una vez allí, se acuesta con todos los hombres. De este modo en su vientre queda plantada la semilla de Nóana-sé y, aunque Ambuámbu lo sabe, decide criar al niño como hijo suyo. *Námaku* está predestinado, pues “todavía antes de nacer, oía todo y sabía todo lo que hacía su madre” (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 49).

Námaku crece pensándose hijo de Ambuámbu y de su gente. Sin embargo, su sangre y semilla de tigre lo llaman y de manera irremediable lo conducen hasta su oscura raíz. En un arranque por defender a Ambuámbu de los improperios de *Nábía* ante la gente del Tigre, se transforma de repente en jaguar y decide ir a dicho pueblo a testificar. Una vez allí, ocurre el encuentro inevitable con su verdadero padre. La similitud entre ambos es incuestionable; la única diferencia es que uno es viejo y el otro joven. En dicho espejo temporal, *Námaku* reconoce su destino en el reflejo de aquel que encarna su lucha. Enfrenta a su padre y toma su lugar. No obstante, su deseo exacerbado por hacer justicia hace desbordar su sombra y, así, oprime con duros castigos a la gente, que termina por rebelarse. *Námaku* huye como jaguar y permanece así devorando gente (Reichel-Dolmatoff, 1985, pp. 48-52).

Mientras que en los relatos anteriores, *Kashindúkua* y *Nóana-sé* desbordan su sombra al tergiversar el propósito encomendado por

la Madre, Námaku vive en carne propia la frustración causada por la conciencia de su dicotomía. Desconocedor de su origen, crece en un pueblo que simboliza la luz; sin embargo, la fidelidad que tiende los lazos a la desviación heroica de sus ancestros, el rechazo y la lucha contra su destino lo llevan a desbordar su sombra. Estos relatos son tratados como una unidad, pues la transformación de estos seres con poderes divinos representa el paso de la integración entre la luz y la sombra —la capacidad de dar vida a través de un acto destructivo (ser jaguares para devorar la enfermedad)— a la desviación cuando solo es alimentada la parte oscura. En la mitología kogi estos tres personajes marcan un ciclo al ser anteriores a la existencia de los humanos y también al presentarse en el final venidero de los mismos. Para los kogi la división entre bien y mal es omnipresente, no obstante, en su cosmovisión es posible integrarlos y transformarlos en complementarios indispensables para dar vida (de Friedemann y Arocha, 1982, p. 210).

2. “La escritura del dios”: Tzinacán descubre la luz en la sombra

Otro relato de base mitológica que expresa el encuentro simbólico entre la luz y la sombra en la figura del jaguar es “La escritura del dios” (1949) de Borges. En este cuento el autor presenta de manera magistral la escisión inicial entre estos dos arquetipos en el interior del protagonista. Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom que Pedro de Alvarado incendió, tras ser torturado despierta en uno de los hemisferios de una cárcel profunda, oscura y de piedra. La descripción detallada eleva la prisión al símbolo de la cueva, lugar común en las prácticas chamánicas de iniciación del paso a otros mundos (Eliade, 2003, pp. 45,46). Tzinacán, en efecto, se enfrenta en este lugar a la muerte, puesto que ya ha perdido su juventud y la cuenta de los años. La circularidad del espacio, completado por la figura de un jaguar en el hemisferio paralelo, refleja el sentido de unidad entre ambos individuos.

El estado de sombra en el que se encuentra inicialmente el protagonista se reitera por su identidad misma. En el *Popol Vuh* se habla

de un líder maya cakchiquel cuyo nombre, Ahpozotzil, significaba “rey murciélago”. Tras la llegada de los españoles, estos le dieron el nombre náhuatl Tzinacán, que significa “murciélago” (Recinos, 1947. *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*, p. 201, citado por Balderson, 1996, p. 72). Por tanto, la elección del nombre del personaje no es arbitraria; la relación con la oscuridad de la noche simbolizada por este animal, se enlaza, además, con la presencia paralela en la celda del jaguar. En la cosmovisión maya la noche se vincula con la oscuridad primordial de la que nace el cielo estrellado; el jaguar moteado simboliza ese cielo nocturno, que a su vez da paso a una ruptura al surgir el sol. Este es fuerte durante el día y declina al anochecer, momento en el cual se transforma en el jaguar o sol nocturno que lo devora todo. El jaguar es, desde esta cosmovisión, “el punto en el que todas las potencias dispersas del universo se concentran” (Schwarz, 1988, p. 64).

Tras descubrir en sí mismo al jaguar como uno de los atributos del dios al intentar descifrar una tradición antigua, Tzinacán tiene un sueño. Acorde a la creencia maya de que los sueños son realidades vividas fuera del cuerpo que fungen como medio para ver *en* y *con* el alma y, además, conectarse con la divinidad, en su sueño Tzinacán se enfrenta con una voz incorpórea —desde la sombra— que intenta disuadirlo de su misión y lo amenaza con la muerte (Ruz, 2012, p.140). Luego de superar la prueba y despertar, el prisionero bendice el lugar e instantáneamente experimenta una visión: en ella ve una rueda de espacio-tiempo absoluta —tal y como entreveían estas dimensiones intrínsecas los sabios mayas— y, al saberse una de las miles de millones de hebras que la componen, perfecta en sus causas y sus efectos, Tzinacán se desprende de la voluntad de su antiguo yo. El sorprendente final en el que este ser aguarda paciente la muerte de su cuerpo indica que el descenso simbólico a su interior le ha permitido trascender su existencia humana al integrar la luz con su sombra.

Conclusión

En nuestra mente han quedado guardados a modo de arquetipos los rasgos milenarios de quienes nos preceden. Estos rasgos nos

definen y aunque conscientemente pensemos que no nos pertenecen, a nivel inconsciente respondemos a ellos y a las formas simbólicas con que se expresan. América es una tierra con una historia terrible marcada indeleblemente desde hace cinco siglos. No obstante, también es la tierra sagrada y columna vertebral del planeta que ha permitido el encuentro y enriquecimiento entre muchas culturas. Con respecto al tesoro de nuestra sangre, Manuel Zapata Olivella afirmó que si por vergüenza o temor no aceptáramos alguno de sus elementos, esto supondría un acto de mutilación identitaria que acarrearía sentimientos de inferioridad y de violencia contra nosotros mismos. Ahora bien, ¿cuál sería la sombra que cargamos como latinoamericanos? La urgencia de reconstruir nuestra identidad supone, por tanto, reconocer y aceptar también al jaguar que desde hace siglos corre como una sombra por nuestras venas en espera de ser integrado.

Referencias

- Balderston, D. (1996). Cryptogram and Scripture: Losing count in “La escritura del dios”. En *Out of context: Historical reference and the representation of reality in Borges* (pp. 69-80). Durham, EE.UU.: Duke University Press.
- Borges, J.L. (1949). La escritura del dios. En *El Aleph*. <https://bit.ly/32NVtZy>
- De Friedemann, N. y Arocha, J. (1982). *Herederos del Jaguar y de la Anaconda*. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia Editores.
- Eliade, M. (2003). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Cardona, F. (2010). *El jaguar en la mitología kogi. Análisis del complejo simbólico asociado con el Jaguar, el chamanismo y lo masculino en la literatura Kogi*. Cali, Colombia: Programa editorial de la Universidad del Valle.
- Gómez García-Reyes, C. y Payán Garrido, E. (2017). Iconografías y representaciones del jaguar en Colombia: de la permanencia simbólica a la conservación biológica. *Revista de Antropología y Arqueología* 28, 131-152.

- Jung, C., Campbell, J., Wilber, K., von Franz, M.L y otros. (1991). *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana* (Zweig, C. y Abrahams, J., eds.). Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Recinos, A. (1947). *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*. México D.F., M
- Reichel-Dolmatoff, G. (1978). *El chamán y el jaguar*. Bogotá, Colombia: Siglo XXI editores.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Los Kogi*. Bogotá, Colombia: Procultura.
- Rocha Vivas, M. (2010). *Antes del amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Ruz, M.H. (2012). Mercedes de la Garza, Sueño y éxtasis. *Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. *Península VII* (1), 137-144.
- Schwarz, F. (1988). *El enigma precolombino*. Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca.

La problematización irónica del estereotipo de la bruja: el caso de “En la hamaca”, de José Félix Fuenmayor

Nicolás Gómez Rey

Universidad Autónoma de Bucaramanga

La figuración irónica es, por un lado, la puesta en crisis de la dualidad, y por otro, la evidencia de lo incongruente. Las ideas acerca de las brujas, por ejemplo, se han definido desde los límites de la marca diferencial entre el yo/el otro, que niegan lo heterogéneo de la vida en sociedad. Para el caso del cuento “En la hamaca” (1967), de José Félix Fuenmayor, el estereotipo figura en la bruja, que se articula desde otros contrastes: razón/sinrazón, sana /enferma, buena/mala, normal/anormal. Así las cosas, en este análisis se atenderá a las desavenencias en la forma del contenido (Ballart, 1994): la línea de la figuración irónica se guiará por los derroteros de las contradicciones, las inversiones y las confrontaciones entre situaciones, personajes y discursos del cuento mencionado.

Palabras clave: Ironía, estereotipo, bruja, José Félix Fuenmayor.

The ironic problematization of the stereotype of the witch: the case of “En la hamaca”, by José Félix Fuenmayor

The ironic figuration is, on the one hand, the crisis of duality and, on the other, the evidence of the incongruous. Ideas about witches, for instance, have been defined from the limits of the differential

mark between the self / the other, which deny the heterogeneity of life in society. In the case of the story “En la hamaca” (1967), by José Félix Fuenmayor, the stereotype appears in the witch, which is articulated from other contrasts: reason / unreason, healthy / sick, good / bad, normal / abnormal. Thus, this analysis will address the disagreements in the form of content (Ballart, 1994): the line of ironic figuration will be guided by the paths of contradictions, investments and confrontations between situations, characters and discourses of the tale in mention.

Keywords: Irony, stereotype, witch, José Félix Fuenmayor.

Matea es “la seca, esmirriada, huesudita, fea cosa que había sido antes y que siguió siendo después. Sin embargo...” (Fuenmayor, 1994, p. 47). Temístocles es el hombre violento de apariencia bondadosa. Matea también es la mujer que los *otros* juzgan bruja: “Recordaba [*Matea*]: Cuando ya no pudo ocultar que estaba encinta la torturaron con preguntas despiadadas; y tal la trataban los hombres que ninguno pudo ser sospechado; y ella sabía que nadie le hubiera creído y se obstinó en callar; y le enrostraron un ‘*tendrá que ser del Diablo, maldita bruja*’” (p. 47; énfasis añadido).

En el cuento “En la hamaca” (Fuenmayor, 1994) se pondrá particular atención a la ironía que se presenta en los personajes, porque se desdican a lo largo del relato: Matea trastoca el estereotipo de mujer estúpida y bruja; Temístocles se presenta como sosegado y sabio, pero termina desvelado como un hombre violento, y de victimario pasa a ser el objeto de *venganza* de Matea. En vista de esto, la ironía se acerca a la sátira del comportamiento violento del hombre sobre la mujer y a la puesta en crisis de la marca que los otros hacen sobre esta: la bruja. Son ellos los que dan a Matea este apelativo; así marcan la diferencia y sustentan las relaciones entre ironía y poder que Víctor Bravo (1997) entiende como dualidad desde la que se dinamiza la marginación: “La evaluación permanente de los actos (propios y ajenos) constituye uno de los rasgos de la “microfísica» del poder” (p. 42).

Matea es la bruja impugnada que, a pesar del paso del tiempo (diez años en la diégesis), recuerda un hecho que pudo ser una violación: “Ninguno parecía acordarse de ello. Sólo ella, que no se quejó nunca, que nunca había llorado, no olvidaba” (Fuenmayor, 1994, p. 48). Esta es la primera advertencia que el narrador presenta, ya que a medida que avanza el relato el personaje se desdice: pasará de la mirada esquiva a la fijación en los ojos de Temístocles, a la vez que el no olvido acrecentará el plan ejecutado al final de la historia. Hay que insistir en que en esta ponencia se atiende a los contrastes en la forma del contenido (Ballart, 1994): inversiones y confrontaciones entre situaciones, personajes y discursos, ya que “[...] ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos, o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación” (Ballart, 1994, p. 343).

Para comenzar, en el nombre del personaje femenino se encuentra un rastro de ironía, Temístocles dice: “—Matea. Hay Mateo, San Mateo. También Matea debe ser nombre de Santa” (Fuenmayor, 1994, p.48). Por esto se convence de que el nombre de la mujer —de etimología religiosa— es coherente con el comportamiento de ella, la ‘santa’ que al final del relato lo asesina. Aunque Matea es tímida y fea, Temístocles ve una oportunidad para valerse de ella como cocinera y ama de casa, por esta razón la convence para que viva con él: “—Estoy pensando que si vive sola se expone a que le falten a la consideración. Usted necesita el respeto de un hombre” (p. 49). En el relato hay una ruptura entre las palabras y las acciones de Temístocles, que se supone bondadoso, amable y protector, pero resulta ser un hombre violento. El interés de él en Matea no es más que de beneficio propio. El narrador, que tiene la distancia irónica particular de la tercera persona, pone en evidencia las incongruencias:

Temístocles la examinaba. ‘No es más que un pellejo, esta mujercita. Propiamente, no puede acomodar. Pero con buena voluntad se podría entre veces hacer el deber. Eso vale la pena aguantarlo por lo principal, porque es trabajadora y callada, y una gran lavandera, y una gran cocinera. Parece desconfiada. Hay que ir poco a poco’ [...] Si me consigo a esa Matea me quedará más dinero para comida, [...] me pondría en la

mesa desayunazos, almuerzazos y comidazas [*sic*]. (Fuenmayor, 1994, pp. 49-50)

El hombre estereotipa a la mujer como objeto de trabajo y de servicio para él. Aunque le produce un rechazo físico, Temístocles hace un esfuerzo para convencerla y recurre a su apariencia:

También tenía Temístocles una buena cabeza por dentro y por fuera. La de adentro le suministraba mañas para lograr lo que deseaba; y la de afuera ayudaba en la práctica de las mañas con su expresión honrada y bonachona. Esta combinación puso en juego para traerse a Matea, y no le falló. Diez días después de su primer encuentro, Matea se fue a vivir con Temístocles. (Fuenmayor, 1994, p. 51)

Lo anterior pone en duda la apariencia pacífica y piadosa del personaje, el cazador que logra convencer a Matea, y que a lo largo del relato será un embustero: primero, Temístocles opta por “portarse con ella como marido y animosamente la besó” (Fuenmayor, 1994, p. 52), aunque, enseguida, “[...] no pudo contenerse: vomitó” (p. 52). El personaje Temístocles se contradice, es incongruente como piensa y actúa: “Pero el domingo en la madrugada sucedió que Temístocles tuvo como capricho de borracho divertirse contándole las costillas a Matea. La sacó de la cama por un brazo; y poniéndola de pie en el suelo le desgarró la camisa y le iba localizando las costillas con un dedo: una, dos, tres... Y Matea, a la orden” (p. 52).

Se supone que “La mente y el corazón de Temístocles eran sanos” (Fuenmayor, 1994, p. 53), pero así parezca arrepentido por el acto violento sobre Matea, termina por juzgar que “Hasta podría ser que a la pobre le agrade que yo la tome de entretenimiento” (p. 53). Entonces, la ironía que se articula en la contradicción entre pensamientos y acciones de los personajes se revela en el supuesto comportamiento normal de Temístocles y en lo que hace con Matea en medio de las borracheras.

En el cuento hay una insistencia en Matea, la bruja, como objeto de diversión: en las madrugadas alcoholizadas de domingo, Temístocles “se entregaba al pacífico y amable disfrute del beneficio universal

que como benévolo sostén y dócil juguete le dispensaba Matea” (Fuenmayor, 1994, p. 53). De esta manera, la incongruencia en el personaje es insistente: si por momentos se arrepiente, en otros se da ‘pacífico’ y ‘amable’ —léase la ironía en los adjetivos— “en meterle una cajita de fósforos en la hoyita” (p. 53) a la mujer. Vale recordar que el estereotipo clasifica el cuerpo de la mujer como enfermo, perverso y corrupto: la delgadez de Matea la hace objeto de juego para Temístocles. Roy Porter (2002) explica que el imaginario medieval acerca de locos y de brujas asociaba la debilidad de los cuerpos de estos como “[...] síntomas de *maleficium* (maléfico) satánico encauzado por brujas que habían hecho un pacto con el diablo” (p. 29).

Ahora bien, el objeto de diversión que significa Matea ‘a la orden’ empieza a ser cuestionado por el narrador: este es quien hace evidente el carácter irónico en el comportamiento aparentemente dócil de la mujer: “Y cómo soportaba la tonta mujercita sus chanzas de borracho. [...] ¿Cómo las soportaba? Ahí comenzó a aparecer una sombra” (Fuenmayor, 1994, p. 53).

La silenciosa actitud de Matea despliega un hálito de misterio en el cuento. El comportamiento de la mujer ensancha la sombra. Matea es el silencio que deviene perturbación:

¿Por qué no resistía, por qué las toleraba sin quejarse, ni siquiera intentaba evitarlas? No era que se complaciera en el sufrimiento, porque su actitud enigmática, impasible, en manera alguna revelaba el generoso dolor de un mártir. Escondía el rencor, ¿y lo iba acumulando? La sombra se extendió a Temístocles en inquietante misterio. (Fuenmayor, 1994, pp. 53-54)

La sombra aparece y se instala en el cuento. La actitud de los personajes rasga y transforma la atmósfera, más aún cuando después de otra borrachera de Temístocles, Matea presenta un cambio evidente y el hombre comienza a presentir el peligro: “Ahora él la miró de frente. Y ella alzó también la mirada para encontrar también de lleno la de Temístocles. Y él vio por primera vez los ojos de Matea que se presentaron como charcos de aguas espectrales, muertas, y con un vapor frío que les brotaba desde muy adentro. Las palabras de

simpatía se helaron en los labios de Temístocles. Y tembló de miedo” (Fuenmayor, 1994, p. 55).

Esta es la primera vez en el cuento que Matea mira y llena de terror a Temístocles. La historia toma un giro, ya que el presentimiento de peligro se apodera del hombre. La ignorancia de Temístocles también se observa en la ironía de las situaciones que se afianzan en la incongruencia entre lo que planea Temístocles y el resultado, quien ante el miedo persistente y la búsqueda de soluciones para sus actos violentos compra una hamaca para dormir alejado de la mujer: la consecuencia de la salida al problema deviene la muerte en la hamaca.

Se detuvo. Acababa de ver en la puerta de un almacén una hamaca en exhibición para la venta. Y fue componiendo: allá había una mediagua entre la casa y la cocina, sostenida por fuertes horcones; de estos colgaría la hamaca; y cuando llegara con tragos iría directamente a acostarse en ella entrando por un portillo de la cerca. De ese modo evitaría que la presencia de Matea en su borrachera le hiciera surgir *aquel demonio burlón incontrolable*. [...] Temístocles había tenido siempre aversión a las hamacas, pero se sobrepuso a ese sentimiento, porque su disposición era la del sacrificio. (Fuenmayor, 1994, p. 56; énfasis añadido)

De esta manera se percibe la inversión en Temístocles, que pasa de ser victimario a víctima del destino o demonio burlón: la cura, como el dicho popular, es peor que la enfermedad. Vale decir que el recurso de la ironía es la contradicción entre la solución y el resultado, la incongruencia entre la tranquilidad y el ‘sacrificio’ de Temístocles con el destino en la misma hamaca, porque el sosiego del hombre es interrumpido por las pesadillas que anuncian la muerte: “y él sabía que su mirada [*la de Matea*] le daría la muerte” (Fuenmayor, 1994, p. 57).

Cerca del final del relato es posible leer el cambio en Matea (“el horror de los ojos de Matea trazó una terrible continuidad en la noche y el día” (Fuenmayor, 1994, p. 57), así como el carácter irónico en las acciones de Temístocles. Por ejemplo, a pesar de las evasivas y las estrategias para no golpear a Matea, en la víspera de la muerte la beodez puede más que el temor y los presagios. Temístocles se emborracha y ultraja a la mujer, en medio de la lluvia y de la madrugada:

“Afuera, Matea se sentó en el mismo sitio donde había caído, sobre el suelo desnudo. La lluvia la salpicaba. *El frío no la hizo estremecer porque ardía. Y allí, inmóvil, pasó el resto de la noche con los ojos fijos en la hamaca vacía que se agitaba convulsa a los golpes del viento*” (p. 58; énfasis añadido).

A la mañana siguiente la inversión de los personajes parece completa, porque en el arrepentimiento Temístocles queda mudo y es esquivo a la mirada: “El temor de ver los ojos de Matea lo contuvo. ‘Puedo hablarle sin mirarla.’ Mas no encontró las palabras” (Fuenmayor, 1994, p. 58). En seguida, el narrador advierte que “Matea en una tienda vecina compraba una aguja para enfardelar” (pp. 58-59); en ese espacio se encuentra con dos mujeres que, como al inicio del cuento, reafirman el estereotipo de mujer estúpida y de bruja:

—¿Qué vas a hacer con esa aguja?

Matea levantó la aguja hasta sus ojos y se quedó mirándola.

—¿Vas a coser algún costal?

—Sí, un costal.

[...]

Mientras se alejaban la otra dijo:

[...] La aguja será para sacarle los ojos a Temístocles. Tú no conoces, esa fue la que tuvo un hijo con el diablo. (Fuenmayor, 1994, pp. 58-59)

Primero, las mujeres dicen que Matea es tonta; después, se supone que Matea es la bruja: la amante del diablo.

