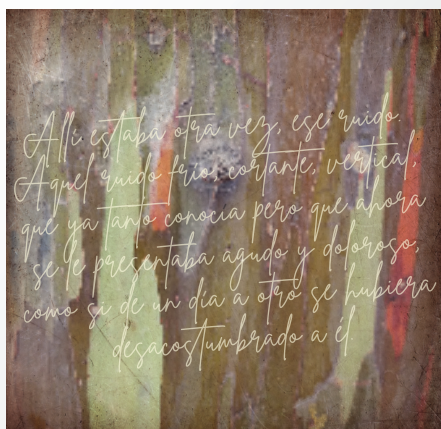


INSTANTÁNEAS AL CUENTO LATINOAMERICANO II

HUMBERTO JARRÍN B.
ÁLVARO BAUTISTA-CABRERA
HOOVER DELGADO
COMPILADORES



*Allí estaba otra vez, ese ruido.
Aquel ruido era constante, vertical,
que ya tanto conocía pero que ahora
se le presentaba agudo y doloroso,
como si de un día a otro se hubiera
desacostumbrado a él.*

uao
Universidad
Autónoma
de Occidente



Instantáneas al cuento latinoamericano II

II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano (2: 2022: Cali, Colombia)

Instantáneas al cuento latinoamericano II / Compiladores: Humberto Jarrín Ballesteros, Álvaro Bautista-Cabrea, Hoover Delgado. -- Primera edición. --Cali: Universidad Icesi; Universidad Autónoma de Occidente; Universidad del Valle, 2026.

335 páginas, ilustraciones. Contiene referencias bibliográficas.

ISBN:

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

863.010898- dc23

INSTANTÁNEAS AL CUENTO LATINOAMERICANO II

© Autores

Jacobo Arango Llanos
Álvaro Bautista-Cabrera
Alberto Bejarano
Paola Andrea Bejarano Alzate
Jonathan Caicedo Girón
Diana Diaconu
Hernán Darío España Cruz
Daniel Camilo Fajardo Vanegas
Antonio José Hernández Montoya
Jerson José Hernández de la Cruz
Antonio José Hernández Montoya
Humberto Jarrín Ballesteros
Luis Alfonso Miranda Echeverry
Jorge Antonio Muñoz Figueroa
Diego Pérez
Andrés Posada Agredo
Juan Manuel Rodríguez Rave
Viviana Rodríguez
Fabián Andrés Rodríguez
González
Sandra Ximena Ruiz
Félix Terrones
Tania Camila Triana Cuevas
Jhonattan Zárate

ISBN 978-958-619-251-4 (PDF)

Primera edición: marzo de 2026

DOI: <https://doi.org/10.18046/>

[EUI/ee.1.2026](https://doi.org/10.18046/EUI/ee.1.2026)

© Universidad Icesi

© Universidad Autónoma de
Occidente

© Universidad del Valle

Corrección de estilo: Alexander
Giraldo Ocampo

**Diseño de carátula,
diagramación y maquetación:**

La Agencia UAO

Publicado en Colombia /

Published in Colombia.

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

Instantáneas del cuento latinoamericano II

Memorias del II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

En 2019 realizamos el primer Coloquio Internacional sobre el cuento latinoamericano. Sus logros en convocatoria, participación y publicación virtual del libro de memoria *Instantáneas del cuento latinoamericano*, impulsaron a los gestores de este evento, el profesor y escritor Humberto Jarrín (Universidad Autónoma), el profesor y crítico literario Hoover Delgado (Universidad Icesi), y mi persona, Álvaro Bautista Cabrera (Universidad del Valle), a seguir en un segundo Coloquio celebrando el género del cuento en sus distintas manifestaciones. En septiembre de 2022, realizamos el *II Coloquio internacional sobre el cuento latinoamericano* con el apoyo de la Universidad Autónoma de Occidente, la Universidad Icesi y la Universidad del Valle, además de la Secretaría de Cultura del Departamento del Valle.

Este libro se compone de buena parte de las conferencias y ponencias presentadas en los ejes temáticos. Las conferencias que se ofrecen al lector son las de la profesora Diana Diaconu, de la Universidad Nacional de Colombia, de la profesor y escritor peruano Félix Terrones, de la Universidad de Berna y la del profesor Alberto Bejarano, del Instituto Caro y Cuervo. Las ponencias seleccionadas se presentan en el orden de los ejes temáticos del coloquio. Dos ponencias en el eje *Cuento y educación*, diez en *Poéticas del cuento latinoamericano*, seis en el eje *Cuento, subjetividad e identidad* y cuatro en eje *Microrrelato, minificción, cuento breve*, esto es veintidós ponencias. El libro incluye el ensayo *Silencio y voces en juego en los cuentos de Harold Kremer*, presentado como homenaje al cuentista vallecaucano.

Entre los cuatro ejes se manifiesta una mayor pesquisa de los ponentes en torno a las poéticas del cuento. En estas ponencias sobre la naturaleza del género del cuento, sobresale la participación de los integrantes del grupo de investigación *Debates teóricos y críticos sobre literatura latinoamericana contemporánea*, dirigido por la profesora Diana Diaconu de la Universidad Nacional. Igualmente, el tema de la subjetividad e identidad muestra una tendencia a ampliar las poéticas hacia problemas como la resistencia política, la subjetividad escindida, la reafirmación subversiva del cuento femenino, entre otros. El eje de los microrrelatos cuenta con la gestión y aportes del escritor Humberto Jarrín. El eje sobre las relaciones entre cuento y educación presenta el papel del cuento como mediador de didácticas epistémicas, en México y en Cali, Colombia.

Álvaro Bautista-Cabrera

Contenido

5 Prólogo

10 Conferencias

- 12 Coloquio de literatura o al rescate de la teoría, Diana Diaconu
- 34 La palabra del mudo de Julio Ramón Ribeyro: una lectura personal desde el nuevo milenio, Félix Terrones
- 50 “El cuento del barrio”. Cuentos de salsa en Colombia entre el Pacífico y el Caribe: Burgos Cantor, Olaciregui, Collazos, Valverde, Alberto Bejarano

66 Ponencias

68 Cuento y educación

- 70 Geografías extrañas y entrañables: conocer México mediante el cuento, Jorge Antonio Muñoz Figueroa
- 80 Cuentística para salir del auto, Luis Alfonso Miranda Echeverry

88 Poéticas del cuento latinoamericano

- 90 Tomás González: La flecha suspendida, Jerson José Hernández de la Cruz
- 100 Apuntes para una poética germinal: la suspensión dinámica en la cuentística temprana de Juan Villoro, Andrés Ferneiller Posada
- 112 La ironía desencajada en la poética del desencanto, dos cuentos de Evelio Rosero, Sandra Ximena Ruiz Salas
- 124 Efectos del relato inserto en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza: potencia y desapropiación, Jacobo Arango Llanos
- 136 *Escalas* de César Vallejo: una cuentística en los límites del género, Daniel Camilo Fajardo Vanegas
- 148 Escribir desde el vértigo. Una poética del cuento en Evelio Rosero, Fabián Andrés Rodríguez González

172 Cuento, subjetividad e identidad

- 160 Leonardo Padura: una poética cuentística desde la desesperanza, Jhonattan Zárate León
- 174 Poética de la resistencia a la dictadura chilena; entre Roberto Bolaño y la enfermedad de hacer literatura, Jonathan Caicedo Girón
- 184 Esperanza y desesperanza en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, Diego Octavio Pérez Hernández
- 198 El sujeto escindido en “*El Chaco*” de Julio Ramón Ribeyro, Viviana Angélica Rodríguez Cruz
- 210 El no-lugar que reside en la palabra: Una lectura sobre el sentimiento de lo fantástico en “Y la casa regresaba por fragmentos” y “El guardagujas”, Tania Camila Triana Cuevas
- 222 El cuerpo femenino como subversión de la religión en el cuento “Gunedilda Manyoma” en *Vean vé, mis nanas negras* (2011), de Amalia Lú Posso Figueroa, Paola Andrea Bejarano Alzate

232 Microrrelato, minificción y cuento breve

- 234 Poéticas del silencio en la narrativa breve latinoamericana. Tres casos: Felisberto Hernández, Francisco Tario y Efrén Hernández, Juan Manuel Ramírez Rave
- 246 El minicuento y la zoología fantástica, Antonio José Hernández
- 258 Relato breve, narración oral y posmodernidad, Humberto Jarrín Ballesteros
- 282 Figura del héroe e identidad sociocultural en el microrrelato latinoamericano, Hernán Darío España Cruz

296 Palabras a un cuentista del Valle del Cauca

- 298 Silencio y voces en juego en los cuentos de Harold Kremer, Álvaro Bautista-Cabrera

314 Biografías

Con **fer**

Memorias del II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

ren CIAS

COLOQUIO DE LITERATURA O AL RESCATE DE LA TEORÍA



Diana Diaconu

Universidad Nacional de Colombia

dndiaconu@unal.edu.co

No tardarán en tachar de plagio mi modesto homenaje a Enrique Vila-Matas, que quizás solo Álvaro Rousselot, personaje del cuento de Roberto Bolaño, sea capaz de valorar positivamente. De todos modos, copiando también al plagiarío Ricardo Piglia, personaje autoficcional de “Nombre falso” de Ricardo Piglia, apuntaré aquí escrupulosamente, con rigor borgesiano, la referencia exacta de mi plagio: Enrique Vila-Matas y sus vertiginosos libros *Dublinesca* y *Perder teorías*, novelas-ensayo o, si prefieren, teorías-río, que ficcionalizan la teoría literaria al teorizar sobre la ficción. Éste último retoma y explaya una insólita experiencia, narrada a comienzos de *Dublinesca*, que interrumpe la serie rutinaria de viajes y conferencias de un editor retirado: esta vez, el protagonista prefiere encerrarse en su cuarto de hotel para elaborar una teoría literaria. En *Perder teorías*, se trata de un escritor ya consagrado, con todos los atributos del propio autor, que se prepara a dar su conferencia en un simposio de literatura al que finalmente nunca se presentará, y este mismo hecho del dominio de lo anecdótico biográfico va palideciendo hasta perder toda relevancia en el relato. En la ficción de Vila-Matas, el centro de interés se desplaza rápidamente de los hechos hacia la reflexión y de la conferencia hacia sus bastidores, el laboratorio donde el pensamiento crítico en plena efervescencia, libre y móvil, arma y desarma teorías. El libro enfoca en primer plano un hervidero en construcción y destrucción perpetua: narrar las disquisiciones se convierte en el gran reto, el epicentro del relato.

Precisamente el modelo narrativo que necesitaba esta servidora, en este caso, una humilde profesora de literatura a la que invitaron a la Universidad del Valle a dictar una conferencia en el *II Coloquio Internacional sobre el cuento latinoamericano*, el pasado 15 de septiembre. En mi caso, roto de la mediocre realidad, sí llegué a honrar el compromiso y a pronunciar la conferencia que me habían encargado y que les quisiera compartir aquí, pero en su salsa y no fuera de su circunstancia

que la conecta con el presente y le da vida, pues perdería buena parte de su sentido.

Viajé a Cali en compañía de ocho estudiantes y jóvenes investigadores de la Universidad Nacional, que integran el grupo *Debates*, y la mera salida fue una hazaña sin precedente en el Departamento de Literatura. Durante los tres días del Coloquio Internacional, en varias mesas redondas, estos jóvenes emprendieron una verdadera Reconquista de los espacios de diálogo y encuentro entre investigadores que deberían ser los coloquios y congresos de literatura; les devolvieron la razón de ser como momentos de socialización y ejercicio del espíritu crítico integrados a un auténtico proceso de investigación, a una búsqueda, personal o colectiva. Pues bien sabemos que estos espacios para los estudiosos de la literatura y los lectores apasionados hace tiempo les fueron arrebatados por el mundo de la farándula impostora y del show.

Lo que define antes que nada el grupo *Debates* es nuestro enfoque, pues somos de aquellos pocos que se empeñan en creer que en los estudios literarios los verdaderos protagonistas no son los temas, los asuntos tratados, ni las palabras que los verbalizan. El enfoque es aquí, a diferencia de otras disciplinas, mucho más que el método elegido: es, nada más ni nada menos, la mirada, la perspectiva que crea nuestro objeto de estudio, nuestro problema de investigación y, por tanto, delimita el corpus estudiado, le da forma. El grupo *Debates*, desde sus comienzos, ha otorgado toda la importancia debida al respaldo teórico de sus investigaciones, a la vez que se ha preocupado por abrir un espacio de reflexión sobre problemáticas actuales y de gran relevancia para el estudio de la literatura latinoamericana. Partiendo de los problemas que surgen a raíz de la praxis crítica y de la investigación, vamos en busca de reflexiones teóricas que los iluminen. Nuestro campo es, por tanto, la

zona de contacto entre teoría y crítica, donde el pensamiento se vuelve flexible y cobra vida mientras que la realidad histórica, sondeada a través de hipótesis que no carecen de imaginación, se vuelve inteligible.

No es de extrañar, entonces, el carácter propositivo y a menudo polémico de nuestras propuestas, formuladas con el ánimo de reorientar la discusión teórica, de proponer un cambio de enfoque y una visión crítica del discurso historiográfico y de la práctica de la crítica literaria contemporánea. Nuestra reflexión, que enfoca no solamente una problemática sino también los discursos críticos que la han abordado, tiene un pronunciado carácter metacrítico. Nos preocupa el mecanismo de degradación y perversión de los discursos críticos auténticos, inicialmente valiosos, comprometidos con la verdad y la justicia que, al ser confiscados por la ideología hegemónica, oficial y quedar convertidos en modas, se transforman no solo en versiones desvitalizadas y empobrecidas de sí mismos, sino, a veces, incluso en sus perfectos contrarios. En ambas líneas de investigación, que tenemos activas en este momento, pudimos reconocer un problema central de la crítica literaria académica actual y del discurso historiográfico: la proliferación de enfoques temáticos y formales que conducen, en realidad, a desenfoques y simplificaciones graves de las problemáticas literarias, porque manejan un concepto reductor de la forma artística, cuando no la ignoran por completo, lo cual distorsiona o incluso vuelve ininteligible el proceso de producción de significado en la obra literaria.

Propuse una conferencia sobre **El cuento latinoamericano contemporáneo y la contracultura**. Una reflexión donde trato de conjugar las dos líneas del grupo *Debates*: la más antigua, sobre nuevas poéticas del cuento latinoamericano (que ya produjo dos antologías, una dirigida a un público más especializado, y otra de interés más general), y la nueva, sobre la literatura de la contracultura, y propongo

una construcción que se alza sobre las investigaciones más puntuales. Es decir, trata de apuntarle a una renovación, a mi modo de ver muy necesaria, del discurso historiográfico, que en un futuro ojalá reoriente la concepción de trabajos como historias literarias, antologías, manuales. El propósito es quizás demasiado ambicioso, porque en el tiempo del que se dispone en una conferencia es prácticamente imposible definir una toma de posición como la contracultural (asunto que no se ha trabajado desde este enfoque) y, además, evaluar su peso en la reformulación de un género como el cuento. Sin embargo, hice el intento de dejar al menos esbozado este planteamiento porque creo que indica un camino a seguir. Si la crítica actual trabajara sistemáticamente en este sentido, llegaría un día a dar cuenta debidamente de nuestros fenómenos literarios y entonces estaríamos en condiciones de explicar la vida y la evolución de un género tan importante en América Latina como el cuento.

De otra parte, siento que esta reflexión también responde a un llamado del presente más inmediato. En todo este tiempo transcurrido desde el Paro Nacional y el gran estallido social del año pasado y, con más razón, en este breve lapso que llevamos desde las elecciones, pensar el cambio -político, ético, social, cultural y desde luego también literario- con fe, pero sin ingenuidad, se convierte, más que en una tentación, en una tarea ineludible para casi todos nosotros y, sobre todo, para quienes miramos la realidad colombiana desde el campus de la Universidad Nacional. En mi caso, estas inquietudes vienen todavía de más atrás, pues si bien en los últimos veinte años, desde que vivo en Colombia, pude ver cómo el cambio se pensaba y proponía exclusivamente desde abajo, a la izquierda, en mi anterior vida, de rumana, hice también la experiencia de la izquierda convertida en régimen totalitario y de la protesta que miraba con esperanza hacia arriba, a la derecha; lo cual, me enseña a mirar con cierto escepticismo toda ideología y, sobre todo, me hace ver la necesidad

de no confundir la rebeldía y la protesta auténticas con la militancia y el compromiso políticos con los que circunstancialmente parecieran identificarse. Desde luego, sin ignorar el contexto histórico, cultural, social y, por tanto, también político, veo la imperiosa necesidad de ir más allá de lo ideológico en la tentativa de definición del tipo específico de rebeldía y de espíritu crítico que me interesa enfocar en una determinada franja de literatura. Y luego, analizar cómo esta toma de posición nutre el cambio que se perpetúa, inscrito en el legado de un género.

En este sentido es reveladora la revaloración de la figura del Che que se puede leer en algunas propuestas de primera plana de la literatura latinoamericana contemporánea. La interpretación que de la figura del Che hace Ricardo Piglia, en “Ernesto Guevara, rastros de lectura” de *El último lector*, es sintomática del alcance de esta forma de resistencia, de crítica a la sociedad capitalista y a sus injusticias, en América Latina. Se trata de una reacción crítica cuyo germen no es político, ni ideológico, en un primer lugar, si bien, como todo acto humano, acaba también siéndolo; sino que, antes que nada, es vital. Piglia muestra cómo la figura de Che Guevara reúne dos formas de resistencia de índole muy diferente: junto con la bien conocida del revolucionario y del hombre político, también la del marginal, del hippie, desaliñado en el vestir y en el hablar, que firma billetes de banco con un apodo. Lo paradójico, extravagante e informal de su figura resulta atractivo y convincente por la calidez humana, por la verdad existencial que atesora este gesto rebelde de un político impresentable que “sale al camino” como un beat. Piglia no solamente reconoce que el poderoso carisma del Che se debe mucho más a su rebeldía contracultural que a su rebeldía revolucionaria y que la primera sobrevivió mejor al tiempo y resulta más vigente, sino que, además, ve en la figura del Che así descifrada un modelo de lector de importancia crucial en la literatura contemporánea: el que lee en medio de

la experiencia y de la acción, en pleno campo de batalla, y lo hace porque busca, a través de la lectura, dar sentido a la experiencia (una aspiración que atraviesa la gran novela de Piglia, *Respiración artificial*). Opuesto a la figura tradicional del lector “sedentario” y ocioso, que suspende el hilo de su vida para dedicarse a leer, el lector que encarna el Che lee siempre en el “umbral”, como diría Mijaíl Bajtín, en situaciones límite, de extremo y constante peligro, cuando se está entre la vida y la muerte, en plena lucha, en medio del fluir de los acontecimientos, en contacto directo con la vida, con la experiencia propia. Surge allí una actitud crítica y también una concepción de la literatura, de su escritura y de su lectura, totalmente diferentes de las que tiene el lector que lee en el espacio protector, pero también artificioso, de la biblioteca o del archivo. En *Amuleto* de Roberto Bolaño, el recuerdo del Che y su actualidad se relacionan claramente con su faceta de hombre en revuelta, en el sentido de Julia Kristeva, un hombre cuya pasión y cuya energía inagotables proceden de los dominios de lo íntimo, fuente secreta e insecable de la respuesta crítica; y no con su faceta más conocida, de revolucionario, hombre comprometido, luchador, político, ideólogo. Aquél es el legado vital que quiere recuperar para la poesía latinoamericana contemporánea Auxilio Lacouture cuando, en su calidad de madre de los jóvenes poetas, insta en nombre de la verdad poética a la misteriosa y seductora Lilian Serpas, ex amante del Che, a contarles su intimidad, convencida de que los jóvenes poetas tienen el derecho de saber cómo cogía el Che.

Recientemente decidí compartir estas inquietudes con mi grupo de investigación, problematizarlas y enfocarlas en un nuevo proyecto, porque sentí que las preguntas surgidas de mi experiencia de vida de ambos lados del Océano se volvían, en el contexto colombiano de hoy, todavía más actuales y urgentes: ¿Cómo hacer posible que la protesta no se degrade, que la rebeldía no se corrompa en el paso de la disidencia

al poder? ¿Dónde buscar las raíces siemprevivas del espíritu crítico? Y digo “siemprevivas” por ser ésta una palabra cargada de la rebeldía sui géneris de Andrés Caicedo. ¿Qué características debería tener una rebeldía siempre fresca, en contacto con el cambio, con el presente vivo, inconcluso y, a través de él, con el porvenir, una rebeldía que no se marchite y no decepcione, institucionalizada o petrificada en una ideología hegemónica? ¿Cómo se articulan lo individual y lo colectivo, la psique y el ser político, a la hora del cambio, o de la ruptura, si pensamos en la literatura? ¿Hemos despertado, he despertado? Preguntas heideggerianas, existencialistas, que vuelven con una intensidad y una urgencia duplicadas en la actualidad. ¿Qué espacio queda para el sujeto, para el ser humano en un mundo nuevamente desgarrado por poderes económicos y políticos que miden sus fuerzas de cara a volver a repartirse el mundo como botín? ¿Queda definitivamente cancelada la posibilidad de un nuevo humanismo, contemporáneo, según sentencia el maestro Fernando Cruz Kronfly en *La condición humana. Tierra de nadie* (2018)

Fue en este contexto que me di a la tarea de redefinir la rebeldía contracultural, planteándola en términos de toma de posición, asunto que definitivamente me veo obligado a comprimir al máximo porque no alcanzo a desarrollarlo debidamente aquí. Me limitaré a apuntar que, primero, conecto la toma de posición contracultural con una tradición antiidealista y antioficialista vital, milenaria, pero oculta, subterránea, invisibilizada, siempre fuera del canon y, sin embargo, de suma importancia. Por tomar solamente unos rápidos puntos de referencia, con la sabiduría de los cínicos antiguos y de otras “escuelas-sectas” antiplatónicas del período helenístico, cuando surgen sujetos descreídos, que dudan de las soluciones y de los valores colectivos y oficiales, promovidos por el Estado o la ciudad, y exploran, solitarios, nuevos caminos, y con toda la cultura auténticamente popular de la Edad Media y el Renacimiento que

estudia Mijaíl Bajtín, con la gran tradición de lo cómico-serio, cultura conectada de manera umbilical con el carnaval, así como toda la literatura carnavalizada, que llega hasta nosotros.

En un segundo momento, ya llegados al siglo XX, relaciono la toma de posición contracultural con las filosofías de la existencia que adoptan una posición crítica frente a las limitaciones del pensamiento moderno e intuyen las incompatibilidades que hay entre el proyecto de pensar la existencia y el proyecto moderno. Y, finalmente, con la apuesta por un nuevo existencialismo y un nuevo humanismo contemporáneos y sin “-ismos”, libres de las anteojeas de la modernidad. Su perspectiva es la mirada después de Auschwitz, advertida sobre el peligro del fascismo y de sus mutaciones neofascistas y, al mismo tiempo, desengañada de la teoría marxista ortodoxa, según la cual el fascismo será vencido por la marcha ascendente, siempre hacia el progreso y la perfección, de una historia naturalizada e idealizada, igual que el protagonismo del proletariado como supuesto salvador de la humanidad. Una mirada consciente de que el peligro de caer en la barbarie está siempre al acecho, latente en la propia condición humana.

Reflexionaré ahora, un poco más detenidamente, sobre el proyecto de narrar la experiencia, el cuento y las formas breves y sobre cómo las exploraciones de una toma de posición de ruptura por excelencia como la contracultural se encuentran con las posibilidades interpretativas y expresivas de un género, en este caso, el cuento. No es en absoluto casual el hecho de que el existencialismo francés, al expresarse a través de la literatura, elija el género de la novela y no el cuento. En cambio, la literatura de la contracultura, aun cuando elige la novela, no se trata de la típica narración de largo aliento, sino de una novela radicalmente reformulada *avant la lettre* como género, a partir de la fuerza renovadora

de las formas breves. De aquí su aliento entrecortado, jadeante, el ritmo sincopado a través del cual parece sacudirse de encima siglos de tradición idealista que pesan como lastre en el género novelesco.

Efectivamente, uno de los grandes retos de la narrativa latinoamericana contemporánea de ruptura es narrar, incluso registrar la experiencia misma, mirarla con ojos de miope, según invita el “manifiesto” de Antonio Skármeta de 1979, que ya en el título trata de atrapar la inmanencia, en toda su concreta vitalidad: “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”¹. En lugar de contar hechos o aventuras que supuestamente la configuran, se trata de captar la experiencia misma, dejar atrás la gran épica latinoamericana y sus novelas totales y romper con la poética más consagrada del así llamado *boom* y sus moldes narrativos: el mito, como motor de la simbólica búsqueda del padre y los orígenes, un cronotopo que atesora la respuesta a la problemática pero también obsesiva pregunta de ¿quiénes somos? Asunto bastante manoseado y, al final, banalizado por la manipulación ideológica, que lo vacía y acaba con su autenticidad.

Apunta Heidegger (2013) al principio de su *Carta sobre el humanismo*: “El pensar no se convierte en acción porque salga de él un efecto o porque pueda ser utilizado. El pensar solo actúa en la medida en que piensa” (p. 16). Creo que algo parecido podríamos decir del narrar, si lo miramos desde las nuevas poéticas de la novela y del cuento. La asimilación a fondo de esta crítica al pensamiento moderno es la razón profunda por la cual, tanto en la novela como en el cuento contemporáneos, la trama deja de ser la columna vertebral alrededor de la cual cuaja el sentido. Las nuevas poéticas proponen narrativas

1. Ensayo antologado por Ángel Rama en *Más allá del boom: literatura y mercado* (1981).

aparentemente desvertebradas, deshilachadas, donde la poesía desplaza a la gramática y la escritura le da la espalda a la lógica occidental.

A partir de la década de 1980, este giro es evidente sobre todo en la novela, género predilecto del *boom*, pero se origina en el cuento y las formas breves, es decir, en los géneros narrativos que van a la vanguardia. Sin embargo, la literatura de la contracultura se anticipó a los nuevos rumbos de más de un género narrativo, una, dos, tres y en ocasiones incluso cuatro décadas. En América Latina, en pleno auge del *boom*, nuestros autores, llevados por un instinto que no falla, rompían con el camino glorioso, que luego iba a ser el camino trillado. Y lo hacían desde las formas breves, filudas y subversivas, así escribieran novelas, intuyendo que el cuento y las formas breves son géneros más aptos para operar este cambio.

No dispongo aquí del espacio necesario para desarrollar debidamente el asunto de las particularidades de la forma artística del cuento como género. Tarea que, de otra parte, asumí en los estudios introductorios de las antologías sobre cuento que sacamos con el grupo *Debates: Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano*, una antología de ensayos críticos, y la *Antología de cuento latinoamericano* que nos encargó la editorial Panamericana a Alejandro Alba y a mí. Por tanto, me limitaré a recordar lo que podríamos considerar el rasgo definitorio y principio rector de las características del género: todas convergen hacia la plasmación, en el cuento, de la vida y no de la idea muerta, mediante la forma artística.

Esta característica del género le permite hallar una vía alterna al exitoso autor deicida. La vida en el cuento se relaciona directamente con lo que Cortázar llama su “*autarquía*”: “el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso”. Quiere decir

que, elija o no la primera persona gramatical (esto no pasa de ser un aspecto secundario), el cuento se cuenta desde adentro, sin intrusos, sin “interferencia demiúrgica” como la del famoso autor deicida descrito por Mario Vargas Llosa y tan típico de la franja más consagrada de la novela latinoamericana que le es contemporánea, es decir, la novela de la modernidad criolla, tardía e inacabada.

Entonces: vitalidad, autarquía, peso abrumador de la forma artística, gran afinidad con la poesía, carácter significativo e intensidad apuntan en un mismo sentido: son características profundas del género, la savia que lo nutre por dentro y que, al ser lo más importante, no es visible en la superficie, si bien lo hace reconocible dentro de su perpetua transformación, que incluye la transgresión de las poéticas consagradas. Ahora bien, ¿qué debe la reformulación contemporánea de un género crucial en América Latina como el cuento a esta toma de posición contracultural, que también adquiere en el continente latinoamericano un significado propio, comparable mas no identificable con lo que ocurre en otras culturas?

Voy a contestar eligiendo tres cuentos, de Albalucía Ángel, Andrés Caicedo y José Agustín, que usaré como ejemplos para mostrar cómo el nuevo reto de las poéticas contemporáneas del cuento latinoamericano se cruza con los experimentos y la búsqueda de un nuevo modo de narrar por parte de las apuestas “contraculturales”, que a veces incluso eligen el género del cuento, como es el caso de estos tres escritores. Hasta donde pude averiguar, esto no se ha estudiado. Sospecho que, por culpa del lastre de los planteamientos temáticos y formales, de una parte, se pasó por alto lo novedoso de algunas pocas exploraciones narrativas contraculturales y se las redujo a la amalgama insulsa de la literatura de jóvenes, de sexo, drogas y rocanrol; de otra, el estudio del género cuento, de su vida y su historia, quedó reducido a las transformaciones de superficie, que pueden

constatarse en la materialidad del texto. Pensemos en Andrés Caicedo, víctima de ambos lugares comunes.

Se trata de tres apuestas que intuyen tempranamente no solo la vida profunda del género cuentístico, sino también su reformulación en la contemporaneidad, los nuevos derroteros que el género iba a seguir. Además, tres apuestas que la crítica (y el discurso historiográfico: historias literarias, antologías, etc.) no se apresuraron a reconocer como cuentos porque, precisamente por ser de ruptura, proponen formas compositivas, escrituras, que despistan, resultan insólitas y desafiantes desde una percepción más ortodoxa y canónica del género. Por diferentes que sean entre sí, las tres apuestas coinciden en la intención de narrar lo inenarrable, explorando en diversas direcciones y con distintas habilidades e intereses el camino alternativo abierto por Felisberto Hernández al narrar todo lo que el cuento cuya columna vertebral es la trama solía dejar de lado. Para la frustración del lector tradicional, los pocos hechos cotidianos contados desde esta insólita perspectiva desplazada no conducen a ninguna parte. El débil hilo argumental se suspende en cualquier momento sin revelación ni sorpresa algunas, al menos si las entendemos en relación con la trama, de manera efectista, como golpes de teatro. Un final abierto, que simula la continuidad de la vida misma, crea también la ilusoria sensación de que se eliminó la mediación del artefacto que supone la forma artística y de que ni siquiera se trata de arte, sino de la vida misma, de la existencia en pleno transcurrir.

Y, sin embargo, ni la intensidad poética de la experiencia, ni el potencial epifánico, visionario, definitorios del género han desaparecido, sino que solamente han mutado de forma. Estas nuevas poéticas del cuento le descubren al lector que las auténticas revelaciones no ocurren en los momentos *nucleares* del relato, sino en las *catálisis* (R. Barthes), en lo que

serían los oasis de tedio del texto, desde el punto de vista narratológico, en los descansos narrativos, que se convierten en la morada de la verdadera vida, plena e intensa. Detrás de esta inversión formal, en absoluto gratuita o caprichosa, hay una nueva valoración y percepción del ser humano en el mundo y de qué significa vivir intensamente. La experiencia de vida más intensa, solo comparable con la experiencia estética, surge en momentos de reflexión y contemplación, irreductibles al pensamiento racional. Lo hace en el interior de un sujeto cuyo ojo que mira y cuya sensibilidad que filtra, registra y valora, se instalan, regios, hipertrofiados, en el lugar vacío dejado por el desplazamiento de la trama.

En 1969, en pleno auge del modelo de cuento que Piglia llamó “Poe-Quiroga”, una poética moderna que trabaja la forma compositiva a partir de la trama como eje central, el joven e iconoclasta Andrés Caicedo lanza tremenda provocación al lector de la época: titula su cuento “Vacío” y, encima, se dedica a narrar este vacío.

El “yo” que plasma Caicedo en sus cuentos, más que un “yo” testimonial, un exponente de la juventud de la época, es un centro evaluador totalmente diferente e incluso opuesto al “autor-deicida” (Mario Vargas Llosa), típico de la novela más aplaudida en la época, es decir, al demiurgo y a su punto de vista metafísico. A diferencia de éste, el “yo” con el que nos topamos en cada cuento de Andrés Caicedo es el de un verdadero autor, en toda su humanidad. Si bien los personajes son adolescentes, la figura de autor que se construye en cada uno de los cuentos no se puede confundir con un sujeto romántico, en un sentido banal: se trata de un insurrecto, de ánimo contestatario, así como lo anuncia el epígrafe del cuento “Infección”:

*Bienaventurados los imbéciles,
porque de ellos es el reino de la tierra.*

Yo.

El verdadero mensaje no está en el contenido de estas palabras, sino en el gesto iconoclasta de este “Yo”, con mayúscula. Una cita de... ¡¡¡yo!!! ya no es una cita, sino una parodia, una negación burlona del hábito de citar para legitimar la voz del autor, apoyándola en las palabras de “alguien”, un autor de peso. Pero aquí nos las tenemos que ver con un “yo” que, pese a su corta edad, usurpa el lugar por excelencia del clásico, investido con toda la autoridad del que más sabe, un “yo” irreverente que se burla de todo y no necesita citar a nadie. Al contrario, despide de un puntapié la tradición legitimadora, otorgadora de prestigio. Convertida en burocracia, esta tradición burguesa del consenso allanador, aplanador de las diferencias, no degenera solamente en una formalidad, una convención insulsa, sino que lleva a la actual crisis del humanismo porque despoja al sujeto de su particularidad, lo vacía, lo deshumaniza.

En su lugar queda un zombi, de apariencia muy respetable, pero sin ética alguna porque tal ente no es siquiera un individuo: es parte de un engranaje, de una maquinaria, alguien que recibe y cumple órdenes, no decide, ni elige, ni piensa, ni juzga. Es alguien como el Eichmann desmitificado que pinta Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*: alguien que sin su función no es nadie. El burócrata en el poder. Como encarnación del mal moderno, mejor dicho, de la “banalidad del mal” (Hannah Arendt), el burócrata en el poder es el reverso, la figura histórica, real, contra la cual se explaya y se rebela el yo hipertrofiado que Andrés Caicedo estudia con lupa, de una manera que podría parecer inmadura u obsesiva, obstinada o narcisista; sin embargo, este “yo” no carece en

absoluto de dimensión ética y política y por eso el autor decide enfocarlo en cada cuento, en vez de narrar historias donde los diferentes “yo”-es queden reducidos a sujetos de la acción. No por nada la figura del burócrata en el poder, típico producto de la razón mitificada y perversa, es el blanco central de las protestas de los movimientos contraculturales.

Si bien no son identificables, entre esta figura aborrecible y la del autor decidida de la novela total se produce cierta contaminación. La ruptura con el demiurgo es también una ruptura con la visión totalizante, lo cual implica el acercamiento a géneros en contacto inmediato con la experiencia del sujeto y la realidad histórica actual y cotidiana, géneros tan variados como el diario, la crónica, el reportaje, el teatro, como obra literaria y, sobre todo, como espectáculo y, en especial, el teatro de vanguardia, el happening, el cine, etc. He aquí un importante punto de encuentro de la ruptura contestataria y subversiva propia de la toma de posición contracultural con un rasgo definitorio del cuento, señalado ya por Horacio Quiroga: la vida contada con naturalidad desde su propia perspectiva, y no desde fuera, ni desde arriba. El aprovechamiento de géneros en contacto inmediato con la experiencia, con la vida, es a menudo responsable de la aparente “extrañeza” e “impureza” de la forma compositiva de ciertos cuentos, que a más de un contemporáneo le ha resultado inasimilable porque, según las apariencias, es de otros géneros muy distantes del cuento. Sin embargo, en realidad, de lo que se trata es de una característica propia del cuento como género, y que solamente se agudiza y cobra más relieve en el encuentro de esta toma de posición de ruptura con el espíritu vivo del género.

Los géneros aparentes no pasan de ser formas reelaboradas por el cuento, que las aprovecha como material de construcción, sometiéndolas a la evaluación e interpretación propias del género. Con Albalucía Ángel,

Andrés Caicedo, José Agustín y otros autores que comparten la rebeldía contracultural, el cuento vuelve a ser un género en plena, viva ebullición, precisamente en la época de triunfo y, por tanto, de máxima estabilidad y fijeza de su paradigma moderno más consagrado, el modelo “Poe-Quiroga”, según Ricardo Piglia.

Hasta donde pude averiguar, a la crítica no se le dificultó reconocer que Borges reelaboraba en sus cuentos diferentes géneros y subgéneros de las tradiciones más variadas, literarios y extraliterarios, por ejemplo, el subgénero policiaco. Piglia, que definió el cuento como el género que narra a la vez dos historias, una visible y superficial, otra profunda y misteriosa, advierte que frecuentemente Borges cuenta la historia visible según la tradición de algún género, que en su cuento aparece parodiado o resignificado, sin que por esta razón la identidad genérica del cuento de Borges siembre dudas. Pues bien, no es otro el aprovechamiento que de la obra teatral y de la representación religiosa y popular hace Albalucía Ángel en “La crucifixión de Jairo Orlando García”, cuya manera de narrar y hasta la disposición gráfica imitan en todo el “drama en tres actos” anunciado por el subtítulo (si bien el texto está incluido en el volumen de cuentos *¡Oh gloria inmarcesible!*). Entonces, ¿por qué estos cuentos desconcertaron tanto y, al ser renovadores del género, no se vieron incluidos, hasta fecha muy reciente, en antologías, ni fueron leídos realmente como cuentos?

Me atrevo a proponer que la respuesta está en la audacia de Albalucía Ángel, que echa mano de un género insólito, pero lo más insólito es que su asimilación por el género cuentístico no solamente modifica el género “aprovechado” como material de construcción, haciéndole cambiar de signo y de sentido, sino que provoca también en el género receptor, en el cuento, una reestructuración innovadora: lo

replantea. Me explico: cuando Borges reelabora el relato policíaco, elige una tradición narrativa que también gira en torno a la trama, igual que el modelo de cuento ya canónico que él practica, y obliga a la forma compositiva y a toda la estructura del género menor resignificado a dar un salto cualitativo: en vez de crear tensión acerca del desenlace y aprovechar el efecto de suspenso, los pone al servicio de problemáticas de índole superior, filosóficas y propias de la literatura fantástica. En cambio, Albalucía Ángel elige reelaborar un género que le permita desplazar el centro de gravedad del cuento de la acción hacia los bastidores, hacia la representación de esta acción, hacia el mismo acto de narrar, el nivel de la dicción. Invierte la perspectiva, otorga protagonismo a la mirada a través de un narrar que se enriquece con una nueva dimensión metaficcional. Una característica fundamental que da unidad y permanece fiel a su proyecto de conjunto, pese a la apariencia variopinta, heterogénea de sus textos. Recupera y afianza el camino alternativo explorado tempranamente por la desafiante poética de Felisberto Hernández, que iba a quedarse durante muchas décadas a la sombra del paradigma más consagrado del género: en *¡Oh gloria inmarcesible!*, sistemáticamente va a enfocar la cámara que registra y no solamente, ni en un primer plano, la acción. Lo cual no es sino la plasmación de su intención artística de develarnos la faz oculta de su país, que la historia oficial no registra y el turista no ve.

Por esta razón, en “La crucifixión de Jairo Orlando García”, que narra cómo, en un pequeño pueblo boyacense, Sáchica, se pone en escena la crucifixión de Jesucristo, como todos los años en Semana Santa, Albalucía Ángel decide enfocar en un primer plano los diálogos de unos campesinos que conocen el día a día de los “actores”, pues son gente del pueblo. Para ellos, la Virgen de este año es Elisabeth, “la novia de Pilato, ese que está lavándose las manos. Se ennoviaron el año pasado en los ensayos...”. La Samaritana es Leopoldina, la Magdalena de este año es Flor María, san

Pedro trabaja en la Cooperativa... y Jesús es Jairo Orlando, “con esta son seis veces que lo crucifican. Es el mejor que hemos tenido”. Se llega así a una extraña y cómica mezcla de lo sagrado con lo profano. Con obvia intención crítica, la autora va sustituyendo la lógica y la ética del relato bíblico por aquellas de la representación teatral: “Judas estuvo tan bueno [...] que todo el mundo lo aplaudió”. Aparentemente Albalucía Ángel escribe una obra de teatro; en realidad, también provoca a través de la insólita forma compositiva por la que opta. Más allá de la disposición gráfica, del subtítulo burlón de “Drama en tres actos” y de que al final se caiga, también irónicamente, el telón, pues la maniobra es adrede muy teatral, no se debe pasar por alto que “La crucifixión de Jairo Orlando García” casa perfectamente con la definición del cuento que da Ricardo Piglia, al hacer de la tensión entre las dos historias que cuenta, la visible, superficial, y la oculta, perturbadora y profunda, su centro de fuerza generador de sentido.

Los cuentos de José Agustín también juegan a despistar y a sorprender al lector, a través de formas compositivas, de estructuras textuales insólitas y propias de otros géneros. Todo un volumen de juventud, *Inventando que sueño* (1968), aparece subdividido en “actos”, igual que el cuento titulado “Cómo se llama la obra”, incluido en un volumen más tardío, *No hay censura* (1988); cuento que he elegido porque, a mi modo de ver, condensa, en solamente cuatro páginas, la poética del cuento de José Agustín o quizás, mejor dicho, este cuento breve es una de aquellas piezas preciosas, dentro de la obra de un cuentista, por su carácter metaficcional: un cuento sobre cómo se escribe un cuento, un cuento que *es* a la vez una poética del cuento, la teoría plasmada en la forma artística.

El texto titulado así y que acaba sin acabar, en un final abierto que apela al lector, con la misma pregunta, esta vez entre interrogantes,

“¿Cómo se llama la obra?”, está estructurado en tres “actos” que narran una misma historia desde tres ángulos diferentes, en momentos y con personajes diferentes; la narran en registros, tonos y según tradiciones diferentes, también. Parece que un verdadero cóctel Molotov manda a volar en pedazos y a los cuatro vientos el principio de unidad y coherencia visto como condición necesaria para lograr la intensidad definitoria del género.

La historia gira en torno a un perro negro muy fuerte que, en el “primer acto”, llega a parar encima del tejado del personaje colectivo anónimo, y “ellos” suben al tejado y tiran el perro a la casa vecina, donde éste aterriza sin hacerse daño y sigue ladrando con furia. Este “acto” se cuenta a la manera de una crónica. En el “segundo acto”, otros personajes pasean por las calles de un pueblo, mientras discuten sobre la exageración de quienes le ven un segundo significado a todo, lectura que encuentran tan necia como el error de signo contrario, la miopía del que solo ve las apariencias, el sentido literal; en este contexto, hablan de las supersticiones y de la magia. Esta vez, el estilo es digresivo y está claro que el centro es la plática y no el paseo en sí que, de hecho, es de ocio y no constituye una acción con un fin determinado, como en los relatos centrados en la trama. Pero el ritmo se rompe repentinamente por una irrupción “mágica” (precisamente), que pone a prueba el intento de teorización y hasta contradice irónicamente la reflexión de los personajes: un perro negro y fuerte, como caído del cielo, viene a estrellarse delante de ellos y queda muerto en la calle. Se trata de un perro semejante al del “primer acto”, de manera que el lector sienta la tentación de identificarlo con el anterior para tejer una historia coherente. Sin embargo, José Agustín frustra esta expectativa, rompe el código de lectura: el primero es un perro callejero y el segundo es un dóberman, si bien ambos son negros, grandes y fuertes. En el tercer “acto”, el estilo es ya más permeable al misterio, pese a la tarea prosaica que les toca a los personajes: deshacerse

del cadáver de un perro enorme, musculoso que les han tirado al jardín. Un cadáver extremadamente molesto, que pesa demasiado y es tan pestilente y repugnante, por los miles de gusanos que lo carcomen, que urge deshacerse de él, enterrarlo. Escarmentado en el “segundo acto” y prevenido ante la sobreinterpretación, el lector no puede dejar de notar que este perro negro, grande, pesado, que parece ser el mismo y sin embargo no es el mismo, está por algo. Algo así como la tradición, la vía exitosa, triunfante, “fuerte”, que José Agustín, contemporáneo del “realismo mágico”, esquivó como a un cadáver nauseabundo, devorado por miles de gusanos (¡que no por las hormigas!). José Agustín se deshace de la magia sin caer en un realismo estéril, pedestre, así como sus personajes del “tercer acto” abandonan el cadáver en plena descomposición en la vía pública: en ambos casos se trata del camino trillado.

Coda: los tres “actos” narran una misma historia, pero no porque el perro negro fuera el mismo. José Agustín quiere acabar con esta ingenuidad o anacronismo: la trama o el personaje que funciona como indicio para construir una ilusa coherencia. En su lugar, inscribe el mero vértigo que supone el acto de construcción del sentido, en pleno funcionamiento y con vida: “¿Cómo se llama esta obra?”. Es un final perfecto, pero de una perfección concebida de una manera muy diferente de la poética moderna más consagrada. Un final perfectamente abierto que voy a chiviar aquí para ustedes porque esta conferencia no admite conclusiones, solo continuaciones: ¿Cómo se llama esta conferencia?

LA PALABRA DEL MUDO DE JULIO RAMÓN RIBEYRO: UNA LECTURA PERSONAL DESDE EL NUEVO MILENIO



Félix Terrones

Universidad de Berna, Suiza

felixmartin55@gmail.com

Julio Ramón Ribeyro pasó los últimos años de su vida en Lima, tras varias décadas gastadas en París al lado de su mujer Alida y su hijo Julito. Otros escritores de su generación, como Luis Loayza, fueron enterrados en el extranjero, pero Ribeyro decidió ser inhumado en el Cementerio Los Jardines de la Paz, en el distrito de La Molina. Quien conozca Lima, recordará un cementerio excéntrico, muy distinto a los que uno puede encontrar en el centro de la ciudad, como El Ángel o el Presbítero Maestro, para muchos unas imitaciones de necrópolis europeas. Ahora que lo pienso, Lima entera es una suerte de remedo decadente de Madrid, París y, en estas últimas décadas, Miami. Pareciera que los años transcurren y lo único que continúa vigente fuera la voluntad de copiar a los centros, mal que bien, eso poco importa, cuando lo valioso es imitar. Como fuera, según cuenta la leyenda, años después de haber sido enterrado Ribeyro, unos lectores acudieron al cementerio para visitar la tumba del escritor. Una vez adentro, se toparon con un grupo de pirañitas que estuvieron a punto de robarles, hasta que a alguien se le ocurrió comentar que habían ido a visitar nada menos que la tumba del autor de *La palabra del mudo*. Nadie pudo haber imaginado la reacción que se desencadenaría.

“¿Ese es el escritor que habló de nosotros?”, preguntó uno de los niños, el que parecía el líder, antes de dar un paso hacia atrás.

Al final, los pirañitas no asaltaron a los lectores, sino que los guiaron hasta la tumba del escritor, *ese que había hablado de ellos*. Quien quiera interpretar esta anécdota puede apuntar hacia varias direcciones. La primera sería el encuentro entre burgueses letrados y jóvenes marginales, esa tensión cristalizada en el lugar menos esperado: un cementerio. Como si el cementerio, donde se acumulan los huesos de toda la ciudad, acogiera o incluso enfatizara las diferencias de clase. Otra interpretación plausible

es la relacionada con la memoria literaria; en otras palabras, el hecho de que tanto los lectores como los niños recuerden al escritor, incluso lo tengan en un lugar especial, pese a que no piensen en el mismo autor. El Julio Ramón de los lectores no sería el Ribeyro de los niños. También se me ocurre que se podría reflexionar acerca de lo que quisieron decir los pirañitas con ese “nosotros”. Si Ribeyro habló de ese “nosotros” lo habría hecho porque no se refirió a los demás, un “ellos”. Y paradójicamente ese “ellos” debió haber sido gente similar a quienes habían acudido aquel día al cementerio, sus lectores, los ciudadanos burgueses, buenos consumidores de literatura. Lo cual es cierto, pero no tanto y ya me detendré más adelante en ello.

A mí, como lector de Julio Ramón Ribeyro me interesa saber qué lleva a un grupo de niños a reconocerse en unos cuentos que muy probablemente ni siquiera han leído. Más aún, qué los lleva a actuar de esa manera, como si de esa forma rindieran homenaje a alguien cercano, un íntimo. Ahora que la ciudad no se parece en nada a la Lima que Ribeyro abandonó para viajar a Europa, ¿por qué el recuerdo del escritor continúa interpelando no solo a sus lectores sino a todos los que de un modo u otro han cruzado sus pasos, ya sean niños o ancianos, pobres y clasemedios, oficinistas y desempleados, a través de la maraña que es Lima? ¿Qué queda en sus cuentos de una época agitada y violenta, sin olvidar a la ciudad, pero con todo ya convertida en pasado? Para responder a estas preguntas, que en verdad son una, aludiré a mi experiencia como lector.