En el desenlace del cuento Matea da un vuelco inesperado a su condición: planea con mucha atención —acto nada cercano a una estúpida— la manera de asesinar a Temístocles, mientras problematiza un estereotipo de la bruja: si en el imaginario tradicional es la malvada hechicera, “En la hamaca” figura como una transgresora de la violencia del hombre. La supuesta mujer estúpida anticipa todo el plan que ejecutará sobre el cuerpo de Temístocles: “Aquel día Matea

se había levantado más temprano que de costumbre. Antes del regreso de Temístocles tenía ya puesta sobre la leña encendida en el patio, calentando agua, el cubo que usualmente utilizaba para hervir ropa sucia" (Fuenmayor, 1994, pp. 62-63). Hay que atender al detalle: el cubo en el que Matea servía a Temístocles es el mismo en que hierve el agua que verterá sobre él. Si se puntualiza en la manera como Matea trabaja sobre la hamaca, el cuidado en el actuar es evidente:

Los cosió desde arriba de la cabeza de Temístocles hasta más debajo de sus pies. [...] Luego, poniendo en la operación, que *ejecutaba con toda atención*, alzó el cubo y derramó el agua hirviendo sobre Temístocles, primero en el rostro. *No perdió una gota*. [...] Y no cayó, porque su cabeza desvanecida encontró apoyo en el destrozado pecho de Temístocles. (Fuenmayor, 1994, pp. 62-63; énfasis añadido)

Matea problematiza el estereotipo que recae sobre ella: burla al hombre violento, lo desdice, en la medida en que se acerca a lo que Ballart (1994) ha visto como el objetivo de la sorpresa desde hechos y personajes: "Por lo general el escritor busca con la contradicción de los sucesos y las situaciones un efecto detonante e inmediato, que haga sentir al lector un poco de la perplejidad de sus personajes" (p. 347).

"En la hamaca" es un cuento irónico que se articula con la sátira para problematizar el estereotipo que parte de la opinión general sobre los sujetos incomprensidos, como la bruja. Además, el cuento verbaliza una parodia, porque Matea se desdice, no es la supuesta bruja hechicera, sino la víctima que después de sufrir cobra venganza del que la violenta. Antes de Temístocles, esta bruja vive sola, porque los hombres la utilizan y la rechazan; aborta un supuesto hijo del diablo, que más parece origen de una violación; con Temístocles arde en silencio, hasta que rompe con la violencia. La bruja Matea es objeto de diversión y de servicio que se acerca al perfil de la marginada, dentro de la hegemonía patriarcal. Por estas razones, Matea es imitación y refutación, se revela y contradice por medio de la inversión que concluye el relato.

Matea es bruja al afrontar la violencia sobre ella. Matea rescata el sentido de transgresión cuando subvierte los límites y los roles de género que la someten. Matea es bruja cuando busca la venganza:

[...] En fin, dime qué quieres.

—Señor: nada más que hacer el mal.

—Encantadora, encantadora respuesta... [...] Más aún: he aquí el verdadero diamante que te doy, esposa mía: *la venganza*... Te sé bribona, conozco tu deseo más oculto... Oh, nuestros corazones ya se entienden... [...] (Michelet, 2014, p. 55; énfasis añadido)

Referencias

- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para una modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Fuenmayor, J. F. (1994). *La muerte en la calle*. Bogotá: Editorial Santillana (Alfaguara Hispánica).
- Michelet, J. (2014). *La bruja*. La Habana: Editorial Arte y Cultura.
- Porter, R. (2002). *Breve historia de la locura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Entre el exilio y la desaparición: Un acercamiento a las ausencias latentes en “Sensini” de Roberto Bolaño

Tania C. Triana Cuevas
Instituto Caro y Cuervo

Resumen

El cuento “Sensini” (1997) de Roberto Bolaño elabora una cartografía de las múltiples ausencias que provocaron las dictaduras militares en América Latina. En la narración se tejé —aunque transversalmente— la condición del exiliado y el desasosiego que sufren los familiares de los detenidos-desaparecidos, a la vez que se rescatan algunos nombres de escritores que, como el mismo Bolaño, experimentaron y se vieron afectados por las violencias de la represión.

La lectura que se propone del cuento consta de dos momentos: primero, se elaborará un análisis textual de las menciones breves al exilio y a la desaparición que aparecen en el texto y, segundo, se continuará trazando la ruta de las ausencias referidas en “Sensini” a partir de los textos “Ilustración para el lector” y “Otra información” (1983) de Antonio Di Benedetto y el cuento “Juan se iba por el río” (1977) de Rodolfo Walsh.

Palabras clave: Roberto Bolaño, Sensini, exilio, desaparición forzada, cuento latinoamericano.

Between exile and despair: an approach to the hidden absences in “Sensini” by Roberto Bolaño

Abstract

The tale “Sensini” (1997) by Roberto Bolaño elaborates a cartography of the multiple absences provoked by the military dictatorships in Latin America. The narrative weaves —though transversely— the condition of the exiled and the unease suffered by the families of the arrested/ disappeared, at the time that rescues some writers names who, like Bolaño himself, experimented and were affected by repressive violences.

The proposed interpretation features two moments: First, a text analysis of the brief mentions of exile and disappearance that turn up in the story, and, second, the route of absences referred in “Sensini” will continue to be traced based on the stories “Ilustración para el lector” and “Otra información” (1983) by Antonio Di Benedetto, as in the short story “Juan se iba por el río” (1977) by Rodolfo Walsh.

Keywords: Roberto Bolaño, Sensini, exile, forced disappearance, Latin American short story.

*Al fin cayó sobre él, como un derrumbe,
aquella soledad que le duraría ya toda la vida.*

Tomás González

1. La distancia como pérdida: entre lo intangible y lo material

El cuento de Bolaño relata la historia de una amistad epistolar entre dos autores exiliados en diferentes ciudades de España. Arturo Belano, narrador y *alter ego* del chileno, decide ponerse en contacto con el argentino Luis Antonio Sensini cuando descubre que ambos participaron en el Concurso Nacional de Literatura de Alcoy. Su

conversación, que al principio gira en torno a las convocatorias de diferentes certámenes, paulatinamente se aproxima a la vida privada de los personajes que residen en Girona y Madrid.

El texto, que se basa en la correspondencia que Bolaño mantuvo con Di Benedetto, se ha estudiado a partir de la reflexión del oficio del escritor. En el capítulo cuatro del libro *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea* (2016), Oswaldo Zavala señala que desde el diálogo de los autores, se presenta una “identidad política [...] que se contrapone a las dinámicas del campo literario que celebra el éxito de ciertos escritores pero que injustamente vuelve invisible a otros tantos de comparable o incluso superior talento” (p. 103). De este modo, por un lado, se medita acerca de lo que implica vivir de la literatura y, por otro, la amistad se revela como un espacio de resistencia y de consuelo ante las contrariedades que resultan de esta labor.

Otro enfoque desde el cual ha sido revisado el cuento, y en el que se detendrá este análisis, es el exilio. Lila McDowell (2014), realiza un recorrido por las pérdidas que “la ancianidad argentina y la juventud chilena experimentan”⁷⁵ (p. 142). Su propuesta, si bien aborda las dimensiones políticas —como la ineficiencia del Estado— y las circunstancias absurdas que rodean la experiencia —caso de la subsistencia de Sensini gracias a los premios monetarios—, no repara en la sutileza con la que se materializa el desarraigo en el lenguaje.

En el texto la soledad y la precariedad de los protagonistas se construye poco a poco. Pese a que es poco lo que Belano refiere de sí, en algunos momentos detalla las condiciones en las que se encontraba: “En aquella época yo tenía veintidós años y era más pobre que una rata. [...] Casi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir” (2010, p. 17). Una situación que, como se enteró después, era similar a la que Sensini atravesaba: “Vivía, no tardé en comprenderlo, en la pobreza, no una pobreza absoluta sino una de clase media baja, de clase media desafortunada y decente” (p. 25). El hecho de que el narrador aparezca

75 La traducción es mía.

ocasionalmente evidencia que el eje del relato es el argentino a causa del interés que despiertan su obra y su vida.

El cuento de Sensini, publicado en el libro de los finalistas del concurso del Ayuntamiento de Alcoy, es resumido por Belano como un texto donde “no quedaba nada claro” (Bolaño, 2010, p. 18) salvo que “en el campo, un campo plano y más bien yermo, el hijo del narrador se seguía muriendo” (p. 18). Más adelante señalará que sus relatos “generalmente se desarrollaban en el campo, en la pampa, y eran lo que antiguamente se llamaban historias de gente armada, desafortunada o con un peculiar sentido de la sociabilidad” (p. 21). Entre líneas se vislumbra el aspecto autobiográfico de la obra del escritor, el paisaje argentino que dejó atrás y la continua inquietud que le genera no tener noticias concretas del paradero de su hijo.

En la primera carta enviada por Belano a Sensini, aunque la literatura tiene un papel central, se mencionan otras cuestiones como la coyuntura política que el cono sur afrontaba debido a las dictaduras instauradas en ese entonces y, además, se habla de la estancia del chileno en Europa. La correspondencia, así, se desliga del tono formal y adquiere uno personal: “intenté tocar otros temas, la carta se me fue de la mano, le hablé de viajes, amores perdidos, Walsh, Conti, Francisco Urondo, le pregunté por Gelman al que sin duda conocía, terminé contándole mi historia por capítulos” (p. 22). El desplazamiento de los asuntos ordinarios a aspectos cada vez más íntimos fue producto no solo de la constancia de la mensajería, sino también de la cercanía que se construyó misiva tras misiva.

Su proximidad llegó al punto en el que, cuando el narrador le pidió al argentino una foto de su familia, este le mandó junto a su respuesta dos retratos. En uno Sensini estaba acompañado de Carmela, su esposa, y de su hija Miranda; mientras que en el otro solamente se apreciaba a un joven de veintidós años, hijo de su primer matrimonio. Gregorio, como se llamaba, tenía ya treinta y cinco años, era periodista y “andaba perdido por Latinoamérica o eso quería creer” (Bolaño, 2010, p. 24) su padre. El desconocimiento de su ubicación y la falta de noticias suyas, pese a que en el cuento no se atribuyen

de manera explícita a la represión política, apuntan a un caso de desaparición forzada.

Una de las secuelas del delito —cuya pretensión es la eliminación de la existencia de un sujeto— es la incertidumbre constante que padecen los familiares de las víctimas. En el cuento esto se vislumbra en las alusiones de Sensini a “sus diligencias en organismos humanitarios o vinculados a los departamentos de derechos humanos de la Unión Europea para averiguar el paradero de Gregorio” (Bolaño, 2010, p. 24) y en el lenguaje indeterminado con el que se le informa que “probablemente habían encontrado el cadáver en un cementerio clandestino” (p. 28). La búsqueda constante y la carencia de certezas, si bien se manifiestan de modo sutil, dan cuenta de una experiencia que se escapa al entendimiento.

Belano, incluso, alcanzó a intuir la turbación que experimentaba su amigo cuando él le escribía sobre sus infortunios: “en esas ocasiones las cartas solían ser pesadas, monótonas, como si mediante la descripción del laberinto burocrático Sensini exorcizara a sus propios fantasmas” (Bolaño, 2010, p. 24). Aunque narrar puede contribuir a comprender eventos traumáticos, como afirma el sociólogo Gabriel Gatti en el artículo “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas” (2011), el crimen implica “una conjugación de términos de semántica difusa” (p. 99). Es decir que, al plantear que una persona puede “esfumarse”, atenta contra los presupuestos lógicos del individuo y provoca una experiencia inteligible y, por ende, comunicable.

La imposibilidad de determinar si el sujeto se encuentra vivo o muerto resulta en un desasosiego continuo para aquellos cercanos al detenido. En el caso de Gregorio, a pesar de que “ninguna noticia fue concluyente” (Bolaño, 2010, p. 31) y que “su cuerpo podía estar entre el montón de huesos exhumados de aquel cementerio clandestino” (p. 31), su padre nunca consiguió asimilar y aceptar su pérdida. Sin embargo, el peso del asunto irresuelto no se sobrelleva siempre de la misma forma. Carmela y su hija, por ejemplo, no dudaron en dictaminar la suerte del joven: “todos sabíamos que estaba muerto

[...] todos, dijo miranda, menos él” (p. 30). Se presenta, así, la soledad de quienes se aferran a los rastros del ausente con la esperanza de encontrar su paradero.

Como recuerda Belano, esta fue una de las razones que motivó a Sensini a regresar a su país dado que, como exponía en su carta de despedida, “si quería saber a ciencia cierta el destino final de Gregorio no había más remedio que volver” (Bolaño, 2010, p. 28). De igual modo, el interés del escritor por retornar enseña otra dimensión del exilio: “decía que volvía a la Argentina, que con la democracia ya nadie le iba a hacer nada y que por tanto era ocioso permanecer más tiempo fuera” (p. 28). La partida obligada, producto de los problemas políticos, se percibe como un despropósito y un disparate que solo se remedia cuando se habita de nuevo el lugar que se abandonó.

No obstante, el reencuentro de Sensini con Buenos Aires no supuso una plenitud completa debido a los percances que surgieron durante su restablecimiento: “quiso volver a la universidad, pero entre trámites burocráticos y envidias y rencores de los que no faltan el acceso le fue vedado y se tuvo que conformar con hacer traducciones para un par de editoriales” (Bolaño, 2010, p. 31). El desarraigo, irónicamente, se manifiesta con más fuerza en el hogar recuperado y revela que el daño causado por la interrupción abrupta de la vida cotidiana es irreparable.

2. Otros registros de la ausencia: entre lo enunciado y lo referido

Además de ser un eje transversal en el texto, el exilio juega un papel fundamental en la historia que inspiró la narración de Bolaño, puesto que Di Benedetto —en quien se basa Sensini— tuvo que trasladarse a Europa en 1977 para protegerse de la persecución que la dictadura cívico-militar emprendió contra él. Durante su estadía en el extranjero, el argentino publicó *Cuentos del exilio* en 1983, un compilado de treinta y cuatro relatos que abre con una nota titulada “Ilustración para el lector”.

A manera de antesala, el autor alude brevemente al aspecto biográfico que dio título al libro, ese momento cuando fue “arrancado” de su hogar, su familia, su trabajo, sus amigos y se vio obligado a “pasar a tierras lejanas y ajenas” (Di Benedetto, 2006, p. 504). Se refiere una doble experiencia que, por un lado, implica un abandono de lo construido y que, por otro, arroja al sujeto abruptamente hacia lo desconocido. Una dualidad que se traslada a la importancia que tienen estas circunstancias en relación con las siguientes páginas, ya que pese a que Di Benedetto señala que estas no “tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos” (p. 504), a continuación, dirá que solo pudieron escribirse por un exiliado. De esta forma, se perfila una poética de lo latente en la que si bien el silencio sobre lo ocurrido “equivale a una protesta muy aguda” (p. 504), las pérdidas apenas enunciadas dejan entrever una consciencia y una sensibilidad acerca de lo experimentado.

La obra de Di Benedetto, al igual que la narración de Bolaño, posee en sus márgenes rastros del desarraigo que también se observan en “Otra información” (2006). Este apartado, en el que se aclara que lo consignado en la publicación es “verdaderamente nuevo” salvo algunos textos que figuraron “en periódicos, suplementos literarios o revistas de existencia pasajera” (p. 504), entabla un diálogo con la estrategia del cambio de nombre que ideó Sensini para participar en varios concursos con los mismos relatos. Las consideraciones tanto de la cualidad efímera de la letra impresa en determinados formatos como del indiferente público lector exponen las dinámicas de una labor prescindible para la mayoría, pero necesaria para quien la realiza. Se trata de un ejercicio de metareflexión en el que las particularidades del lugar de enunciación son la base y el punto de partida.

De igual modo, las condiciones extraliterarias inciden directamente en la otra ruta que propone el cuento. El tema de la desaparición forzada, además de manifestarse en torno a la ausencia de Gregorio, se traza a través de las menciones de algunos autores que fueron víctimas de la represión. Belano habla de “Haroldo Conti, desaparecido en uno de los campos especiales de la dictadura de Videla y sus secuaces”

(Bolaño, 2010, p. 19), y de “Rodolfo Walsh (como Conti asesinado por la violencia)” (p. 19). Este último, “a quien más quería junto a Sensini” (p. 20), fue reconocido por sus investigaciones periodísticas, dentro de las que se destaca *Operación masacre* (1957), y en menor medida, por su producción ficcional enfocada en el cuento y el teatro.

A principios de 1977 Walsh escribió *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* de manera paralela a “Juan se iba por el río”. El primer texto —que denunciaba los crímenes ejecutados por el Estado— se difundió por correo el día anterior a su desaparición; mientras que el otro —que narraba la historia de un argentino del siglo XIX— no llegó nunca a publicarse. Este cuento, decomisado en un operativo de inteligencia en compañía de otros documentos, alcanzó a ser leído por Lilia Ferreyra y Martín Gras antes de extraíarse. A pesar de que las circunstancias fueron diferentes, debido a que la esposa lo revisó apenas estuvo finalizado y el segundo lo encontró en la Escuela de Mecánica de la Armada durante su detención clandestina, ambos concuerdan en que las primeras líneas eran “Juan Antonio lo llamó su madre. Duda era su apellido. Su mejor amigo, Ansina, y su mujer, Teresa”⁷⁶.

Además del inicio, solo quedaron las impresiones e interpretaciones que compartieron sus dos únicos receptores. “Juan se iba por el río” pervive gracias a los recuerdos y es una obra que, al final, se teje a partir de los relatos de su ausencia. La intersección entre la movilización política y la actividad literaria de Walsh se ubica, entonces, en un espacio vacío que, lejos de devenir en silencio, se convierte en potencia.

3. A modo de cierre: Una poética de los bordes

Este recorrido por la cartografía del exilio y la desaparición forzada dibujada por Bolaño en “Sensini” permitió detallar los rastros que dejan las experiencias del desarraigo y la pérdida. Por medio de

76 Información obtenida de los reportajes “La ida y la vuelta” (2017) de Ivana Romero y “El cuento desaparecido” (2017) de Roxana Barone.

un acercamiento desde los márgenes de lo explícito y lo sugerido fue posible indagar y reflexionar sobre las distintas relaciones que se construyen entre el texto y el contexto. Así, los diálogos que entablan los autores a través de sus producciones y las cuestiones que las obras plantean a los lectores terminan por elaborar diversas poéticas de los bordes: “la pérdida contemplada” de Bolaño, el lugar de enunciación reivindicado en la negación por Di Benedetto y “el vacío narrativo” de Walsh. Quedaría, entonces, la pregunta por las otras ausencias tejidas en Sensini, por ejemplo, por la obra de Haroldo Conti y Francisco Urondo.

Referencias

- Bolaño, R. (2010). “Sensini”. En: *Cuentos* (pp. 17-33). Barcelona: Anagrama.
- Di Benedetto, A. (2006). “Ilustración para el lector”. En: *Cuentos completos* (p. 504). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Di Benedetto, A. (2006). “Otra información”. En: *Cuentos completos* (p. 504). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Gatti, G. (2011). “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas”. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2148>
- McDowell, L. “Absurdity and Utopia in Roberto Bolaño’s *Estrella Distante* and ‘Sensini.’” *Confluencia*, vol. 30, no. 1, pp. 138-151. EBSCOhost,search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edselc&AN=edselc.252.084921846511&lang=es&site=eds-live
- Zavala, O. *La Modernidad Insufrible : Roberto Bolaño En Los Límites de La Literatura Latinoamericana Contemporánea*. University of North Carolina at Chapel Hill Department of Romance Studies, 2015. Recuperado el día 14 de abril de 2020 de EBSCOhost,search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1511758&lang=es&site=eds-live.

La desnaturalización de la Violencia a partir de dos cuentos de Hernando Téllez

Sergio Antonio Mora Moreno
Universidad Santiago de Cali

Resumen

Gran parte de los estudios sobre la literatura de la Violencia, época que abarca el conflicto armado colombiano entre 1948 y 1958, se han centrado en la novela escrita en dicho periodo. Hernando Téllez, escritor, periodista y diplomático, fue uno de los primeros en acuñar el término de “novela de la Violencia”. Si bien algunos críticos señalan la importancia de Téllez para la “taxonomía” de estas novelas, al encerrar “narrativa de la violencia” en este género se desestima el cuento. Téllez no solo es uno de los primeros en abordar críticamente estas nuevas expresiones literarias, sino que él mismo, en 1950, publica *Cenizas para el viento*. De este modo, analizaré cómo la propuesta de Téllez, a partir de los cuentos *Espuma y nada más* y *Preludio*, no busca preguntarse por el origen de la Violencia, ni por señalar tajantemente a un bando culpable, sino que busca un cuestionamiento ético a esta, a su dinámica y a los sujetos que hacen el conflicto a través del artificio literario.

Palabras clave: Narrativas de la violencia, cuento, Violencia, Hernando Téllez.

The denaturing of the Violence through two Short Stories by Hernando Tellez

Abstract

A great amount of the studies on the literature of the Violence, period that covers the Colombian conflict between 1948 and 1958, has been focused on the novels written during that time. Hernando Tellez, writer, journalist, diplomatic, was one of the first authors to use the term “the novel of the Violence”. Despite some critics pointing out the importance of Tellez in the “taxonomy” of these novels, at the moment of delimiting “the fiction of the Violence”, short stories are not taken into a count in this genre. Tellez in not only one of the first writers in addressing the critic of these new literary expressions, but he also published, in 1950, his own work, *Cenizas para el viento*. In the same way, I will analyze how the proposal of Tellez, through his short stories *Espuma y nada más* and *Preludio*, does not attempt to wonder about the origin of the Violence, nor categorically accuse a guilty party, but to find an ethical questioning to this conflict, its dynamics, and the individuals who produce the conflict through their literary artifices.

Keywords: Fiction of the Violence, short stories, Violence, Hernando Tellez.

Los estudios sobre la literatura de la Violencia, época que abarca el conflicto armado colombiano entre 1948 y 1958 (Guzmán, Fals Borda y Umaña, 2010), se han centrado —en una gran mayoría— en la novela que se produjo sobre ese periodo del conflicto colombiano. Como lo señaló Marino Troncoso (1989), uno de los primeros en acuñar el término de “novela de la Violencia” fue el escritor, periodista y diplomático Hernando Téllez, quien en 1954, en el artículo “Literatura y testimonio” (1954), publicado en *El Tiempo*, hizo un breve análisis sobre el testimonio como obra de arte en tres novelas sobre este periodo, *El cristo de espaldas* (1952), de Caballero Calderón, *El*

Gran Burundú-Burandá ha muerto (1952) de Jorge Zalamea y *El día del odio* (1953), de José Antonio Osorio Lizarazo. Así, muchos de los estudios sobre la literatura de la Violencia se ubican desde novelas publicadas a partir 1952, y solo se centraron en este género narrativo.

Si bien algunos críticos señalan la importancia de Téllez para la “taxonomía” de estas novelas que se producen tanto en ese momento como posteriormente, la expresión “narrativa de la violencia”, usada solo para la novela, deja de lado otros géneros literarios como el cuento. Téllez no solo es uno de los primeros en abordar críticamente estas nuevas expresiones literarias, sino que él mismo, en 1950, publica *Cenizas para el viento*, un libro de 19 cuentos, de los cuales varios se insertan y afrontan la época de la Violencia. Lastimosamente, y como señalan algunos de los críticos de esta narrativa, como María Helena Rueda (2011), no ha sido estudiada de forma cabal dentro de la tradición literaria colombiana del siglo XX.

La obra de Téllez, entonces, no solo se podría pensar como un preludio a las novelas producidas en la época de la Violencia, sino que, como señala Gustavo Cobo Borda (2007), “afrontaba el tema de la violencia en Colombia y le daba una trascendencia estética insospechada” (p. 11). Sus cuentos, además de ser testimonio de la coyuntura que vivía el país, se preocupaban por el hecho literario, por crear universos ficcionales complejos que documentaran artísticamente la situación histórica. En estos cuentos, la Violencia no es un mero telón de fondo para la anécdota, para lo literario, y el hecho artístico tampoco se superpone al contexto, sino que entre ambos factores hay una relación de dependencia, ya que, como se verá, los personajes de estos cuentos no son concebibles sin la Violencia. No hay que olvidar que esa era una de las grandes preocupaciones que señaló el autor en su ya mencionado artículo de 1954: “Claro está que toda obra de arte es un testimonio. Pero no olvidemos que hay una profunda diferencia entre el acto de testimoniar documentalmente y el de testimoniar artísticamente” (Téllez, 1979, p. 458).

Así pues, a continuación, analizaré cómo la propuesta de Téllez, a partir de los cuentos “Espuma y nada más” y “Preludio”, no busca

preguntarse por el origen de la Violencia, ni por señalar un bando culpable, sino que desde la estructura narrativa (forma y contenido) hace un cuestionamiento ético a la Violencia, a su dinámica, y los sujetos que hacen el conflicto. De este modo, en un primero momento, haré un breve recuento sobre los hechos históricos más relevantes dentro del periodo en el que se construyen las narraciones, para así, dar paso al análisis de cada cuento.

Los relatos se desarrollan entre 1948 y 1950, entre el gobierno del conservador Mariano Ospina Pérez (1946-1950) y la campaña electoral de Laureano Gómez, también miembro de dicho partido, la cual estuvo manchada por la corrupción y por el supuesto hostigamiento por parte de los gobernadores hacia la población, así como por la persecución a liberales, quienes, como forma de resistencia, crearon grupos armados locales. Dentro de este periodo hay varios hechos que marcan el inicio de la Violencia. El detonante fue el asesinato del jefe único del partido liberal, Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, que dio paso a El Bogotazo (momento en el que se desarrolla “Preludio”).

Dentro del gobierno de Ospina Pérez se llevaron acciones represivas a los detractores de su gobierno, como liberales y comunistas, hasta miembros pertenecientes a la iglesia protestante. Después de los hechos del 9 abril, se crearon los Pájaros y Los Chulavitas, grupos conservadores, auspiciados por el gobierno central y local, que buscaban combatir la disidencia por medio de la persecución, desplazamiento y matanza de liberales.

Así, en el cuento “Espuma y nada más” se escenifica la formación de grupos armados a raíz del conflicto bipartidista. La narración tiene lugar en una barbería. El capitán Torres, miembro del partido del orden, va a que le arreglen la barba con uno de los mejores en su oficio en todo el pueblo. El barbero, quien cree pensar que el hombre que tiene entre la silla y su cuchilla no sabe que él es un revolucionario clandestino, entra en un dilema sobre qué hacer con su instrumento de trabajo. Por un lado, en la navaja está el deber ser de su profesión, el de dejar sin un rastro de maltrato aquella piel bien afeitada; por

otro lado, si hunde un poco más la navaja estaría cumpliendo con su deber ser como revolucionario.

En el cuento, la focalización, que se da desde el barbero-revolucionario, permite que se cree una tensión, la cual recae en su herramienta de trabajo: la navaja. La tensión se va intensificando a medida que Torres va contando sus planes de ajusticiamiento a los revolucionarios del pueblo, por lo que el monólogo que sostiene el barbero se va acrecentando junto a la indecisión de usar o no la navaja como medio de justicia. A pesar de que Torres insiste en que él junto a sus hombres van a cometer una masacre, presidida de torturas, el barbero no deja de pensar en las consecuencias de su decisión. Si decide ser el excelente barbero que siempre ha sido, se alejaría de la violencia y no se convertiría en un asesino, pues, según él, el deber ser del revolucionario no implica dar muerte a otros. Toda esta situación hace que el barbero, a partir de cuestionar su lugar en la lucha revolucionaria, logre repensar la dinámica circular de la Violencia: “Vienen otros y otros y los primeros matan a los segundos y estos a los terceros y siguen y siguen hasta que todo es un mar de sangre” (Téllez, 2007, p.14).

El decidir no matar a Torres, por un momento, lo libera de la Violencia. Sin embargo, el personaje no tiene otra opción, su mundo y conciencia están marcados por el conflicto, y no puede huir de este por medio de una negación, al contrario, decir no reafirma su lugar en la Violencia, lo devuelve a esta como un traidor a su causa; aunque si dice sí, su acción lo convertiría en un héroe, pero también en un asesino.

Finalmente, el barbero concluye: “No quiero mancharme de sangre. De espuma y nada más. Usted es un verdugo y yo no soy más que un barbero. Y cada cual en su puesto. Eso es. Cada cual en su puesto” (Téllez, 2007, p. 15). El barbero, hasta ese momento se siente aliviado: su deber con Torres es el de cortar su barba. Sin embargo, Torres, antes de irse del salón para cometer la masacre de la que ya estaba haciendo alarde, le dice al barbero: “Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por

qué se lo digo” (Téllez, 2007, p. 15). De este modo, si bien tenemos un dilema que se construye a partir de la conciencia del barbero, lo que hace que el lector se ponga de su lado al no tener más información, la respuesta del capitán los sitúa a los dos en el mismo plano de reflexión ética sobre el asesinato. Sin embargo, Torres sí es un asesino, y uno de los mayores del pueblo. Él reafirma la Violencia, mientras que el barbero, a pesar de decir no al acto de matar, no logra salir de la dinámica de la Violencia pues ya se denomina a sí mismo como un revolucionario, por lo que una negativa, lastimosamente, no le permite redimirse y salirse del conflicto.

De este modo, la narración plantea ciertos interrogantes éticos a partir de las acciones y dilemas de los personajes: si el barbero ya está dentro del círculo de la Violencia ¿debe cumplir con su deber ser como revolucionario? Y, ante todo, ¿cuál es el imperativo ético a seguir si se quiere romper con el círculo de la Violencia? En el cuento no hay una preocupación por resolver el conflicto, por dar una salida ética a la disyuntiva de los personajes; más bien hay un intento por cuestionar la Violencia por medio del artificio literario. Esto no implica que haya una naturalización o mitificación del conflicto, como podría señalarlo Laura Restrepo (1985), según lo que propone en “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia colombiana’”, por no nombrar las causas del conflicto o un culpable directo; todo lo contrario, al complejizar las acciones violentas de la guerra y al ponerlas en cuestión, el cuento logra desnaturaliza la Violencia, la pone entre paréntesis en un momento en que es la ley de vida en el territorio colombiano y apunta a una realidad que está más allá del texto, la cual debe ser repensada.

Como se mencionó, el 9 de abril de 1948, el día de El Bogotazo, fue el acontecimiento que desbocó la Violencia que se venía gestando años atrás debido al inicio del proceso de industrialización del país y a la lucha por la obtención de la tierra por parte de los grandes empresarios y latifundios. Bogotá se incendió minutos después de que cayera abaleado Gaitán. Como lo narra Téllez (2007) en “Preludio”, la revolución estaba servida, los desmanes no se hicieron esperar:

“Primero fue un grito. Después miles de gritos. Después un tumulto. Después la revolución. A mí me entregaron un machete, grande y nuevecito. Brillaba la hoja contra la pálida luz, al voltearla” (p. 43).

Este cuento se narra desde la focalización de un hombre del que nunca sabemos su nombre, solo conocemos que no tiene empleo y que lo posee el hambre. Mientras la revolución estalla, como un telón de fondo, el hombre se para frente a una vitrina de una tienda a admirar los bizcochos que tanto desea comerse. Es tal el hambre que el hombre solo reflexiona sobre lo que está pasando en el momento que le entregan un machete⁷⁷.

Esta arma solo cobra sentido en el momento en que el sujeto se mira en el reflejo de la vitrina. Aunque este no se identifica como revolucionario, ya entiende que algo está pasando a su alrededor a través del machete. Es el objeto lo que hace que el sujeto empiece a involucrarse con la situación. Al igual que en “Espuma y nada más”, el objeto tiene una connotación doble (su función también puede ser la de arma), es el que llena de significado la escena: “El machete me daba cierta presencia. Pero ¿qué iba a hacer con el machete? La revolución no se equivoca, pensé, pues si están repartiendo machetes algo habrá que cortar, algo habrá que defender, y a alguien habrá que matar” (Téllez, 2007, p. 44).

El machete, junto al poder que se le da en la situación y al estar ligado a la revolución que se está librando, empieza a determinar el comportamiento del protagonista. En un primer momento no entiende el porqué de las arengas, el porqué del empuñar esta arma. Sin embargo, sigue la corriente. Es tal el ímpetu de la Violencia, del poder que sostiene en la mano, que este se deja envolver poco a poco por la situación.

Así, de repente, no tener el machete deja de ser una opción, se vuelve un imperativo el sostenerlo: “Tiré el machete al suelo mientras

77 Efectivamente, el día del Bogotazo, se empezó a repartir armas a los ciudadanos. Los partidos se estaban organizando para una lucha que desencadenaría en la Violencia. El país se polarizó en torno a dos consignas “Tenemos que hacer la revolución” y “Nos van a hacer la revuelta” (Guzmán, Fals Borda y Umaña, 2010, p. 54).

me limpiaba la cara y el vestido. —¡Recoja el machete, miserable! —ordenó a mi espalda una voz autoritaria” (Téllez, 2007, p. 45). De este modo, el arma lo adentra en la violencia, ya es obligatorio gritar “¡Viva la revolución!”, y al momento de ingresar en la dinámica, esta empieza a poner sus normas y a legitimar la muerte como ley.

En este momento de la narración, la revolución que se lleva en las calles deja de ser la escenografía en la que se desarrollaba la acción, para empezar a demarcar las posibles acciones de los personajes que en otro contexto no serían posibles.

Este hombre decide volver a la vitrina, y piensa en la posibilidad de romper el vidrio para saciar su hambre; sin embargo, otro hombre ya ha ocupado su lugar frente a la estantería y le propone que rompan el vidrio entre los dos. El personaje siente que la vitrina le pertenece, solo hay alguien que puede acceder por la fuerza a esos bizcochos: él. La revolución allí lo había encontrado, por lo tanto, ese era su territorio, el cual estaba dispuesto a defender. La revolución, la Violencia que se toma la ciudad y el tener el machete legitimaría su acción.

De este modo, la Violencia, como ya se mencionó, en su misma dinámica arrolla a los individuos con su fuerza y, debido al estado de excepción que crea, les permite a los ciudadanos cruzar las barreras de lo permitido y modificar el código ético desde el que se actúa, es un volver al estado de naturaleza del que hablaba Hobbes en el *Leviatán*.

El hambriento frente a la vitrina es capaz de reconocer el impulso de violencia que le genera la revolución. Así, amenaza de muerte al hombre que está dispuesto a romper la vitrina para adquirir los bizcochos: “—Si usted toca ese vidrio lo mato —dije llevado de un impulso extraño, de una fuerza secreta que parecía estar en mi interior, pero que yo comprendía que estaba también en la calle, en la atmósfera” (Téllez, 2007, p. 47). El hombre, sin dudarlo, rompe la vitrina, y el narrador arremete contra la nuca de su oponente. Lo asesina y con su muerte la náusea ha invadido su cuerpo y se le ha llevado las ganas de comer, justo en el momento en que los bizcochos ya estaban a su disposición.

Téllez crea una atmosfera del inicio de la Violencia que parecía aislada del personaje, y es tal la efervescencia, que se va comiendo al personaje y a sus acciones, a tal punto que estos no pueden salirse de ella. La violencia es la que impone el nuevo código ético y moral a los personajes, es la que legitima y normaliza las acciones. El sujeto de este cuento pone en evidencia el poder de este escenario de conflicto en el actuar de los individuos; y su arrepentimiento, manifestado en la náusea, pone en cuestión la naturalización de ese nuevo código.

Así pues, una vez más, este autor apunta a desnaturalizar la Violencia, a ponerla en cuestión a través de las acciones de sus personajes. Como lo señala María Helena Rueda:

Más que señalar culpabilidades, invocar la necesidad de establecer una justicia basada en la venganza, o apuntar hacia las fallas sociales que habrían suscitado la violencia, Téllez observa el funcionamiento de la misma, mostrándola como una fuerza guiada en gran parte por su propia dinámica. (2011, p. 78)

Sin embargo, en este cuento, sí se podría pensar que, más allá del cuestionamiento ético a la Violencia, hay un señalamiento a unos culpables en el acto de sentir náuseas frente al hecho violento, y más si se tiene en cuenta que esta narración tiene como escenario el punto de quiebre que da inicio a dicha época. De este modo, se podría plantear que la náusea como gesto no busca señalar a un solo bando, sino que señala a ambos núcleos que movilizan esta violencia como los causantes que permiten que ese estado de excepción sea posible. Pues, no solo es el bando contrario que causó la muerte, el que grita “abajo los asesinos” son ellos mismo también los que buscan matar.

Como conclusión, en estos dos relatos se puede ver la propuesta estética y política de Hernando Téllez, la cual no solo se preocupa por el papel testimonial del arte, sino que estos dos elementos deben hacer parte de un todo coherente. Así, la Violencia no es solo la escenografía donde se desarrolla una anécdota, sino que esta es vital para las decisiones de los personajes, a tal punto que sus decisiones no logran escapar del dominio del conflicto. Los cuentos, a partir del cuestionamiento ético, desnaturalizan la violencia, y con esta se pone

en duda los códigos ético-morales bajo los que vive un sujeto dentro de una sociedad como la de la Violencia. De este modo, Téllez, como se señaló, no le interesa mencionar directamente unas causas, sino que, a través de las relaciones entre los personajes, y de la Violencia como parte integral de la configuración de su subjetividad, busca complejizar la mirada que se tiene de esta para así direccionarla hacia una realidad que está más allá del texto.

Referencias

Guzmán, M. G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2010). *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Punto de lectura.

Restrepo, L. (1985). "Niveles de realidad en la literatura de la "violencia colombiana". En M. Cárdenas (ed.) *Once ensayos sobre la violencia* (pp. 117-169). Bogotá: Fondo editorial CERC.

Rueda, M. H. (2001). *La Violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Nexos y diferencias.

Téllez, H. (2007). *Cenizas para el viento*. Bogotá: Norma.

Téllez, H. (1979). *Textos no recogidos en libro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Troncoso, M. (1989). "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)". *Violencia en literatura en Colombia*. Madrid: Orígenes.

La carga negra: rastreo a la alteridad afrouurbanita y el racismo en “Entre nos, hermano” (1966), de Arnoldo Palacios

Yair André Cuenú Mosquera
Autor

Resumen

En “Entre nos, hermano”, Arnoldo Palacios, construye una representación afrouurbanita encarnada en el protagonista. Los parámetros a analizar son la alteridad y la representación simbólica con que se construye el racismo en el cuento; en el primer caso, la alteridad, representada en la condición de *otro*, que el personaje hace de sí mismo —se considera un *igual* frente a los demás viajeros— y las distancias que existen entre la construcción hecha por él y la que la sociedad hace de él. En el segundo caso, a través de la puesta en escena de una situación que mezcla ignorancia, inocencia y culpa para revelar un cuadro que emparenta nociones de alteridad, pero mantienen las valoraciones sociales basadas en el racismo estructural.

Palabras clave: Afrouurbanita, Arnoldo Palacios, Racismo estructural, Alteridad, Literatura afrocolombiana.

The black load: tracing Afro-urban Alterity (otherness) and racism in “Entre nos, hermano”, 1966, by Arnoldo Palacios

Abstract

In *Entre nos, hermano*, Arnoldo Palacios, builds an Afro-urban representation embodied in the protagonist. The parameters to be analyzed are the **alterity and the symbolic representation with which racism is constructed in the story**; in the first case, the alterity, represented in the condition of another, that the character makes of himself—he considers himself an equal in front of the other travelers—and the distances that exist between the construction made by him and the one that society makes of the. In the second case, through the staging of a situation that combines ignorance, innocence and guilt to reveal a picture that relates notions of otherness, but maintains social valuations based on structural racism.

Keywords: Afrouurbanita (afro-urban), Arnoldo Palacios, Structural iterat, Alterity, Afro-Colombian literature.

*Entre nos, hermano*⁷⁸ es un cuento que se publicó en 1966 en una antología de cuento titulada *Cuentistas colombianos* (Ediciones El Estudiante), cuyo editor fue Gerardo Rivas Moreno (1940/41-2018), conocido como “Gérrimo”. Nos relata dos momentos; el primero es un cuadro en el que será posible contar el segundo, es decir la historia. En el cuadro primario nos encontramos con una conversación entre un diplomático negro, el Dr. Hipólito Dieudonné, y un pintor que desea hacerle un retrato; el segundo, de mayor profundidad, es la anécdota Dr. Dieudonné en uno de sus viajes en los Estados Unidos. Y esta historia es la que atenderemos en esta reflexión.

Abordemos el inicio del cuento para comprender la manera como cada personaje se nos describe. El primero que vemos es el

78 Para este análisis se tomará como referencia la versión de *Palabras Pacíficas, Antología: Mito, historia, tradición oral y literatura del Pacífico colombiano*, libro antologado por Alfredo Vanín. Colombia: Edición Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali.

pintor, quien seguirá siendo referenciado por la voz que narra como “El pintor”. Nos es presentado como un hombre de ancha sonrisa y bullicioso, quien vive a las afueras de la ciudad. El autor nos da una ubicación: el Centro Intelectual Color-Man. Allí llega el pintor tras de una larga travesía en bus, metro y un kilómetro a pie. Después aparece en escena el Dr. Dieudonné; para presentarlo, el autor recurre a la descripción de un coloquio en desarrollo. Mientras los demás discuten arrebatándose la palabra y fuman arrojando las cenizas al piso, el Dr. Dieudonné es una evidencia de la altura de su rango: es diplomacia por antonomasia. Analicemos la siguiente cita para ingresar al cuento:

Iban los miembros a comenzar su coloquio. Cada quien se sentó. A menudo este tomaba la palabra; el vecino se la arrebatava de la boca, antes de terminar el hilo de su pensamiento; aquel fumaba sin tregua, sacudiendo la ceniza en el piso. Solo el Doctor Hipólito Dieudonné, dado el trajín de la corrección total en las Embajadas, solo él, aquí ahora, entre esos negros, mulatos, uno que otro blanco, intentaba ser ejemplo de cuando había de tomarse la palabra, escuchar al interlocutor, o — llegado el caso— destrozarse los argumentos del contrincante. Eso sí, en un lenguaje a la altura de su rango. (Palacios, 1966, p. 1)

En el cuento como género la brevedad es virtud. En este pequeño fragmento se nos describe el lugar, la situación y, lo que más nos importa, nuestro protagonista, a quien se atribuyen características que serán fundamentales para comprender la alteridad y la representación simbólica con que se construye el racismo en el relato. Mientras los demás hacen del coloquio una discusión de poca altura, el Doctor insiste en mantener las maneras diplomáticas. Es decir, se ve a sí mismo como “otro” diferente de quienes con él comparten coloquio. Un detalle no debe pasar desapercibido: hay negros, mulatos y uno que otro blanco. Él intenta ser ejemplo. Intenta mostrar a esos otros cómo se deben comportar. Cómo es comportarse como él. Esa es la primera señal de alteridad que este cuento nos muestra: el protagonista se reconoce como un “yo” diferente de ese primer grupo de “otros”. Como decía, es clave que quienes estén ahí sean negros, mulatos y uno que otro blanco, porque frente a este primer grupo, el reconocimiento personal y el distanciamiento, o las diferencias con respecto a

ese “otro”, no radican en una cuestión de piel; más allá de que, desde el nombre del centro intelectual, “Color Man”, ya la ficción nos dé una señal de la importancia que para el relato tendrá el color, la piel.

Luego el relato pondrá foco nuevamente, y por última vez, en el pintor; lo mira intentando retener ese rostro; ha intentado pintarlo, pero es mejor que vaya al taller; con sus ocupaciones sería difícil (Palacios, 1966). De ahí en adelante, todo será la anécdota del Doctor en su viaje por los Estados Unidos, el tema en profundidad. Arnoldo Palacios elige revelarnos el asunto esencial que ocupa la mente del doctor, y para ello se remite a un brevísimo repaso de su historia personal del Dr. Dieudonné. Antes de analizar dicha revelación, brevemente haré mención de aquello a lo que defino como “Afrourbanita”: es habitual asociar a las comunidades afro con territorios rurales, de mar, de río, de selva, pero la riqueza en la diversidad afro es tal que nos encontramos con personas crecidas o nacidas en contextos urbanos —quienes mezcla la herencia cultural rural de, en muchas ocasiones, antepasados campesinos que migraron a las urbes— y las dinámicas urbanas propias de su condición de urbanitas. Pasemos al Doctor Hipólito Dieudonné, un ejemplo afrourbanita rastreable en este cuento. En la siguiente cita se nos revela la intimidad del doctor, como mencioné:

Físico de profesión, el Doctor Hipólito Dieudonné, no era indiferente a la política, por lo cual había entrado en la diplomacia, después de ser ministro, senador líder de un partido político. Aficionado a la etnología, en estos instantes abandonaba la Embajada para consagrarse a trabajos atómicos. ¿Qué lo había empujado, entonces, a la política? El hombre de color debería alcanzar una tal estatura intelectual, capaz de permitirle limpiar el tizne de la piel y confundirse con el blanco. Pero a solas, el doctor Dieudonné, a ratos, se torturaba: por más que se bañase con el mejor de los jabones, se quedaría negro. (Palacios, 1966, p. 2)

Sabemos, antes de la anécdota, que estamos ante una persona cuya alteridad refleja la necesidad de saberse diferente de un primer grupo al que considera, de alguna manera, de inferior rango. En este caso, por primera vez, el autor nos hace una referencia directa a la

cuestión de piel, que se convierte en una representación simbólica con que se construye el racismo en el relato. Al Doctor le parece que el intelecto es la puerta para ser percibido como un igual. Y entonces se hace físico. Sabe que las grandes decisiones de la política las toman hombres blancos, entonces se hace político, a la espera de que tal estatura intelectual le limpie el tizne de la piel (Palacios, 1966).