A fin de cuentas, también nací en la ciudad de Lima y estudié en la misma universidad que Ribeyro, la Pontificia Universidad Católica. Como él, conocí Barranco, el Centro de Lima y Miraflores, pero a diferencia suya crecí en un barrio carente del aura literaria de esos distritos. Al menos así lo creía hasta que leí a otro autor, relativamente

contemporáneo. Me refiero a Mario Vargas Llosa, cuya novela *La ciudad y los perros* se desarrollaba en un colegio casi idéntico a la institución donde seguí mis estudios secundarios, uno en el que se aprendía a ser hombre, sacrificando al niño que se era. Curiosamente, al igual que Mario Vargas Llosa y el mismo Julio Ramón Ribeyro, también viajé a Francia tras terminar mis estudios. Sin querer, llevo casi dos décadas en Europa, entre Francia y Suiza. Al cabo de todo este tiempo, los regresos a Lima siempre están pautados por un extrañamiento, cada vez más flagrante. Los edificios, las personas, incluso las palabras ya no son las mismas que alguna vez conocí y formaron parte de mi paisaje. Una de las últimas veces que regresé a casa de mis padres, encontré la vieja edición de un libro. Las páginas estaban amarillentas, olían a humedad, habían sido comidas por las polillas, en partes apenas se podía leer. Era el primer tomo de *La palabra del mudo*, el mismo que mucho tiempo atrás me había permitido descubrir la literatura de Ribeyro.

Si mal no recuerdo, lo primero que leí de Ribeyro fueron los cuentos de *Los gallinazos sin plumas*, su libro debut, publicado en 1955 cuando tenía veintiséis años. Pese a haberlos leído una y otra vez, siempre encuentro algo nuevo cada vez que lo abro, una luz que incita a nuevas pistas de lectura. Son un puñado de cuentos que muestran la voluntad del entonces joven autor para recrear la vida de quienes hasta ese momento habían sido ignorados por lo que Ángel Rama denominaría años después la “ciudad letrada”. Autores de generaciones precedentes a la de Ribeyro, como Manuel Antanasio Fuentes, Bernabé Cobo, Pedro Benvenuto Murrieta, sin olvidar a José Gálvez, se ocuparon de escribir acerca de una Lima demasiado anquilosada en el tiempo, una ciudad mezcla de jardín edénico con paraíso que se negaba a desaparecer, pese a los cambios que la obligaban a modernizarse. Incluso Ricardo Palma, quien indagó en la especificidad de nuestro lenguaje nacional y nos entregó ficciones

en las que se interrogaba el pasado de cara al desastroso presente de la Guerra con Chile, nunca se animó a salir de las callejuelas coloniales donde coincidían frailes, alguaciles, correveidiles, trotaconventos y toda la fauna virreinal que tanto le fascinó. La Lima de las alamedas, los jardines, las plazoletas y los conventos ya no existía, pero en la literatura de comienzos y mediados del siglo XX era una rabiosa fantasmagoría que se negaba a reconocer su desfase frente a la explosión que representó el proceso migratorio del campo a la ciudad. Pese a que los muros de Lima ya habían caído, otros muros no habían sido derrumbados, me refiero a los ideológicos que, de un modo u otro, impedían a los escritores ver la realidad urbana, una capital donde se habían congregado diversos orígenes para buscar fortuna en medio del anonimato y la desesperación.

Desde luego, Julio Ramón Ribeyro no fue el único de su generación -una de las más brillantes en la literatura peruana- que buscó dar materia ficcional a los marginados. Esa gente de existencia tan precaria, sometida a los vaivenes de un destino que está a punto de resolverse contra ellos. Sin embargo, lo suyo fue distinto: no expresó la truculencia efectista de Enrique Congrains Martins, ni la rabia anacrónica de Sebastián Salazar Bondy, menos aún esa melancolía tan difusa de Luis Loayza o el compromiso inicial de Mario Vargas Llosa, solo por mencionar a algunos. A diferencia de todos ellos, Julio Ramón Ribeyro apostó por interrogar a la ciudad mediante escenas cotidianas en las que, poco a poco, los personajes, pese a ellos mismos, se deslizan hacia un desenlace trágico, sí, pero asumen su derrota con diversas gradaciones de entereza. Eso fue lo primero que me impactó al descubrir su literatura, varias décadas atrás, la existencia de personajes que viven en los acantilados, recorren los basurales, se extravían en la madrugada, gentes sin apellido, incluso sin nombre, que fatigan una ciudad en la que son extranjeros no tanto por venir de afuera como por el hecho de que ésta se niegue a reconocerlos. Hasta que termina

doblegándolos, porque contra Lima ni siquiera puede levantarse la más férrea voluntad, ella silencio, aplasta cualquier conato de rebeldía, cualquier voluntad de redención. A la edad en la que uno comienza a sentir algo más que un conflicto, incluso una ruptura con su sociedad -¿de qué otra manera reaccionar frente a Lima?, la lectura de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro me reveló una sensibilidad similar, la de alguien dispuesto a llevar a cabo una misión inscrita nada más en la entrada de su proyecto literario: la de entregarle, por fin, la palabra al mudo.

En una carta enviada a su editor el 15 de enero de 1973, Julio Ramón Ribeyro explica las razones que lo llevaron a escoger *La palabra del mudo* como título de su proyecto narrativo: “en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias”. Dicho de otra manera, gracias al escritor, las palabras silenciadas o ignoradas encuentran una expresión y un sentido; más aún, la posibilidad de ser transmitidas a todos los que las negligían día a día. El joven autor se representa a sí mismo como antena que ha sintonizado una realidad a la que muy pocos quisieron reconocer valor literario, una antena que difunde palabras novedosas y, al hacerlo, redefine a su público. Como es evidente, el sentido del título no se agota ahí. Si los libros cambian con cada lectura es porque quienes los escribieron no fueron un solo individuo sino varios. Otro tanto ocurre con el lector que los descubre, quien cambia, se vuelve otro, una y otra vez. Por eso, la lectura de Julio Ramón Ribeyro, interrumpida, aunque asidua a lo largo de las décadas, me descubrió otros sentidos para el título de su proyecto. Sentidos que aparecían conforme el autor iba añadiendo volúmenes a su proyecto cuentístico, partes de un todo que no necesita ser coherente, pero que se sostiene en el dinamismo detrás del título.

Estoy convencido de que el día en que explicó en su carta lo que significaba para él *La palabra del mudo*, no era del todo consciente del alcance que tendría dicha fórmula. Me parece haber dicho ya que Ribeyro vivió durante décadas en ciudades europeas como Madrid, Múnich, Berlín y, sobre todo, París. A medida que los años se acumulaban tras él, su vínculo con la alejada Lima se convertía en algo distinto, era cada vez más mediatizado por el recuerdo. ¿De qué otra manera el escritor exiliado puede manifestar el vínculo con la ciudad de origen, convertida en una silueta que avanza de espaldas al recuerdo, pero no a las palabras? Si muchos autores dejan de escribir acerca del país y la ciudad dejados atrás, es porque los años se han acumulado para desdibujar la experiencia original. Además, cuando se vive en un país con otro idioma como Francia, la lengua extranjera termina permeando la propia. De ahí que cualquier escritor opte por orientarse a temáticas más contemporáneas, relacionadas con sus lecturas, las películas que ha visto, sin olvidar la experiencia engañosa, por apacible, que ofrece Europa. Por eso la singularidad de Julio Ramón Ribeyro es aún más flagrante puesto que él nunca se apartó del todo del lejano Perú. En una entrevista concedida al poeta Antonio Cisneros, pocos años antes de morir, Julio Ramón Ribeyro reflexiona acerca de la vida en Europa y su vínculo con el país dejado atrás: “El hecho de haber vivido treinta años afuera no despertó el menor interés por escribir de esos lugares. Siempre me he sentido un extranjero y no podía añadir nada sobre esos países a los [libros] que ya habían escrito los propios nativos”. Muy pocas veces he leído una declaración de principios tan tajante a la hora de adscribir la literatura a un territorio.

Si la vida en París acentuó en Julio Ramón Ribeyro la sensación de extranjería, estoy tentado a plantear que con la escritura el autor de *La palabra del mudo* regresaba metafórica y ritualmente al país de origen. Pese al transcurso de los años, en el centro de sus inquietudes, siempre

estuvo la experiencia urbana. La ciudad que Julio Ramón Ribeyro evoca en cuentos tardíos como “El polvo del saber” o “La señorita Fabiola” -ambos publicados en *Silvio en el Rosedal*- no es la misma Lima que aparece en los primeros relatos de los que ya hablé, los cuentos que me permitieron descubrirlo como autor. Para empezar, porque en los dos cuentos mencionados ya no se percibe la necesidad de enfatizar la precariedad material y afectiva de los nuevos limeños que animara *Los gallinazos sin plumas*. Después, me atrevería a decir que el énfasis no se marca tanto en la ciudad como en quienes viven en ella, esa clase media sin historia, pero con pequeños dramas cotidianos que el autor parece querer convertir en literatura, como lo hiciera Balzac con la gran burguesía parisina. Pero aquí no se trata de un fresco novelesco, sino de un proyecto que toma forma como un mosaico de cuentos. Si en los cuentos de Ribeyro son diversas las formas del marginado, quien ha sido despojado de la palabra, o nunca la ha tenido, los de las últimas décadas muestran algo que lo singulariza. Me refiero a esa febril insistencia por estrellarse contra el muro de la realidad. En “El polvo del saber”, por ejemplo, el narrador ha dedicado su vida a fantasear con la biblioteca del bisabuelo, que por culpa de una serie de carambolas hereditarias había terminado en posesión de otras personas. Qué importa cuando la convicción mezclada con la suerte le permiten ingresar en lo que alguna vez fue la casa del bisabuelo, unos vestigios ruinosos convertidos en pensión barata. Demasiado tarde: los libros de la biblioteca fueron amontonados en un cuarto y comidos por las polillas. De ellos no queda más que el polvo; mejor dicho, nada.

Otro aspecto, cada vez más manifiesto con los años, es el humor que aparece de refilón, como un guiño irónico, en relatos como “Una aventura nocturna” o “Espumante en el sótano”. Los protagonistas de ambos cuentos, pese a lo precario de su entorno provocan una forma de risa que no llega a ser burla con respecto de quienes son o las situaciones

que viven, sino que provoca la empatía. ¿Quién no se ha sentido alguna vez repentinamente fuera de juego, excluido, de lo que segundos antes se anunciaba como un ineludible encuentro amoroso? ¿Cuántas veces, pese a nosotros mismos, nos hemos dejado llevar por esa forma de respeto hacia los mejor ubicados socialmente que roza la sumisión? Pero además de la empatía, también está la risa que provoca lo grotesco de una situación promovida por personajes cada vez más desfasados con su entorno, tal y como ocurre en cuentos como “Alienación” o “El marqués y los gavilanes”. Ambos relatos, llevan a sus límites lo que ocurre cuando se enfatiza en una manía, una obsesión, por lo general estrechamente relacionada con lo social: quién se quiere ser o las prebendas que se necesita mantener. El resultado es una mueca tan dolorosa como divertida. Una mueca que se queda en lo profundo sin desdibujarse porque muy secretamente sabemos, somos conscientes, de que los personajes expresan algo más que nuestra manera de ser, ellos manifiestan nuestros complejos, la necesidad de vivir engañados, las falsas glorias que animan nuestra historia individual y social. En cada limeño late el corazón acomplejado de la ciudad.

Todos los cuentos mencionados expresan la diversidad de registros del humor en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Se dice que la literatura peruana es circunspecta, demasiado seria, además de estar aquejada de truculencia. No sé si sea cierto, lo único que me parece inobjetable es que Ribeyro enriqueció sus ficciones con un humor que no es el de Ricardo Palma ni el de Alfredo Bryce Echenique, por recordar a dos autores peruanos que le dieron un lugar privilegiado a la risa. Dicho de otra manera, lo suyo no fue un humor basado en las palabras. Recordemos las elucubraciones léxicas de Palma, cuando no en la mirada mordaz que, en ocasiones, sobre todo en Bryce, se permite cierta forma de ternura. Con Ribeyro, el lector se ríe de los personajes sin convertir esa risa en burla, sino en reconocimiento de uno mismo. Porque la risa no solo una forma alternativa de descubrir al otro sino

también de verse en él. En “Espumante en el sótano”, por ejemplo, después de su ágape por haber celebrado tantas décadas en las siniestras oficinas de un edificio ministerial, Aníbal debe ponerse en cuatro patas para limpiar el suelo, lo cual mueve al rechazo por lo bajo que puede caer. Si ya resultaba difícil entender el deseo de Aníbal de que sus superiores asistieran a su aniversario laboral, sin contar las contorsiones que efectuó para que se dignaran a aparecer en el cuchitril donde trabajaba, al final el pobre diablo se resigna a limpiar, sin la ayuda de ningún colega ni, desde luego, sus superiores. Pero cuando el narrador cierra el cuento transmitiendo lo que masculla entre dientes Aníbal, quien “si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina”, algo curioso ocurre. De pronto, lo que nos resultaba una situación incómoda y patética gracias a esa simple expresión resuena de manera distinta, nos resulta demasiado conocida. ¿Cuántas veces nosotros mismos hemos sido como Aníbal, rebelándonos con impotencia contra nuestra situación, la vida misma a la que también quisiéramos encajar una inobjetable, aunque siempre tardía, maldita sea, “pata de chalina”?

No se equivoca Javier de Navascués cuando sugiere que, conforme Julio Ramón Ribeyro enriquece *La palabra del mudo*, hay un desplazamiento de lo social a lo íntimo subjetivo, enmascarado en la ficción. Si seguimos a Navascués, a estas alturas podríamos afirmar que a la Lima de Julio Ramón Ribeyro le pertenece una doble y complementaria cualidad: es un espacio de acantilados, orillas y periferias que la literatura peruana de los años cincuenta recién descubría y exploraba, pero también es un territorio de memoria personal que exhumaba barrios, viejas casonas derruidas en la vida real, aunque reconstruidas mediante la literatura. Se trata de las dos caras de la misma moneda acuñada por la mirada literaria de Julio Ramón Ribeyro. Dos caras que, conforme se va cristalizando el proyecto de *La palabra del mudo*, le entregan a éste su temperamento, sin olvidar su inobjetable actualidad.

Como Julio Ramón Ribeyro, escogí Francia para exiliarme y continuar con mi camino literario. Si Lima ya no era la misma que contó Ribeyro, París tampoco lo era. La capital francesa de ahora ya no es ese Barrio Latino del cual hablaron Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y tantos otros. Quizá por eso al leer los cuentos de Ribeyro que ocurren en París tengo la impresión de que, a diferencia de sus relatos limeños, la ciudad que representa es la de distritos muy connotados por céntricos, bohemios, incluso por ser la tarjeta postal del cosmopolitismo. No es culpa de Julio Ramón Ribeyro, claro está. Ocurre que el París que me interesa es el de la periferia; mejor dicho, ese espacio que tiene de gueto y *melting pot*, y que en la actualidad se encuentra en permanente ebullición social y política. Incluso el París que Julio Ramón Ribeyro evoca en sus diarios, una ciudad menos connotada y más personal, ya no existe. Los personajes que enumera y caracteriza, personajes que resultan tan típicos al imaginario de la ciudad, han dejado lugar a otros que pueden encontrarse, por ejemplo, en las ficciones de una escritora como Virginie Despentes, autora de la trilogía *Vernon Subutex*. Pero de nada sirve cotejar la realidad actual con la literatura. Porque ambas se confunden sin descanso y estoy convencido de que la literatura posee más materia que la realidad. Sobre todo, cuando se trata de un autor como Julio Ramón Ribeyro, cuya tumba es lugar de peregrinaje para unos y de reivindicación para otros.

Por eso, mejor regresemos a Lima, al cementerio Jardines de la Paz, emplazado casi en la Cordillera. “¿Ese es el escritor que habló de nosotros?” preguntó el niño, marcando una continuidad, pese a todos los cambios en Lima, en París, también en Cali y Buenos Aires. En todo el mundo. Se trata de una continuidad que va más allá del *ethos* que anima el proyecto cuentístico, su talante irónico, incluso la presencia misma de la ciudad (o las ciudades). La *boutade* con la que se conoce a Julio Ramón

Ribeyro plantea que es el mejor escritor decimonónico del siglo XX. Esto se entiende si consideramos el hecho de que muchos otros autores contemporáneos a él escribieron siguiendo modelos vanguardistas, buscaban experimentar con los puntos de vista, los quiebres cronológicos, sin olvidar la estructuración de las historias. En un siglo dominado por la modernidad, convertida muchas veces en el trampantojo de la falta de talento, la literatura de Julio Ramón Ribeyro representó a ojos de muchos un diálogo innecesario, demasiado extemporáneo, con autores como Maupassant, Zola, Stendhal o el mismo Balzac. Hay un clasicismo en los cuentos de Ribeyro, en su estilo y el lenguaje, más aún en la mirada, que no es reaccionario, sino que representa una voluntad por ser legible. Dicho de otra manera, estoy convencido de que al autor de *La palabra del mudo* le interesó más escribir en un lenguaje que sin pasar desapercibido -estamos lejos de la conciencia estilística de Flaubert- estuviera al servicio de la historia. Por más curioso que parezca, se trata de un clasicismo que actualmente interpela más que las piruetas y acrobacias verbales de un Carlos Eduardo Zavaleta, quien se jactaba de haber sido el que introdujo el monólogo interior joyceano en la literatura peruana. Casi dan ganas de preguntarse hasta qué punto enriquece una literatura el haber sido el precursor a la hora de copiar modelos extranjeros, pero no iremos más lejos por esos senderos.

De todos modos, ya recordé que Lima es una ciudad erigida sobre la imitación de otras urbes como París y Miami. Por eso, si bien dicha *boutade* expresa una verdad, también se trata de otra caricatura que repetida aún ahora escamotea la exactitud: en la actualidad, la ejecución literaria de Julio Ramón Ribeyro es mucho más contemporánea que la de quienes lo criticaron alguna vez. Sus cuentos están escritos con un lenguaje que resiste a convertirse en pasado, pues no fueron inspirados por las modas, la necesidad de escribir en registro connotado como

sofisticado o urgente, incluso comprometido. Nada de eso, sino que en ellos se desprende un cuidado formal que va parejo con una actitud vital similar a la que en otros horizontes tuvieron autores tan dispares como Jean-Jacques Rousseau, Robert Walser o Paul Léautaud, escritores irreducibles en sus posturas, creadores de una literatura indomable y escurridiza. De ahí que los lectores del siglo XXI podamos decir que Julio Ramón Ribeyro fue un escritor visionario, un clarividente, el mejor del siglo XXI. Su estilo y sus inquietudes son contemporáneos porque plantean un diálogo genuino con el pasado en lugar de repetir la dicción y las temáticas de escritores de otras latitudes. En otras palabras, sin abandonar los márgenes, su literatura metaboliza las lecturas y las experiencias para recrear la realidad de una manera personalísima que, precisamente por eso, es universal y atemporal.

¿Qué verdad, por más ficcional que sea, ha cristalizado en sus cuentos, novelas, ensayos, prosas y en su diario de tal forma que, pese a las transformaciones, se mantiene vigente? No me importa si la anécdota de los lectores y los pirañitas es verdadera o falsa. Yo creo que en ese cementerio ocurrió algo que escapa a toda comprensión, obligando a entrar en las interpretaciones como única manera de entender. Se trata de algo muy natural para quien conoce los cuentos de Ribeyro. En ellos, muchas veces los personajes se involucran en acciones que los llevan a reinventar su situación, entregarle una cualidad distinta, menos áspera, por medio de la imaginación. Solo por dar un ejemplo, en “Por las azoteas”, uno de mis relatos favoritos, desde la adultez el narrador recuerda el lejano verano en que decidió conquistar las azoteas del barrio. Así, el espacio desangelado de las azoteas, el cual nunca antes había aparecido en la literatura peruana, gracias a la evocación y la imaginación se convierte en un refugio para la fantasía y, con los años en un paraíso perdido frente a la adultez. En otro cuento, titulado “Juegos de la infancia”, el narrador

en primera persona es enfático: “para nosotros, entonces, el parque Sucre era inabarcable, enigmático, el más hermoso parque de la Tierra. Nuestra imaginación infantil lo transfiguraba en un lugar encantado, propicio a todo tipo de ensueño e inspiración”. Poco importa si el narrador que en el cuento recuerda es un hombre adulto que vive en el exilio parisino. Frente a la magia, el onirismo y lo fantástico del recuerdo convertido en literatura, ni siquiera pueden competir los parques y jardines franceses que tanto fascinan a los turistas.

A fin de cuentas, lo que quiero decir, y en esto ningún crítico ni académico se ha detenido hasta ahora, es que en *La palabra del mudo* Julio Ramón Ribeyro dio forma a una singular utopía personal que proyecta su fascinación al lector. Se trata de una utopía incontaminada por el tiempo, guarecida de la fealdad adulta, una utopía en la que, a diferencia de la ciudad capital peruana, los individuos más disparatados se encuentran dispuestos a tejer juntos sus destinos, siquiera un momento, sin importar la conciencia de que indefectiblemente la realidad terminará dando el zarpazo. Ahora bien, no se trata de una utopía hermética que en su cualidad literaria reivindica un escapismo frente a la realidad urbana, sino de todo lo contrario. Mediante la imaginación, Ribeyro constituye una utopía que se resiste al paso del tiempo, a la vez que interroga sin descanso, quizá ahora más que nunca, la esencia profunda de Lima, esa sociedad aquejada por el racismo, las diferencias sociales, un machismo exacerbado, la obligación de someterse al mandato patriarcal, la violencia del gregarismo, la extinción de la sensibilidad artística, sin olvidar la impotencia de amar verdaderamente. En suma, una utopía que desvela la verdadera Lima, quizá ahora más que nunca, cuando la Marca Perú y el triunfalismo del nuevo milenio quieren hacernos creer que ya nada es lo mismo, que la modernidad por fin ha llegado a la ciudad.

En el ensayo *Des espaces autres* (1987) Michel Foucault caracteriza una forma única de utopía, que debería su singularidad al hecho de que no sería imaginaria sino más bien real, y a la que la denomina heterotopía. Las heterotopías serían lugares concretos que reflejan, distorsionan, interrogan y cuestionan los espacios que los contienen. Siguiendo a Foucault, los cementerios serían una heterotopía que plantea un juego especular con la ciudad a la que se integran. En los cementerios se constituye un espacio de encuentros y desencuentros de quienes formaron parte de la sociedad. Allí se congregarían los huesos de celebridades y gente anónima, hombres, mujeres y niños de todas las razas, religiones y orientaciones sexuales y políticas, sin olvidar, por supuesto, la pátina de eternidad. En los cementerios, finalmente, el pasado se confunde con el presente, como si fuese imposible concebir el paso del tiempo como llano, una línea recta que avanza despojada de espesor. A partir de este concepto, la anécdota de los lectores y los pirañitas que se encuentran casualmente en el cementerio Los Jardines de la Paz pierde un poco de su singularidad, pero gana sentidos inesperados, si pensamos en la literatura de Julio Ramón Ribeyro.

En otras palabras, si la inquietud de Ribeyro fue organizar relatos en un proyecto, que por su talante y ejecución tenía mucho de una utopía, lo que ocurre en el cementerio parece refrendar sus esperanzas. Cuando el pirañita pregunta si el autor de *La palabra del mundo* era el escritor que había hablado de “nosotros”, formula nada menos la utopía de un colectivo en el que incluye, de un modo u otro, a todos los ciudadanos. Poco importa el hecho de que muy probablemente ese niño nunca haya leído una sola línea de Ribeyro en su vida. Es más, eso demostraría más bien la fuerza del gesto literario expresado en los cuentos que constituyen una obra múltiple, diversa, pero atravesada por una profunda coherencia expresada desde el título del proyecto: *La palabra del mudo*. Dicho título es una fórmula que se complejiza y enriquece con los años, pasando

de lo social a lo personal, con humor y una insobornable cualidad para sondear en el corazón de los limeños. Y Julio Ramón Ribeyro lo hizo con tanto virtuosismo que poco importa si el lector es limeño o no, si lee sus cuentos en español o traducciones, por primera o enésima vez. Una vez que se transita por *La palabra del mudo* se (re)conoce un espacio literario de tantas verdades como posibilidades. Por encima de todas las verdades, reconozco una de alcance literario: la lectura de *La palabra del mudo* descubre cuánto de limeño hay en cada uno de nosotros. Así, la respuesta a la pregunta que me planteé para entender la literatura de Julio Ramón Ribeyro y su vigencia emerge de manera elíptica al cabo de estas errancias especulativas. Quizá se trate de que mediante la ficción el autor peruano formuló una verdad única e intransferible, pero a la vez diversa. Una verdad que se resiste al paso del tiempo, una verdad de quiénes somos íntimamente, esa naturaleza cambiante e idéntica que se mantiene por debajo de las apariencias.

“EL CUENTO DEL BARRIO”. CUENTOS DE SALSA EN COLOMBIA ENTRE EL PACÍFICO Y EL CARIBE: BURGOS CANTOR, OLACIREGUI, COLLAZOS, VALVERDE



Alberto Bejarano²

Instituto Caro y Cuervo

otrasinquisiciones@hotmail.com

2. Investigador en literatura comparada en el Instituto Caro y Cuervo. Dramaturgo de monólogos itinerantes. Su próximo libro será de danza y poesía.

Nos concentraremos en el diálogo intertextual y salsero con cuatro cuentos elegidos de este singular volumen para coleccionistas. Hemos seleccionado a cuatro escritores, publicados en el libro colectivo *Historias de amor, salsa y dolor*, publicado por el escritor y pintor Germán Cuervo en Cali en 1989. Estos cuentos son un punto de llegada al final de la década de los ochenta que marca, también, un cierto declive de la salsa brava. Ya no se escuchaba igual (hay cosas que cambian inevitablemente) en las esquinas este grito tumultuoso de la década anterior que había recogido Andrés Caicedo:

El pueblo de Cali rechaza a los graduados, los hispanos y demás cultores del sonido paisa, hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad. Porque no se trata de “sufrir me tocó en esta vida”, sino de “agúzate que te están velando”. Viva el sentimiento afrocubano. Viva Puerto Rico libre. Ricardo Ray nos hace falta. (Caicedo, 1990, p. 59)

Podríamos marcar ese momento de quiebre entre 1989 y 1991. Años en los que ocurrió un acontecimiento singular, la despedida de la salsa de Richi Ray y Bobby Cruz en el concierto de los veinte años de Carrera de Joe Arroyo en una gira nacional. El Joe seguiría cantando más años, pero sus grandes éxitos estaban atrás; y ni hablar de Richi y Bobby, que borraron agúzate por arrepiéntete y dejaron fuera de su repertorio Cabo E y Lo atara lo arache...

Los cuatro cuentos elegidos van del Caribe al Pacífico colombianos, inician en los años sesenta con “Son de máquina” de Óscar Collazos y llegan hasta Julio Olaciregui. Dos del Pacífico y dos del Caribe. Valverde y Collazos versus Burgos Cantor y Olaciregui. Un hilo conductor explícito es La Sonora Matancera: recorre los cuatro cuentos como un telón de fondo que marca la nostalgia de los personajes que recuerdan

bares, puertos, amigos, galladas, barrios y amores (amores traicioneros en particular). De allí el título del libro de Germán Cuervo. Quien dice telón sugiere un trasfondo, un pasaje entre lo visible y lo aparente, como decía Beckett (1976) como aparece en Conde, (2019, p. 2): hay que dejar la “puerta imperceptiblemente entreabierta”. La Sonora es ese telón, esa puerta. Funciona diferente en cada cuento, pero el personaje constante es El Jefe, Daniel Santos.

Al mentar a Daniel Santos, recordamos la novela excepcional de Josean Ramos, donde el autor se dedica a rumiar en los recuerdos borrosos de este inolvidable personaje, que marca el libro que nos abisma. Como *leitmotiv*, este párrafo nos interna en el corazón de las tinieblas de la salsa, el amor y el dolor:

los ojos se le empezaron a nublar, y la imagen de una niña sentada en un banco del parque Muñoz Rivera se perdía en su memoria hasta encontrarse en esa lágrima rebelde que le salpicaba la nostalgia. La vio empañada en la niebla que le dibujaba el llanto, y aún así tuvo la certeza de que esa niña llevaba el nombre del amor que cada hombre lleva en los espacios de las penas, el gran amor que se marcha sin dejar huellas, ni explicaciones ni esperanzas. (Ramos, 1991, p. 53)

Son cuentos de barrio, como expresión máxima latinoamericana en nuestras músicas populares. Así lo define César Rondón:

el barrio es el elemento fundamental que sirve para unir e identificar a la totalidad de la música latinoamericana del siglo XX. El barrio sirve para producir una vivencia que, a pesar de los años, se mantiene idéntica. (Rondón, 2002, p. 110)

Sin embargo, como lo auscultaremos a continuación, la vivencia muta (el recuerdo engañoso corroe).

Los escenarios son afines, con atmosferas distintas. En Burgos, el barrio *Lo Amador* de Cartagena (título del libro original); en Collazos, los bares como continuidad de los parques entre Buenaventura y Nueva York, en especial el recuerdo del mítico Palladium que nos transporta a la novela de Oscar Hijuelos, *Los Reyes del mambo tocan canciones de amor*. En Valverde, como casi siempre (pero no de la misma manera), el barrio obrero de Cali; en Julio Olaciregui son las calles ajenas y un parque en Ámsterdam. Los cuatro escritores hacen parte de la generación post-gabiana, que yo llamaría de *Letras nacionales* (por la revista de Zapata Olivella), marcados a fuego por una relación intensa con los viajes, la escritura como vocación y una forma ecléctica de existencialismo tropicalista. Cada uno a su manera. Los cuatro vivieron sendas formas de compromiso con la literatura y la política, con el exilio, más o menos literal. Aunque Burgos no dejó Colombia, es el más filosófico y poético. Olaciregui vivió más de cuarenta años en París y sus derivas lo llevaron hacia África y sus danzas. Así puede verse en sus obras y en su documental *Parfois dance*, incluso en su actuación en la película *Queimada* con Marlon Brando. Valverde también vivió en otros paisajes, entre literatura, fútbol y cine. Y Collazos entre Europa y Cuba, como puede verse en su libro *Adiós, Europa, adiós*.

Así lo menciona, en el prólogo, el editor de este libro notable y verdadera joya para coleccionistas:

estos escritores no escriben sobre salsa, sino que vivieron (o viven) dentro de ella; es como si una sustancia de sus vidas estuviese impresa en un disco. En ellos la vocación de plasmar tiene algo de condena y de gracia. Es una necesidad imperativa de dejar testimonio del ritmo convocante al ritual de la danza y las situaciones que bajo esa pulsión musical ocurren... este libro es voltear una esquina alucinada, empujar la puerta de un bar y entrar en África lejana; un encuentro al son de los tambores hipnóticos con nuestros propios desengaños desperdigados en una pista de baile, es una canción a flor de boca que se va confundiendo con nuestro destino en la vasta noche del trópico. (Cuervo, 1989, p. 6)

Hablemos primero, brevemente, de salsa. Remontemos su origen al tam tam del viaje sin regreso en los barcos negreros desde las costas de África (de este da cuenta en su magistral novela, *La ceiba de la memoria*, Roberto Burgos Cantor). La salsa fue formándose en los *guinea-man* que llamaban los ingleses... *guineaman* franceses, ingleses, españoles, holandeses, daneses, noruegos, norteamericanos, portugueses... Barcos negreros rebosantes de riquezas con sonoros nombres de destinos, mujeres y metáforas divinas y humanas: *guineaman* rigurosamente vigilados: Adelaide, Antelope, Aurore y Duc du Maine, Amistad, Braunfisch, Brookes, Clotilde, Cora, Creole, Desire, Elisabeth, Fredensborg, Guerrero, Hannibal, Henrietta Marie, Hope, Jesus of Lübeck, Kron-Printzen, Le Concord, Lord Ligonier, Don Francisco, James Matthews, Madre de Deus, Manuela, Sunny South, Margaret Scott, Meermin, Nightingale, Pons, Salamander, Sally, Tecora, Triton, Trouvadore, Wanderer, Wildfire, Whydah Gally...

¿Qué línea del horizonte puede vislumbrarse en esas imágenes, qué impresión luminosa puede sacarse de tanta oscuridad? Una de ellas es la salsa como murmullo *deslenguado*, deslenguado como los cuerpos de nuestros ancestros.

Para Fabio Betancur, estos orígenes se expresan así en la salsa:

tanto el son como la rumba han dejado de ser un exotismo para la música popular contemporánea y junto con el jazz negro de Estados Unidos alcanzar a ser músicas de vanguardia y expresión cabal de sus raíces africanas e hispánicas. El complejo musical del son y la rumba, desde su consolidación en los años treinta, ha sido una fuerza de dinamización de toda la cultura musical hispanoparlante, en especial en el caribe y las Antillas. (Betancur, 1993, p. 74)

Quizá un giro de la historia (un reencuentro imposible) lo encontraríamos sin duda en el concierto de la Fania en África en 1971. Es decir, el origen es afro-costero y su carga larga y ancha fue trasteando sonos, de contrabando, de las nostalgias de tierras y almas perdidas hacia los confines de los nuevos territorios. Aquí, donde el almirante Colón vio sirenas en vez de manatíes (¿o era al revés?). La salsa proviene del son, sí, en el eco del tambor se sacudió por primera vez en Cuba el arrebató del sudor de las percusiones en las caderas. Música de esclavos, contra danza de contrabando, repique de pregones en las noches arrojadas, en las madrugadas de los palenques, en las mañanas calurosas de los cimarrones y los gitanos rebosados. Si tuviera que hacer una selección, una más, una menos, de una serie de canciones de salsa que marcan a fuego su propia historia, iniciaría con el sonido triqui traque de los viejos y pesados acetatos de un Mario Bauzá, de los tríos, Matamoros; la llegada del Mambo entre Cuba, México y Nueva York en los años cincuenta (Los

reyes del mambo), hasta las pistas sueltas del jala jala, el boogaloo, la pachanga de los sesenta y setenta en Nueva York y Cali; y... las eternas escalas en Puerto Rico, el viejo San Juan, la Isla del Encanto, entre Daniel Santos y Héctor Lavoe. Buena parte de esa historia recorre el libro de Germán Cuervo.

Pasemos ahora a la cuestión del cuento. Un cuento insinúa más que desarrolla, sugiere más que refiere. Recordaba Piglia que el cuento oculta más de lo que muestra. La salsa en estos cuentos no es una ambientación que da o transmite un color local. Cronotopo de bar, cantina, cafetín oscuro, radioteatro o tienda de barrio. Martillan con la salsa, en especial con la de La Sonora, los pasajes gastados de melancolía.

En sucesivos estudios, la crítica Luz Mery Giraldo ha puesto el acento en las dislocaciones de los escritores de la generación que aquí recorreremos (llamada por Fabio Martínez, la de los cuentos sin-cuenta):

el cuento no se agota en episodios o anécdotas, o en el alargamiento del relato, sino que, partiendo de un lenguaje denso y analógico, imaginario y simbólico, realista y metaficticio, supera lo anecdótico y pretende escudriñar, transformar o reinventar la realidad. (Giraldo, 1997, p. 11)

Así lo presenta Darío Henao en el prólogo de los cuentos completos de Valverde:

al escuchar La pachanga se baila así de Joe Quijano en el radio de una pequeña tienda, una calle antes de llegar a la que fue su casa en el barrio obrero -cra 8 con calle 23, placa 23-24- Umberto afirma con saudade: “esa es la música que marcó al barrio obrero, con esas melodías crecí en estas calles, ellas inspiraron mi literatura”. Como si se tratara de algo preparado,

en el Chorrillo antillano, un bar a la vuelta de su antigua casa, suena y que mi socio, de Daniel Santos. (Henaó, 2019, p. 14)

Es una atmósfera de suspensión del tiempo para los personajes, bien sea a través de la radio en “Historia de cantantes” de Burgos Cantor:

mamá no podía creerlo. Se la pasaba diciendo que yo era una desgraciada y malagradecida que lo único que sabía hacer era estar cantando a toda hora en el baño acordándole canciones que la ponían a pensar y triste. Por eso se quedó seria cuando como quien no es con ella yo seguí barriendo el piso de cemento de la sala mientras en la radio el locutor de la mañana invitaba a Mabel Herrera su mismítica hija al programa de aficionados de la tarde. Después se cogió las manos y estuvo mirando el recuerdo de rosado que era el color desteñido de las paredes y las fotos arrugadas por la humedad y anchadas por el almidón que pegó en los días que papá llevaba la revista Carteles y no se había largado para Venezuela. Su adoración era la primera Sonora y allí la miraba cerca del cuadro del corazón de Jesús florecido con pedacitos de papel... (Cuervo, 1989, p. 29)

En la literatura de Burgos Cantor, se cuelan como el café antillano los rumores de la algarabía del Caribe. Ese rumor que va arrasando con cualquier formalidad o compostura. El escritor cartagenero sabe, como pocos, sintonizar su escritura con el torrente de dicha oralidad, como quien se deja llevar por el viento de los patios perdidos y arrastrar por la música de la radio:

cuando entró sacudiéndose los pies ya estaba sonando el Beeny en el radio con Santa Isabel de las Lajas querida que a ella le gustaba mucho y dice que el Beeny es asunto aparte que no necesita acompañamiento para cantar, aunque creo que eso se lo oyó decir a papá... ella siguió oyendo el Beeny y con un gesto de abrazarse a alguien en el aire se metió bailando en el cuarto separado de la sala por unas cortinas de flores verdes y amarillas sobre fondo morado y desde allá gritó, -claro que a mí porque en esta casa apenas vivimos las dos- que si sabía dónde estaba el almanaque Bristol. Enseguida se puso a llorar (Cuervo, 1989, p. 30).

Algo similar ocurre con el tarareo de borrachos en el cuento “Son de máquina” de Collazos. Pasamos ahora del Caribe al Pacífico, de los recuerdos de niñez de Burgos Cantor a los de la juventud de Collazos. De Cartagena a Buenaventura. De un barrio obrero al otro. Comparten la atmosfera del son cubano, de los sonidos de tambor que abrazan soledades y presagian destinos más o menos brumosos, como un bolero de la Sonora Matancera.

Recordemos que hacen parte de la misma generación. Para Martínez (2003):

podemos caracterizar esta generación como utópica. Porque habiendo sido formada en una década donde la imaginación y la libertad estaban a la orden del día, siempre pensó en crear nuevos mundos posibles. Siempre se resistió a aceptar en silencio la realidad in crudo y asumió, por el contrario, el gran reto de trabajar en el campo de la imaginación literaria. (p. 15)

Esta es la atmósfera de “Son de máquina”:

¿ya no vienen los del barrio? Pues los muchachos que venían antes, no sé, acabó de llegar de los esteits... insistió en repasar, otra vez, las hileras de botellas y el espejo del bar, pensando que en verdad las cosas habían cambiado “entonces atendían meseras muy buenas: me acuerdo que no hacíamos sino joderlas todo el día” y que incluso no estaban en las paredes las fotos de Daniel Santos, Pachito ni Celia Cruz, sino unos afiches de toros extraños para él, y detrás del mostrador un hombre que hablaba con la zeta y la ce, mundo extraño para él, verdaderamente, lejano de aquel mundo que en NY se convertía en el furor del Palladium, que él revivía con nostalgia, en una nostalgia que lo sobrecogía cuando el sofoco de los cuerpos era de tanta intensidad como el ritmo de las piernas siguiendo la guaracha o el danzón, al ritmo de ese “son de máquina, María”, son de máquina. (Cuervo, 1989, p. 157)

En el caso de Collazos, es un ida y vuelta mental entre Buenaventura y Nueva York, es la historia del polizón que corona su viaje al primer mundo, y se encuentra allí con el escenario deslumbrante de las mejores horas del mambo en los templos como el Palladium. Pero la nostalgia de la gallada, de los amigos que se quedaron lo va devorando y, al regresar, espera reencontrarse con todo ese mundo efusivo, del calor de la amistad y la noche. Sin embargo, ahora el viejo bar lo lleva un español y no están los amigos, ni los cuadros de los artistas, ni las risas, ni las bebas.

De Buenaventura nos deslizamos ahora a Cali, al barrio obrero, a un coro pagano de los amigos del barrio en el cuento “Después del sábado” de Valverde. Como en el conjunto de su obra, bien sea en sus novelas, cuentos, reportajes, crónicas o artículos periodísticos, hallamos

aquí la sensación de multitud sonora, la intensidad del presente (a diferencia de los dos cuentos anteriores), el trance que no da espera, la ebullición, el bochinche que resuena en los amigos del barrio, en medio del clima cambiante por causa de un amor (de esos bien pérfidos):

y dormidespiertos repartían el sábado en muchos otros sábados, y de tal manera se encontraban en el sábado sueño, e sábado jugo, el sábado hablado, el sábado beba, el sábado chisme, el sábado hembrita, el sábado pinta... es así, siempre es así y el barrio tiene su manera de ser, de caminar, de bailar, jugar al fútbol en las calles y poner discos de Daniel Santos, y hablar de los vecinos, sacarle cuento a las jovencitas que a uno le caen bien y pensar cuándo llegará el asfalto por las calles y el polvo que cubre sus rostros. (Cuervo, 1989, p. 102).

De Cali, pasamos por Barranquilla en escala hacia Amsterdam en verano, en el cuento del baile solitario de una mujer en “Latín day” de Olaciregui. Muy propio de la escritura de Olaciregui, la percepción de la danza como un estado mental disociado del tiempo presente, genera una impresión distinta a los tres cuentos anteriores. Ya no es el pasado (infancia o juventud), tampoco el reverberar del presente, sino un viaje a otro estado, a una descomposición misma del instante en el personaje de Suzanne. El cuento está unido a otras obras de este excelente escritor barranquillero, como “Días de tambor” y “El vestido de Charito”.

Suzanne estaba sentada en un restaurante supuestamente italiano... era morenita y pálida al mismo tiempo pero tenía unas mechas rojas que hasta le sentaban bien. Nos dimos cuenta de la farsa del restaurante porque estaba sonando un disco de Daniel Santos y porque el cocinero le dijo a su ayudante: hace falta perejil... ese día nos pasamos

encerrados hablando, fumando, tomando ron viejo añejo que Suza encontró en la cocina... no volví a ver a Suzanne hasta la tarde en que me fui al parque del poeta porque tocaba un conjunto latino, Cascada, se llamaba, que tocaban salsa y tenían varios músicos de no de Cartagena, decían ellos, sino del propio chambacú, del desaparecido. Habían grabado un larga duración en Ámsterdam bajo el sello chambacú, en producciones atmósfera, se llamaba, el emblema de la casa disquera era un marchete cortando un diamante... estaba como enmariguanada, bailaba con los ojos cerrados en mitad de la hierba, era la única que bailaba mientras los muchachos de Cascada tocaban su salsa, a un público holandés, entreverado de latinos y negros venidos de surinna, música, y agua lluvia, llovió mucho esa tarde. (Cuervo, 1989, p. 95)

El solar de estos cuentos es el alma africana. Burgos fue uno de los impulsores de la primera colección de biblioteca afrocolombiana, allí aparece Collazos, y la verdad en una segunda colección, deberían estar Valverde y Olaciregui, con sus *Bomba Cámara*, *Celia Cruz Reina Rumba*, con sus *Palmeras suplicantes*, *Días de tambor* y su *Dionea*. Almas africanas, las cuatro. Estos autores ejercieron también el magisterio del ensayo literario. Excelsos lectores, generosos en el diálogo con los clásicos y sus contemporáneos. Los cuatro siempre me traen a Cali. La salsa se pasea en ellos de formas diferentes. Fantasmal en Burgos, así como su abrigo por la calle 22 de Bogotá, devoradora en Valverde, danzarina en Julio, seductora y fatal en Collazos. Pero, volvamos atrás, como quien rebobina un viejo cassette de los ochentas, como quien mezcla en vinilos de 33 rpm, como quien sube y baja de la vida en la montaña rusa de Henry Fiol.

Para Alejandro Ulloa:

a la calle se acude no solo porque las condiciones internas de la vivienda son insoportables, sino porque afuera están los otros con los que se puede hablar, los que experimentan esa misma insoportabilidad. También están aquellos con los que se comparte la alegría, medida por la experiencia del cuerpo con la música y el baile en el espacio público. (Ulloa, 2014, p. 141)

¿Qué significa que La Sonora sea el *leitmotiv* de estos cuentos? Fue La Sonora el gran prólogo de la historia de la salsa. Integración latinoamericana, antes de la Fania. Guaracha, cha cha chá, son, bolero, mambo. Antes de nuestros cuentistas, ya Gabo se había dejado el bigote, influenciado por Bienvenido Granda, el bigote que canta. Ellos crecieron con el sonido de La Sonora, en la radio, en el barrio, en los acetatos de contrabando de los polizones, en los viajes de ida y de vuelta, en las verbenas, en los bembés, en los conciertos, en el despertar de la juventud y el erotismo. Verdadera novela sonora de iniciación La Sonora para ellos. Antes del recuerdo fatal, del coro de bacantes, dionisios tropicalistas, La Sonora es el punto de partida (también es el punto de llegada como quien recuerda el baile de un bolero en alguna noche perdida). Antes de la muerte, antes del fin, entre héroes (Beltrán, Celia, El Jefe, Leo Marini, Pinedo, Bienvenido, Argentino...) y tumbas, Collazos, Burgos... la salsa vive, y dale y dale rojo dale, Valverde, *Parfois dance* Julio... tumbas, de las tumbas quiero irme, de héroes y tumbas como salvaje y mudo monólogo que no tiene estribillo:

papá cada vez escribía menos y andaba seguramente buscando una orquesta donde fajarse con su son... siempre pienso que en estos días que ella no quiso hablar más nada y no escuchaba las canciones en la radio yo sentía lo que iba a pasar y que nadie podía hacer algo por eso la noche que me dieron el premio de la aficionada de año y me hicieron cantar cuatro veces seguidas tú me acostumbraste y vi desde la esquina de la avenida un montón de gente enfrente de la casa enseguida supe que mamá al fin se había cortado las venas y empecé a llorar con estas ganas tristes que todavía me vienen cuando estoy cantando en el Portobelo enfrente del mar y la noche se va pintando allá lejos de un blanco lechoso y me da rabia y tristeza y es el mismo llanto de aquel día. (Cuervo, 1989, p. 41).

La Sonora es fulgor, tubí or not tubí: yo los imagino, reunidos en un bembé de madrugada, revolú, en un rincón cubano, brindando con Celia, Ray y Adalberto. Nadie se salva de la rumba... yo los escucho, como una copera desvencijada, los merodeo, desierto, como si fuera ya no César sino Néstor Castillo en los Reyes del mambo, el que ahora escribe más y baila menos. El que no sufre no vive. (Ya no los veremos de vuelta en Cali, más que en nuestros recuerdos). Tanto antes del beat y del reggaetón... ay, estas prosas son escarcha, no son *no frost*. Son escritores de barrio, Amador, Obrero, viejos fantasmas de Chambacú, Zapata Olivella, ceibas de la memoria, quítate de la vía perico, días de tambor, son de máquina mamá... nietos de esclavos, hijos del son, padres del pregón popular que se cuela por la literatura para que La Sonora repique de otra forma, ¿cuál? Son un son de máquina literaria que juntan el Pacífico y el Caribe como lo hacen Darío Henao y Alfonso Múnera. Los imagino juntos en la taberna de Gary Domínguez, un día después del sábado, un *latin day*, con una historia de cantantes, un son de máquina

María, Susana, Suzanne, confección, como si El Jefe, interpretado por Alfonso Múnera en la Nellyteca nos guiñara el ojo. Trato de escucharlos y ser una radio Bemba a través de ellos, como el viejo Mike en una hora con La Sonora. Esto es una hora con La Sonora, *Historias de amor, salsa y dolor*. Qué título, Germán Cuervo... El cuervo es también Andresito Caicedo, con el prólogo gótico tropical del libro:

música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado...recogeme en tus brazos cuando llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuntráme refugio hasta que yo me recupere, tráeme ritmos nuevos para mi convalescencia, presentame a la calle con fuerzas renovadas. (Cuervo, 1989, p. 9)

Los cuatro están hechos para integrarse a la biblioteca de sonidos del Pacífico y del Caribe que ha creado recientemente la Radio Nacional: una provocación para que Ry Cooder haga un documental con Wade Davis... Pacífico y Caribe juntos en estos cuatro escritores. Cuatro esquinas y un mismo centro, *Quad* de Beckett, el centro es la salsa, La Sonora es fulgor, antropofagia, tupi or not tupi caribeño... tubí or not tubí: yo los imagino, reunidos en un bembé de madrugada, revulú, en un sótano sonoro de Cali.

Referencias

Betancur, F. (1993). *Sin clave y bongo no hay son*. Universidad de Antioquia.

Cuervo, G. (1989). *Cuentos de amor, salsa y dolor*. Cuervo Ediciones.

Giraldo, L. M. (1997). *Nuevo cuento colombiano*. Fondo de Cultura Económica.

Martínez, F. (2003). *Cuentos sin cuenta*. Universidad del Valle.

Ramos, J. (1991). *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. Intermedio.

Rondón, C. (2022). *El libro de la salsa*. Turner.

Ulloa, A. (2014). *La salsa en discusión*. Universidad del Valle.

Valverde, U. (2019). *Cuentos completos*. Universidad del Valle.

*Po***ne**

Memorias del II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

en *ciencias*

Instantáneas del Cuento Latinoamericano II

Cuentos educativos

Memorias del II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

o y ación

GEOGRAFÍAS EXTRAÑAS Y ENTRAÑABLES: CONOCER MÉXICO MEDIANTE EL CUENTO



Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Universidad Nacional Autónoma de México

jorgem@cepe.unam.mx

Resumen: El presente trabajo busca reflexionar sobre el empleo del cuento para la enseñanza de la literatura mexicana a estudiantes que aprenden español como lengua extranjera. Para tal fin, presento algunas consideraciones y experiencias sobre la enseñanza de la literatura en el marco del diálogo intercultural con tres ejemplos: “El guardaguas” de Juan José Arreola, “La zarpa” de José Emilio Pacheco y “Tres mujeres en mi vida” de Lazlo Moussong. Los temas planteados en los cuentos favorecen la discusión en el grupo tanto de la calidad literaria de los textos como de los usos y costumbres de una parte de la sociedad mexicana.