Hay una inversión de valores en la alteridad que se nos relata cuando se exhibe la intimidad del Doctor en la metáfora del jabón; el protagonista se reconoce como un “yo” capaz de ser “igual” frente a ese “otro”, un segundo grupo idealizado: intelectuales y políticos blancos. Ya no lo vemos en coloquio con “negros, mulatos y uno que otro blanco”, sino ante su intimidad, ahí quiere creer que es capaz de ser igual recurriendo al intelecto y la política para escalar el rango que ve en esos “otros”, esos son blancos. Es decir, sus valoraciones del segundo grupo de “otros” radica en que los considera de altura intelectual y relevancia política. Pero, para sus adentros, los considera unos blancos a los que está condenado a mirar como unos “otros” desde la piel. Aquí sí radica en la piel. Y el tizne y jabón lo delatan. Quiere hacer del “yo” que representa lo más cercano a ese “otro” que idealiza, pero su mayor obstáculo es la piel, el color. El racismo desde la estructura del pensamiento.

Profundicemos en la anécdota, que es en realidad la historia que relata el cuadro. El Doctor Hipólito Dieudonné, en su calidad de Embajador, fue enviado a Estados Unidos. Como diplomático, le fue preparado todo lo necesario para su viaje y, por supuesto, tiquete de primera clase para su viaje. El vagón está lleno de blancos, aunque eso llama la atención del Doctor, no le da importancia. Recordemos que se ve a sí mismo como un “igual” frente a este segundo grupo idealizado que ahora está en escena. Él tiene tiquete de primera clase, es diplomático... para él, en esa situación, la piel es una diferencia menor. Considera que todos tienen el mismo rango intelectual y político. El primer gesto de hostilidad llega cuando el compañero de asiento le retira el codo bruscamente. Convencido de que no hay razón para recibir un trato hostil, asume que es posible que haya

incomodado con su brazo al de al lado y ofrece disculpas. Revisemos lo sucedido a continuación:

[...]. Embajador de mi país, me encontraba yo en los Estados Unidos. Me tocó hacer un viaje en tren. Pues, bien, en mi calidad de diplomático, se me preparó todo: maletas, automóvil que me condujese a la estación, billetes de primera clase. . . , para qué alargar la historia. Usted sabe. . . Ya dentro, eché un vistazo a lo largo y ancho del vagón: puros blancos, yo el único negro. Pero, no le concedí importancia al hecho [...] A mi lado, me pareció que un blanco retiró, brusco, su codo del brazo del asiento al sentir el mío. Le pedí excusas, creyendo haberlo molestado involuntariamente. Él no me miró, ni respondió con el menor murmullo siquiera. A semejante pequeñez tampoco le di importancia. (Palacios, 1966, p. 2)

¿Qué está pasando? El Doctor no se entera. Eso es lo que sucede. La alteridad es posible cuando se reconoce al otro. Pero reconocer a ese "otro" requiere de un reconocimiento del "yo". El Doctor emparenta forzosamente su noción de "yo" con ese "otro"-segundo grupo, por ello es incapaz de ponerse en situación, de enterarse de quién o qué es él para ese "otro". En cambio, insiste en un "yo" que se corresponde al "otro" por los parámetros harto referenciados aquí: intelecto y rango político.

Lo que sí le desmonta su noción es la hostilidad de frente, la agresión física. El Doctor se entera de que sus nociones del "yo" obedecen a una idea que solo él asume como posible. Percibimos que la alteridad, sin un serio reconocimiento del otro y sus características, puede resultar no más que una pantomima para justificar una mentira que se relata a sí mismo. Un instante antes de la agresión física propinada por el conductor que va a su puesto, el Doctor, físico y diplomático, mantiene sus nociones de alteridad, que no le gritan "racismo" en la cara, pues sigue sin enterarse. En la siguiente cita, podemos ver este cuadro de ignorancia e inocencia que posteriormente se convertirá en culpa.

"¡Vos!", se oye un grito seco. Discreto, miré a ver qué pasaba en ese vagón de gente bien. Con el rabo del ojo, veo frente a mí al conductor; pero nada de extraordinario a mi alrededor. ¿Qué habrá sido?, me pregunto

para mis adentros, estirándole mi billete al empleado del ferrocarril... (Palacios, 1966, p. 3)

Estamos ante el inminente final de esa construcción del “yo” basadas en equidad intelectual y política. Se vendrá abajo cuando el conductor lo agarra por la garganta y lo arroja al vagón de carga. Ahora sí que el Doctor se entera: nadie más que él ve lo que él imagina como un “otro igual”. Para los “otros”—este segundo grupo—el “yo” que representa él es bastante diferente del que él ve de sí mismo. Observemos el cuadro de la agresión:

“¡Conmigo!” [...] Y veo al tipo acercárseme a mí. Me arrebata el pasaje y, sin darme tiempo de resollar, me atrapa del cuello, por la nuca, me empuja a rodillazos, abre la primera portezuela, botándome al primer vagón que encuentra, uno de carga para colmo... (Palacios, 1966, p. 3)

¿Cómo sabemos que ya se enteró?, ¿cómo podemos saber que, en efecto, se da cuenta de que es una agresión y no simplemente un equívoco? Por primera vez, el Doctor habla sobre sí en un tono que abandona la diplomacia y reflexiona acerca de lo que pudo haber hecho, o debió hacer. Dice, por ejemplo, que debió enfrentársele, pelear, hacerse linchar. Para que mencione un linchamiento estamos ante la primera muestra de una verdadera consciencia de su “yo” no soportada en el equilibrio intelecto-rango político, sino en la construcción de alteridad bajo unas nociones que reconocen a ese otro como un agresivo blanco racista, que lo ve como un negro inferior indigno de ocupar un asiento en su vagón de primera clase. Ese “yo” que ve encuellado y arrojado al vagón de carga es aquel del que no se ha podido liberar ni con jabón. Y lo que es aún más interesante, ve en ese “yo” del vagón de primera clase que insiste en no ser diferente de los blancos, una mueca de “señorito” que le deja como resultado un “yo” débil, abatido frente a una realidad social que choca con la que ha pretendido construir como individuo. En la siguiente cita podemos analizar lo mencionado:

¡Hacia un frío que taladraba los huesos allí en ese vagón del carajo! Ni dónde sentarme, ni mucho menos dónde pegar los párpados. Me esperaba una larga travesía. Pensé en que he debido enfrentármele,

pelear, hacerme linchar. Pero, tal vez haya sido debilidad mía, a causa de mantenerme en este mundo diplomático de señoritos. No. Fue, más bien, que el conductor no me dio tiempo de decir "esta boca es mía". Me sentí abatido, le juro, y los ojos se me encharcaron, allí, frente a mí mismo. (Palacios, 1966, pp. 3-4)

Con la finalización del cuento cerraré mi ponencia. El autor nos ha preparado un personaje adicional que dará redondez a la propuesta. En el vagón de carga aparece un hombre negro, que nos es descrito como alguien corpulento y sonriente, quien, tras armar una cama improvisada y afirmar que dará de comer al Doctor, nos dará una muestra excepcional de aquello que durante todo el relato se nos ha narrado: como la alteridad es consciencia del "otro" que parte del reconocimiento del "yo", puede haber nociones de alteridad que se trastocan con la realidad cuando a ese "otro" que se construye desde la propia noción de "yo", se presenta como algo diferente a lo que se arma de él. El hombre negro que aparece en el vagón de carga ve al Doctor como un "otro" igual a él, tanto que ofrece su apoyo y cercanía e intenta hacerlo sentir bienvenido al lugar adonde, según él, pertenece el "recién arrojado". Su construcción del "otro" sí ve la piel: negro en vagón de carga, blanco en primera clase son sus nociones. El Doctor no, como hemos dicho, el Doctor ve intelecto y política. Por eso, al final, el hombre negro que acababa de aparecer nos entrega el título del cuento, al considerar al Doctor un "hermano" y buscar una confesión. Analicemos la manera como cierra el cuento en esta cita:

En esas, un negrote robusto, con una mirada de niño, un negro de aquellos que trabajan en los vagones de carga, surge y se me viene sonriente: "aquí es así —me dice—; no es nada, hermano; tranquilízate; de todas maneras, no te irá tan mal". El negro aquel comenzó a arrastrar cajones monumentales, repletos de quién sabe qué. Los ponía boca-abajo, boca-arriba, hasta constituir una especie de lecho. Encima puso un poco de paja, recubierta de periódicos; con cajetas de cartón me inventó una almohada como pudo, y me ofreció un viejo abrigo, de mangas ya un poco comidas, falto de botones. "Yo te daré de comer, no será gran cosa, pero no te morirás de hambre", me alentó.

En fin, ya todo listo, mi negro se me sienta al lado. Presa de una desconfianza escalofriante, él para las orejas, escruta a diestra y siniestra, pensativo. Fuera de nosotros dos, a nadie más vimos. Me dice al oído: “Ahora que estamos aquí, entre nos, dime la verdad, a mí, tu hermano, ¿Dónde te robaste ese billete de tren, ¿eh?” (Palacios, 1966, p. 4)

Para el blanco que retira el codo es natural que el negro esté en el vagón de carga, como para el negro del vagón de carga que todos los negros estén ahí con él, sin importar intelecto o rango político. Para el Doctor no. Ese mundo al que él llama “de señoritos”, más su formación académica, le han permitido creer en las profesiones e intelectos para construir sus nociones de la alteridad, no la piel. El hombre negro del vagón no pretende insultar cuando le pregunta por el billete, en su cabeza cree conocer a ese que como ve como un “otro” como él, y apela a la confianza que le produce su certeza: ¿de qué otra forma podría conseguir un billete de primera clase alguien como él? Al ver al Doctor recién arrojado del vagón de primera clase, ve uno como él que, según entiende, acaba de ser descubierto con un billete robado. Es decir, se ve a sí mismo arrojado al vagón de carga, a un hermano. Su muestra de hermandad es un acto honesto. Su construcción de alteridad grita “hermano”. Termino. No nos enteramos de qué manera lo ve el Doctor tras la pregunta, el relato no nos lo cuenta por alguna razón. Seguro Arnoldo deseó regalarnos la libertad de construir, desde nuestras nociones de alteridad, la conversación posible entre esos dos que nos invitan a conversar íntimamente, entre nos, hermano.

Referencias

Ibarra, N. Ballester, J. (2011). Escenarios textuales de la alteridad: literatura y viaje. *Revista Lenguaje y Textos*, 33, 111-133. http://www.sedll.org/sites/default/files/journal/escenarios_textuales_de_la_alteridad_literatura_y_viaje._ibarra_n.pdf

Palacios, A. (1966). Entre nos, hermano. En *Palabras Pacíficas, Antología: Mito, historia, tradición oral y literatura del Pacífico colombiano* (pp. 118-122). Antologado por Alfredo Vanín. Colombia: Edición Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali.

El “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y la lección de “Cenizas para el viento”

Juan Moreno Blanco
Universidad del Valle

Este cuento publicado en 1952 marca un giro importante en la narrativa de García Márquez en dos sentidos. Por un lado, es la primera representación de Macondo donde los criollos están frente a frente con su alteridad cultural, “los indios”; por otro, la focalización del mundo percibido-contado sucede desde el punto de vista de los criollos, lo cual tiene como consecuencia la eufemización de la violencia de la que ellos son los principales agentes. Se defiende la tesis de que este último aspecto es inspirado por el cuento de Hernando Téllez, “Cenizas para el viento”, publicado en 1950.

Palabras clave: García Márquez, literatura colombiana, literatura de la violencia, violencia de la representación, mundo Macondo.

The “Monologue of Isabel watching it rain in Macondo” and the lesson of “Ashes for the wind”

This story published in 1952 marks an important change in García Márquez’s narrative in two ways. On the one hand, it is the first representation of Macondo where the Creoles are face to face with their cultural alterity, “the Indians”; on the other, the focalization of the perceived-counted world happens from the point of view of the Creoles, which has as a consequence the euphemization of the vio-

lence of which they are the main agents. The thesis is defended that this last aspect is inspired by the story by Hernando Téllez, "Cenizas para el viento", published in 1950.

Keywords: García Márquez, Colombian literature, literature of violence, violence of representation, Macondo world.

Al mirar en perspectiva los mundos narrados de los primeros cuentos que García Márquez comenzó a publicar desde 1947, reunidos tardíamente en el libro *Ojos de perro azul*, vemos que se des- envolvían en el entorno íntimo de la conciencia de personajes cuyo radio espacial y temporal no abarcaba un contexto reconocible y casi prescindía de alusiones históricas. Sin embargo, el último cuento de ese libro, "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" (1992), es una excepción y, al mismo tiempo, la revelación de un cambio en los mundos de los cuentos del escritor.

Ya en los años cincuenta en la "Nota biográfica-crítica" de su *Antología del cuento colombiano*, 1959, que antecede al cuento de García Márquez "La noche de los alcaravanes", Eduardo Pachón Padilla advierte un cambio en los mundos narrados del joven escritor y menciona diferencias entre su obra más reciente y sus primeros cuentos donde, según el crítico, el escritor "[s]e complace en construir un mundo extraño y desconocido [...] habitado por seres irreales, anormales, alucinados [...] que en un momento dado logran transformar tal estado en otro incorpóreo y abstracto que viene a liberarlos de esa especie de pesadilla [...] Pero últimamente, quizá desde su cuento "Un día después del sábado", y especialmente en su novela *La hojarasca*, ha cambiado bastante la confusión y ambigüedad que caracterizaba a su narración, por un poco de más claridad y lirismo, aun cuando siempre siguiendo el ritmo luminoso de las sugerencias alternadas que tanto le fascinan..." (Pachón, 1959, pp. 467-468). Si bien no queda claro qué se quiere decir con "más claridad y lirismo", recordemos que el cuento "Un día después del sábado" es publicado en 1954 y la novela *La hojarasca* en el 55 y eso hace que estemos solo parcialmente de

acuerdo con Pachón Padilla. Desde nuestra perspectiva, el señalado cambio que lúcidamente advierte el crítico ha sucedido dos años antes de lo que él supone, en el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, publicado con el título “El invierno” en diciembre de 1952 y con el título que hoy le conocemos en 1955, y quisiéramos en este trabajo tratar de vislumbrar las condiciones alumbradoras de ese acontecimiento.

El contexto

Después de abandonar forzosamente Bogotá en 1948 a causa de El Bogotazo, García Márquez se ha radicado en el Caribe donde ha trabajado como periodista en los diarios *El Universal* de Cartagena y *El Heraldo* de Barranquilla, al tiempo que ha comenzado a escribir desde el 48 o el 49 su primera novela, *La hojarasca*. Es el año 1952, “[a] primeros de febrero recibió una carta de Losada a través de la oficina de *El Heraldo*. Acaso sea la mayor desilusión de su vida. García Márquez había dado por hecho que la publicación de *La hojarasca* era poco menos que segura, y fue un golpe durísimo saber que el comité editorial de Buenos Aires había rechazado el libro y, por así decirlo, lo había rechazado a él” (Martin, 2009, p. 188). En marzo de 1952 en carta dirigida a Gonzalo González el escritor se referirá a estos acontecimientos: “Ya sabes que la editorial Losada echó para atrás *La Hojarasca* [...] Te digo que la voy a editar por suscripción popular y que voy a ponerle como prólogo el ribeteado y andrajoso concepto del consejo de la editorial” (García Márquez, 1991, p. 583). Es decir que el escritor, a comienzos del 52, ha redirigido su enojo con la editorial Losada —o quizá consigo mismo por su falta de espíritu autocrítico— al propósito de reescribir *La hojarasca*, por tercera o cuarta vez, para, al fin, publicarla en Colombia.

En la misma carta a Gonzalo González, menciona su reciente viaje a Aracataca en marzo de ese año, a donde acompañó a su madre a vender la casa de sus abuelos: “Acabo de regresar de Aracataca. Sigue siendo una aldea polvorienta, llena de silencio y de muertos. Desapacible; quizá en demasía, con sus viejos coroneles muriéndose

en el traspatio, bajo la última mata de banano, y una impresionante cantidad de vírgenes de sesenta años, oxidadas, sudando los últimos vestigios del sexo bajo el sopor de las dos de la tarde” (p. 583). Quiere decir que durante 1952 el proceso de su tan reescrita primera novela se vio interferido con la experiencia impactante de ese viaje que fue como un retorno al tiempo de su infancia. De este *impacto* dice Dasso Saldívar:

Si García Márquez llegó a ponderar años después el regreso a Aracataca como la experiencia tal vez más decisiva de su carrera literaria, fue por el impacto que le produjo y por el marco de reflexión y ajuste que le ofreció. [...] Este momento de lucidez sería providencial para él porque, además, lo armó de una paciencia infinita y le mostró que el camino para llegar al lugar de donde había arrancado y conocerlo verdaderamente por primera vez, como había dicho Eliot, era más largo y accidentado que lo que él creía. La casa de los abuelos que acababan de vender por siete mil pesos era el punto de partida y de llegada, el principio y el fin de todo, por lo menos hasta *Cien años de soledad*. Pero detrás de la casa había otras casas; detrás de Aracataca había otras Aracatacas, y detrás del tiempo, estancado y doméstico, casi viscoso que García Márquez venía intentando capturar en sus primeras narraciones, había otro tiempo, un tiempo dinámico y extenso, que lindaba y se confundía con el tiempo de la historia y la cultura de la Costa: era el tiempo de los abuelos en la Guajira y su éxodo de Barrancas a Aracataca, el tiempo de la guerra de los Mil Días, de las batallas de Riohacha, Carazúa y Ciénaga, el tiempo de Francisco el Hombre y los cantos vallenatos; era el tiempo de Bolívar muriéndose vilipendiado, perseguido y abandonado en la Quinta de San Pedro Alejandrino, y, más lejos todavía, era el tiempo de Francis Drake asaltando Riohacha y Cartagena en el siglo XVI. (Saldívar, 1997, pp. 282-283).

Según Saldívar, si después de esa experiencia se hizo evidente para el escritor que “detrás de Aracataca [...] había otro tiempo” (1997, p. 283), Mario Vargas Llosa relacionará las consecuencias de esta impactante experiencia precisamente con uno de los relieves temáticos de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, aparecido en diciembre del mismo año:

La lluvia está infligiendo a Isabel, a su familia y a todo Macondo la misma muerte que la realidad infligió a la Aracataca de la memoria de García Márquez cuando él volvió al pueblo con su madre. Su primer esfuerzo para reconstituir con palabras ese átomo de realidad real agonizante que hizo de él un creador es el espectáculo de una realidad donde *todo* agoniza. (Vargas Llosa, 1971, p. 242)

Todo esto indica que en ese año un replanteamiento se ha operado entre el escritor y su perspectiva narrativa. Y justamente un primer resultado de ese replanteamiento es la escritura del cuento que nos ocupa, separado del borrador de la primera novela del aracatero.

La nueva conciencia del narrador

Si Saldívar ve que ese retorno a la Aracataca de la infancia hizo penetrar en la conciencia del escritor “otro tiempo, un tiempo dinámico y extenso, que lindaba y se confundía con el tiempo de la historia”, mientras que para Vargas Llosa la “realidad real agonizante que hizo de él un creador es el espectáculo de una realidad donde *todo* agoniza”, podríamos decir que, en acuerdo con estas visiones, en ese lapso preciso García Márquez ha comprendido que el tiempo de sus mundos narrados debe anclarse en el tiempo de la historia, historia que él conoce y ha vivido a través de su biografía y la de su linaje. Sin embargo, debe resolver los nuevos desafíos técnicos a los que se enfrenta si quiere contar historias cuyo tiempo y espacio se entrelacen con el eje del tiempo histórico, ese que conoce bien pues sobre él ha escrito casi que cotidianamente en los últimos años como autor de columnas periodísticas.

¿Cómo evocar ese eje del tiempo real sin caer en esa narrativa colombiana de horror, sangre y muerte que desde el comienzo de *La Violencia* inundaba las librerías de subproductos literarios? ¿Había otra manera de evocar literariamente los mecanismos de criminal exclusión tan caracterizadores de la historia colombiana? Desde nuestro punto de vista los cuentos publicados por Hernando Téllez en 1950 son en ese momento de la literatura colombiana una respuesta a las preguntas técnicas que conjeturamos se hacía el joven fabulador de

Aracataca. El cuento “Cenizas para el viento” es a ese título ejemplar, porque resolvía el problema técnico de la representación cruda de la violencia por la vía de la alegoría, el simbolismo y, lo más importante, el desplazamiento del foco de percepción desde las víctimas objeto de la violencia hacia los sujetos que la activaban tanto física como simbólicamente. En el escritor cachaco el escritor caribeño encontró las soluciones técnicas que buscaba.

El cuento

No tenemos indicios de que la reescritura de *La hojarasca* haya avanzado a lo largo de ese año ni conocemos su estado de evolución y eso nos impide saber qué va del cuento a la novela y qué va de la novela al cuento, lo cierto es que “El invierno”, de casual publicación en diciembre, es el único fruto de ese periodo. Según Jacques Gilard:

“El invierno” puede leerse como cuento, aunque es en realidad un fragmento que García Márquez separó de *La hojarasca* en 1952. Apareció en “El Herald”, Barranquilla el 24 de diciembre de 1952. No lo publicó su autor sino Juan B. Fernández R., hijo del director del periódico, con una nota breve de presentación (sin firma pero que recuerda claramente haber escrito) en la que manifestaba que se trataba de un capítulo de *La hojarasca*. Juan B. Fernández R. acababa de regresar de Europa e ignoraba lo que eran las vicisitudes editoriales de la novela y los cambios hechos por el autor. Encontró esas páginas en una gaveta de la redacción, les parecieron buenas y las publicó. Es difícil decidir si “El invierno” es un cuento o no...” (Gilard, 2015, p. 100)

Es interesante la duda que expresa el crítico galo ante el estatus genérico de este texto en lo cual coincide un poco con la indiferencia que le depara el autor mismo, y es curioso también que aparezca publicado independientemente de su voluntad. Incluso podemos deducir que, caso único en la obra garciamarquiana, no tenía título y que al tomar la iniciativa de publicarlo, el periodista improvisa uno con las dos palabras del comienzo. A esta nebulosa sobre el estatus que el autor da a su texto se agrega el extendido rumor según el cual el editor de la revista *Mito*, Jorge Gaitán Durán, que lo publicó por segunda vez en 1955, al rescatarlo de la caneca de la basura a donde

su autor lo había tirado y preguntarle sobre él obtuvo la espontánea respuesta que Gaitán Durán tomará como título del texto: *Eso es un monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*.

No deja de ser extraña la actitud de indiferencia del autor ante este texto que, conjeturamos, lo ha ocupado durante muchos meses en el 52 y, como trataremos de mostrarlo, ha significado un cambio trascendental en su perspectiva para narrar mundos. Si el cuento fue separado de la novela en proceso fue porque seguramente este empezó a verlos como dos organismos autónomos y, quizá, no lo valoraba pues lo consideraba simplemente como un ensayo para un día terminar su primera novela, que en toda su vida fue la que más trabajo y tiempo le costó escribir. En él volvía a emplear la primera persona que ya había usado en “Amargura para tres sonámbulos”, 1949, “Ojos de perro azul”, 1950”, y “Alguien desordena estas rosas”, 1950, pero por primera vez en su arte narrativo el foco de percepción aumentaba su radio más allá de circunstancias estrictamente personales y nos daba un amplio paisaje social y geográfico. Tal perspectiva amplía del monólogo, que se multiplicará en *La hojarasca*, nos da el perfil social de cada personaje y, lo más importante, su pertenencia cultural en el mundo de la complejidad americana donde los personajes criollos no están solos.

El aislamiento monofónico que nos transmite la percepción de Isabel revela su conmoción derivada de la lluvia sobrenatural que la ha sacado, a ella y a los demás personajes, de la normalidad. El estado de incertidumbre despierta esa sensibilidad hacia la paradoja sobrenatural que viene a completar al mundo natural que ya habíamos percibido en sus primeros cuentos:

—Al mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. (García Márquez, 1992, p. 107)

—Parecía un fantasma familiar ante el cual yo no sentía sobresalto alguno porque yo misma participaba de su condición sobrenatural. (p. 107)

—Al amanecer del jueves cesaron los olores, se perdió el sentido de las distancias. La noción de tiempo, trastornada desde el día anterior, desapareció por completo. (p. 108)

Sin embargo, en este cuento los fenómenos sentidos-vividos son una derivación de un fenómeno mayor, la lluvia. Los personajes, y particularmente Isabel, viven una conmoción de la normalidad del mundo a través de fenómenos que impactan la sensibilidad y que parecen alegoría, síntoma o símbolo de un desorden superior. Aquí estaríamos viendo la lección aprendida en “Cenizas para el viento” donde los perfiles de los personajes y el violento desorden de la normalidad del mundo solo son insinuados alegóricamente. Y, como alumno que supera al maestro, en su obra posterior García Márquez amplificará las alegorías del *fatum* o destino trágico que desordenará la tranquilidad de Macondo.

El otro tratamiento de “Cenizas para el viento” que se proyecta aquí es que las realidades del desorden violento del mundo narradas desde la percepción de los sujetos que las agencian no son vistas por ellas mismas, son eufemizadas, como si el mundo violento fuera algo natural —como si la violencia no fuera violencia—. Así, en la voz de Isabel se despliega un mundo donde los criollos están acompañados de no criollos que, según toda evidencia, no son como Isabel y los miembros de su entorno familiar. Es la primera aparición en la obra garciamarquiana de la alteridad cultural: no tienen voz y están ahí para servir, es decir que siguen órdenes, son los que trabajan y acomodan las cosas ante el desorden que ha producido la prolongada y sobrenatural lluvia. Isabel entonces les da órdenes y los nombra desde arriba, desde su posición que es *naturalmente* superior:

- “... Será mejor que los guajiros las pongan [las macetas] en el corredor mientras escampa”. Y así lo hicieron mientras la lluvia crecía como un árbol inmenso entre los árboles. (García Márquez, 1992, p. 103)
- La casa estaba en desorden; los guajiros sin camisa y descalzos, con los pantalones enrollados hasta las rodillas, transportaban los muebles al comedor. (p. 106)

Como cosa natural, en la voz interior de Isabel los guajiros están en condición de humillación, inferioridad, silencio, rendición e impotencia:

- En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzada y humillante inferioridad bajo la lluvia. (García Márquez, 1992, p. 106)
- Fue un crepúsculo prematuro, suave y lúgubre, que creció en medio del silencio de los guajiros, que se acucillaron en las sillas, contra las paredes, rendidos e impotentes ante el disturbo de la naturaleza. (p. 107)

Los indicios y alusiones de Isabel nos presentan el orden establecido: sociedad fuertemente estratificada como resultado de algún pasado de sometimiento que determinó que una parte de la población está en condición superior a la otra. En la voz de Isabel no hay valoraciones y asignación de cualidades; más bien ella presenta el orden y su posición en él desde su subjetividad. En el único momento en que los guajiros hacen algo por sí mismos, son detenidos por una orden del padre de Isabel que, con ello, hace retornar el orden en que los guajiros no pueden hacer algo que el amo no haya ordenado: “El martes amaneció una vaca en el jardín [...] los guajiros trataron de ahuyentarla con palos y ladrillos [...] la acosaron hasta cuando la paciente tolerancia de mi padre vino en defensa suya: “Déjenla tranquila —dijo—. Ella se irá como vino” (García Márquez, 1992, pp. 104-105). No hay ningún adjetivo o calificación que nos diga en la narración quiénes son los guajiros. Solo queda claro, en lo social, el régimen colonial y, en lo subjetivo, la asunción de este mundo como normal. Es la otra lección de Téllez: la violencia no es dicha como tal sino a través del foco perceptivo de su agente que la atenúa o naturaliza.

En el Macondo que representa literariamente la realidad americana este régimen de sometimiento de personajes criollos sobre su alteridad cultural continuará en las novelas *La hojarasca* y en *Cien años de soledad*. En la primera, la voz que eufemiza el sometimiento de *los guajiros* será extrapolada a la figura del coronel y por esa vía se intensificará la diferencia jerárquica entre el criollo y el no criollo; sin embargo, una guajira tendrá voz. En la segunda, algunos guajiros tendrán voz, serán agentes de contagio de *la peste del insomnio* y, al dar

su lengua a los niños Buendía, son factor de heteroglosia en el mundo narrado. En la novela de los años cincuenta la historia les quita estatus a los criollos y los pone en inevitable decadencia, mientras que en la saga de los Buendía la estirpe criolla que no supo amar desaparece. Definitivamente en este cuento no solo se logra dominar una nueva técnica de la perspectiva narrativa, sino que, además, quedaron esbozados grandes tópicos de la futura escritura garciamarquiana. Es como si en él, que no mereció título, fue abandonado en una gaveta o tirado a la basura, García Márquez se hubiera auto-descubierto.

Referencias

- García Márquez, G. (1991). Autocrítica, *Textos costeños. Obra periodista I, 1948-1952* (pp. 582-584). Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1999). Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo, *Cuentos 1947-1992* (pp. 102-110). Bogotá: Editorial Norma.
- Gilard, J. (2017). “Renovación del cuento hispanoamericano. Ojos de perro azul de Gabriel García Márquez”, *Así leí a García Márquez* (pp. 91-193). Bogotá: Collage Ediciones.
- Martín, G. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Bogotá: Debate.
- Pachón Padilla, E. (1959). “Nota biográfica-crítica”, *Antología del cuento colombiano* (pp. 467-468). Biblioteca de Autores Colombianos, Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de la Revista Bolívar.
- Saldívar, D. (1997). *García Márquez. Viaje a la semilla. La biografía*. Bogotá: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Editorial Barral.

¿Por qué *Salsa y control* de José Roberto Duque es literatura y de qué género?

John Narváez Espinosa

Licenciado en Letras y Magíster en Estudios Literarios
Universidad Central de Venezuela

Resumen

En esta ponencia estudio el libro de cuentos *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque, una obra que versa sobre la vida cotidiana y violenta de los sectores populares de Caracas en las vísperas del denominado “Caracazo” de 1989, para responder a las dos preguntas que he enunciado en el título. Me apoyo en la reciente teoría de la literatura elaborada por Jesús G. Maestro (2017) a partir del materialismo filosófico de Gustavo Bueno. En primer lugar, pretendo demostrar, a la vista de la *ontología de la literatura*, que *Salsa y control* ha llegado a ser literatura debido a la interpretación o *transducción* que Susana Rotker (2019), desde una plataforma institucional universitaria, efectuó sobre los textos de Duque; y en segundo lugar, trato, a la vista de la *genología de la literatura*, acerca del desvío que *Salsa y control* representa en relación con el género literario al que pertenece, ya que los cuentos que componen este libro están semánticamente encadenados entre sí, lo que da a la colección un rudimentario aspecto de novela, y porque sus transductores hasta el presente leen el conjunto como si fuera una crónica periodística del “Caracazo”, confundiendo a cada cuento con una noticia de crímenes.

Palabras clave: Literatura venezolana, Literatura y sociedad, Géneros literarios, Crítica literaria.

Why is José Roberto Duque's *Salsa y control* a literary book and what literary genre?

Abstract

In this conference I study the short story book *Salsa y control* (1996) by José Roberto Duque, a work that deals with the daily and violent life of the popular sectors of Caracas on the eve of the so-called “Caracazo” in 1989, to respond to the two questions that I have stated in this conference’s title. I rely on the recent theory of literature elaborated by Jesús G. Maestro (2017) based on the philosophical materialism (*filomat*) of Gustavo Bueno. First of all, I intend to demonstrate, according to the *ontology of literature*, that *Salsa y control* has become literature due to the interpretation or *transduction* that Susana Rotker (2019), from a university institutional platform, carried out on the texts of Duke; And secondly, I treat, in view of the *genology of literature*, about the deviation that *Salsa y control* represents in relation to the literary genre to which it belongs, since the stories that make up this book are semantically linked to each other. It gives the collection a rudimentary aspect of a novel, and because its transducers to the present read the whole as if it were a journalistic chronicle of the “Caracazo”, mistaking each story for a crime story.

Keywords: Venezuelan Literature, Literature and Society, Literary Genres, Literary Criticism.

Salsa y control de José Roberto Duque (1996) es una colección de quince cuentos en los que se ficcionalizan hechos que son típicos de los cinturones de miseria de las metrópolis sudamericanas: robos, violaciones, comercio de drogas, ajustes de cuentas entre pandillas, etc. En este caso particular, el contenido de las historias está contextualizado en el barrio Camboya, que realmente existe en el lado oeste de Caracas. El tiempo en que se inscriben las historias corresponde al

mes previo al estallido del “Caracazo”, una revuelta popular acontecida en febrero de 1989 que consistió en saqueos a tiendas por parte de las masas enfurecidas y que en la actualidad ha sido incorporada al relato chavista de la Historia como hito de su propia épica. Los cuentos de Duque están encadenados entre sí, por medio de la presencia reiterada de unos mismos personajes en cuentos distintos; e incluso se observa la evolución de uno de estos personajes llamado Fabricio, quien, habiendo aparecido inicialmente como el delincuente más temido de la barriada, termina exhibiendo una conducta generosa en un reparto del botín, concretamente de una pieza de carne de la que se ha apoderado en el saqueo.

El libro en cuestión fue publicado tres años antes del ascenso del chavismo al poder. El hecho de que en ese momento lo imprimiera una editorial estatal, Monte Ávila Editores, ilustra cómo el Estado de entonces facilitaba la labor de un escritor que ya en sus primeros trabajos se perfilaba como un individuo *antisistema*. Debe decirse que, en la Venezuela de fines de siglo, la campaña contra las instituciones oficiales arreciaba dentro y fuera de ellas, y que la literatura era un vehículo más de esa labor de desprestigio, cuyo mejor ejemplo es un cuento policial-pornográfico, escrito para ridiculizar a la institución militar, con el que Jorge Rodríguez Gómez, ganó en 1998 el certamen literario de El Nacional, uno de los principales del país. Antes de eso, el gobierno de Carlos Andrés Pérez fue objeto de un prolongado ataque por parte de los medios de comunicación privados, a través, especialmente, de la telenovela *Por estas calles* (1992-1994), en la que guionistas y actores fueron los conejillos de indias usados por un poderoso grupo económico que estableció una programación televisiva basada en sus conflictos de intereses. En este clima de fuego abierto contra un muy debilitado sistema democrático fue redactado *Salsa y control*, libro que hoy es asociado con el chavismo, por causa de su contenido y por el trabajo del propio autor como propagandista del gobierno bolivariano.

Esta calificación aquí no se reduce a un *ad hominem*, puesto que tiene que ver con la inserción real de José Roberto Duque en las

estructuras mediáticas del gobierno venezolano, como la Agencia Bolivariana de Noticias, de la que ha sido coordinador, e incluso con lo que él dice de sí mismo:

Yo estoy consciente de estar haciendo propaganda a favor de una Revolución y de un pueblo en rebelión [...] A mí me enorgullece ser una rara especie de propagandista que de vez en cuando le tira sus coñazos a los aliados que quieren mostrarse como revolucionarios sin abandonar su burguesía. (Duque, 2012: s/p).

Salsa y control, que presenta historias de ficción cronológicamente enmarcadas en el “Caracazo”, es leído también como libro periodístico e incluso como historiografía de los saqueos de 1989: hay por lo menos un trabajo de grado de sociología (Iturriza López, 2007/2012) en el que se da al libro de cuentos aquí comentado un valor de prueba con respecto a esos hechos. Esto no está exento de interés, pues la principal operación de *transducción* efectuada sobre la obra de Duque está determinada por una relativización del periodismo y de la literatura, que ha convertido a estos dos términos en isovalentes e intercambiables: “La crónica es un recurso extraordinario de la escritura que permite el encuentro entre la literatura y el periodismo” (Rotker, 2019a, p. 197).

El concepto de *transductor* al que me remito procede de la teoría de la literatura que Jesús G. Maestro (2017) ha elaborado a partir del materialismo filosófico de Gustavo Bueno. En esta teoría se establece que la literatura se compone ontológicamente de cuatro *materiales*, a saber: autor, obra, lector e intérprete o transductor. Fuera de la combinación en *symploké* de estos *materiales literarios* la literatura no existe como tal, lo que quiere decir, por ejemplo, que la literatura no se compone meramente de obras literarias consideradas en sí mismas, sino de la conjunción de estas con los demás *materiales literarios*. Estos *materiales literarios* deben ser reales y corpóreos, lo que lleva necesariamente a excluir a, por ejemplo, los lectores *ideales*, *implícitos*, *modelos* y otras entidades incorpóreas propuestas por teorías literarias precedentes. El *transductor* es un mediador institucionalmente autorizado para imponer su interpretación de las obras literarias. A diferencia del *lector*, que interpreta para sí mismo, el *transductor* interpreta para los demás.

La importancia del *transductor* estriba, entre otras cosas, en que él es un agente que necesariamente modifica aquello sobre lo que opera.

Salsa y control ha tenido por lo menos tres ediciones (1996, 2010, 2019) y además ha estado disponible en formato digital, gratuitamente, en varias páginas electrónicas administradas por el autor, quien de esa manera contribuye a la difusión de la cultura, en concreto de la cultura *insurgente*, para usar un término al que él mismo se adhiere y que dentro de sus coordenadas constituye una suerte de valor agregado. *Salsa y control* fue un texto estudiado con frecuencia en las carreras universitarias de Letras en Venezuela, durante los años del entresiglo; y era entonces visto como caso o ejemplo de una narrativa literario-periodística que recogía, de manera fiel y audaz, la violencia de los cinturones de miseria de Caracas, con el atractivo de ser el autor alguien muy cercano a los *malandros* de sus historias, es decir, un testigo y hasta un protagonista de una violencia que ya había sido sustantivada como una señal de identidad. El narrador de los cuentos insiste en llamar extranjero al lector de ellos para, entre otras cosas, mediante esa exclusión, asegurarse la última palabra sobre los *malandros*. Para Duque, solamente es válido el saber compartido dentro del grupo, el saber *emic*, lo que significa que, desde su perspectiva, el cristianismo es conocible solamente para los cristianos, el delito solamente es conocible para los delincuentes, y así con todo lo demás. Para esta lógica peculiar, el que posee la verdad sobre el dolor de muelas no es el odontólogo sino el enfermo que padece el dolor. Maestro (2017) ha establecido una división de la literatura por linajes o genealogías, en virtud del cruce de los *tipos* de conocimiento (que son o racionales o irracionales) con los *modos* de conocimiento (que son o críticos o acríticos) objetivados en las obras literarias. En relación con lo dicho, *Salsa y control* es una muestra de literatura *programática* o *imperativa*, esto es, una literatura en la que se objetivan conocimientos de tipo *racional* en conjunción con conocimientos de modo *acrítico*. Esta familia literaria, que existe únicamente en sociedades políticas organizadas como Estado y nunca en sociedades preestatales, es *racional* porque ha renunciado al mito y a la magia; y es *acrítica* porque, aun habiendo tenido contacto con la ciencia y la

filosofía, las ha reemplazado por la pseudociencia y la ideología, lo cual la incapacita para revisar críticamente sus propios fundamentos.

Ahora bien, los transductores de esta obra fueron ciertamente *extranjeros*, en el sentido de alguien extraño a la barriada con que Duque usa ese término. Debo decir de una vez que los transductores de esa obra cuyo contenido es la violencia y la pobreza fueron individuos a los que esa misma literatura da con desdén los nombres de *sifrinos* y *mariquitos*. Hay que estudiar por qué, desde hace décadas, los niños mimados de la sociedad vienen declarándose partidarios de los libros que favorecen a sus enemigos de clase, con quienes incluso se identifican de manera inverosímil. Y hay que estudiar esto advirtiendo que existe una explotación académica y editorial de la miseria. La causa del interés académico por *Salsa y control* hay que buscarla en la crítica, de carácter posmoderno culturalista, que la profesora de la Universidad Estatal de Nueva Jersey (también conocida como Rutgers) Susana Rotker hizo de los textos periodísticos que Duque publicaba en el diario El Nacional a mediados de los años noventa, compilados luego como libro con el título de *Guerra nuestra* (2000). Rotker y su esposo, el también profesor de Rutgers Tomás Eloy Martínez, organizaron en Cuernavaca, México, en 1999, un congreso académico cuyo tema fue la violencia urbana en Hispanoamérica, ello en el marco de la apertura de un Centro de Estudios Hemisféricos financiado por Rutgers y por la Universidad de Guadalajara, y presidido, precisamente, por el matrimonio Martínez-Rotker. Este Centro de Estudios Hemisféricos (que podría ser confundido con otras organizaciones bautizadas con el mismo nombre) al parecer existió apenas por breve espacio de tiempo y produjo muy pocas actividades, ya que al presente las búsquedas de internet relacionadas con él no arrojan resultados fuera de las menciones de las partes involucradas que he consultado para esta ponencia. Mis mensajes electrónicos a la Universidad de Guadalajara y a la Fundación Tomás Eloy Martínez, en cuyo archivo quizá reposen documentos del congreso en cuestión, no han sido respondidos a la fecha presente. Duque estuvo en el referido congreso de Cuernavaca en calidad de cronista invitado y fue, para los especialistas que allí se dieron cita, la prueba viviente de las tesis culturalistas que conside-

ran que el periodismo y la historia son géneros literarios (Martínez, 1999; Rotker, 2019a, b; Duque, 2010). Poco después, el libro colectivo *Ciudadanías del miedo* (2019), compilado por Rotker y con artículos de Jesús Martín Barbero y Carlos Monsiváis, incluyó en lugar destacado tres crónicas: una de José Navia, una de Alberto Salcedo Ramos y una de José Roberto Duque. De siete artículos académicos dedicados de lleno a *Salsa y control*, los cuales he revisado para redactar el presente escrito, cinco (Ascanio, 2015; Bencomo, 2007; Dieng, 2018, 2019; González González, 2010) se remiten a la compilación de Rotker como referencia teórico-crítica de base, y distan mucho de establecer con ella una relación dialéctica. La interpretación que Rotker hace de los textos de Duque se encuentra en los capítulos de *Ciudadanías del miedo* titulados “Ciudades escritas por la violencia” y “Nosotros somos los otros”, que son, en lo esencial, unas lecturas teñidas de rousseaunianismo, con referencias al mítico contrato social que supuestamente los hombres habrían establecido en el momento de ingresar al estado de civilización. Según la autora, este contrato se habría roto con el “Caracazo” y Duque, dotado de “la sabiduría que da la experiencia” vendría a denunciar la ruptura del contrato, en representación de sus víctimas: “[Duque] es probablemente el mejor vocero de la violencia urbana hoy desde el lado de sus víctimas mayoritarias” (Rotker, 2019b, p. 4). Llama la atención que para Rotker, cuyas referencias bibliográficas confirman que estaba empapada del pensamiento posestructuralista francoestadounidense, según el cual toda la realidad es una “construcción”, pasara por alto que las crónicas y los testimonios de Duque eran también, precisamente, “construcciones” y no emanaciones inocentes de la “sabiduría de la experiencia”. Muchos años después, este “sabio de la experiencia» confesaría que las referidas crónicas eran la denuncia y el juicio basados en el testimonio de una sola de las partes” (Duque, 2012).