Palabras clave: cuento, enseñanza, literatura mexicana, interculturalidad.

Introducción

Son múltiples las representaciones de la Ciudad de México en la literatura. También son numerosos los estudios sobre tales textos. Excede a estas páginas una relación pormenorizada de los textos que han mostrado como escenario a la “Muy Noble, Insigne, Muy Leal e Imperial Ciudad de México”. En esta propuesta me concentro en tres cuentos de la segunda mitad del siglo XX: “El guardaguas”, de Juan José Arreola, publicado en *Confabulario* (1952); “La zarpa”, de José Emilio Pacheco, que apareció en *El principio del placer* (1972), y “Tres mujeres en mi vida”, de Lazlo Moussong, del libro *Castillos en la letra* (1986). Si bien en el cuento de Arreola no se define un referente extratextual, buena parte de los lectores asocian el espacio ficcional con México; por su parte, los cuentos de Pacheco y de Moussong remiten explícitamente a la capital del país.

Sabemos que “cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (Pimentel, 1998, pp. 26-27); así, al revisar la configuración espacial, observamos que “[u]no de los aspectos *lingüísticos-semánticos* que más contribuye a producir la ilusión referencial es el fenómeno semántico de la *iconización*” (Pimentel, 1998, p. 30). Dados los atributos de brevedad e intensidad del cuento, la iconización es primordial tanto en el desarrollo de las acciones como en el análisis, más aún con estudiantes extranjeros; dicho fenómeno puede invocar los atributos más favorables de un espacio diegético o conseguir el efecto contrario. Si recordamos las representaciones que en distintas narrativas (literarias o audiovisuales) se han hecho de las urbes de países en desarrollo, el resultado no siempre es positivo. Por ello, al emprender el comentario crítico de sus significados, debemos considerar que “[e]l espacio existe en tanto tiene contexto y sujetos que se piensan en él. Las fronteras y el espacio mismo dependen del observador, quien desde su punto de vista definirá los contornos y los elementos sobresalientes que dan particularidad al sitio” (Quiroz, 2009, p. 24). El espacio resulta indispensable para la discusión, y no pocas veces brotan, como es el caso de las aulas multiculturales, las más diversas pasiones entre los observadores.

En lo tocante al diálogo intercultural con estudiantes no hispanohablantes, sabemos que los textos literarios (como ocurre con los de Arreola, Pacheco y Moussong) contienen imágenes, autoimágenes, estereotipos y prejuicios; en el caso de los cuentos se presentan en apenas unos detalles, escasos, pero altamente significativos. El encuentro con las obras no siempre resulta placentero ni pasivo, es necesario preguntarse “cómo puede respetarse la alteridad y conseguirse la proximidad y un grado de reciprocidad. Éste es el reto central ya que está claro que el yo

y, más en general, las culturas se constituyen y reconstituyen a través de una forma de comprensión negativa del Otro” (Millington, 2008, pp. 156-157). Tanto los prejuicios como la comprensión negativa del otro deben advertirse como aspectos que, potencialmente, dificulten la labor docente al comentar las lecturas. Pero más allá de las posibles adversidades, siempre son interesantes las lecturas frescas y a veces insospechadas de los estudiantes extranjeros. No hay lecturas únicas ni absolutas y, de acuerdo con Millington, lo importante es trabajar con “los ángulos focales y la refracción en el proceso de negociación con el Otro” (2008, p. 158).

México y su capital en la literatura

“El guardagujas” nos presenta a un joven viajero que llega a una solitaria estación de tren, ahí se encuentra con un anciano a quien interroga sobre el itinerario de los trenes y le expone que debe partir inmediatamente, tal como lo indica su boleto. Contrario a la más elemental lógica, el viejecillo le sugiere que mejor busque hospedaje; ante el evidente desconcierto del forastero, el hombre que se desempeña como guardagujas se apiada de él y le explica el “funcionamiento” del sistema local:

—Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe. Hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente, pero se han hecho grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos. [...] Falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones. Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado. (1996, pp. 64-65)

El viajero se desespera; sin embargo, conforme avanza el relato del anciano, gradualmente se familiariza con las condiciones imperantes, al grado de aceptar la idea del viejo de emprender el viaje sin importar el destino, sea o no la estación que indica su boleto.

Desde su aparición, “El guardagujas” ha recibido distintas lecturas que se han agrupado básicamente en dos tendencias: de crítica nacionalista y de reflexión existencial; una lectura local frente a otra con tintes universales. Este cuento ha sido una oportunidad para que los estudiantes nos hablen de nuestro entorno y del suyo. Si pensamos en ese forastero desconcertado como un estudiante que llega a México, a su capital, a estudiar español y cultura mexicana, que desde el mismo aeropuerto puede sentirse confundido por los usos y costumbres del país, tenemos en “El guardagujas” un excelente catalizador para que ese Yo nos hable del espacio que está descubriendo, pero también para que nos hable del suyo, de su visión de mundo. No puedo dejar de referir una experiencia con un alumno inglés, de Londres específicamente, quien encontró en el cuento de Arreola una representación de lo que ocurría en su ciudad, pues, según él, el sistema de metro y transportes de la capital inglesa es una experiencia terrible por el desorden que se vive a diario. Para su servidor y para el resto del grupo fue una sorpresa contrastar ese testimonio con nuestro lugar común sobre la eficiencia y puntualidad inglesas.

La experiencia con “La zarpa”, de Pacheco, ha sido siempre reveladora. La narración nos presenta a una protagonista que emprende un relato autodiegético para explicar por qué se distanció de su mejor amiga durante varias décadas, cómo se originó y creció la envidia que Zenobia sintió por Rosalba. Esta es, como explica Piglia, la historia visible del cuento. Es, también, el vehículo para dos de los temas que Pacheco reelaboró en su obra: el paso del tiempo y la transformación que sufrió la Ciudad de México a partir de 1940:

Usted no es de aquí, padre, no conoció México cuando era una ciudad pequeña, preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad que padecemos ahora en 1971. Entonces nacíamos y moríamos en el mismo sitio sin cambiarnos nunca de barrio. Éramos de San Rafael, de Santa María, de la colonia Roma. Nada volverá a ser igual... (1997, p. 59)

En esta confesión encontramos la otra historia, la de final epifánico como sugería Borges, cuando la narradora le revela al cura que se alegró al reencontrarse con su otrora hermosa amiga, a quienes todos admiraran, envejecida y fea como ella. A la par de la anécdota, observamos otro matiz en el distanciamiento entre estas dos mujeres: mientras la protagonista se quedó arrumbada en el departamento de la colonia humilde donde nació, Rosalba cambió de residencia con cada nuevo matrimonio, mudanza que la alejó paulatinamente del centro de la ciudad. Con ello, Pacheco representa lo que ocurrió con las colonias en otro tiempo señoriales, como la colonia Roma, y las que se crearon para aquellos que arribaron al poder luego de la Revolución mexicana y se asentaron en las instituciones. Como lo explica Inclán “la ciudad de clases medias que se construía desde la década de 1940 dejó de existir. Los viejos sujetos sociales se reconfiguraron en torno a la crisis económica y a una ciudad que crecía descontroladamente” (2009, p. 283). Así, esta urbe fragmentada, “escindida entre los islotes de progreso y los espacios públicos de desmedido crecimiento popular” (Inclán, 2009, p. 283), es como esas dos amigas que se distanciaron: una bella y rica, la otra fea y pobre.

Este relato nos permite hablar de las colonias preferidas por los extranjeros, las zonas turísticas, lo que ha provocado, en fechas recientes, fenómenos peculiares en las relaciones tirantes entre los sujetos de barrios y colonias tradicionales, y aquellos de las zonas exclusivas, donde a veces se restringe el libre tránsito. Nuestros estudiantes no solo nos hablan de

las fricciones interculturales que se generan entre ellos y los mexicanos, sino entre los mismos habitantes de la Ciudad de México, fenómeno que en décadas recientes se ha visibilizado de distintas maneras, incluso en memes sobre el racismo y el clasismo.

Por último, la ciudad es protagonista en “Tres mujeres en mi vida”, de Lazlo Moussong. Con un planteamiento que debió poner en alerta a los lectores desde su aparición, este cuento enciende varios focos en años recientes. El protagonista habla de los profundos sentimientos que le causan sus dos amantes y su esposa; de la primera dice que una es una amante fenomenal, mientras que la otra es una joven dulce e inteligente. Sin embargo, es a su esposa a quien realmente le pertenece, con quien se entiende, aunque “es una mujer poco dada a pensar, fodonga, sucia, improvisada y mañosa, pero pese a eso y muchos otros defectos, tiene cualidades y lacras que ya son medulares en mi vida” (2000, p. 19). Para explicar sus sentimientos, el narrador aclara: “Tengo derecho a decir sus nombres, puesto que forman parte sustancial de mi existencia: la primera se llama Nueva York, la segunda Montreal y la tercera es México” (2000 pp. 19-20). El relato de Moussong sigue en la línea de “La zarpa”: insiste en ese crecimiento irregular de la Ciudad de México que causa pasiones.

La apropiación de las ciudades citadas provoca diversas reacciones en los grupos multiculturales; por supuesto, la identificación y apropiación de los espacios desde la perspectiva masculina se lleva los primeros comentarios. Resulta oportuno señalar, siguiendo a Guerra, que la casa y la ciudad, dentro de las narrativas pedagógicas de la nación, “han sido espacios atravesados por narrativas falocéntricas que los postularon, no sólo desde una perspectiva androcéntrica que reiteraba su valor civilizador, sino que también los convirtió en depositarios de proyecciones imaginarias de carácter masculino” (2007, p. 122). Así, un texto que parece destinado a claros rechazos nos puede conducir a distintas reflexiones, por ejemplo, a que cada persona nos hable

sobre su experiencia en la Ciudad de México y a que comparta con el resto del grupo cuáles son (o serían) sus amores “espaciales”; además, que se hagan cuestionamientos sobre la práctica de colonizar los espacios y los cuerpos por parte de los narradores. En este ejercicio de sensibilización, producto del análisis de una categoría específica como es el espacio, tenemos el pretexto indicado para discutir sobre los lugares familiares y los del Otro, esos donde, a veces, nos hemos sentido como el protagonista de “El guardagujas”.

Reflexiones finales

Revisar la configuración del espacio diegético puede ser un pretexto para seleccionar cuentos que permitan problematizar su significado en la ficción, al tiempo que se cuestionan los estereotipos con los que ya cuenta el lector. Así, una propuesta para el corpus de lecturas debe considerar una cierta distancia con el canon, no porque los alumnos sean incapaces de entender las “mejores obras” de la literatura mexicana, sino porque debemos interesar paulatinamente al lector extranjero con textos que, en ocasiones, le permitan un acceso amable y hasta lúdico, pero también que lo hagan señalar situaciones que lo incomodan (Muñoz Figueroa, 2010).

De acuerdo con Sanz, “[e]l espacio literario es punto de encuentro o punto de sutura entre los discursos y las prácticas, articulación o encadenamiento, posición entre representaciones culturales que se relacionan” (2008, p. 34). Si tenemos que negociar con imágenes estereotipadas y combatir los prejuicios (los propios y los del alumno), el cuento ofrece un fértil campo para la discusión, la negociación y el intercambio de ideas. El diálogo, para que no se quede en algo monótono y lleno de lugares comunes, se puede enriquecer desde varios géneros literarios, pero considero que el cuento contiene las posibilidades que, dados los tiempos de clases y lecturas, no podemos conseguir con la novela, y por densidad, a veces no logramos con la poesía.

Referencias

- Arreola, J. J. (1996). El guardagujas. En S. Yurkievich (Comp.), *Obras* (pp. 64–70). Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Inclán, D. (2009). Espacio urbano, modernidad y capitalismo tardío. Análisis histórico de los sujetos urbanos en América Latina. En L. Martínez Carrizales & T. Quiroz Ávila (Coords.), *El espacio. Presencia y representación* (pp. 271–291). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Millington, M. (2008). La ubicación crítica en la lectura intercultural (M. Goicoechea, Trad.). En A. Sanz (Comp.), *Interculturales/ Transliteraturas* (pp. 133–162). Arco/Libros. (Obra original publicada en 1995)
- Moussong, L. (2000). Tres mujeres en mi vida. En L. Zavala (Comp.), *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano* (pp. 19–22). Universidad Autónoma del Estado de México.
- Muñoz Figueroa, J. A. (2010). Negociando con el canon: la literatura en los tiempos de la interculturalidad. *Decires*, 12(14), 163–176. <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2010.12.14.215>
- Pacheco, J. E. (1997 [1972]). La zarpa. En *El principio del placer* (pp. 57–64). Ediciones Era.

- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quiroz, T. (2009). Reflexiones sobre el espacio. A manera de prólogo. En L. Martínez Carrizales & T. Quiroz Ávila (Coords.), *El espacio. Presencia y representación* (pp. 23–26). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sanz, A. (2008). Interculturas, transliteraturas. En A. Sanz (Comp.), *Interculturas/Transliteraturas* (pp. 11–64). Arco/Libros.

CUENTÍSTICA PARA SALIR DEL AUTO



Luis Alfonso Miranda Echeverry

Liceo Francés, Cali

luis.miranda@lfcali.edu.co

Resumen: Esta experiencia pedagógica tiene como objetivo provocar en los estudiantes la necesidad de conocer la ciudad más allá de la ventanilla del auto o del bus y entrar en contacto con la diversidad urbana. A partir de la lectura de cinco cuentos, se invita al estudiante a realizar una serie de fotografías o de clips de video fuera de su casa, en el exterior. Los cuentos elegidos para esta experiencia fueron *Vacio* de Andrés Caicedo; *La calle mocha* de Umberto Valverde; *Hiccler* de Jenny Valencia; *Muerte en la calle* de José Félix Fuenmayor y *¿Por qué mató el zapatero?* de Eduardo Caballero Calderón. Arranca con el goce de la lectura en voz alta de los cinco cuentos con el objetivo de entregarles a los estudiantes los elementos estructurales necesarios para la construcción del *sonoviso*. El análisis literario hace énfasis en el espacio, las emociones asociadas a él, la estructura dramática y la plasticidad del lenguaje usado por algunos de los narradores que sirve para reflejar la diversidad urbanita en el mensaje verbal. Los primeros tres minutos de Manhattan de Woody Allen ilustran lo que vamos a producir. Se analiza la dinámica de las imágenes, la música y el texto que lo acompaña. Cada estudiante elige un lugar (o un recorrido), le asocia una emoción predominante e inicia a grabar. La duración del *sonoviso* es de entre uno y tres minutos.

Palabras clave: cuento urbano, sonorizo, pedagogía por proyecto, alteridad, aprendizaje significativo, diversificación de géneros, cronoresistencia.

Damas y caballeros,

“La vereda, el barrio y la ciudad” es uno de los temas que debo tratar como profesor de Español del liceo francés Paul Valery de Cali, en el nivel de *Seconde*. Este equivaldría a *Décimo* en nuestro sistema

(colombiano), pues las edades de los estudiantes oscilan entre los quince y dieciseis años, con la salvedad de que no es el penúltimo sino el antepenúltimo año de escolaridad. Para el Ministerio de Educación francés, los espacios de dicha temática implican una multiplicidad de relaciones con los vecinos, mediados por la cultura y las realidades sociológicas; pero también implican un imaginario colectivo rico a explorar y a explotar en función del conocimiento de la lengua y de la cultura que la circunscribe.

Veníamos de año y medio de confinamiento y tres meses de estallido social. A pesar de llevar más de seis meses de año lectivo, los estudiantes seguían desacostumbrados a la dinámica académica, particularmente los jóvenes de *Seconde* que tuvieron que vivir encerrados el apogeo de su adolescencia. Hasta entonces no se hallaban en el aula, la atmósfera en el salón era insoportable y las sanciones diarias. Anticipándonos, los colegas de Español incluimos la antología *Cuentos de la calle* para incentivar a los estudiantes a expresar su soledad, su angustia y la incertidumbre de aquellos días, exasperados por la edad y la convivencia cotidiana con sus familiares, realidad que algunos no habían experimentado. Por eso les propuse a mis estudiantes una *tarea final* que terminó llamándose “*cuentística para salir del auto*”.

El concepto de *tarea final* proviene de la metodología recomendada por el Ministerio de Educación francés para la preparación de clase. A partir del tema del programa a tratar (en nuestro caso “la vereda, el barrio y la ciudad”), se eligen documentos como textos, fotografías, pinturas, imágenes, productos sonoros o audiovisuales. A cada uno de estos documentos se le asigna una competencia lingüística a trabajar. Dichas competencias son las mismas que proponen los lineamientos curriculares colombianos, a saber: ESCRIBIR, ESCUCHAR Y COMPRENDER,

LEER Y COMPRENDER, y HABLAR O EXPONER EN PÚBLICO a viva voz. Hay otras dos competencias que tienen que ver con que, para el Ministerio francés de educación, ESPAÑOL es una lengua extranjera. Dichas competencias adicionales son: DIALOGAR Y REACCIONAR y DESCUBRIR LOS ASPECTOS CULTURALES DE UNA LENGUA EXTRANJERA. Lo que hacemos al asignarle una de estas competencias a cada documento es anticipar el tipo de actividad que desarrollaremos a partir del mismo. Si es ESCUCHAR, por ejemplo, es porque vamos a hacer una lectura en voz alta o porque vamos a escuchar una versión leída del documento o es un documento sonoro. Es decir, cada documento se aborda a partir de una actividad a desarrollarse en clase o en casa.

Una de esas actividades es la tarea final que servirá de evaluación de la secuencia didáctica. Cabe apuntar que detrás de esta estrategia late la idea de *método de proyectos* de Jhon Dewey, que dio lugar a multiplicidad de propuestas metodológicas con la idea de SABER-HACER, pero que en el fondo permite restaurar la relación escuela y vida. En otras palabras, concibe el aprendizaje como una vivencia, una experiencia, con el fin de alcanzar lo que David Paul Ausubel llamó *aprendizaje significativo*.

Para introducir la secuencia vimos el inicio de *Manhattan* (Woody Allen, 1979). La película muestra imágenes de lo más rústico y los más chic de dicho sector de New York, acompañadas de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin y una voz en off, que pretende ser la de un narrador que comienza a escribir una novela, y quiere plasmar su amor apasionado por la ciudad. Como tarea final se propuso un video de tres minutos como máximo, basado en el inicio de *Manhattan*, pero dedicado a Cali. En ese momento, los estudiantes manifestaron que en realidad no conocían su propia ciudad porque siempre iban en carro a cualquier lado. El ejercicio les planteaba entonces un desafío: tendrían que salir a caminar por las calles del barrio o ir a algún parque o sitio emblemático a

interrelacionarse con las personas que lo frecuentaban.

Los cuentos se leyeron en voz alta como en un club de lectura. Se recomendó volver a leer en casa. En la sesión siguiente se planteó un conversatorio para recordar la historia y estimular el vínculo de lo narrado con lo vivido en la ciudad. En conclusión, la lectura fue estratégica para imprimir emoción y vida a la observación y a las preguntas que había que hacerle a la ciudad. De los diez cuentos de la antología, leímos cuatro con mucha atención. El primero de ellos fue “Muerte en la calle” de José Félix Fuenmayor: el cuento dotó de vida y alma al habitante de calle; sus valores intrínsecos y la forma como el personaje se acerca a pedir, así como su historia personal, sensibilizaron al estudiantado y los motivó a intercambiar historias sobre cómo vivieron el momento de ser abordados por alguien que pide ayuda. Surgió el tema del miedo a la pobreza y la compasión.

El segundo cuento fue “¿Por qué mató el zapatero?”, de Eduardo Caballero Calderón. Como la narración era lenta y más compleja que la anterior, se leyó el cuento en voz alta durante dos sesiones consecutivas, haciendo pausas para analizar el vocabulario y entender el contexto. Para ayudar a la comprensión, subrayamos en el cuento las descripciones de la ciudad antigua, como por ejemplo que un arroyuelo bajara por la mitad de la calle, o que el agua potable se trajera en múcuras desde el manantial, entre otros aspectos. Este cuento nos permitió hablar del agua en Cali y de las relativas bondades del progreso, es decir, cómo el progreso no es necesariamente un avance para todos.

El tercer cuento fue “La calle mocha” de Umberto Valverde, que nos permitió hablar de la idea de barrio, del hecho de conocer las historias de los vecinos y vivir esas historias con ellos; de crecer con otro tipo de hermanos: los amigos del barrio. También entusiasmó a los estudiantes a hablar de las ciudades anheladas, las que soñaban habitar justamente por las

leyendas que las rodean, al tiempo que se identificaban con la sensación de soledad y abandono del migrante. El cuarto cuento fue “Vacío” de Andrés Caicedo, con el que más se compenetraron los educandos. El cuento nos puso a hablar de la ciudad desde la mirada de un adolescente, que sale a escondidas de la casa de su novia y encuentra la ciudad vacía, tenebrosa y sin sentido. Esa fue la sensación que los inspiró a buscar el escenario que usarían para expresar lo que sienten respecto a Cali.

Con “Hicler” de Jenny Valencia Alzate, se hizo inmersión en el drama de convivir con quienes no compartes gustos estéticos ni principios éticos. Este acercamiento conceptual al Otro fue fundamental para los resultados del ejercicio.

La ventaja de trabajar con cuentos en el aula es que son como piezas sueltas de rompecabezas que se pueden tratar de manera interdependiente. La imagen que forman los cuentos es una red que los estudiantes conectan a pesar de sí mismos. Las imágenes, personajes y peripecias de cada relato estimularon a los educandos a imaginar su propio recorrido, a explorar lugares como la galería Alameda, el Centro Cultural, la plaza de Cayzedo, San Antonio, Sebastián de Belalcázar sin la estatua, Cristo Rey, las Tres Cruces, las calles alledañas a su unidad residencial o a la lejanía de Cali desde Dapa, entre otros escenarios.

La lectura de los relatos los había conectado a la soledad del personaje habitante de la calle, a la tristeza del zapatero que ve cómo la modernidad entierra la tradición de su oficio, al anhelo del joven que regresa del extranjero abrumado por la nostalgia, al desarraigo del que camina por una ciudad en la que se siente extranjero aunque sea nativo. De todos, el cuento que más tocó fibras (para sorpresa y molestia de sus detractores) fue “Vacío” de Andrés Caicedo. De hecho, la mitad de los videos se hicieron saliendo a caminar por el barrio en la noche.

A cada recorrido había que añadirle una música y un discurso. La música forzaba una especie de discurrir, y como en *Manhattan*, imponía un ritmo y una cadencia, un inicio, un avance y una conclusión. En la elaboración del discurso, los estudiantes se apropiaron de la voz del narrador para expresar las emociones que la ciudad les despertaba. De esta manera nos acercamos al análisis textual por un procedimiento distinto al de las preguntas y respuestas clásicas de la comprobación o comprensión lectora. Los y las estudiantes extrajeron de los cuentos los insumos para alcanzar su propósito, y en ese camino adquirieron una perspectiva analítica del cuento. Abandonaron la comodidad de su auto y caminaron unas cuadras con la consciencia de que todas las ciudades dependen del campo, todas tienen sus leyendas, todas son feas y bellas y todas tienen algo que odiar y que amar. Cali es la ciudad de la rumba, del baile del tango, del rebusque, la ciudad con más moteles per capita de Colombia, la más violenta de América en algunos momentos de su historia, la ciudad de Buzirako, la sucursal del cielo... en fin. A través de este ejercicio, algunos estudiantes lograron incluso interactuar con personas con quienes nunca habrían imaginado hacerlo.

La tarea final implicó evaluar las competencias comunicativas de escuchar, leer, comprender, escribir, dialogar, y sobre todo reconocer aspectos de la propia cultura, a través de la diversificación de géneros y lenguajes. Propuso desmarcarnos de la letra escrita como eje central, para ver en el proceso de creación un método viable de evaluación, además de estimular aptitudes técnicas diversas para la producción textual y narrativa. Los contenidos teóricos se convirtieron en herramientas para la construcción de un producto cultural, lo que facilitó la retención de nociones y conceptos implicados en la estrategia. Los cuentos sirvieron para exacerbar algo más que literatura.

Referencias

- Allen, W. (Director). (1979). *Manhattan* [Película]. United Artists.
<https://www.youtube.com/watch?v=LGSWIRGq2MM>
- Barragán, F. E. (2013). ¿Pedagogía por proyectos o hacer proyectos?
Revista Pedagógicos, 6(1). <http://hdl.handle.net/10785/6877>
- Fox, C., Mundial, S. G., & de Vietnam, G. (s. f.). *El aprendizaje significativo de David Paul Ausubel*. [Faltan datos de publicación].
- Mayolo, C. (Director). (1977). *Agarrando pueblo* [Película]. Colombia.
- Ministère de l'Éducation nationale (MEN). (s. f.). *Programme de seconde*. Éduscol. <https://eduscol.education.fr/document/24676/download>
- Rivera, D. (1945). *La gran Tenochtitlán* [Mural]. Palacio Nacional, Ciudad de México, México.
- Rodríguez, L. (2015). *John Dewey y sus aportaciones a la educación*. *Odiseo*, 1–24. <https://www.universidadabierta.edu.mx/ActaEducativa/articulos/28.pdf>
- Schacht, Z. (2022). *Sienta, mira, vea* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8YPj23ZARjo>
- Soler, F., Velásquez, J., Mick, D., Garavito, S., & Rojas, L. (2021). *Cuentos de la calle*. Editorial Norma.
- Valencia Alzate, J. (2016). *El diablo del barrio obrero y otros cuentos de terror*. Caza de Libros.

Poético
del C
latino
amer

Memorias del II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

as
uento
ricano

TOMÁS GONZÁLEZ: LA FLECHA SUSPENDIDA



Jerson José Hernández de la Cruz

Universidad Nacional de Colombia

jhernandezde@unal.edu.co

Resumen

Una primera lectura de los cuentos de Tomás González puede hacernos creer que nos encontramos ante una escritura antirretórica, sencilla y accesible. Sin embargo, una lectura cuidadosa nos descubre que esta sencillez es engañosa. González, heredero del cuento moderno caracterizado por privilegiar la exploración y el manejo de la trama, adopta el género y propone una mirada distinta donde prefiere otros elementos formales como la intensidad, las digresiones y la divagación.

Otro elemento que caracteriza la poética de González es la presencia de la sensibilidad o de cierto tipo de intuición como guía de los personajes de sus cuentos. Dicha capacidad establece diálogos entre la razón práctica y otras maneras de entender el mundo y sintoniza con la mirada contemporánea de otros autores latinoamericanos en sus obras como Liliana Colanzi en *Nuestro mundo muerto* (2017). En cuentos como “Luz de tus ojos” de *El lejano amor de los extraños* (2012) y “Flotar” de *El Expreso del Sol* (2016) podemos encontrar el cuidado de la vida interior y la introspección de los personajes que propicia la existencia de esa sensibilidad capaz de llevarlos a territorios donde no ingresan la razón ni la lógica.

Palabras clave: Tomás González, cuento contemporáneo, poética, Latinoamérica, Colombia.

Probablemente para los lectores colombianos la figura de Tomás González pueda ser ubicada en el panorama de novelistas contemporáneos con alguna facilidad. Sin embargo, menos probable y más triste es la posibilidad de que en Colombia su producción como cuentista no se reconozca. Y ni hablar del resto de Latinoamérica. Y digo que es una posibilidad triste porque considero que estamos cometiendo una injusticia

con Tomás González, pues la calidad de sus cuentos no es inferior a la de autores contemporáneos como Ricardo Piglia, Juan Villoro o Albalucía Ángel. Es detrás de los elementos engañosamente tradicionales en el tratamiento del género y en los ambientes domésticos, casi triviales donde viven sus personajes, donde González toma distancia del modelo más consagrado del cuento latinoamericano moderno y ofrece uno nuevo.

Aunque la lectura y estudio de los cuentos de González nos ofrecerían numerosos ingredientes para perfilar su obra, en esta ocasión y a partir de sus cuentos “Luz de tus ojos” (2014 pp. 9-28) y “Flotar” (2016 pp. 9-32), me referiré a dos características que dan la clave de su poética: la preferencia por elementos formales como la intensidad, las digresiones, y la divagación sobre la trama y el uso de la sensibilidad o intuición como guía de sus personajes.

Para la primera es necesario recordar una de las máximas del cuento moderno de la corriente Poe/Quiroga: la tensión libre de adornos y florituras, representada de manera precisa en la metáfora que el mismo Horacio Quiroga ofrece en su cuento/ensayo “Ante el tribunal”: “El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo” (Quiroga, 2016). Esta afirmación -que el lector de “Ante el tribunal” entendería como regla inquebrantable- es tomada por González para convertirla en otra cosa. Así, y aprovechando la metáfora creada por Quiroga, me permito afirmar que la narración de Tomás González, en lugar de asumirse como una flecha monda e imparable, se convierte en una flecha suspendida: divaga, se demora; no le preocupa llegar al final, se interesa en *el presente* del cuento, privilegiando de esta manera la unidad de percepción del sujeto sobre la unidad de acción.

El segundo elemento que quiero subrayar es el uso de la sensibilidad o intuición como motor de las decisiones de los personajes en los cuentos de González. De acuerdo con Becerra en el lúcido ensayo “Apuntes para una historia del cuento latinoamericano contemporáneo”, los nuevos paradigmas del cuento deben reflejar “cosmovisiones que constatan que nuestra realidad se sustenta en la entropía y no en el orden, en la fluidez y el cambio y ya no en la fijeza” (2008, p. 40). Precisamente esto hace González con sus cuentos. A la par de la razón instrumental como medio que privilegia la construcción de un orden cerrado, lógico, explicable, los personajes de González dialogan con la existencia de lo sobrenatural, lo sensible y lo fluido.

En “Luz de tus ojos”, por ejemplo, González muestra una preferencia por la intuición como método empleado por los personajes para comprender las situaciones que padecen. Por un lado tenemos a Jairo, dueño de casas y propiedades: un hombre práctico, poco reflexivo, “no era persona de pensar en frases que tuvieran que ver con armonías. Lo suyo habían sido los negocios y ahora eran solo Lurdes y los negocios” (2012, p. 13). Quizá, si Jairo hubiera sido un hombre de introspecciones, se habría dado cuenta de que cada vez que miraba las piernas de las mujeres que pasaban frente a él, Lurdes, su prometida, se cargaba de rabia. Quizá, si hubiera estado atento a las señales invisibles que delatan a los infieles, Jairo habría tomado las precauciones para que Lurdes no descubriera lo que él hacía con Zaida, su empleada, durante las tardes de éxtasis en el almacén de materiales de construcción.

Lurdes, por otra parte, es una chica de quince años que está terminando el colegio, es la prometida de Jairo y emplea un tipo de sensibilidad que se advierte cuando, en medio de un comentario bromista, menciona el almacén donde se fragua el amor prohibido. Esta mención

previene a Jairo: “Claro que él no estaba muy seguro de que Lurdes hablara en broma, pues la conocía cada vez mejor y sabía que su lógica se acercaba mucho a la alucinación” (p. 20). Este método para llegar a la verdad le permite a Lurdes descubrir el engaño:

La inocencia de Lurdes no duró mucho. Y no porque ancianas verrugosas hubieran venido a tocar a su puerta, tarde en la noche, para advertirle de lo que estaba ocurriendo en el almacén y luego desaparecer entre risitas y pedos. Necesidad de eso no hubo. Tampoco fue necesario que la bella Zaida se descuidara y no le quitara bien a Jairo el lápiz labial de todos los lugares que había visitado. Ocurrió simplemente que Lurdes un día se enteró de que era Zaida la que estaba trabajando en el almacén, y a la mañana siguiente, cuando se vio con Jairo, lo miró con un poco de detenimiento y no solo supo que algo había ocurrido, pues cosas así necesariamente cambian la expresión de los ojos de la gente, sino lo que había ocurrido (p. 22).

La manera en que Lurdes descubrió la infidelidad de Jairo no se basó en datos ni en pruebas determinantes, tampoco en chismes ni en comentarios. Lurdes *confió en su intuición* para entender lo que estaba ocurriendo. Fijémonos aquí en cómo esa aparente sencillez de González oculta un mecanismo narrativo inteligente. Es justo el detalle de la intuición de Lurdes el que resuelve la tensión del cuento y propicia su desarrollo violento. Esta aparente sencillez del cuento se advierte desde el título pues “Luz de tus ojos” nos lleva a esa patria de la cursilería poblada por el lugar común que *a primera vista* puede hacernos creer que vamos a leer el típico cuento costumbrista que se conformará con narrar un amor tan violento como romántico. Nada de eso. Aquí González nos habla de

dos maneras de ver el mundo, la práctica con un Jairo lógico y calculador pero *incapaz de ver* el peligro que se acerca (muy merecida su ceguera al final) y la sensible, de Lurdes que lo entiende todo sin haber visto nada y la de los campesinos que comprendían muy bien la relación entre el número de campesinos asesinados, que cada día era mayor, y la riqueza e influencia que Jairo ganaba día a día (p. 14).

El otro aspecto de la poética en los cuentos de Tomás González que analizo -el uso de digresiones, la intensidad y la divagación sobre la trama-, se evidencia en la digresión que hace González por medio de la descripción detallada de los encuentros íntimos entre Jairo y Zaida. Dichos encuentros bien podrían describirse en dos frases, pero son demorados con la prosa poética del autor para disminuir el ritmo narrativo, para quedarnos en esa escena hasta ver en el encuentro de sus cuerpos “sitios recogidos y abrumadores donde se olía a veces a rosas, a veces a algas o a cangrejos...” (p. 21). Estas descripciones muestran lo inefable. Lo que no se puede decir, González intenta comunicarlo al lector.

Este uso de la digresión no es gratuito. Es posible que Tomás González sugiera en su poética que el hallazgo de la verdad ya no ocurre en medio de los grandes hechos sino en los insignificantes, aquellos que deben ser descritos con delicadeza para encontrar la revelación que guardan.

Podemos confirmar el efecto que González produce en sus cuentos cuando analizamos los mismos elementos en “Flotar” (2016). Notamos que el cuento inicia con una sentencia definitiva: la tía Angélica, la menor de las hermanas, se va a morir. Las alarmas se encienden, nos acomodamos en nuestra silla: presenciaremos la muerte de la protagonista. Poco a poco y contrario a un relato frío y directo, Tomás González recurre a la digresión para merodear alrededor de la cama de hospital de la moribunda, perfilar a sus visitantes y sumergirnos en una

corriente que nos regresa al pasado: la infancia de las gemelas, el odio entre las hermanas, la fuga de Angélica con el mejor amigo de su esposo, las largas divagaciones de Ramiro recordando los nuches... “Me distraje tanto mirando todo eso que ni siquiera supe de qué hablaban las tías” (p. 21). O: “Me pongo a hablar de comida y no termino” (p. 26). Sin embargo, cuando llegamos al final, con la suavidad del remanso de un río, nos encontramos con que nadie muere, al contrario, la anciana deja el hospital y alcanza a vivir otros tres años, hasta donde sabemos.

La estructura de “Flotar”, construida con digresiones y retrospecciones demoradas y hasta cierto punto secundarias para la supuesta calidad aerodinámica que exige la trama se opone al estilo de cuento que propone Cortázar (1971) “basado en la intensidad que elimina todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (p. 411), característica esencial del modelo de cuento Poe/Quiroga. ¿Y qué quiere lograr González con esto? ¿Cómo se manifiesta su visión de mundo por medio de este cambio formal? González quiere que veamos más. Por medio de un desplazamiento del centro de interés en el cuento, entendemos que si la protagonista muere al final es lo de menos, otros elementos surgidos a partir de la ramificación argumental del cuento pueden ser más importantes: el cambio de rol de las mujeres y el estigma que provoca en sus familias, la relación entre raza y clase social en la sociedad caleña de mediados del siglo XX, lo sobrenatural, el privilegio de la sensibilidad. De nuevo, González intenta sumergirnos en otra dimensión temporal, una que va, se revuelve y viene, una que procura narrar lo aparentemente insignificante y aquello que ocurre fuera de la razón.

Es el mismo autor el que nos da cuenta de esta intención en *Asombro. La vida, la literatura y el oficio de escribir* (2021). Un libro que, a manera de compendio, recopila las entrevistas, artículos y notas de prensa donde González ofrece su opinión sobre el uso del tiempo en los cuentos:

Lo que se busca no es que el lector pueda sentir la maravilla de cada segundo, sino lanzarlo en la búsqueda del segundo que aún no ha llegado, aturdirlo con la expectativa de los hechos por venir. [...] El ritmo narrativo se dispara. La narración no busca que el lector se sumerja sin afanes en un mar de formas de cuya creación participa. El escritor obliga a que avance, no lo deja ni desayunar (p. 13).

Las digresiones en “Flotar” también permiten que haya espacios en el cuento para cuestionar el encumbramiento del orden práctico y favorecer la intuición. A las hermanas de la protagonista “les importaba un pito la suerte de su hermana, que tantos problemas y vergüenzas les había traído a la familia” (2016, p. 22) porque el estilo de vida de la tía Angélica había sido libre, fluido, de cara a la experiencia. La tía Angélica es capaz de doblar cucharas con la mirada y de viajar al Amazonas, puede tocar el acordeón o el serrucho y sacar los nuches de las vacas cuando se concentra. La tía Angélica flota en su cama de hospital durante las noches y les dice la verdad a las personas en su consultorio esotérico, y para lograrlo, no necesita elaborar un plan de inversión ni asistir a misa los domingos, como lo harían sus hermanas; Angélica confía en la intuición como su brújula:

Lo único era que había que tener cuidado de no decirles siempre la verdad a los clientes, o la satisfacción podía bajar. Y tampoco era bueno, según mi tía, que supieran demasiado sobre ellos mismos, pues se iban a entristecer y abrumar, en fin, no les convenía.

—¡Eso es fácil, muchachas! —nos dijo, hablando de la profesión del esoterismo—. Seguir el instinto y no es más, ahí a uno se le va ocurriendo (p. 29).

González nos sugiere otra vez que la sensibilidad o la intuición abre caminos de diálogo con lo práctico para ampliar nuestra manera de ver la vida. En medio de la aparente transparencia del cuento nos comunica un deseo de reconectar con la vida, de apreciar el presente, de fijarnos en las pequeñas cosas para encontrar la revelación que esconde su sencillez.

Referencias

- Becerra, E. (2008). Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo. En T. Barrera. (oord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III Siglo XX* (pp. 33-41). Cátedra.
- Colanzi, L. (2017). *Nuestro mundo muerto*. Laguna Libros.
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (255), 403-416.
- González, T. (2012). *El lejano amor de los extraños*. Alfaguara.
- González, T. (2016). *El expreso del sol*. Editorial Planeta Colombiana.
- González, T. (2021). *Asombro. La vida, la literatura y el oficio de escribir*. Editorial Planeta.
- Quiroga, H. (2016). *Ante el tribunal*. Obtenido de Fundación Horacio Quiroga: <https://www.horacioquiroga.org/ensayos/sobre-el-arte-de-contar-historias/>

APUNTES PARA UNA POÉTICA GERMINAL: LA SUSPENSIÓN DINÁMICA EN LA CUENTÍSTICA TEMPRANA DE JUAN VILLORO



Andrés Ferneiller Posada Agredo

Universidad Nacional de Colombia

aposadaa@unal.edu.co

Resumen: Buena parte de los estudios de la cuentística de Juan Villoro ha preferido ignorar sus primeros tomos de cuentos, *La noche navegable*, de 1980, y *Albercas*, de 1985, afirmando que es en sus obras posteriores donde su poética toma verdadera forma. En realidad, una lectura atenta puede mostrar que es desde estos libros que Villoro tomó distancia de algunos rasgos del paradigma moderno del cuento latinoamericano, y estableció un diálogo crítico con la tradición que, a su vez, le permitiría perfilar su propia poética cuentística. Dicha poética tiene que ver con la configuración de una estrategia narrativa de suspensión dinámica: una estructura donde el presente de la narración se suspende no para esconder el artificio del acto narrativo, sino para dinamizarlo, para llevar a cabo un distanciamiento crítico de los fenómenos mismos de la narración, la tradición literaria y la vivencia histórica. Así, puede evidenciarse que en el caso de *La noche navegable* se suspende el curso del acontecimiento -la trama- para privilegiar el desarrollo de la voz narrativa o del mundo interior de los personajes, y que en *Albercas*, con los cuentos “Noticias de Cecilia” y “El cielo inferior”, se suspende el curso de la tradición -a saber, los pactos de lectura y los implacables espacios de ficción característicos del paradigma moderno-. Así, desplaza el foco de la narración del manejo de la trama y de la invención hacia la manera misma de contar.

Palabras clave: Juan Villoro, cuentos, poética, tradición, narración.

A nivel general, la obra cuentística de Juan Villoro no ha sido enfocada con el debido interés por la crítica académica; en su mayoría, las lecturas de los cuentos de Villoro se ciñen a indagaciones sobre sus temas, sin siquiera reflexionar sobre su misma particularidad genérica, sobre lo que implica optar por el género cuento: las posibilidades interpretativas y expresivas. En esto, los artículos dedicados a Juan

Villoro en el recién publicado tomo *Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano* representan un importante paso, al examinar la obra cuentística del autor desde su condición de género literario. Sin embargo, una decisión compartida por Sebastián Moreno y Christian Sperling, responsables de los artículos en cuestión, merece un ojo crítico: prescindir en sus análisis de los dos primeros libros de cuentos de Villoro, *La noche navegable* y *Albercas*. Y es que más allá de ser resultado del necesario proceso de delimitación del corpus a estudiar, a esos primeros dos tomos se los descarta -a mi juicio- de forma apresurada, aduciendo, en el caso del profesor Sperling (2022), que se trata de manifestaciones tempranas en las que “aún no se encuentra la poética que, nítidamente, acusan los cuentos que corresponden a las últimas dos décadas” (p. 254).

Si bien Villoro afirma que *La noche navegable* es un tomo de cuentos de juventud, pues constituye una aproximación inicial a la escritura y al mundo (2013, p. 8), considero que esta condición más allá de alejar nuestra atención, debería atraerla: al fin y al cabo, es con *La noche navegable* que Juan Villoro ingresa al campo literario. Por esto, pienso que es fundamental leer dicho libro como la toma de posición de un joven autor dentro del campo literario mexicano y latinoamericano, como parte decisiva en la construcción de una mirada y su consecuente apuesta estética. Así pues, en contravía del profesor Sperling, sostengo que ya en estas manifestaciones tempranas se advierte, nítidamente, la poética del cuento de Juan Villoro, cuyo eje principal tiene que ver con la configuración de una estrategia narrativa de suspensión dinámica: una estructura donde el presente de la narración se suspende no para esconder el artificio del acto narrativo, sino para dinamizarlo, para llevar a cabo un distanciamiento crítico de los fenómenos mismos de la narración, la tradición literaria y la vivencia histórica.

Publicado en 1980, en *La noche navegable* se encuentran ya algunas de las preocupaciones y de los procedimientos centrales de la escritura posterior del autor: la influencia de la industria cultural y de los *mass media* en la realidad y en la escritura, la situación existencial-social del mexicano, el cuestionamiento y la reformulación del heroísmo, el descuido de la acción y la predilección por el mundo interior, la configuración de una voz narrativa que se pone a sí misma en entredicho, entre otros. Estos elementos centrales se desarrollan principalmente, en buena parte de los cuentos, en una estructura donde el presente de la narración se suspende, de tal manera que la voz narrativa detiene el curso de los acontecimientos para remitirse a las condiciones que los explican. De forma sugerente, el presente de la narración se reanuda, en la mayoría de los casos, al finalizar; como si el acontecimiento fuera secundario, el cuento termina al retomar la acción. Sumado a esto, vemos en los cuentos que las señales del presente son exactamente las mismas con las que se los retoma. Por ejemplo, “Mariscal de campo” comienza de la siguiente manera: “[s]e puso los zapatos tenis afuera de la casa. Tocó el pavimento, fresco, oscuro. Después volteó hacia el cielo buscando alguna estrella. Nada” (Villoro, 2010^a, p. 91); y cuando se retoma el presente: “[s]alió con los tenis en la mano, buscando de reojo alguna estrella” (p. 97). El presente vuelve a retomarse con las mismas palabras: no se esconde el artificio, más bien se llama la atención sobre el gesto.

Esta estructura demuestra una predilección por la narración misma, por la voz que se construye o por el mundo interior de los personajes. Además, marca la clara tendencia innovadora a la que tiende la escritura de Villoro, en consonancia con las nuevas poéticas del cuento latinoamericano, tomando distancia del paradigma más consagrado del cuento moderno, como bien lo señala la profesora Diana Diaconu (2022) en su lectura de Albalucía Ángel:

Así, cobra gran relevancia el manejo de la suspensión del relato a través de un *corte*, es decir, el problema de dónde se hace el corte y cómo el sentido de toda una narración depende de esta decisión, que en las poéticas anteriores nunca se problematizaba, ya que se asumía como un artificio que debía quedarse en los bastidores, en la cocina, que no era para mostrar al lector. De hecho, el carácter abierto del nuevo cuento depende de la decisión del autor de “enmudecer” repentinamente, de interrumpir el relato en un momento y de una manera determinados, creadores de sentido, de contar callando, con los silencios, con lo no dicho, de cortar y encapsular el relato, y lanzarlo al vacío (p. 281).

En los cuentos de *La noche navegable*, la suspensión no actúa en virtud de una construcción perfecta de la trama, encaminada a un efecto sorpresivo, como puede parecer en un principio. Parece ser más bien que la acción se suspende porque por sí misma, como anécdota, carece de importancia y de sentido. En estos primeros cuentos, más bien, es el examen de los personajes, por medio de la narración, lo que le da sentido y relevancia. Narrar, como acto que da sentido, se vincula entonces al entendimiento. Para narrar/entender hay que suspender: detener -cortar- el curso trivial del suceso y explorar su fondo. En “El verano y sus mosquitos”, cuento que si bien no se estructura según un presente suspendido y más tarde retomado, se manifiesta una clara voluntad de suspender el curso del acontecimiento: un par de jóvenes estudiantes -mexicanos- de un internado al norte de EE. UU. aprovechan la oportunidad de escapar hacia un lago, en medio de un intolerable y sofocante calor veraniego (que parece aunarse con el intolerable y sofocante ambiente de control institucional, vivido tanto en la escuela como a nivel nacional, ya que como trasfondo histórico ocurre el escándalo de Watergate). Sobre el final

del cuento, ya dados a la fuga y nadando en el lago, nos encontramos con una importante enunciación del personaje-narrador:

Pensé, exagerando como siempre, que estaba al final de algo grandioso. Que no importaba si nos escapábamos o no. [...] Lo importante era que existía ese momento, igual que el calor y los mosquitos. [...] Lo que nos pasara en realidad no tenía tanta importancia porque iba a ser algo tan trivial como salir del agua, secarnos y volver a la escuela. Lo importante era seguir imaginando el escape (p. 69).

Ya que las posibilidades de la trama son triviales, la narración suspende el suceso y el cuento concluye con la voz narrativa fabulando sobre las posibilidades del escape. Esto muestra la clara disposición de la cuentística de Villoro por extenderse en el acto imaginativo-narrativo mismo, en la medida en que las posibilidades abiertas mediante este acto son las que potencian los sentidos y permiten encauzar la -urgente y vital- voluntad de entendimiento.

Cinco años más tarde, Juan Villoro publicó *Albercas*. Sobre este volumen de cuentos, el autor comentó que se trataba de “una especie de diálogo o ajuste de cuentas con Felisberto Hernández, Borges, Bioy Casares y, en especial, Cortázar” (Ochoa Sandy, 1989, p. 16). Siguiendo el rumbo ya esbozado en su primer libro, *Albercas* funciona a la perfección como diálogo y ajuste de cuentas con esa poética moderna del cuento epitomizada en algunos de los autores que menciona. Esto se ve en “Noticias de Cecilia”; el cuento, narrado en primera persona, desarrolla el conflictivo ingreso de un escritor menor -o que se siente menor- a un orden controlado: la mansión del viejo Sr. Sheridan. El escritor es contratado por Sheridan, mediante su secretaria Cecilia, para que se desempeñe como su lector. El cuento, en su diálogo especial con Cortázar, comienza

configurando una idea de orden rutinario -la vida reducida a las repetidas y comunes lecturas en ciudades de provincia- y la posibilidad de un quiebre dentro de dicho orden que expanda sus posibilidades -el amor, o siquiera el deseo, a través de la mujer de pálida belleza y ojos inolvidables que irrumpe en la rutinaria lectura-. No obstante, dicha posibilidad de expansión del orden cotidiano no sucede: Cecilia es un instrumento más del Sr. Sheridan.