Salsa y control se compone de quince cuentos encadenados semánticamente entre sí por la repetición de algunos personajes y por la unidad de tiempo establecida respecto del Caracazo de 1989. El hecho puntual sobre el que versa cada cuento ha ocurrido en el transcurso del mes anterior a esa fecha, con excepción del cuento

final, que corresponde a una escena del saqueo. Y en tal transcurso se observa un cambio caracteriológico relevante en un personaje llamado Fabricio, un delincuente de la barriada que inicialmente amenaza de muerte a una mujer por haber sido esta testigo accidental de una fechoría de él: “Cuidado se abre esa boca, muchacha” (Duque, 1996/2019, p. 14), “Repito, cuidado con esa boca, puta” (p. 15). La amenazada, llamada Elisa, a partir de entonces permanece escondida, pues “El problema es que no sólo es Fabricio, sino todas las ratas del barrio quienes la han sentenciado; Fabricio es apenas una más, así de fea está la cosa” (p. 92). El encuentro entre Elisa y Fabricio ocurre en el marco del saqueo:

Alguien se le coloca al lado y le señala, en un gesto hilarante, aquellos dos tipos que vienen con sendas reses sobre los hombros. “Dónde es, dónde hay”, aborda Elisa a uno de los sujetos. El hombre baja a tierra el bulto sangriento para que Elisa lo vea mejor —a él, no al bulto—: es Fabricio, que resopla, coge el puñal de carnicero que lleva atado al muslo, levanta el brazo hasta atrás y ejecuta un movimiento semisalvaje para levantar un tajo enorme del animal muerto, y se lo coloca a Elisa —lívida e inmóvil— en las manos:

—Llévate eso ahí, bichita, para que me sigas cuidando esa boquita rica—. La toma por la nuca, la hala y le estampa un beso. (Duque, 1996/2020, p. 93)

Más que la “no-épica” que exalta Rotker (2019b) en relación con este libro, lo que en realidad se encuentra en primer plano es el amor, ciertamente forzado y determinado por circunstancias objetivas, entre Elisa y Fabricio; un amor que es “subversivo” o “insurgente” únicamente en relación con la preceptiva melodramática que exige que la protagonista pobre termine contrayendo matrimonio con el príncipe. En *Salsa y control*, por el contrario, la protagonista, la joven del barrio, carece de libertad en ese medio y, sobre todo, frente al *malandro*, al que se absuelve en últimas por su generosidad y por reconocerse en él, a su favor, unos modos picarescos. Para Duque, el saqueo, descrito como una “fiesta”, tiene la virtud de convertir al malhechor en bienhechor; y compartir el frenesí de la masa saqueadora es algo que el narrador interpreta como la felicidad:

El callejón se llena de ruidos: se dice que el gobierno ha fabricado los primeros muertos, pero qué importa esa vaina, la fiesta ha comenzado, la gente sigue manando Camboya abajo y Elisa es parte de la marejada feliz e incontenible. (Duque, 1996/2019, p. 95)

César, un exguerrillero enfermo de lepra, que lleva años viviendo encerrado en su apartamento del 23 de enero, provoca un escape de gas para explotar allí dentro, mientras su tocadiscos emite salsa a todo volumen y afuera en la calle tiene lugar el saqueo.

En resumen, *Salsa y control*, que es, en palabras de su autor, un libro “insurgente”, contiene, trascendiendo a cada cuento en particular, una historia de amor en la que la mujer termina agradablemente ganada por su agresor, alguien que se revela como un maleante con gracia o con *guaguancó*, pues se asume que estos pintoresquismos tienen el poder de borrar un pasado criminal. Y el saqueo es puesto en la ficción como el medio a través del cual se hace *tabula rasa* de todo cuando hay, devolviendo al individuo a un estado podríamos decir adánico de inocencia y felicidad originales.

Referencias

- Ascanio, C. (2015). Narrativa, potencia y Estado: La frontera móvil del crimen y su representación en *Salsa y control* de José Roberto Duque. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 11, 104-120.
- Bencomo, A. (2007). Violencia crónica o crónica de violencia: José Duque y Rossana Reguillo. En: Graciela Falbo, editora. *Tras las huellas de una escritura en tránsito: La crónica contemporánea en América Latina* (pp. 21-40). Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Cabrera, A. (2012). Crímenes contados: Centro y periferia desde la violencia y el crimen en nuevos autores del relato negro venezolano. *Argos*, 29 (56), 17-39.
- Chehin, A. (2013). Ranchos y retorcimientos: La configuración del espacio urbano marginal en *Salsa y control* de José Roberto Duque. *Argus-a*, II (9).

Dieng, M. (2019). *Salsa y control* de José Roberto Duque: El Caracazo entre recreación literaria y compromiso autorial. *Studii și cercetari filologice*. Seria limbi romanice 25, 46-56.

Duque, J. (1996). *Salsa y control*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2019. http://www.elperroylarana.gob.ve/wp-content/uploads/2019/02/salsa_y_control_2019.pdf

Duque, J. (2010). Breve memoria del breve encuentro con Tomás Eloy Martínez y Susana Rotker. *Tracción de sangre*. Blog personal. 1 de febrero de 2010. <http://tracciondesangre.blogspot.com/2010/02/breve-memoria-del-breve-encuentro-con.html>

Duque, J. (2012). Anotaciones sobre la mentira del periodismo profesional. *Tracción de sangre*. Blog personal. 27 de junio de 2012. <https://tracciondesangre.blogspot.com/2012/06/anotaciones-sobre-la-mentira-del.html>

González González, D. (2010). En el nombre del ladre, del tiro y del espíritu landro: *Salsa y control* de José Roberto Duque. *Sapiens: Revista Universitaria de Investigación*, 11(2), 75-89.

Maestro, J. (2017). *Crítica de la razón literaria*. 3 vols. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Iturriza López, R. (2012). *27 de febrero de 1989: interpretaciones y estrategias*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Martínez, T. (1999). Los hijos de la violencia. *La Nación*. 27 de noviembre de 1999. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/los-hijos-de-la-violencia-nid162774/>

Rotker, S. (2019a). Ciudades escritas por la violencia. *Cuadernos de Literatura*, XXIII(45), 192-211.

Rotker, S. (2019b). Nosotros somos los otros. *Ciudadanías del miedo*. <https://studylib.es/doc/223211/rotker--susana--nosotros-somos-los-otros>.

Talleres de escritura,
creación y didácticas del
cuento latinoamericano

“La gallina degollada” y la idea de una mente criminal

Diana Carolina Morales Becerra

Docente Liceo Quial, Cali

Robert Antonio Velasco

Estudiante Maestría en Didáctica de la

Literatura, Universidad del Valle

Docente Colegio San Luis Gonzaga

Resumen

En el presente documento se abordará la relación del cuento “La gallina degollada” de Horacio Quiroga (2004), con el proyecto escogido por los estudiantes de grado séptimo en una institución privada, en consonancia con el tópico “Salud mental para prevenir una mente criminal”. En el proceso de construcción de una red textual asociada a la temática, se pudo reconocer el aporte trascendental del cuento de Quiroga a los intereses de comprensión que los estudiantes se plantearon y como puente hacia lecturas de novelas clásicas como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Un trabajo didáctico que apunta a una lectura pragmática desde la riqueza estética que ofrece Quiroga; un proceso de lectura con un enfoque particular que transita en dos instancias: una contextual y una estética, para derivar en el análisis crítico y en la construcción de un discurso como producto que evidencia diversos aprendizajes.

Palabras clave: Mente criminal, red textual, lectura, proyecto, literatura.

“La gallina degollada” and the idea of a criminal mind

Abstract

This document will address the relationship of Horacio Quiroga’s story “La gallina degollada” (2017) with the project chosen by seventh-grade students in a private institution, in harmony with the topic “Mental health to prevent a criminal mind.” In the process of building a textual network associated with the topic, it was possible to recognize the transcendental contribution of Quiroga’s story to the interests of understanding that the students had in mind, and as a bridge to reading classic novels such as *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. A didactic work that aims at a pragmatic reading from the aesthetic richness that Quiroga offers; a reading process with a particular focus that goes through two instances: a contextual one and an aesthetic one, to derive in the critical analysis and in the construction of discourse as a product that evidences diverse learning.

Keywords: Criminal mind, textual network, reading, project, literature.

1. Introducción

Esta ponencia es el resultado de un análisis lingüístico y pragmático del cuento “La gallina degollada” (2017), realizado con estudiantes de grado séptimo del Liceo Quial en Cali en el marco del proyecto de integración curricular “Salud mental para prevenir una mente criminal”. Este proyecto se convirtió en un encuentro fascinante con la mente, la salud y el crimen, pues al vivir en un mundo cada vez más peligroso y enfermo, indagar sobre cómo funciona la mente del ser humano, qué factores influyen en su salud mental y cómo estos pueden llevar a una persona a convertirse en criminal, se posibilita detectar algunas soluciones a una problemática en la que de manera directa o indirecta nos encontramos inmersos.

2. Acercarse a Quiroga

La vida de este cuentista uruguayo estuvo —reiteradamente— atravesada por la muerte. Hablar de Horacio Quiroga implica mencionar el suicidio, la fatalidad y, de alguna manera, el crimen. Entre tantos acontecimientos impactantes en la vida de este escritor, hay uno que llama particularmente la atención: la muerte accidental de Federico Ferrando, amigo y colega de Quiroga, quien es ultimado por un disparo que sale accidentalmente del arma que Horacio revisaba, y que iba a ser usada por el mismo Ferrando en un duelo posterior. Horacio Quiroga se declara culpable ante la justicia, pero queda absuelto tras comprobarse que se trató de un caso trágicamente fortuito. En este suceso hay un hombre muerto, así como en el cuento muere de forma horrorosa una niña y, sin embargo, las nociones de consciencia, intención y culpa parecen difusas. La realidad del autor es vital para dimensionar lo que pretende ofrecernos desde la ficción. En “La gallina degollada” (2017) podemos evidenciar las apreciaciones que Horacio Quiroga realiza sobre la familia, el amor marital, los hijos, la exclusión y el rechazo que recae sobre aquellos que no son “iguales” al resto, reflexionando sobre estas particularidades y permitiendo que acontezca lo macabro para generar en el lector y la lectora una suerte de preguntas sobre la culpa y la condena.

El lenguaje usado en este relato para crear un ambiente tenso, lleno de misterio y terror, es indudablemente una característica de los inicios del siglo XX. Conocer entonces esta referencia histórica, el léxico, induce a los estudiantes a considerar más allá del relato los elementos que caracterizan a la familia, la sociedad y la muerte⁷⁹. El contexto permite contrastar los mecanismos que existen hoy en día para condenar y castigar el crimen (como el hecho de haber dejado en completo abandono a los idiotas, cuando los personajes responsables

79 A propósito de los cuentos de Quiroga, Mari Louise Pratt afirma de la monstruosidad del cuento “Los desterrados” ideas que se pueden extender a “La gallina degollada”: “Los desterrados de Quiroga son los anticonquistadores de la neocolonia, europeos atrapados en los confines del imperio americano que ha doblegado su voluntad [...] El narrador de Quiroga se refiere a ellos como a *exhombres* [...]” (2000, p. 408). Los hijos del matrimonio de “La gallina degollada” se portan como insubordinados a un “orden colonial afectivo”, si se nos permite decir lo anterior. Para el narrador son *exhumanos*.

podieron brindar un poco de atención y amor), con una sociedad de antaño, exenta de derechos y leyes. El acontecimiento final del cuento desencadena una reflexión potente que facilita, en relación a los entornos sociales del pasado y del presente, una interpretación que sugiere la monstruosidad del Matrimonio Mazzini-Ferraz, al dejar en completo abandono a unos hijos que pudieron conocer el amor antes que la culpa.

3. Desarrollo de la experiencia

¿Por qué alguien se convierte en criminal?, ¿tiene que estar alguien loco para matar?, ¿son todos los enfermos mentales asesinos?, son algunas de las preguntas que se proponen a los estudiantes para la lectura del cuento “La gallina degollada” (2017). Los estudiantes proponen sus respuestas a estas preguntas desde la elaboración de un discurso oral plagado del análisis lingüístico y pragmático de la historia del Matrimonio Mazzini-Ferraz, sus cuatro hijos idiotas y la niña sana, Berta.

El análisis comienza a partir de una palabra utilizada anteriormente dentro del tecnolecto médico que ha adquirido un significado peyorativo y burlesco, planteada por Quiroga desde el inicio de la historia: la palabra “idiotas”, la cual genera en los estudiantes la imagen mental de una persona privada de conciencia de sí y de los demás. Contrastamos esto con una definición médica: “Persona que padece de idiocia, deficiencia muy profunda de las facultades mentales, congénita o adquirida en las primeras edades de la vida” (Dicciomed).

A partir de esas significaciones se invita a tejer la relación planteada en el título de esta ponencia: “La gallina degollada y la idea de una mente criminal” y a evidenciar la causalidad entre el final fatídico, el crimen, y el abandono de que son objetos los niños “idiotas” de esta familia.

En ese sentido, la aparición de la palabra “idiotas” como referencia directa a los cuatro jóvenes conllevó a preguntas como las siguientes: ¿por qué nunca la voz narrativa ni los padres dicen el nombre de los

muchachos en el cuento y siempre les dicen idiotas?, ¿cómo influye esto en el comportamiento de los niños?, ¿qué incidencia tienen entonces la familia en la creación de una mente criminal? Estas preguntas provocaron el análisis de las siguientes frases del cuento: “Todo el día, sentados en el patio, en un banco estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos y volvían la cabeza con la boca abierta” (Quiroga, 2017, p. 177), “[...] se reían al fin estrepitosamente, congestionados por la misma hilaridad ansiosa, mirando el sol con alegría bestial, como si fuera comida” (p. 177); frases que muestran la concepción del matrimonio de sus hijos como animales, bestias o engendros, lo que los lleva a tratarlos como tal y referirse a ellos de esa misma manera.

“La función del nombre propio responde a identificar y particularizar al individuo en la familia, pero hay un elemento más revelador aún: el nombre propio estructura el linaje del sujeto que en este relato es sinónimo de lo abyecto” (Utrera, 2015, p. 424). Por tanto, ¿si eran enunciados y tratados como animales podrían llegar a comportarse de esa misma manera? ¿Llegarían a actuar como actúan normalmente las personas al recibir este trato? Las conclusiones a las que llegaron los estudiantes frente a estas preguntas fueron: “si te dicen idiota todo el tiempo, actuarás como un idiota”, “no había posibilidad distinta para los niños que ser idiotas porque su familia no dejaba de repetírselo”, “si te tratan como animal terminarás siendo uno”. Lo anterior encuentra un fundamento en las acciones que posteriormente nos plantea el relato en el clímax del asesinato:

Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segunda por segundo. (Quiroga, 2017, p. 183)

Debido a que los cuatro idiotas terminan repitiendo una acción evidenciada esa misma mañana, como el simio que imita las acciones y movimientos de su amo, el texto plantea una relación causal entre el trato que recibían los cuatro hijos por parte de sus padres y las acciones de estos dentro del grupo familiar. Otro factor que permitió

analizar este cuento, como se planteó al principio, es la influencia de una situación de abandono los jóvenes en la ejecución de un crimen. Los fragmentos siguientes configuran el cruce cruento entre los niños no sanos y la niña sana:

En todo su aspecto sucio y desvalido se notaba la falta absoluta de un poco de cuidado maternal. (Quiroga, 2017, p. 178)

Nació así una niña. Vivieron dos años con la angustia a flor de alma, esperando siempre otro desastre. Nada acaeció, sin embargo, y los padres pusieron en ella toda su complacencia [...]. (p. 180)

Si aún en los últimos tiempos Berta cuidaba siempre de sus hijos, al nacer Bertita olvidóse casi del todo de los otros. (p. 180)

El olvido de los niños “idiotas” contrasta con la gran atención a la niña Berta, quien dentro de la familia obtiene un lugar, el de hija, que no tenían sus hermanos. Ella es la humana de los cinco hijos. La resignificación del papel de estos dentro de la sociedad y de la familia se materializa al asignarle un nombre a la niña y un lugar; se le otorga también un lugar para que se desarrolle dentro de la sociedad, mientras los niños son abandonados en una pocilga.

Lo dicho hasta aquí, finalmente, nos permitió también comprender el papel que puede llegar a tener la culpa en el desarrollo de un crimen. ¿Por qué hablar de culpa dentro de esta historia?, y ¿qué relación tiene esta con el crimen finalmente cometido por los cuatro idiotas? Los factores hasta aquí examinados, junto con el análisis del implacable apelativo utilizado para referirse a ellos como el resultado del amor de Mazzini y Berta, llevó a los estudiantes a concluir en relación con esas preguntas que el ambiente en el que se desarrolle el sujeto puede llevarlo a cometer un crimen, sobre todo si la culpa atraviesa las acciones dentro de una familia; ya que cada miembro de la pareja matrimonial comienzan a referirse a sus hijos como “tus hijos”, demostrando así, tal como lo dice el cuento: “esa imperiosa necesidad de culpar a los otros, que es patrimonio específico de los corazones inferiores” (Quiroga, 2017, p. 179). Lo que también es palpable en las constantes discusiones entre los padres, sobre cuál

de los dos tenía esa herencia genética que había llevado a sus hijos a ser esos engendros a los que el otro le había obligado a crear y que los lleva a no sentir por ellos mayor afecto posible. Cada uno asume que los “idiotas” son hijos del otro, lo que los empuja a cometer el terrible acto con la niña.

Todo lo anterior llevó entonces a la conclusión de que el cuento “La gallina degollada” (2017) de Horacio Quiroga permite analizar la idea de una mente criminal, a partir de factores como la culpa, el abandono familiar y el lenguaje utilizado en el seno de una familia, ya que estos cuatro idiotas, como bien lo dijo el médico, podrían mejorar y educarse en todo lo que les permitiera su idiotismo, pero no más allá. Como en muchos de los cuentos de Quiroga nos encontramos con seres humanos tratados como *exhombres*, *exhumanos* (Pratt, 2000, p. 408).

Queda pendiente la pregunta sobre si en verdad puede hablarse en “La gallina degollada” (2017), con total derecho, de acto criminal, debido a la falta de conciencia de los niños sobre ellos y los demás. ¿Confundir una niña con una gallina es un asunto evidente en el cuento? ¿Hay algún atisbo de conciencia de los niños de que matan a la niña amada que ha finiquitado el abandono total de ellos? La variedad de respuestas a estas preguntas muestra la fuerza del gran cuentista uruguayo.

Referencias

- Dicciomed. <https://dicciomed.usal.es/palabra/idiota>
- Idiocia. (s. f.). *Oxford English and Spanish Dictionary*. <https://www.lexico.com/es/definicion/idiocia>
- Pratt, M. L. (2000). En la neocolonia: modernidad, movilidad, globalidad. En *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación* (pp. 407-440). México: Fondo de Cultura económica.
- Quiroga, H. (2017). La gallina degollada. En *Cuentos* (pp. 177-183). Prólogo Sergio Olguín. Buenos Aires: Seix Barral.
- Stevenson, R. El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde. <https://biblioteca.org.ar/libros/300564.pdf>

Utrera, L. (2015): Más que naturalismo: melodrama, exceso y abandono en ‘La gallina degollada’ de Horacio Quiroga. *Cuadernos de Literatura* 19(38), 414-431. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.mnme>

Postales de pensamiento: escritura creativa en Buenaventura

Eugenio Gómez Borrero

Especialista en Dramaturgia

Universidad de Antioquia y Bellas Artes de Cali

Co-director de Cinespina

Resumen

Este es un relato pedagógico narrado en tres actos. El primero, *Un literato de verdad*, cuenta la llegada del docente al taller de escritura Voces en el estero. El segundo, *Cada maestrillo tiene su librillo*, es un recuento de reflexiones sobre los fundamentos pedagógicos del taller. Y, el tercero, *Postales de pensamiento*, es una panorámica literaria de los participantes y la publicación de un libro digital e impreso, donde la fotografía y la escritura creativa se juntan para conversar con Buenaventura, Colombia. Resultado de una experiencia de formación literaria interdisciplinar, en la que se propone explorar otras formas de “narrar-ser”; leer para comprender el mundo y escribir para transformarlo.

Palabras clave: Escritura Creativa, Reflexión Pedagógica, Interdisciplinariedad, Formación Literaria.

Thought postcards: creative writing in Buenaventura

Abstract

This is a pedagogical story told in three acts. The first, *A true writer*, tells of the teacher's arrival at the Voces en el Estero writing workshop. The second, *Each teacher has his booklet*, is a recount of reflections on the pedagogical foundations of the workshop. And the third, *Postales de pensamiento*, is a literary overview of the participants and the publication of a digital and printed book, where photography and creative writing come together to converse with Buenaventura, Colombia. Result of an interdisciplinary literary training experience, in which it is proposed to explore other ways of “narrating-being”; reading to understand the world and writing to transform it.

Keywords: Creative Writing, Pedagogical Reflection, Interdisciplinarity, Literary training.

Más que una ponencia, esto es un relato pedagógico. La historia de un “maestro ignorante”, diría Rancière (2010), que aprendió a enseñar, justamente, preguntándose por todo aquello que ignoraba. Un relato narrado en tres actos. El primero, *Un literato de verdad*, cuenta la llegada del docente al taller de escritura Voces en el estero. El segundo, *Cada maestrillo tiene su librillo*, es un recuento de reflexiones sobre los fundamentos pedagógicos del taller. Y, el tercero, *Postales de pensamiento*, es una panorámica literaria de los participantes y la publicación de un libro. Hecho el itinerario, emprendamos el viaje.

1. Un literato de verdad

Llevaba cuatro años en Buenaventura enseñando en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad del Valle, cuando me propusieron dirigir el taller literario del Banco de la República. Aunque había realizado proyectos audiovisuales y escrito varias piezas teatrales, el

primero en cuestionar si tenía el perfil para el trabajo fui yo. A pesar de las dudas, asistí a la entrevista.