El hombre ingresa a una mansión de arquitectura laberíntica diseñada por el mismo Sr. Sheridan: “él es arquitecto”, le dice Cecilia, “tal vez la casa le parezca a usted un poco rara. Para él es un capricho personal, una liberación después de tantos años de seguir el gusto convencional de sus clientes” (Villoro, 2010b, p. 32). A mi parecer, que la apoteósica arquitectura de la mansión corresponda a un ideal arquitectónico -axiológico- de Sheridan nos pone de cara a una parodia del cuentista moderno, artífice de sólidas arquitecturas, de estructuras cerradas y perfectas, de mecanismos infalibles e ineludibles. Así, la entrada de dicho escritor menor a la mansión de Sheridan es también la entrada del escritor contemporáneo a la gran tradición del cuento latinoamericano; tradición de poéticas que, como apunta Eduardo Becerra (2006), hablan de “la situación alienada del ser humano”, de “la necesidad de construir espacios de ficción sometidos a leyes implacables donde no haya espacio para el desvío ni la distracción” (pp. 14-15). En el cuento, notamos que las experiencias del hombre en esa mansión son semejantes a las experiencias -pactos- de lectura de los cuentos modernos y evidenciamos el desplazamiento vital e histórico que sustenta a las nuevas poéticas: “un nuevo paradigma detrás del cual se mueven ahora cosmovisiones que constatan que nuestra realidad se sustenta en la entropía visible y no en un orden oculto, en la fluidez y el cambio y ya no en la fijeza” (pp. 15-16).

Es importante el proceso de transformación que sufre el hombre dentro de la mansión: en primer lugar, su actividad de lector le permite dar rienda suelta a experimentos y variantes, de tal manera que la lectura se transforma en un estímulo para las propias historias, se vuelve “un taller de inventiva” que le permite crear “historias tan variadas como la arquitectura de la casa” (Villoro, 2010b, p. 33); en segundo lugar, la oposición al poderoso tono de Sheridan -quien “más que contar, imponía su historia” (p. 38)- y a la telaraña narrativa en la que busca retenerlo (recordemos el “secuestro momentáneo del lector” que proponía Cortázar (1993)³): “[d]e pronto sentí una imperiosa necesidad de resistirme al asalto de palabras. [...] Tuve miedo de llegar al final de la trama, a la desembocadura de esos signos acaso inteligibles” (pp. 38-39). En un gesto dicente, el escritor menor, cual narrador débil, prefiere ahorrarnos los pormenores de su infamia, es decir, los pormenores de la trama: sugiere apenas una descarga violenta sobre Sheridan y enmudece repentinamente, escoge contar con el silencio. Y es dicente porque en la figura de Sheridan podríamos ver también algo de los grandes narradores del *boom*: sus novelas integradoras y casi míticas articuladas a partir de un fuerte centro evaluador que a todo da orden, obras en las que, como dice el escritor, “todos estábamos escritos” (p. 38). Así, en el sugerido asesinato y en el repentino enmudecimiento del narrador-escritor habría también una toma de posición frente a esta gran tradición narrativa: el escritor se resiste al asalto de palabras de esos imponentes narradores -centros evaluadores del mundo, casi dioses-, acaba con ellos y, así, se

3. “[E]l oficio [de escritor] consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida” (p. 390).

devuelve “a la limitada libertad de los hombres” (p. 39). Paradójicamente, el demiurgo, que como solución formal sirvió a esos grandes narradores para plasmar su apuesta por la imaginación liberadora, resulta para los nuevos escritores una instancia en absoluto liberadora o crítica.

En “El cielo inferior” se retoma la estructura antes desarrollada en varios cuentos de *La noche navegable*: el presente que se suspende y se retoma sobre el final. Nuevamente, incluso, se llama la atención sobre el gesto de la suspensión; cuando comienza: “[e] aislamiento, las puertas que no rechinan, las alfombras mullidas me dan una impresión de gravedad. [...] Antonio me trajo una canasta colmada de pan. [...] Acabo de rociar de migajas esta página.” (p. 57); y cuando se retoma: “[d]esperté en el cuarto en el que ahora escribo. No tengo ventanas. [...] Antonio llegó a ver si no se me ofrecía algo. [...] Sin que se lo pidiera me trajo el papel en el que ahora escribo” (p. 70). Más allá de ser un procedimiento gratuito, la suspensión adquiere en este cuento una nueva dimensión: no es solo el curso trivial del suceso el que se suspende, sino también el curso mismo de la tradición. Y es que, como en “Noticias de Cecilia”, en este cuento se plantea la posibilidad de una irrupción transformadora de un orden cerrado; en la rutinaria vida de un viejo, dueño de una tienda de antigüedades, aparece una bella joven: “[h] e creado minuciosamente un espacio donde los únicos destellos provienen de los tibores chinos y la porcelana de Meissen [...], un mundo cerrado en sí mismo [...]. En esas condiciones surgió Aurora, un inquietante destello entre las ruinas” (p. 60). Sin embargo, el personaje-narrador, con consciente ironía, desecha la posible singularidad de la irrupción y lo inoperante del procedimiento: “es obvio que alguien hermosa y estúpida como una modelo también habría alterado la precisión con que mis jornadas se calcaban” (p. 61). Cualquier cosa puede representar un quiebre del orden cerrado de la rutina; se suspende así el curso de la tradicional preocupación orden-irrupción. Así mismo, el cuento señala la posibilidad de un rumbo trágico:

“Aurora llegó a mi tienda de antigüedades y éste fue el inicio de un tren de acontecimientos cuya última estación es mi furioso masticar sobre estas páginas” (p. 58). No obstante, la tragedia deviene en parodia: el tren de acontecimientos queda de lado -se suspende- y se pone en primer término la escritura misma, el furioso masticar sobre las páginas. Lo realmente decisivo es la voz narrativa misma que escribe y se imagina leída:

Sé que no saldré de aquí, al menos no como entré. Desconozco el interés que la secta quirúrgica pueda tener en mi inútil existencia. Tal vez resulte vanidoso, pero me niego a creer que estoy aquí por azar [...]. Quizá mi atractivo radique precisamente en haber consagrado mi vida a un proyecto inservible y caprichoso, es probable que en una forma vaga sea una especie de enemigo. Sin embargo, prefiero una opción aún más vanidosa: Aurora no fue un anzuelo de los otros, sino que me escogió por voluntad propia. Las operaciones deben estar sujetas a errores. Antonio es la mejor prueba: me ha permitido enterarme de demasiadas cosas y seguramente hará llegar mi testimonio a otras manos. Anticipo un destino dichoso: hay alguien que lee esta línea (p. 73, énfasis mío).

La narración es asumida en su misma tarea de formación e indagación de un sentido: la narración como un acto tentativo, cuyos sentidos se ven determinados también por su acto final, la lectura. Así, el rumbo trágico del relato le es negado al lector y, en su lugar, nos quedamos con esa voz que se pregunta, que vacila y que duda. “Fiel a su constante, el arduo y escrupuloso trabajo de la forma artística”, señala la profesora Diaconu sobre las poéticas contemporáneas (2021), “el cuento desplaza ahora su foco del manejo de la trama y de la invención hacia la manera de contar. El propio acto de narrar se vuelve protagonista, la dicción desplaza o pone entre paréntesis la acción” (p. 32).

Referencias

- Becerra, E. (2006). La flecha en el carcaj. Prólogo. En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento* (11-19). España: Páginas de espuma.
- Cortázar, J. (1993). Algunos aspectos del cuento. En Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (coords.) *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento* (381-396). Venezuela: Monte Ávila.
- Diaconu, D. (2021). Poéticas modernas y contemporáneas del cuento latinoamericano: la vida de un género. En Diaconu, D. y Alba, A. (Antolog.) *Antología de cuento latinoamericano* (9-32). Colombia: Panamericana Editorial.
- Diaconu, D. (2022). ¡Oh gloria inmarcesible!: Albalucía Ángel y la reformulación del cuento contemporáneo en Colombia. En Padilla, I. y Diaconu, D. (Eds.) *Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano* (279-308). Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa Sandy, G. (1989). Entrevista con Juan Villoro. Travesía del tiempo. *La Jornada Semanal*, 6 de agosto, México.
- Sperling, C. (2022). La evolución de la cuentística de Juan Villoro: hacia una crítica de la temporalidad contemporánea. En Padilla, I. y Diaconu, D. (Eds.) *Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano* (253-277). Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Villoro, J. (2010^a). *La noche navegable*. México: Booket.
- Villoro, J. (2010^b). *Albercas*. México: Booket.
- Villoro, J. (2013). El autor en el espejo. En *Espejo retrovisor* (7-9). México: Seix Barral.

LA IRONÍA DESENCAJADA EN LA POÉTICA DEL DESENCANTO, DOS CUENTOS DE EVELIO ROSERO



Sandra Ximena Ruiz Salas

Universidad Nacional de Colombia

saruiz@unal.edu.co

Resumen: El desencanto es un fenómeno histórico. En el sujeto contemporáneo moderno y posmoderno a la vez, la condición del hombre aparece escindida. Es una consecuencia de las fuerzas culturales, sociales e históricas: todos estos aspectos se bifurcan en el entramado del tiempo en que fue escrita la obra. De este modo, en los cuentos de Rosero, los personajes manifiestan la profunda melancolía del hombre con una marcada marginalidad. Becerra (2006) nos insta a cavilar sobre estas nuevas cosmovisiones que aparecen en los cuentos contemporáneos: “en la virtualidad inconstante de nuestro ser y ya no en la fe ante la imposibilidad de encontrarnos a nosotros mismos” (p. 40). Estos sentimientos, nacen como una respuesta a la experiencia del hombre que cada vez se ve más desplazado por los avances tecnológicos, científicos y racionales. Rosero plasma a través de una estética de la desnudez los meandros de una existencia ambivalente, insatisfecha, sin dejar de ser vital. Surge entonces la pregunta: ¿Qué circunstancia existencial enfrentan los personajes? En el primer caso, “Un beso frío”, Roberto Grillo, músico venido a menos, ameniza piñatas o primeras comuniones. Grillo, ni siquiera cuenta con su familia, pues esta lo desprecia por ser un artista “de la calle”. A duras penas le alcanza para beber un caldo con la insipidez de sus días. En “Como nunca en la vida”, Fenita Sarmiento, mujer casada, con hijos, resignada, de posición adinerada, padece el aburrimiento de una vida frívola. Conoce en un viaje a un hombre que logra desbordar su pasión. Los cuentos están marcados por la imposibilidad de ser en esta sociedad que todo lo condiciona. De ahí, la ironía, cotidiana y filosófica.

Palabras clave: cuento, literatura latinoamericana, desencanto.

Es pertinente empezar este recorrido con unas palabras de Evelio Rosero que nos darán pautas para entender su quehacer literario:

Hay temas y preocupaciones mías, como autor, que acaso ya estaban instaurados desde la infancia, pero, al mismo tiempo, ellos fueron cincelados por los cambios culturales y sociales, por la realidad del país humano que lo rodea a uno como escritor. Y si miro retrospectivamente desde mis primeros cuentos ya asoma por todas partes mi país, ¿cómo ignorarlo? (Rosero, 2017, p. 29)

En estas líneas, Rosero nos da la clave para comprender que por su obra literaria transitan preocupaciones particulares y, desde una perspectiva más amplia, la realidad colectiva: ese “país humano” que nos atraviesa a los ciudadanos del mundo; esta posición del autor es un compromiso ético por medio de su escritura. Podemos ver esa realidad a través de sus personajes y sus vanas ilusiones de alcanzar una dicha de larga duración. Sin embargo, en las dos situaciones, las experiencias como individuos están coartadas por entes o agentes externos que imposibilitan su plenitud: Roberto Grillo, un músico de la calle, incomprendido por su propia familia; Fenita Sarmiento, una mujer apasionada que reprime sus deseos más profundos por el miedo a traicionar sus prejuicios de clase, su condición de aristócrata criolla y de mujer. Bajtín (2012) sostiene que “los héroes” son originarios del argumento: “este no es solamente su ropaje externo, sino su cuerpo y su alma” (p. 214).

Estos cuentos están marcados por la *imposibilidad de ser* en esta sociedad que todo lo condiciona. De ahí, la ironía cotidiana y filosófica con la que denominamos este intento de comprender su poética: los seres que habitan sus cuentos se enfrentan a una tierra de nadie, a un mundo donde los silencios dicen más que las palabras; por este hecho, la comunicación y el acto discursivo interno están llenos de vacíos que los lectores rellenamos con los de nuestra propia vida y experiencia. Así

que los silencios también anuncian otras realidades: no es descabellado sugerir que los cuentos escritos en tercera persona toman distancia con el lector y los personajes, para poder narrar lo indecible. Ese sería el narrador al que recurre Rosero en los dos cuentos mencionados; un narrador débil que no tiene el poder teleológico de ver, oír y habitar el pensamiento de los individuos en su totalidad. Estos personajes pertenecen a la acción-duración (Bergson, 1907), por medio de un narrador que tampoco tiene claro lo que narra, solo mira como un *voyeur* las complejas situaciones que atraviesan estos sujetos, desde afuera⁴. En palabras de Diaconu (2021): “El propio acto de narrar se vuelve protagonista, la dicción desplaza o pone entre paréntesis a la acción” (p. 32).

A su vez es necesario aclarar que otras poéticas de estos convulsos tiempos utilizan la primera persona al momento de narrar, de la misma manera se encarna ese mutismo; las pausas, las incertidumbres del narrador que personifica su propia historia.

Este malestar en el mundo incide en la forma breve, solo que aquí los vínculos con la realidad y la vida se condensan en “una síntesis viviente” (Cortázar, p. 384). Teniendo en cuenta lo anterior, en el cuento “Un dinosaurio”, hay un personaje alemán, habitante de cualquier barrio de Bogotá, que huyó de su país y está lleno de secretos: “Tiene setenta años. Debía tener treinta cuando en los Campos de la Vergüenza los nazis asaron a seis millones de semejantes” (Rosero, 2019, p. 281). He aquí un cuento que sintetiza la cruda realidad y la abyección humana.

4. Helene Pouliquen, en su estudio sobre la interioridad de los personajes hace referencia a Ranciere (en el *Inconsciente estético*) “A ese nuevo pensamiento que no es pensamiento (racional) y que a la vez lo es”. Siguiendo a Pouliquen, esta corriente es denominada por Ranciere palabra muda. Esto es, la palabra estética, que corresponde a la palabra de la escritura; palabra que es capaz de encontrar multiplicidad de significados posibles: históricos, sociales, económicos. Bajo la luz del mundo fenoménico. (Pouliquen, 2018, p. 147-148)

De aquí en adelante, nos ocuparemos de la poética del desencanto. El desencanto, en su sentido coloquial es la pérdida de esperanza o ilusión. Pero ese fracaso que parece individual es producto de una sociedad desbaratada por el sistema capitalista, por las relaciones familiares y por un marcado desarraigo social. Surge entonces esta pregunta: ¿Qué circunstancia existencial enfrentan los personajes del corpus presentado?

Los personajes no tienen explícito el fluir de su conciencia y eso es lo que merece atención, solo el narrador tiene a su alcance el periplo por el que transitan los habitantes de sus cuentos, más no -como mencioné antes- sus impresiones interiores. De esta manera, el escritor, no es un narrador omnisciente, por ello nos da una información parcial de los asuntos que relata. En este sentido, podríamos decir que la forma para el escritor es un proceso reflexivo; este aspecto se manifiesta en la mayoría de cuentos *Cuentos completos*: los personajes están sometidos a malestares de distintos niveles. Abordemos esta travesía con dos cuentos, que mostrarán la forma artística, la forma composicional (evaluación axiológica) y el material verbal (Bajtín, 1979).

Para Edgar Allan Poe, en su clarividente disertación sobre el cuento, la impresión que el cuento causa al lector debe ser profunda: “Hace falta una gota de agua sobre la roca” (Poe, 1993, p. 150); una gran sentencia para el escritor que tiene que ablandar la roca inflexible. Pulir la roca como pulir el mármol es la misma metáfora: la de la forma, el andamiaje, la estructura. En el cuento podemos percibir con mayor precisión los recursos estéticos y estructurales que utiliza el escritor.

Un beso frío: este título es una especie de contradicción: se supone que un beso tiene un carácter de calidez en las relaciones humanas; en cambio, aquí, ese beso es frío, desangelado: el último beso que le entrega el protagonista a su madre. Este cuento es un recorrido de

las pulsiones tanáticas del individuo. “Roberto Grillo. Treinta años. Nariz recta. Señales: ninguna.” (Rosero, p. 201). El inicio tiene los rasgos de un informe policial. Pero, a continuación, hay un salto en la estructura del relato; nos encontramos con Grillo y sus amigos en un restaurante: les pide un cigarrillo, pero ninguno tiene, ni un solo peso, ni para un caldo. Además, el narrador, nos comenta la falta de oportunidades para el grupo de músicos; a veces amenizan piñatas disfrazados de payasos. El cronotopo del cuento es Bogotá. A Grillo, saxofonista, le robaron su instrumento a las tres de la mañana en el Centro de la ciudad. Irónicamente, pudo mirar la hora en el reloj del Banco de la República, portavoz de la economía del país. La representación de la desigualdad, la inequidad y la inseguridad de cada esquina de la capital aparece en este cuento⁵. Grillo decide visitar a sus padres, que viven en el piso 27 de un edificio cercano, con la intención de recibir algunos billetes: “-Viene a pedir dinero, estoy seguro. Pero hoy no hay ni un céntimo” (p. 203), dice su padre.

Grillo tiene apellido de insecto, pero no es un grillo como en el caso de Gregorio Samsa (escarabajo), en *La Metamorfosis*, que sí es un insecto. Sin embargo, tiene un desencuentro con su padre y su familia. La madre lo recibe temerosa, su padre alcoholizado se burla de él, lo ofende y humilla: “Contentos de verte esa cara de gusano, fanteche inútil, descrédito de mi sangre, si acaso eres mío porque no lo pareces” (p. 204). Sufre los eternos vilipendios de su padre; su madre se muestra impasible (eterna madre, sumisa). Se podría pensar que es el reverso de *La Metamorfosis*, el hijo ya no está dispuesto a sufrir los maltratos de su familia y soportar estoicamente las ofensas de su padre. Grillo no sostiene a la familia, pero tampoco la familia lo sostiene a él. En cambio, en el mundo de Gregorio, él se encargaba de sostener a su padre, madre

5. De hecho, en Los cuentos completos hay un apartado que se titula Bogotanos, son trece cuentos que se desarrollan en la capital.

y hermana, vendiendo textiles. La repugnancia por el que no es útil en la sociedad es similar: la utilidad es netamente capitalista-económica.

Grillo es víctima y victimario: después de robar un arma del cajón de sus padres (p. 204), luego de recibir viento en el balcón del piso 27, desde donde no se arroja (aunque se presiente el delirio, la libertad, el salto al vacío); baja al supermercado cercano con el revolver, asesta al cajero con el arma, le pide “lo que tenga” y el sujeto le da todos los billetes. Grillo no quería todo, solo seis billetes de diez mil para pagar el pollo, los cigarrillos y las cervezas de sus amigos que lo aguardaban. El hombre robado reconoce que Grillo es hijo del “Doctor”. Podemos ver en este acto una especie de venganza hacia sus padres. También, hacia el sujeto que tiene su caja atiborrada de billetes; mientras él, junto con sus amigos pasan días de hambre. Regresa donde sus camaradas, que le esperan agradecidos por la invitación, entrega un billete de diez mil a cada uno. Él, inapetente, desencantado no se toma ni una gota de caldo. Llegan sus padres, policías y el dueño del Autoservicio. Luego, todo está perdido, Grillo se dispara con la misma arma que robó de su casa paterna, y con la que atracó al vecino.

Para Camus (2021) en *El mito de Sísifo*, matarse es “confesar que la vida nos supera o no la entendemos” (p. 17). Podemos ver en este gesto, la decisión de libertad. También la manifestación de lo “absurdo” que es vivir: la desnudez consciente del hombre que piensa en la opacidad de la vida. Del eterno aburrimiento de los monótonos días, el trabajo; la angustia de una vida maquinal. Camus, nos habla de la espesura del mundo, ese sentimiento extraño “es lo absurdo” (p. 25). Aquí se concentra la experiencia humana del suicidio, esta experiencia individual se cruza con el sentir colectivo: Grillo es producto de la sociedad problemática en la que vive. En definitiva, Grillo es fruto de “la hostilidad entre los

hombres” (Freud, p. 53) de esta sociedad supuestamente civilizada y que se desintegra a cada instante.

Como nunca en la vida: narración en tercera persona. Fenita Sarmiento padecía de un aburrimiento eterno: otra vez se nos muestra una mujer resignada, como la madre de Grillo. Aquí hay una posición axiológica del escritor, su percepción sobre las mujeres es muy dicente en esta sociedad plagada de machismo: “Fenita Sarmiento disfrutaba con su marido y sus hijos del paseo. En realidad no disfrutaba: padecía. No era una mujer feliz”. Es la eterna resignación de la mujer: “Lloraba con frecuencia” (Rosero, 2019, p. 40).

No amaba a su marido, ni a sus hijos. El narrador transita por los sentimientos pantanosos de una mujer con sus deseos íntimos: “quiso vivir sola otras vidas, distintas a las de su vida en Quito, a las de su familia (parafernática, retrato en sepia, oscura habitación repleta de muebles antiguos y miedo de amor)” (p. 42). En un tono mordaz, se nos cuenta que ella no lloró cuando se casó sino su marido, y salió en los periódicos quiteños como la noticia del siglo. A ella, de muchacha, le gustaba atisbar hombres: “la injuria de que todos en Quito descubrieran que era una miradora, que ella, una Sarmiento de Samaniego de los Romeros, se alelara atisbando hombres a diestra y siniestra, que era mortal, inmoral y pagana” (p. 43). La moral juega en este relato un papel determinante. Ella tiene que contener sus deseos, esta es la historia secreta del cuento: su pulsión erótica. De aquí en adelante la historia se parte en dos. El narrador adopta otro tono: más poético y cercano al romanticismo.

Más allá de las exquisiteces del placer se parodian, con una aguzada vista de camaleón, los intersticios de una mujer reprimida por la sociedad, empezando por su familia. Logra quedarse sola, entra a un bar, pide una copa de vino y siente que alguien la mira: “una suerte de

complaciente reto la ayudó a ser inmolada por los dos ojos como lenguas” (p. 47). El mesero “con cabeza de cupido” se refiere a ese hombre como “El griego” (p. 47). “Descubrir que era griego significó para Fenita una larga caricia de misterio en la punta dorada de los bellos” (p. 48) Por eso, cuando se encuentra con el supuesto griego, símbolo de la filosofía, el conocimiento y tantas otras veleidades ella, se arraiga con fruición a ese ideal de mujer colonizada: “Jamás en su vida había visto un griego de cerca. Y le pareció que esa era la raza perfecta” (p. 48). Hay en el cuento un extraño vínculo entre lo sagrado y lo profano: “Estoy segura que podría colgarme de él, como de un crucifijo. Dios” (p. 43) o “que era mortal, inmoral y pagana” (p. 43). Fenita va al baño y este se convierte “En un altar celestial”. Muy a propósito, encima de la puerta hay una silueta de “una dama” del siglo XIX con un abanico que nos avisa del tono que utiliza el narrador. El griego la sigue y ella lo ve convertido en “ave de rapiña”. Los dos se funden en una suerte de devenires: frutas, animales, vulva, flor, árbol, aves, pulpos, agua. Sus sexos se fijan en una especie de éxtasis místico.

Para Deleuze-Guattari (1980), los cuentos: “deben implicar haecceidades que no son simplemente ordenamientos, sino individuaciones concretas válidas por sí mismas y que dirigen la metamorfosis de las cosas y de los sujetos” (p. 340). El final es desconcertante, cómico y trágico; ella descubre que El griego, no es de Grecia: “-Pero si eres ecuatoriana -dijo en perfecto español- Yo también. Nací en Tulcán” (p. 59)”. Su nombre de ecuatoriano le suena a Fenita a los nombres de las personas que barrían la hacienda de sus abuelos. El asunto aquí es de clase, Fenita cree tener superioridad de raza; un constructo de la colonia: razas superiores e inferiores. Sin embargo, ella jamás pudo volver a sentir esa felicidad de tierra. Y nosotros, lectores, podemos sentir el tono irónico que el autor le pone en el desarrollo de la trama.