Me atendió el novelista e investigador Fabio Martínez, en ese entonces director de la Univalle, sede Pacífico. Felicito mi labor docente y manifestó interés por mi investigación sobre el prócer Manuel Saturio Valencia. Luego, mientras se comía un chontaduro, me confesó: “Siento que tenés más experiencia como dramaturgo que como escritor de narrativa. Y la verdad, pienso que al frente del taller debería estar, cómo decirlo, un “literato de verdad”. Vos me entendés”. Ambos sonreímos. ¿Había algo más que hablar? Él continuó su reunión y yo, en cierta forma, sentí un gran alivio.

Para no alargar el cuento, basta decir que por problemas de orden social en Buenaventura el profesor Martínez se retiró del cargo. Y en el 2014, finalmente, me estrené como director de Voces en el estero, taller avalado por la Red Nacional de Escritura Creativa (RELATA) y auspiciado por el Banco y la Universidad del Valle.

Traigo la anécdota a colación por la posibilidad especulativa que ofrece la expresión “literato de verdad”. ¿Qué significa realmente? Podríamos inferir que un literato de verdad es algo así como un especialista de las letras, que gracias a sus credenciales académicas está facultado para enseñar a escribir. Sin duda, ha publicado narrativa o poesía. Forma parte de algún círculo literario y posee la asombrosa capacidad de diferenciar la verdadera literatura de la falsa. Se sobreentiende que si existen literatos de verdad, también hay “literatos de mentira”. Es decir, quienes carecen de formación, reconocimientos y, sobre todo, no escriben cuentos o novelas.

Pero vayamos más lejos, imaginemos a un literato de verdad concibiendo un taller de escritura. Habrá, muy seguramente, especial énfasis en la Teoría de los géneros, sólidos fundamentos de Narratología, algunas preceptivas a imitar, varios autores a idolatrar y, por supuesto, largas sesiones donde se analice mucho y tal vez se escriba poco, ya que más importante que enseñar, es advertir a los profanos cuán lejos están del olimpo literario. Desde esta lógica maniqueísta, también cabría preguntar: ¿Cómo valida su espuria escritura un literato de mentira?

Antes de responder, es necesario advertir que un literato de mentira celebra toda hibridación literaria. Él, al igual que Clifford Geertz (1980) y su célebre artículo “Géneros confusos y la refiguración del pensamiento social”, también reconoce que los géneros puros no existen. Hoy las investigaciones filosóficas parecen críticas literarias, las discusiones científicas se asemejan a fragmentos de bellas letras, los documentos parecen confesiones verdaderas, las parábolas pasan por etnografías y hasta los tratados teóricos son expuestos como recuerdos de viaje (p. 2). Una fecunda confusión de géneros que demuestra la inexistencia de fronteras literarias y nos invita a escribir todo tipo de relatos en cualquier soporte narrativo.

En mi caso, piezas teatrales, guiones de cortometraje, novela gráfica y espectáculos de circo. A sabiendas que, para un literato de verdad, la escritura teatral, audiovisual, periodística, o cualquier otra, jamás serán en su credo estético “verdadera literatura”. De allí que la espuria escritura de un literato de mentira solo adquiera validez cuando el autor acepta que profesa otra fe, reconoce sus pecados narrativos y asume con fervor su rol de “hereje literario”. Sobre este asunto tan difuso de las fronteras literarias, la novelista Svetlana Aleksíevich (2015) se pregunta:

¿Qué es la literatura hoy en día? ¿Quién puede responder a esa pregunta? Vivimos más rápido que nunca. El contenido se forma de rupturas. Se quiebra y se transforma. Todo se desborda: música, pintura —incluso las palabras en los documentos escapan a los límites del documento—. No hay fronteras entre la realidad y la ficción, una desemboca en la otra. (s. p.)

Una perspectiva desde la cual podríamos concluir que, clasificar a los escritores en literatos de verdad o literatos de mentira es continuar propagando inútilmente un falso dilema. Una visión literaria tan pobre, que en ella no tendrían mucho valor el premio Nobel de Bob Dylan. Las novelas gráficas de Joe Sacco, Frank Miller, Marjane Satrapi, Marguerite Abouet o Art Spiegelman. El periodismo narrativo de Leila Guerriero o Ryszard Kapuscinsky. Las novelas de no ficción de Svetlana Aleksíevich o las novelas de pared de Sophie Calle. La

dramaturgia de los Nobel, Darío Fó, Beckett, Pinter, Shaw, O'Neill, Handke, Maeterlinck, T. S. Eliot, Hauptman Walcott o Pirandello. Y ni hablar de los nuevos relatos transmedia, dispuestos a dinamitar cualquier frontera narrativa.

Repitémoslo fuerte y claro por última vez: seguir hablando de “literatos de verdad” o “literatos de mentira”, representa el falso dilema de una visión anacrónica, dogmática y clasista de la literatura. Fin de la especulación.

2. Cada maestrillo tiene su librillo

Habrán docentes que piensen que Chéjov, Keret y Hemingway son los mejores para aprender a hacer diálogos. Otros dirán que para diseñar personajes nada como Tarantino. No faltará quien explique estructuras narrativas a través de Rubén Blades o Chico Buarque. Aquellos que pueden descifrar el álgebra de Joyce, Perec o Borges. Los que configuran universos ficcionales analizando las pinturas de El Bosco. Quienes diferencian un narrador homodiegético de uno heterodiegético, antes de escribir una línea. O, por el contrario, el que opina que lo mejor es escribir sin tanta teoría.

Ya lo dice el viejo refrán: “cada maestrillo tiene su librillo”. Cada profesor, con sus virtudes y defectos, desarrolla con el tiempo sus propias “mañas” pedagógicas. En ese sentido, las siguientes reflexiones, lejos de afirmar cómo debiera ser un taller de escritura, solo intentan dar cuenta de una travesía personal inconclusa.

Empecemos por decir que en la era de googlear, cortar, pegar, parece que en literatura todo estuviera al alcance de un clic. Para todo existe una *App* o un tutorial que dice cómo hacerlo. ¿Les suena: *Subtext*, *Kindle*, *Fodreads*, *Wattpad*, entre otras? La Internet cambió nuestros paradigmas de aprendizaje. Abundan plataformas de formación literaria que no solo trabajan con textos, sino también con vídeos, imágenes, otras webs y libros digitales. Disponen de foros, espacios de escritura colaborativa y ofrecen información de actualidad. Así funciona, por ejemplo, la página de la editorial Mondadori

<http://megustaescribir.com/> cuyo eslogan es: “la red social literaria que publica tu talento”. Hoy cualquiera, con un mínimo interés literario, puede escribir una novela en línea con lectores en tiempo real y vender miles de libros.

Es sabido que el marketing literario explota muy bien la idea de que todos pueden hacerse escritores en un abrir y cerrar de *Windows*. Y son evidentes las paradojas que generan las falacias del éxito inmediato, la estandarización de las historias y la imposición mercantilista de cierta literatura. Pero es innegable que estas cuestiones tecnológicas desafían nuestras concepciones literarias. ¿Qué es literatura? Nos preguntaba Svetlana Aleksiéovich. De igual manera, deberíamos también preguntarnos: ¿Cuáles son los retos pedagógicos que nos plantea la educación virtual? ¿Cómo nutrir nuestros relatos con los nuevos derroteros de la ciberliteratura? Y, en suma, ¿cómo surfear esta ola mediática en el aula de clase?

No tengo respuestas. Pero quizá el diálogo entre las posibilidades que ofrece lo informático y los aparentes dilemas que esto representa, podría ampliarse con el curioso caso de Umberto Eco.

Después de su éxito con *El nombre de la rosa*, los críticos dijeron que el libro había sido escrito bajo el influjo de las musas, algo que, dada la complejidad de la novela, solo les sucedía a unos cuantos iluminados. Luego, cuando la novela se volvió un *best seller*, los mismos críticos atacaron al autor diciendo que para confeccionar una estrategia de ventas tan eficaz, seguramente había usado alguna receta secreta. Y, por último, la crítica afirmó que tal vez la fórmula del éxito del libro se debía a la aplicación de cierto programa informático. Umberto Eco (2011) respondió a las hipótesis de los críticos formulando una “verdadera receta” para escribir un éxito de ventas por computador:

En primer lugar, obviamente, necesita usted un ordenador, que es una máquina inteligente que piensa por usted. Eso sería una gran ventaja para mucha gente. Todo lo que necesita es un programa de pocas líneas; hasta un niño podría hacerlo. Luego hay que meter en el ordenador el contenido de unas cien novelas, obras científicas, la Biblia, el Corán, y

un puñado de listines telefónicos (muy útiles para encontrar nombres de personajes). Digamos, unas 120.000 páginas. [...] Tras leerlas cuidadosamente varias veces, subrayando los pasajes más significativos, lléveselas a una incineradora. Entonces, simplemente siéntese bajo un árbol con una hoja de papel carbón y otra de buen papel de dibujar y, dejando fluir sus pensamientos, escriba dos líneas. Por ejemplo: <<La luna está en el alto cielo/ El bosque cruje >>. A lo mejor lo que sale al principio no es una novela, sino más bien un haikú japonés. Pero lo importante es empezar. (pp.18-19)

La capacidad de Umberto Eco de tomarse a broma las opiniones de los críticos es inspiradora. Una actitud que nos vacuna contra otro falso dilema: máquina vs. creador. Pues así tengamos un programa informático que piense y escriba por nosotros, sin investigación previa, paciente edición y una particular forma de ver el mundo, no hay mucho que decir. De allí que en el taller sean requisitos fundamentales: desconfiar de las obras maestras que brotan sin ninguna reescritura, erradicar el cliché del escritor tocado por las musas, y practicarse en cada sesión una “liposucción al ego” que aligere el sobrepeso de la crítica.

Dispuestos a cumplir estos requisitos, ingresan al taller los más disímiles personajes. Algunos llegan con cierta experiencia literaria, otros quieren remendarse el alma a punta de versos y hay quienes intentan transformar sus pasiones y utopías en primeras planas de escritura. Una variedad de perfiles que podrían agruparse en dos concepciones literarias.

Están los que piensan que la escritura es y será un misterio inescrutable. Tienen muy arraigado el estereotipo del escritor como un ser excepcional. Ellos, más que formación, ingresan buscando lectores para sus obras inéditas y público para sus monólogos. Es nuestro deber escucharlos, reconocer sus saberes, pero también invitarlos a reírse un poco de su condición de “literatos de verdad”.

También se encuentran los que ingresan suponiendo que el taller es una prolongación de la clase de español. Aunque sea obvio, recordemos porqué. «Para mañana, de tarea, deben escribir un

cuento» Ordena la maestra al niño en la escuela. «El miércoles recojo el resumen de *La Odisea*, análisis de personajes, tiempo y espacio de la obra» Advierte el profesor de secundaria. «La nota final es el ensayo, diez páginas mínimo y con normas APA», sentencia el docente universitario. Y así, una y otra vez, se repite el mismo ciclo.

¿Qué tenemos aquí? Por un lado, la idea del escritor “iluminado”, poseedor de un don especial; y, por el otro, la instrumentalización de la escritura vista solo con fines académicos. Todo lo contrario, a lo que busca el taller, pues: “La escritura creativa se plantea como la voluntad de expresar una realidad, una emoción, un mundo propio a partir del lenguaje (Mincultura, 2010, p. 23).

Por esto, el taller se presenta, en primera instancia, como un re-encuentro lúdico, experimental y estético con la escritura. El juego: azuzar el impulso intuitivo de querer narrarlo todo. La tarea: inventar verbos, retorcer sustantivos y conjugar emociones. Las reglas: No hay evaluaciones. No es necesario ser genio. Y está prohibido escribir obras maestras sin avisar. A veces la razón juzga estas exploraciones de pueriles y bloquea el flujo creativo. Pero si el participante logra cruzar este umbral racional, se abre a la posibilidad de develar en el lenguaje su dimensión performativa. Al respecto, Enrique Winter (2018) explica:

[...] Es fundamental enseñar las cualidades performativas de las palabras, enseñar que ellas pueden generar lo que dicen mientras lo dicen. La puntuación produce el carácter fragmentario o continuo, además de la velocidad de lo que sucede en el relato y las palabras, sobre todo, vibran, tienen propiedades enigmáticas gracias a sus sonidos pesados o leves, tendientes al silencio o al estruendo; pueden, además, convocar miedo o alegría sin nombrarlos, sino solo por cómo resuenan. La literatura convoca en el lector algo mayor a lo que dice justamente por lo que va callando. Se opone así, en su preferencia por la evocación, a la mera información a la cual sirven comúnmente las palabras. (p. 17)

Estudiar las cualidades performativas del lenguaje es revelar el mundo oculto en la palabra, antes de que sea oración o sueño con ser una historia. Es aprehender la palabra como materia prima, explo-

rando en cada vocablo toda su dimensión plástica. Una dimensión propia de la poesía y a la que toda escritura aspira. El infinito trabajo del escritor, descrito magistralmente por Vicente Huidobro en el verso: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema” (Huidobro, 2011, p. 13)

Pero además de propiciar el reencuentro lúdico y estético con la escritura, el participante aprende a *pitchear*. Verbo derivado de la palabra en inglés *pitch*, que en el mundo del cine significa: venderle a un grupo de inversionistas la idea de tu película. En nuestro caso, el estudiante elige un tema, inventa un título, hace una sinopsis e imagina su proyecto de escritura como si ya fuera un libro. En cinco minutos debe persuadir al jurado de lo que quiere contar, por qué, dónde sucede la historia, a quién le pasa y con qué referentes estéticos dialoga su idea.

Luego de este juego de prospectiva literaria, lo que sigue es similar a lo que hace cualquier taller: ejercicios de entrenamiento creativo, lecturas y acompañamiento permanente. Un largo camino de retos, paradojas y reescrituras para el que hemos diseñado una guía, a partir de algunas preguntas, que permita analizar los relatos y explorar sus posibilidades narrativas. A continuación, algunas de las variables sugeridas:

¿Puedes resumir la historia en una sinopsis? ¿Cuál es la premisa dramática del texto? ¿Puedes identificar los momentos narrativos de la historia? Es importante que, al leer nuevamente la escaleta con los títulos, estos den cuenta de lo que acontece en cada momento y brinden una idea general del relato.

¿Quién cuenta la historia? Recuerde: el narrador no es el autor. Así el autor sea el mismo narrador, éste es otro personaje, una construcción literaria. ¿Cómo habla el narrador? ¿Le conviene narrar en primera, segunda o tercera persona? ¿Está dentro de la historia como un personaje o está fuera y lo sabe todo como un dios? ¿Cómo presenta a los personajes, desde lo físico, lo psicológico o desde la voz de otro? ¿El narrador se mantiene de principio a fin o se pierde por momentos?

¿Puedes tomar los momentos narrativos en los que dividiste el texto y plantear un nuevo orden posible? ¿Y si empiezas el relato *in media res*? ¿Y si cambias el protagonista, el narrador o el espacio? ¿Y si intercambias tu texto con un compañero y dejas que otro juegue a escribirlo? ¿Arroja algo interesante el estilo del nuevo autor? ¿Y si intentas contar la misma historia como una fábula, un poema o una pieza teatral? De esta manera, la guía funciona como una piedra arrojada al estanque de la imaginación. Una provocación creativa que le permite al participante explorar los confines narrativos de su propia historia.

Resumiendo hasta aquí, podemos decir que Voces en el estero es un taller de escritura *desgenerado*, que no aborda la enseñanza de ningún género literario en particular. Nos gusta experimentar con la palabra, *pitchbear* y crear híbridos narrativos. Nos aburren los falsos dilemas literarios. Disfrutamos leer de muchas maneras y escribir de infinitas formas. El resultado, un laboratorio hecho para formular problemas narrativos, diseñar personajes, construir mundos, narrar lo inefable y hacer de la escritura un alambique de pensamiento. Donde escribir es re-escribir y quien lo hace es, en esencia, un obrero de las letras.

3. Postales de pensamiento

Desde esta perspectiva pedagógica y estética surge *Postales de pensamiento*. Un libro donde la fotografía y la escritura —sin pretender ser álbum, cartografía o reportaje— se juntan para conversar con Buenaventura. Una simbiosis narrativa que nos recuerda que, si bien es cierto que una imagen vale más que mil palabras, también es verdad que hay palabras que ni mil imágenes pueden expresar. Lo uno no excluye a lo otro. Pues, así como en fotografía las cosas son según la luz que las ilumine, en los relatos las cosas son según el narrador que las cuente. Y esto fue lo que los participantes intentaron: escribir con su propia luz diez postales de pensamiento.

Diez relatos que nos hablan de buscar pianguas, componer un poema a la ciudad, sufrir la decadencia de un amigo, soñar desde la

cárcel, transformar un monumento en tumba, conjurar la violencia del territorio, presenciar la descomposición de una familia, relatar un robo, conversar con una poeta muerta, reinterpretar un texto bíblico o, de repente, tener un orgasmo en la pista de baile.

Que sea este el momento de escuchar algunas voces detrás de cada postal: “Soy un traficante de poemas, de fábulas y cuentos, la elocuencia pariendo versos, el creativo educando rimas. Soy Julio Aguiño Murillo, *Real Dog*. Me apasiona escribir, porque solamente hacer arte es una experiencia más allá de la libertad”. Por su parte, Ceferina Palacios dice: “Me encanta escribir porque deleito el alma. Me siento feliz cuando exploro esta industria de la palabra que llevo dentro”.

Y de última, tenemos a Teresa Encalada: “Mi labor se cimenta en la pasión, la ciencia y el arte de esculpir la mente y el espíritu de mis estudiantes”. Una maestra de español decidida a escribir una crónica sobre los polizones del puerto de Buenaventura. Pero que luego de varias reescrituras, transformó esas anécdotas de barcos, sueños y muerte, en una breve ficción protagonizada por una madre que ora por el alma de su hijo y una maestra que escucha sus plegarias. A continuación, un aparte del relato “El hilo de la vida”:

Mijo, ¿Por qué no me escuchó cuando le dije que no se fuera, que en esa tierra ajena ni su papá ni yo le habíamos sembrado nada? ¿Por qué te pusiste tan furioso? ¿Pensabas que no te entendía? ¡Pero mi amor, si mi corazón sabía que si te ibas no te volvería a ver! ¿Creías que yéndote de polizón en uno de esos barcos ibas a cumplir tu sueño? ¿Verdad? Mírame ahora yo aquí sin saber qué fue lo que pasó. En mi mente todavía hacen eco tus últimas palabras: “¡Voy por lo mío!” ¡Ay, Pablo!, ¿por qué dejaste que las gaviotas hicieran nido en tu cabeza?

Ya han pasado más de quince años desde aquella despedida. Pablo le pidió la bendición a su madre, se quitó el escapulario que llevaba en el cuello de recuerdo de su primera comunión, se lo entregó y se fue dándole un beso en la frente. Casilda no me mira, es como si realmente no estuviera a su lado. Se echa la bendición con la mano en la que lleva puesto el escapulario y pone las flores en la base del ancla. Mientras hace su ofrenda de amor, retoma su conversación con Pablo.

¡Jamás pude darte cristiana sepultura! ¡Pablo, mi primer pujo! Ahora solo me queda aferrarme a este lugar. ¡Sí! A esta ancla, que hoy honra tu memoria. Ahora cada domingo mientras tenga vida y fuerzas para caminar cumpliré mi cita sagrada contigo.

Con sus manos llenas de cicatrices, la vieja vendedora de pescado limpia su rostro bañado en lágrimas, se despide de Pablo y le da de nuevo tres golpecitos al ancla. Pero antes de irse se quita el escapulario, me lo entrega y con una generosa sonrisa dice: Ay profe Rosalía, gracias. La espero el domingo, no me vaya a fallar. (2019, pp. 56-57)

Ya para terminar, es importante decir que el libro *Postales de pensamiento* está disponible en versión digital en la página del taller Voces en el estero. Además, la plataforma ofrece la opción de oír las historias en la voz de sus propios autores. Una estrategia narrativa a través de la cual el mundo podrá leer, ver y escuchar a este bello puerto de mar, mi Buenaventura. Ojalá esta experiencia de formación literaria haya brindado la posibilidad de explorar otras formas de “narrar-ser”; leer para comprender el mundo y por qué no, escribir para transformarlo.

Cali, 2020

Referencias

- Aguíño, J., Díaz, A., Cháves, G., Durango, M., Encalada, T., Mondragón, J., Montoya, G., Olave, J., Palacios, C. y Rodallegas, F. (2019). *Postales de Pensamiento: Relatos de Buenaventura*. Editorial Cinespina. <https://vocesenelesterowixsite.com/voces-en-el-estero/blank>
- Aleksiévích, S. (5 de mayo de 2020). Discurso al recoger el Premio Nobel de Literatura. *Ersilias*. <https://www.ersilias.com/discurso-de-svetlana-aleksievich-al-recoger-el-premio-nobel-de-literatura-de-2015/>
- Eco, U. (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Random House: Mondadori.
- Geertz, C. (1980). Géneros confusos y la refiguración del pensamiento social. *American Scholar*, 49(2), 165-179. <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2011/05/geertz-clifford-generos-confusos-la-refiguracion-del-pensamiento-social.pdf>

Huidobro, V. (2011) *El espejo del agua y Ecuatorial*. Chile: Pequeño Dios editores.

Ministerio de Cultura. (2010). *Guía Taller de Escritura Creativa, RE-LATA*. Taller de Edición Rocca S. A.

Rancière, J. (2010). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

AUTORES

CONFERENCISTAS

Ana María Shua

Nació en Buenos Aires en 1951. Es autora de novelas, cuentos, microrrelatos y literatura infantil. Entre otras distinciones obtuvo el Premio Nacional de su país, la Beca Guggenheim, el Konex de Platino y el Premio Internacional Arreola en México. Su novela más reciente es *Hija*. En 2017 publicó *Todos los universos posibles*, una compilación de sus primeros cinco libros de microrrelatos. Su último libro en ese género, *La Guerra*, fue publicado simultáneamente en Madrid y en Buenos Aires en 2019. Parte de su obra ha sido traducida a quince idiomas.

José Sánchez Carbó

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros de cuentos *El maldito amor de mi abuelita* (2000 y 2003), *En realidad no es una historia de amor* (2005), *La reunión de los patéticos* (2010) y *Con las costillas intactas* (2012); así como los libros de crítica *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* (2012) y *Mapa literario de identidades. Formas de (des)integrar el espacio en el relato hispanoamericano* (2018). Asimismo, ha coordinado los libros colectivos *Narrativa vitral contemporáneo* (2015) y *Poder y resistencia en la literatura latinoamericana* (2019). Ha sido colaborador en diversas revistas y suplementos literarios; y publicado en varias antologías de cuento y crítica literaria en México, Colombia, Brasil, Estados Unidos, Canadá y Hungría. Ha sido becario del FONCA-Secretaría de Cultura de Puebla (2002) y del CONACYT para

estudios de doctorado en el extranjero (2004-2008). Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Actualmente es director del Departamento de Humanidades de la Universidad Iberoamericana Puebla.

Wilson Alves-Bezerra (São Paulo, 1977)

Es escritor, traductor, crítico literario y profesor de literatura en Brasil. Es doctor en Literatura Comparada por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicó en español *Reverberaciones de la frontera* en Horacio Quiroga (*Más Quiroga*, 2021). Tradujo al portugués *Horacio Quiroga*, Alfonsina Storni, Luis Gusmán y Sergio Bizzio. Su traducción de *El Peletero*, de Luis Gusmán, quedó finalista en el Prêmio Jabuti 2010, en la categoría Mejor traducción literaria español-portugués. Tiene obras literarias publicadas en Brasil, Chile, Colombia, El Salvador y Portugal. Acaba de concluir la primera biografía brasileña sobre Horacio Quiroga, *El anarquista solitario*. Es docente del Departamento de Letras de la Universidad Federal de São Carlos, donde actúa en carreras de grado y posgrado.

Javier Tafur González

Estudió la carrera de Derecho en la Universidad Santiago de Cali, graduándose con tesis laureada, e hizo estudios de Etnología en el Museo del Hombre y la Universidad de París; dirigió el Instituto de Criminología de la Universidad Santiago de Cali, y fue presidente del Colegio de Abogados Penalistas del Valle. Ha sido juez, conjuuez del Tribunal del Distrito Superior de Cali, docente y conferencista en las diferentes universidades de la ciudad y profesor invitado por otras universidades del país. Magister en Lingüística y Español, de la Universidad del Valle; Doctor en Humanidades –Cohorte Análisis del Discurso-, en la Universidad del Valle y es docente de la Universidad Libre de Colombia –Seccional Cali. Alterna el ejercicio profesional, la cátedra y la investigación humanística.

Miembro de Número de la Academia de Historia del Valle del Cauca, quien fuera recibido con ocasión del Sesquicentenario de la Batalla de San Juanito, texto de obligada referencia en los estudios relacionados con la independencia de Colombia después de la Batalla de Boyacá, así como de estudios histórico lingüístico referidos a los problemas indígenas en el valle geográfico del río Cauca.

Destaca igualmente en los campos de la poética y de la narrativa, teniéndosele como un maestro del minicuento, del haiku y de la poesía breve. Numerosas distinciones nacionales e internacionales han premiado su dedicación, la calidad de su obra y su aporte a la cultura. Su novela *Jovita -o la biografía de las ilusiones-*, está en la entraña de la caleñidad; sus sonetos son de antología: Primer puesto en el *Festival de la palabra* de la Universidad Javeriana en abril de 2005. Incluido en diferentes antologías, contando con una extensa obra publicada en los diferentes campos de su quehacer profesional, literario y humanístico.

PONENTES

Alberto Bejarano

Doctor en filosofía de la Universidad París 8. Investigador en literatura comparada en el Instituto Caro y Cuervo (Colombia). Su primer libro de poesía (ganador del Segundo Premio del concurso de libro de poesía Ciudad de Bogotá, Idartes 2019) lo publica editorial Sílabas de Medellín. Ha escrito dos libros de cuentos: *Litchis de Madagascar*, Editorial El Fin de la Noche, en Argentina. *Y la jaula se ha vuelto pájaro*, editorial Orbis de Bogotá. Es profesor universitario en literatura y artes en universidades colombianas y lo ha sido en Brasil. Con Sílabas editores ha publicado: “*Antología y estudio crítico de la Revista Espiral (1944-1954)*”, Sílabas, Medellín, 2018. Otros de sus libros: “*Archipiélagos e islas desiertas en clave francófona*”, Ed Universidad Santiago de Cali, 2019. “*Ficción e historia en Roberto Bolaño*”, Instituto Caro y Cuervo, 2018

Álvaro Bautista-Cabrera

Se desempeña como profesor titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. PhD en estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Michel de Montaigne. Ha publicado ensayos sobre *El Quijote*, Estanislao Zuleta, Raúl Gómez Jattin, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y Roberto Bolaño. Ha escrito el libro *Introducción a la Pragmática de la ficción literaria*. Dirige la Revista *Poligramas* de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Ha escrito los libros de poemas *Primicias* (2005), *Seis confusiones para bailar un mapalé* (2009), *Tal vez tres minutos de silencio* (2010), *El delito de Alejandro* (2018) y el libro *Cuentos para leer bajo la luna* (2018). En el año 2020, ganó con su libro *Aforismos: para ojear y hojear*, el premio de estímulos de la secretaria d Cultura de Cali.

Carlos Patiño Millán

Nació en Cali, Colombia en 1961. Comunicador Social de la Universidad de Antioquia, Especialista en Prácticas Audiovisuales con énfasis en Documental de la Universidad del Valle, Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericano de la Universidad del Valle, Candidato a Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle. Es profesor de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Ha publicado libros y artículos, y ha dirigido documentales.

Carmíña Navia Velasco

Caleña, poeta, ensayista y feminista. Profesora emérita de la Universidad del Valle en el área de Literatura. Co-fundadora y directora de la Casa Cultural Tejiendo Sororidades. Con varias publicaciones tanto de poesía como de ensayos de crítica literaria y de teología feminista.

Daniela Páez Avilés

Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle y miembro del Grupo de Investigación en literaturas y culturas Mitakuye Oyasín de la Escuela de Estudios Literarios de la misma universidad. Recibió

calificación meritoria en su monografía de pregrado “La naturaleza como espejo sagrado de la realidad en *El rumor de la montaña* de Yasunari Kawabata” (2018). Entre sus líneas de investigación se encuentran: literaturas y culturas amerindias; chamanismo y estudios culturales asiáticos con énfasis en Japón. Se ha desempeñado como docente en diferentes instituciones, como reportera y escritora del periódico cultural *La Palabra* y como asistente de edición y corrección de estilo.

Diana Carolina Morales Becerra

Diana Carolina Morales Becerra es Licenciada en Lengua Castellana de la Universidad San Buenaventura y Normalista Superior, condecorada con la excelencia académica y graduada con mención de honor por el mejor Saber Pro. Se desempeña como docente de Lengua materna en el Liceo Quial.

Diana Fernanda Zúñiga Labio

Nació en Candelaria, Valle del Cauca, en 1998. Cursa el décimo semestre de la Licenciatura en Literatura de La Universidad del Valle. Se ha desempeñado como docente en proyectos creados por el Programa Institucional de Paz de dicha institución. En la actualidad labora en la implementación del proyecto educativo PACES (Propuesta de aprendizaje para cambiar entornos sociales) en la ciudad de Cali.

Eugenio Gómez Borrero

Escritor, docente y realizador audiovisual vallecaucano. Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle y Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con Bellas Artes, Cali. Co-fundador de CINESPINA donde se desempeña como guionista y director en diversos proyectos escénicos, editoriales y audiovisuales. Entre los que se destacan: el documental “*Pregón de Manglar*” (2014), un relato sonoro sobre las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, y el cortometraje de ficción “*María de los Esteros*” (2018) sobre la práctica ancestral femenina de la piangüería. Obra ganadora de más de 20 premios en festivales nacionales e

internacionales. Entre ellos: mención del jurado en el *Festival Internacional Clermont-Ferrand 2019* y premio a mejor cortometraje de ficción en los festivales *XXIX Message to Man IFF*, 7° Panorama du Cinéma Colombien y *Certamen Internacional de Cortos de la Ciudad de Soria, SOIFF XXII*. Su película más reciente es el cortometraje de animación 2D “*El Libertario*”, ganador de los premios *Jorge Isaacs, Autores Vallecaucanos 2019*, en la categoría Creación Audiovisual y *mejor cortometraje Latinoamericano* en el Festival Internacional de Animación AJAYU 2019. Como dramaturgo ha realizado: *Bororó* (2019), unipersonal de danza teatro que explora temas de identidad y ancestralidad afro, interpretado por el bailarín Henry Ibagüen Murillo; “*Seis personajes en busca de buena ventura*” Beca de dramaturgia, Mincultura 2014 y “*Amangualados: el fusilamiento de Manuel Saturio Valencia*”, Itinerancias Artísticas por Colombia 2011. Como docente de escritura creativa, desde 2015 dirige el Taller Voces en el Estero-RELATA y el Encuentro de Escrituras Creativas “Otras formas de narrar” en Buenaventura.

Fabio Gómez Cardona

Investigador, escritor y profesor asociado de la Universidad del Valle. Doctor en estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Michel de Montaigne. Director del Grupo de Investigación en Literaturas y Culturas Mitakuye Oyasin. Campo de investigación principal: Las Literaturas Indígenas de nuestro continente. Libros publicados: *La mujer en la Literatura Kogui*, *El Jaguar en la literatura kogui*, *De Agua* (poesía) y, entre otros, *Escritores indígenas de Colombia. 4 textos fundacionales*.

Hernán Toro

Escritor, profesor universitario y editor nacido en Tuluá (Colombia) en 1948. Su formación académica se ha desarrollado en la Universidad del Valle (Cali), en las Universidades Paris VIII y Sorbonne-Nouvelle y en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de Paris. Su vida académica universitaria profesional ha

transcurrido enteramente en la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle (Cali).

Ha publicado 6 libros de cuentos y 5 de ensayos sobre los discursos de la información. Cuentos suyos han aparecido en 9 antologías. Diversos artículos suyos sobre asuntos ligados a la cultura, la comunicación y la literatura han sido publicados en libros, revistas, diarios y suplementos literarios de periódicos en Colombia. Fue decano de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle en dos ocasiones y Profesor Titular de la Escuela de Comunicación Social desde 1984 hasta su jubilación en 2013. La Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle lo honró como Egresado Distinguido en el 2012 y la Universidad del Valle como Profesor Distinguido (2010) y Profesor Emérito (2013).

Humberto Jarrín B.

Cuentista, poeta, dramaturgo, ensayista, novelista. Su obra abarca más de 30 títulos en los diferentes géneros de la creación literaria, géneros en los que ha recibido una serie de reconocimientos nacionales e internacionales, como el galardón más importante de la literatura colombiana, el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura; el Premio Jorge Isaacs en dos ocasiones, el Concurso de Cuento de la UIS, y los más reciente, el Premio Estímulos Cali 2017, por la novela *La furia*, el Premio Memoria 2017, otorgado por el Museo de la Universidad de Antioquia. El Premio Estímulos Cali y el Ministerio de Cultura 2019, por la novela *La ciudad de los siete ríos*. El Ministerio de Educación Nacional publicó dos de sus libros de literatura infantil que son instrumento pedagógico en todas las escuelas públicas del país. Graduado en Filosofía y Letras, ha adelantado estudios de Física, Ingeniería eléctrica, Tecnología electrónica. Es Magister en Literaturas latinoamericana y colombiana. Es profesor e investigador de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Autónoma de Occidente, donde dirige los proyectos *Encuentro con el Autor* y su *Obra y Huso de Palabra*.

Jacobo Arango Llanos

Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. Fue finalista del XIV Concurso Nacional de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín y ha dictado cursos en la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, así como talleres y diplomados para la Secretaría de Educación de Santiago de Cali y el Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle. Actualmente hace parte del comité editorial de Sic Semper Ediciones.

Jair Villano

(Cali, Colombia). Escritor. Crítico. Magíster en Estudios Literarios. Comentador de libros en el Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República de Colombia. Sus columnas, reseñas, críticas y ensayos han aparecido en revistas y medios nacionales e internacionales. Algunas de ellas antologadas en el libro “Escribir por escribir/ sobre literatura y cine” (2019), publicado por la librería vallecaucana Expresión Viva. Antes de eso compiló, editó y escribió “Like a Rolling Stone/ Historias y perfiles de estrellas del rock” (2017). Su tesis de posgrado fue sobre el Dolor (literatura, filosofía y cine).

Jennifer Rodríguez Henao

Licenciada en Literatura y Magíster en Literatura Latinoamericana y Colombiana de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Docente de tiempo completo en la Sede Buga de la misma Universidad. Ha impartido cursos de Literatura Colombiana, Literatura Latinoamericana y Teorías Literarias. Su interés investigativo está orientado a la crítica literaria, los estudios de género, y las relaciones entre lectura, escritura y educación.

John Narváez Espinosa

Colombo-venezolano, Licenciado en Letras y Magíster en Estudios Literarios por la Universidad Central de Venezuela. Emigró a Colombia en 2015. Actualmente cursa la Licenciatura en Literatura en la Universidad del Valle, en cuya Escuela de Estudios Literarios

trabaja como monitor del programa de extensión Viernes de Letras. Escritos suyos de varia especie han aparecido en las revistas *Akademos*, *Investigaciones Literarias*, *Letralia* y *El Catoblepas*.

Jorge Mario Sánchez Noguera

Doctor en Literatura por la Universidad de los Andes y Magíster en Literatura por la Universidad Javeriana de Bogotá. Ha publicado ensayos, artículos académicos y crítica literaria en revistas nacionales e internacionales y en libros resultado de investigación. Ha presentado ponencias sobre literatura latinoamericana en Chile, Estados Unidos, México y Colombia. Ha sido docente de literatura y lenguaje en la Universidad del Bosque, la Universidad de los Andes, la Universidad Santiago de Cali y la Universidad Militar Nueva Granada.

Juan Moreno Blanco

Profesor-investigador de la Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Últimas publicaciones: *El relato del Uno y el Otro en Henao y Arrubla*, Nicolás Gómez Dávila y Gabriel García Márquez, 2021. Editor y coautor de *Gabriel García Márquez. Literatura y memoria*, 2016, *Cien años de soledad 50 años después*, 2017, *El ejercicio del más alto talento. Gabriel García Márquez cuentista*, 2019, *Gabriel García Márquez. Nuevas lecturas*, 2020, *Cultura y literatura en los cuentos de Gabriel García Márquez*, 2021. Traductor del francés al español de *Borges en francés. Entrevistas*, 2015, *El odio a la literatura* de William Marx, 2017 y (con J. S. Rojas) *Literatura y filosofía. La gaya ciencia de la literatura* de Camille Dumoulié, 2021. Coautor de *The Oxford Handbook of Gabriel García Márquez*, 2021.

Luz María Chávarro Orozco

Graduada en Psicología de la Universidad Cooperativa de Colombia y magíster en Literaturas colombiana y latinoamericana de la Universidad del Valle. En 2017 publica su primer libro de poesía, *La prisa detenida*, prologado por José Zuleta Ortiz. Ganadora del Primer puesto en poesía en el concurso Departamental José Eustasio Rivera, Huila-2013, en el de Escritores Autónomos-2014 y en el Concurso

Santiagoño-2012, de Cali; asimismo, ganadora del segundo puesto en la categoría de ensayo del Concurso Genaro Díaz Jordan, Huila-2018. En 2014 y 2019 invitada al Festival Internacional de Poesía Cali y al de jóvenes poetas de Tuluá, Algunas de sus publicaciones son: “El cartero y Neruda”, en los Cuadernos de postgrado de la Escuela de Estudios Literarios, Univalle, 2015-2016; “La escuela, escenario de encuentro en época de invierno”, revista Actitud de la Universidad Antonio José Camacho-2008; “La poesía en la modernidad”, revista Pensar la Uceva-2013. Publicación de cuento en el libro *Memorias del taller de escritura creativa La Tertulia*-2015 y de poemas en el libro *Antología de Ganadores en Poesía Univ. Santiago*-2014.

María Antonieta Gómez Goyeneche

Profesora e investigadora de la Universidad del Valle, adscrita desde el año 1991, a la Escuela de Estudios Literarios, donde ha ejercido cargos administrativos en pregrado y postgrado. Además de una variedad de artículos sobre literatura colombiana, latinoamericana y europea, ha publicado en formato libro: *Identidades trastocadas. El recurso literario y artístico de las metamorfosis*. Volumen 1 (2011) y Volumen 2 (2016); *Sacralidad y transgresión en la literatura y el arte: Tomás Carrasquilla, Débora Arango* (2018); *La pintura de María Fernanda Cuartas al otro lado del espejo* (2019).

Miguel Ángel García Carreño

Estudiante de Español y Literatura, Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Mónica Lorena Carrillo Salazar

Magister en Evaluación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación de la Universidad Externado de Colombia y Licenciada en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Actualmente labora como profesora investigadora en la Facultad de Educación de la Universidad Santiago de Cali y hace parte del grupo de investigación de “Ciencias del Lenguaje”. Entre los temas de interés investigativo están el lenguaje (literatura, lectura y escritura) y la educación (políticas educativas, evaluación educativa y praxis pedagógica).

Montserrat Sánchez Romero

Estudió la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y actualmente es profesora ayudante en las materias de Historiografía General e Historia del siglo XIX en América Latina en la FFyL de la UNAM. Ha publicado textos de literatura y crítica literaria latinoamericana en el SENALC, el blog estudiantil de la *Revista de la Universidad*, las revistas *Horizontes* y *Página Salmón*, entre otras. Sus líneas de interés son la literatura del exilio cubano, las representaciones literarias transgresoras, y los vínculos entre política, historia y literatura. Es becaria del PAPIIT (UNAM) “Manifestaciones estéticas del exilio y la diáspora en México (años treinta y cuarentas del siglo XX)” desde enero de 2019.

Nicolás Gómez Rey

Maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato, México. Ha publicado varios trabajos de carácter académico crítico sobre literatura hispanoamericana. Actualmente ejerce como docente en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Robert Antonio Velasco Castañeda

Licenciado en literatura de la Universidad del valle, Cali, Colombia. Maestrante del posgrado en Didáctica de la Literatura de la misma universidad. Ha participado en coloquios como ponente en distintas universidades como la Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle y Universidad ICESI. Se desempeñó como docente de lenguaje y literatura en el Liceo Quial de la ciudad de Cali durante cuatro años; actualmente se desempeña como docente de lenguaje y literatura en el Colegio de San Luis Gonzaga en la misma ciudad.

Sergio Antonio Mora Moreno

Magíster en Literatura, Universidad de los Andes, profesional en Estudios Literarios, Pontificia Universidad Javeriana. Ha escrito sobre *Tiempo muerto* de Margarita García Robayo, los cuentos de Virgilio

Piñera y sobre David Viñas. Profesor de la Universidad Santiago de Cali y pertenece al grupo de investigación Ciencias del Lenguaje. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5175-2793>

Tania Camila Triana Cuevas

Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Asistente de Investigación del proyecto “1969. Cartografía del cuento en Colombia” a cargo de Alberto Bejarano. Premio Tesis de pregrado de la Asociación de Colombianistas 2019. Profesora del Instituto Caro y Cuervo. Correo electrónico: tania_camilatc@hotmail.com; ORCID: 0000-0001-8715-4667

Yáir André Cuenú Mosquera

Licenciado en Literatura por la Universidad del Valle. Estudiante del PhD. en Estudios Hispánicos, en la Universidad Texas A&M, Estados Unidos. Su investigación y creación se enfoca en literatura originada en la Diáspora Africana cuya temática implique procesos de migración, transformación y empoderamiento de las comunidades afro. Su trabajo se ha publicado en Colombia, España, México y Estados Unidos. Creador del taller de escritura Meridiano de Barrio.

Yessica Andrea Chiquillo Vilardi

Magíster en Estudios Literarios (2020) de la Universidad Nacional de Colombia y Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha ejercido actividades de promoción de lectura y corrección de estilo. En el área de investigación trabajó con la Fundación Gran Caribe: Pensamiento, cultura, literatura. Allí participó en proyectos de investigación cuyos resultados fueron divulgados en diferentes congresos y escribió un capítulo para el libro académico en proceso de publicación *Playas: una vida de turismo. Cuerpos y riberas del Caribe colombiano entre 1950 y 1990*. Docente en la Pontificia Universidad Javeriana. Autora del *Libro de hallazgos* (Animal Extinto Editorial, 2019).

Un cuento es el ejercicio de captar la emoción en el momento preciso, lo que permite que lector, narrador y protagonista respiren al unísono. La insistencia en un tema avanza paso a paso, escena tras escena, para adentrarse en un espacio cuya luz cesa de repente cuando nos encontramos a punto de abrir la puerta a una revelación. ¿Cómo, desde dónde se narra, quién lo hace, como se elige el narrador? Algunas ponencias nos invitan a pensar desde dónde se cuenta la historia. ¿A quién pertenece la voz y en qué fundamenta el poder o la autoridad que tiene para contarnos la historia que elige narrar? No deja de haber una muy cierta referencia a su propia experiencia. Vivificar o recrear el relato y luego el reencuentro con la historia como un ejercicio de memoria que se recupera, un pasado que no se pierde, la historia que regresa convertida en literatura.

Hablamos de narrar un instante. Vale decir que un escritor de cuentos debe tener el oído tan afinado como para sentarse a escuchar lo que sucede a su alrededor tanto como aquello que guarda en su mundo interior. Es por ello que el trabajo del narrador en la construcción del relato, se presenta como una visión particular dirigida a la manera como se presentan los cambios en la voz de un mismo escritor, en los mundos de sus relatos. Hay capítulos en este libro que apuntan en ese sentido: cómo en el escritor, dentro de él, en su estilo y de acuerdo al cambio de perspectiva narrativa, puede observarse una evolución estilística que bien puede obedecer a la reescritura de algunos de sus textos o a la manera diferente de considerar el mundo que tiene ante sí para contar.

Gabriel Jaime Alzate