Para finalizar, hay un cuento corto de Rosero (2013) donde se burla e ironiza con agudeza sobre el quehacer del escritor: sus dudas temáticas, el uso del lenguaje, la forma narrativa, en fin, ahí va:

El cuento está por escribirse. Alguien dice que su autor viajó a un distante país, donde existe un filántropo que enseña a hablar con los perros. Se piensa, también, que no es posible matar a un perro de un solo cuento, que se necesita una serie larga de cuentos breves para mellar poco a poco la naturaleza soterrada que caracteriza a cada perro. Se afirma, de otra fuente, que el autor ya domina el lenguaje perruno, pero no da con el cuento preciso: en este momento estudia la alternativa de un cuento trágico, para matar al perro de la tristeza, o uno cómico, para matarlo de la risa. Duda también en elegir un cuento cómico-trágico: los dos sentimientos revueltos suelen ser un veneno fatal. De todos modos la principal preocupación del autor consiste en dar con un cuento certero que mate al perro sin que se dé cuenta. En todo esto se le pasa la vida al autor, y los perros, al verlo, caen muertos de la vergüenza. (p. 37)

Referencias

- Bajtín, Mijaíl (1979). Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de cultura económica.
- Becerra, Eduardo. Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo.
- Deleuze, Guatari (1980) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. España: PRE-TEXTOS.
- Diaconu Diana, Alejandro Alba (2021). Antología de cuento Latinoamericano. Colombia: Panamericana Editorial.
- Gómez Gutierrez Felipe- Saldarriaga María del Carmen (2017). Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria (29-34). Colombia: editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Pouliquen, Hélène (2018). La novela del encanto de la interioridad (147-148). Colombia: editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rosero, Evelio (2019). Cuentos completos. Colombia: Editorial Planeta.
- Rosero, Evelio (2013). *34 cuentos cortos y un gatopájaro* (37-38). Colombia: Destiempo libros S.A.S.
- Freud Sigmund (1980). El malestar en la cultura. España: Editorial Alianza.
- Lukács, Georg (1975). El alma y las formas y teoría de la novela (316-322). España: Ediciones Grijalbo.
- Pacheco Carlos-Barrera Linares Luis. Del cuento y sus alrededores (384-385). Monte Ávila Editores latinoamericana.
- Kafka. Franz (2005). La transformación (La metamorfosis). Random House Mondadori, S.A.

**EFFECTOS DEL RELATO
INSERTO EN *HABÍA MUCHA
NEBLINA O HUMO O NO SÉ
QUÉ*, DE CRISTINA RIVERA
GARZA: POTENCIA Y
DESAPROPIACIÓN**



Jacobo Arango Llanos

Escuela de estudios Literarios, Universidad del Valle

jacobo.arango@correounivalle.edu.co

Resumen: Una serie de textos ficcionales atraviesa a *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, el ensayo de 2016 que Cristina Rivera Garza dedicó a Juan Rulfo. Me interesa pensar en estos relatos, no como una interferencia, sino como una práctica central en las lógicas de desapropiación y escritura comunitaria que integran la poética de la autora mexicana. ¿Qué sentido tiene esa mediación de la voz narrativa de la autora al interior de un trabajo ensayístico? ¿Cómo discuten estos relatos con la figura de Rulfo? A partir de críticos como Jacques Rancière y Ricardo Piglia, esta ponencia analiza ese efecto de extrañamiento, que sin duda avanza también hacia nuevos territorios en la tensión, siempre renovada, entre ficción y crítica.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, Juan Rulfo, relato inserto, desapropiación, cuento latinoamericano contemporáneo.

La lectura es una relación de producción y no una de consumo.

Cristina Rivera Garza. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*.

1. En 2013, Cristina Rivera Garza publica en Tusquets una colección de ensayos titulada *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Al año siguiente, por invitación de la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, la escritora participa en la serie “El Ensayo Contemporáneo en México” con *Escribir no es soledad*, que reúne dos textos incluidos en *Los muertos indóciles*. Uno de ellos se titula, en la primera versión, la de Tusquets, “Desapropiadamente: escribir entre/para los muertos”, mientras que ya en 2014, contenido en el pequeño tiraje de la UNAM, se llamará “Desapropiadamente: escribir con otros hoy”. Cambios leves, imperceptibles por fuera de una visión amplia. Gestos que se proyectan hacia el futuro.

2. Quiero hablar aquí de la práctica potencial inscrita en la intervención que muda títulos, textos y experiencias de lectura, inaugurada por Rivera Garza a una escala menor en los libros anteriormente mencionados y que se convierte, bajo cualquier punto de vista, en una operación renovadora en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, libro de 2016 que discute la figura privada y escritural de Juan Rulfo.

3. De manera específica, mi ponencia quiere desarrollar una constelación de hipótesis que se internan en la densidad de este dispositivo narrativo del relato inserto, ubicado de manera específica en los capítulos 1 (“Prometerlo todo”) y 4 (“Mi pornografía, mi cielo, mi danza estelar”) de dicho libro. En ellos, Rivera Garza intercala al menos seis relatos en la trama ensayística, todos en franca relación de intertextualidad con la obra de Rulfo. Más que repasar cada caso, ejercicio que podría emprender en otra ocasión, aquí mis preguntas puntuales son ¿qué producen estas incursiones ficcionales?, ¿cómo anegan la convención del género argumentativo?

4. Por lo pronto, puede decirse que estos relatos irradian una potencialidad que modifica sensiblemente el estatuto del libro. Al aparecer aquí, cobran un sentido cargado, que no tendrían al estar reunidos en una colección de relatos o una antología de narradoras mexicanas. Habría un préstamo, un tráfico de cargas semánticas, que circula de un género a otro hasta devenir piezas nuevas, indeterminadas. Cuentos con un desborde ensayístico. Esto es importante. El desborde, la dilapidación.

5. Sabemos que el relato inserto en la literatura, como el de Nay y Sinar en *María*, el diario alucinado del capitán del barco esclavista en el tercer capítulo de *Changó, el gran putas*, o la historia de Rubén Paces en ¡Que viva la música!, se usa a modo de contrapunto, para hacer oír un susurro *otro* que, de paso, ayuda a definir las lógicas de jerarquización social presentes en cada novela. En todos los casos se trata de una

voz periférica a la corriente central de la novela; ya sea el narrador o la posición social que ésta describe o parodia. La voz, entonces, de la diferencia. ¿Qué puede hacer, en cambio, un relato inserto en un ensayo? ¿Qué uso tiene el relato aquí, qué *le hace* al análisis sobre Rulfo?

6. En *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna* (2014), Jacques Rancière dice que ciertas obras de la literatura moderna (*Madame Bovary* o *Lord Jim*, por ejemplo) hieren de gravedad “el corazón político del principio de verosimilitud que gobernaba las proporciones de la ficción” (2014, p. 25). Son “no libros, relatos erráticos, monstruos sin columna vertebral.” (2014, p. 11). Un movimiento cercano a ese mismo orden sucede en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, que desmonta, merced a dispositivos ficcionales como el relato inserto, el lugar común, el campo limitado de maniobras que se pueden hacer en un libro sobre un autor nacional, elevado a la categoría de clásico y, por tanto, ya en los límites de lo ilegible.

7. Me parece, una vez establecidas las premisas básicas de mi lectura, que vale la pena repasar lo que ha dicho la misma Rivera Garza sobre su relación con el cuento. En su introducción a *New and selected stories* (2022), la mexicana observa que “Cuento es el nombre que hemos elegido para describir la producción del espacio socio cultural en el que algo oculto se hace visible y, por tanto, compartido, pero aún como un secreto” (2022, p. 2, la traducción es mía). La noción de secreto, tomada por supuesto de las “Tesis sobre el cuento” diseñadas por Ricardo Piglia, resulta esencial para entender el procedimiento que atraviesa a *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Otra cita de la introducción subraya el cuidado con que Rivera Garza trabaja el género: “El cuento me permitió acercarme a asuntos que eran ininteligibles para mí -por eso me sentía extrañamente atraída a ellos- sin traicionar su profundidad y complejidad,

incluso su improbabilidad.” (2022, p. 2, la traducción es mía). ¿Cómo entendemos esto de “sin traicionar”? ¿Quizá se refiera, precisamente, a que lo ininteligible pierde su fuerza poética, su capacidad de alusión, si se intenta explicarlo?

8. Mientras pensamos, habría que recordar un pasaje de las “Nuevas tesis sobre el cuento” de Piglia: “El sentido de un relato tiene la estructura del secreto (remite al origen etimológico de la palabra *se-cernere*, poner aparte), está escondido, separado del conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte.” (2014, p. 125).

9. Lo cierto es que hay mucho de ininteligible en el acercamiento que Rivera Garza tiende hacia Rulfo. El lector puede rastrear textos anteriores en busca de conexiones repentinas, deslizadas sin que medie ninguna aclaración, de la misma manera en que los relatos se entreveran sin que la voz ensayística condesienda a reconocerlos. Pero el misterio se sostiene porque proviene de una decisión personal de lectura.

10. La ética lectora de la mexicana puede resumirse en cuatro palabras que encontramos en el penúltimo capítulo de *Los muertos indóciles*, titulado “Prácticas de comunalidad contra la violencia”. Al comentar una idea de Piglia dirá “...*así lo quise interpretar...*” (2013, p. 231, la cursiva es mía). El querer y el deseo como una forma de producir sentido. “La lectura es imaginación, ciertamente, o no es. O no será” (2016, p. 19), observa también en las primeras páginas de *Había mucha niebla o humo o no sé qué*.

11. Por eso, este libro es en primer lugar una exploración sobre lo que hacemos al leer, las relaciones que se cruzan, lo que sucede al intervenir en un diálogo que nace, a menudo, de una frase perdida en alguna entrevista y luego tiende a desviarse en innumerables cauces. Los restos (una cita,

una imagen ausente, una línea que refulge) entran en un proceso difuso de acumulación, una suerte de compostaje o *patchwork* siempre incómodo que se prolonga sin fecha o instancia límite. Si a algo no aspira este libro es a delimitar un nuevo paradigma, a la palabra definitiva. Si algo tiene claro es cómo desarticular la lengua básica del medio.

12. Es el relato, por tanto, una forma *otra* de no ceder la profundidad y complejidad de la lectura sobre Rulfo ante las tentaciones del lugar común y las definiciones categóricas. El secreto, el misterio, delata la próxima latencia, el sentido que se guarda “en otra parte” y cuya aparición siempre tiene que ver con la forma precisa del texto. En los relatos insertos habría un intercambio productivo con el texto ensayístico, como si el contacto entre ese texto y la escritura de Rulfo diera paso a lo que Rivera Garza llama “la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo” (2014, p. 30). Yo sostengo que esos relatos serían entonces posteriores a la escritura más convencional de ensayo, provenientes de una suerte de montaje, de relectura propia. Un retoque metamórfico. Una capa nueva. ¿Incluir un relato ya publicado aquí, como sucede con “Allá te comerán las turicatas”, según indica un pie de página en el ya mencionado cuarto capítulo del libro, no es acto de reescritura y, por tanto, una nueva forma de producir sentido en la lectura que vendrá?

13. Hacer aparecer, en todo caso, el relato inherente a toda lectura, pero solo tras reconocer su contingencia. Los relatos, reversos, reescrituras de situaciones y tonalidades presentes en la obra de Rulfo, lo hacen comparecer en maneras que no son reverentes ni replican los discursos apropiadores (y apropiados) que circulan sobre el autor: operan también como dispositivos de crítica incierta e inacabada. Así llegamos a una de las dos palabras centrales de esta pesquisa.

14. La potencia y todas las formas de la incertidumbre que trae aparejadas, definen el impacto de la serie de relatos que se incluyen en este ensayo. Lo no develado es siempre posibilidad pura, promesa que no se incumple y se proyecta inconclusa hacia el futuro. El misterio aproxima las puntas del texto, cambia de manera radical las relaciones estereotipadas de uso y análisis con las que se entra al ensayo literario. Ciertamente, es posible pensar que el relato propio se incorpora como estrategia de autolegitimación, un alarde de la presencia en ese cotejo al que invita a ubicar su escritura narrativa al lado (no como deudora o dedicada a) de la del autor consagrado. Pero no es así como *quise interpretar* este caso.

15. Por lo pronto, en el párrafo final de la ya citada introducción a su *New and selected stories* está una idea que, mediante un ligero cambio, iguala a las figuras duales (lectora/escritora-autor/objeto de estudio) del ensayo, condensada en los efectos que despliega esa relación imprecisa en torno al misterio o secreto: “Mientras el cuento hace aparecer artificialmente este secreto sin declararlo, los escritores y lectores nos convertimos en cómplices insospechados, una suerte de co-conspiradores.” (2022, p. 6, la traducción es mía). Si se anula la distancia histórica y jerárquica entre lector y escritor, entre Rivera Garza y Rulfo, entonces entramos en un territorio inexplorado de la pura potencialidad y el contagio entre tipologías textuales.

16. Esto sucede de manera ejemplar en “Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas”, el relato breve que abre el cuarto capítulo del ensayo. El título, que es una cita proveniente de *Pedro Páramo*, aun si no se identifica su origen de forma explícita, se reformula en el texto, pues una voz innominada, “alguien o algo dijo” (2016, p. 148), la recita al narrador y protagonista del cuento: “Todo lo que hiciste

fue entreverar tus piernas entre mis piernas” (2016, p.148). De nuevo, cambios leves, imperceptibles por fuera de una visión amplia. Gestos que se proyectan hacia el futuro. Pero la complicidad no se detiene ahí, en ese trato ahora directo del tú, que asume una presencia y no es, como en el texto original, una conversación sobre alguien que falta. La reescritura corrige y deja en suspenso lo propio y lo ajeno, en un acto que no es plagio ni diálogo intertextual sino desapropiación: movimiento a medio camino que ilumina una autoría conjunta, comunitaria, cuya huella se altera a través del tiempo pero no consigue borrarse.

17. En su artículo “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante” (2020), el crítico argentino Andrés Olaizola rastrea la presencia de este personaje de Rivera Garza desde su primera aparición en la novela *La muerte me da* (2007) hasta una posterior entrada en el blog de la autora (*No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*) bajo la forma de una fotonovela digital. Es la Increíblemente Pequeña quien, al parecer, sentada sobre el pecho del protagonista del relato inserto en cuestión aquí, le susurra la cita levemente alterada de Rulfo. Aunque Olaizola no se ocupa de este caso específico, en su detallado recuento de las incursiones de la heroína de Rivera Garza observa que:

Desde su aparición, la Increíblemente Pequeña trazó trayectorias a través de los espacios, de los géneros, de los medios. Una heroína que con su presencia/ausencia marcaba los textos por los que erraba para dejar constancia de que, aun cuando surgió como construcción mental de un personaje de una novela, también estaba verbalizando la violencia que ejercía una maquinaria de muerte sobre los cuerpos de las mujeres. (2020, p. 99)

18. ¿Cómo ignorar este contexto añadido una vez se conoce el origen del personaje? Me parece evidente que, incluso si se trata de una entrada fugaz, la presencia de la Increíblemente Pequeña establece una relación de igualdad entre la obra de Rulfo y el universo narrativo de Rivera Garza en este pasaje microscópico del libro. Circula entonces un misterio, cuya clave inicial acaso sea la que observa Olaizola. Se puede hacer un ensayo de largo aliento solo a partir de este relato en *Había mucha niebla o humo o no sé qué*. Lo mismo podría decirse de los otros cuentos que no mencioné aquí. No acertamos a comprender, en suma, qué ha sucedido, cuál es la naturaleza definitiva de esa operación secreta y visible al mismo tiempo, pero nuestra experiencia (en tanto lectores, críticos, personas en situación de escritura) se ha visto inconfundiblemente renovada. Se oye la voz de la diferencia, sí, que en este caso cuestiona una forma y un tipo de acercamiento.

19. Volvamos al principio. ¿No es ya el título “Desapropiadamente: escribir con otros hoy” una señal directa de lo que Rivera Garza propone al acercar su escritura ficcional hasta casi confundirla con la de Rulfo? Desapropiar implica, como señala este ensayo del que hablé al comienzo, irrumpir en las “relaciones de poder que atraviesan y marcan todo texto” (2014, p. 32) y, al mismo tiempo, renunciar a un control o dominio sobre éste, así como sobre las interpretaciones que se producen a su alrededor. En efecto, la serie de materiales que conforman este ensayo expandido o híbrido (fotografías, versos sin autor reconocido, relatos insertos, crónicas en primera persona de visitas a la comunidad mixe, páginas traducidas a la lengua del mismo nombre, la voz de habitantes y emigrados del pueblo de Luvina, en la sierra de Oaxaca) dan cuenta de un diálogo horizontal que fractura la lógica autoral hegemónica a la que se opone este mismo concepto de desapropiación que Rivera Garza pone en práctica, no solo en la escritura crítica sino también en cuanto a su propia poética y forma de leer.

20. En otro pasaje de “Desapropiadamente: escribir con otros hoy” leemos que esta operación “Se trata, finalmente, de entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que (...) produce también y luego entonces el sentido crítico -al que a veces llamamos imaginación- para recrearla de maneras inéditas.” (2014, p. 36).

21. ¿Qué producen estas incursiones? ¿Cómo reescriben la convención del género argumentativo? Cada relato se teje sin aspavientos en medio del rastreo que hace Rivera Garza, ya de por sí interrumpido constantemente por los restos que ya mencioné, a tal punto que en el lector tendrá lugar un acontecimiento ya replicado en el cuerpo del texto: no dudará de lo afirmado en los tramos ensayísticos, como suele creerse que ocurre cuando los materiales de la ficción intervienen. En el peor de los casos, va a intuir que está ante, en palabras de Rancière, un ejercicio de la más pura democracia literaria y su manera de leerlo será prueba de la forma en que se relacione con la tradición. Para mí, esta es una historia *otra* de la lectura de Juan Rulfo, pero no solo de él; de Cristina Rivera Garza, pero no solo de ella. Algo, un misterio, que concierne a todos los que estamos aquí reunidos. En la vaga precisión de ese “no solo” y ese “algo” se instalan las posibilidades del cuento y del ensayo híbrido latinoamericano que apenas comienza.

Referencias

- Olaizola, A. (2020). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante. *Cuaderno 117*, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], Universidad de Palermo. Recuperado el día 28 de agosto de 2022 de: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4276>
- Piglia, R. (2014). *Formas breves*. Buenos Aires. Debolsillo.
- Rancière, J. (2015). *El hilo perdido: Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Rivera Garza, C. (2014). *Escribir no es soledad*. México: Editorial Universidad Autónoma de México.
- Rivera Garza, C. (2016). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Colombia: Grupo Editorial Random House. Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Editorial Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2022). *New and selected stories*. St. Louis, Missouri: Dorothy, a publishing project.

ESCALAS DE CÉSAR VALLEJO: UNA CUENTÍSTICA EN LOS LÍMITES DEL GÉNERO



Daniel Camilo Fajardo Vanegas

Universidad Nacional de Colombia

dafajardov@unal.edu.co

Resumen: Al examinar los estudios vallejanos resulta evidente que los cuentos del peruano, en no pocas ocasiones, han sido leídos como un simple medio de comprensión de su obra lírica, sin reconocer la singular posición que ocupan en la historia literaria. Además, como es bien sabido, el fenómeno editorial del boom distorsionó la historiografía de la narrativa latinoamericana, razón por la que volver nuestra mirada a Escalas, libro de cuentos publicado en 1923, puede permitirnos una comprensión más rigurosa del cuento que antecedió a la más consagrada expresión del género en el continente. En Escalas, Vallejo da cuenta de algunas crisis de la modernidad occidental, por medio de una poética híbrida que se nutre de otros géneros como el ensayo o la poesía lírica. A su vez, la exploración de lo fantástico, la indagación filosófica y el interés por las experiencias límite, presentes en Escalas, vinculan la obra de Vallejo a la producción de cuentistas como Horacio Quiroga o Abraham Valdelomar. No obstante, a pesar de ciertas cercanías temáticas con representantes del canon moderno, la opaca composición de los cuentos de Vallejo privilegia la experimentación formal y el ímpetu poético por sobre el manejo ingenioso de la trama o el efecto de revelación causado por finales imprevistos. De este modo, poner en perspectiva histórica la obra de Vallejo, no sólo posibilita el reconocer el carácter rupturista de su propuesta, también arroja luces sobre el rol que sostuvieron las poéticas modernas periféricas en la consolidación del cuento latinoamericano del siglo XX.

Palabras clave: César Vallejo, poética, modernidad, cuento.

Escalas, el único libro de cuentos escrito por César Vallejo, es fundamental para comprender el desarrollo del cuento latinoamericano en el siglo XX. Publicado en 1923, el tomo está dividido en dos secciones, “Cuneiformes” y “Coro de vientos”, de seis cuentos cada una. Las piezas de “Cuneiformes” son altamente transgresoras, compuestas en un lenguaje en ebullición que, desde el plano lexical hasta el sintáctico, busca instaurar una nueva sensibilidad. El común denominador temático de los cuentos de “Cuneiformes”, la experiencia carcelaria, se corresponde con la ruptura de los límites del lenguaje que acontece en la obra; ante la reclusión física, los presos que protagonizan estos cuentos se vuelcan hacia el mundo interior y descubren en el fulgor de lo inexpresable una libertad que trasciende cualquier confinamiento. Los seis cuentos restantes, sin ajustarse completamente a la poética clásica, obedecen más a la tradición del género, pues en ellos Vallejo, como Abraham Valdelomar y Horacio Quiroga, recurre a las experiencias límite, a la presencia de lo sobrenatural y a las fisuras fantásticas en el código de lo real.

A pesar del cortísimo tiraje de su primera edición, Escalas ha llamado la atención de distintas generaciones de críticos literarios, quienes, no obstante sus heterogéneas valoraciones, han coincidido casi unánimemente en la importancia de interpretar el título de la obra como un factor que unifica los doce cuentos que la conforman. Críticos como André Coyné, Trinidad Barrera y Ricardo González han señalado que la principal característica del título, aquella que marca el espíritu experimental de la obra, es la de hacer referencia al lenguaje musical, a un sistema de signos diferente al empleado por las obras literarias. A este rico conjunto de interpretaciones del título deseo añadir la siguiente observación: la referencia a la música hecha por Vallejo es una clave de lectura que permite comprender la importancia que él le daba a la semántica del sonido. El hermetismo lírico que define a los seis primeros

cuentos y que aparece y desaparece a lo largo de los seis últimos, al igual que en la poesía de Mallarmé, acentúa la materialidad del texto y las potencias comunicativas de lo ilegible.

Este hermetismo puede ser evidenciado en el primer párrafo del cuento “Más allá de la vida y la muerte”, que emociona tanto como confunde: “Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano que en él gravita. Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival. Espera. No ha de ser. Otra vez cantemos. ¡Oh qué dulce sueño!” (Vallejo, 2010).

Vallejo cifra la crisis (del lenguaje y de la historia) en intensidades, duraciones, ritmos y resonancias. El lector de Escalas no debe tenerle miedo a la penumbra, ya que habrá de confrontarse con pasajes que deben ser más interpretados con el cuerpo vivo que con la diurna atención de una racionalidad cartesiana. La intensidad, rasgo definitorio del cuento, no solo se manifiesta en Escalas a través de un manejo ingenioso de la trama; está presente, sobre todo, en la confrontación agónica con el material verbal, en la paradójica intención de narrar lo inenarrable y abrirse, por medio de los quiebres en la linealidad espaciotemporal y la referencialidad de los signos verbales, a la vida contingente, frágil, inestable.

Dicho esto, quiero detenerme ahora en el examen de “Muro noroeste”, el primer cuento de “Cuneiformes”, pues creo que ejemplifica a la perfección el gesto vanguardista que Vallejo ejecuta en la primera sección del libro y la manera en la que este gesto responde a la modernización que experimentó Perú durante el extenso gobierno de Augusto B. Leguía.

El estatus genérico de “Muro noroeste”, es decir, su condición de cuento, merece unas cuantas palabras, ya que la denominación más usual que

han recibido los textos que integran “Cuneiformes” es la de “estampillas”, aunque también han sido catalogados como “poemas en prosa”, “capítulos” o “fabulaciones” (Montes, 2002). En su libro sobre la obra narrativa de Vallejo, Neale-Silva postula que los textos de “Cuneiformes” son “tipos intermedios” (Neale-Silva, 1987), hecho que puede corroborarse en “Muro noroeste”. Del mismo modo en que “Muro este” es un texto que cuenta con un pacto de lectura ambivalente entre la poesía lírica y el cuento, “Muro noroeste” se sitúa en la intersección del cuento y el ensayo. La fábula de “Muro noroeste” es sencilla: un preso que observa a su compañero de celda comer, se percató de la existencia de una araña y nota cómo su compañero la aplasta, hecho que desencadena una reflexión sobre el crimen y la justicia. Si bien en los primeros párrafos del cuento pueden reconocerse las características estructurales de una narración (marco espaciotemporal, personajes, acción y narrador), una vez el compañero del protagonista da muerte a la araña estos elementos desaparecen por completo y son suspendidos para dar paso a una disquisición en torno a la justicia.

–Ha matado usted una araña –le digo con aparente entusiasmo al hechor.

–¿Sí? –me pregunta con indiferencia–. Está muy bien; hay aquí un jardín zoológico terrible.

Y se pone a pasear, como si nada a lo largo de la celda, extrayéndose de entre los dientes, residuos de comida que escupe en abundancia.

¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente.

Yo sé que este hombre acaba de victimar a un ser anónimo pero existente, real. Es el caso del otro, que, sin darse cuenta, puso al inocente camarada de presa del filo homicida.

¿No merecen pues, ambos ser juzgados por estos hechos?
¿O no es del humano espíritu semejante resorte de justicia?
¿Cuándo es entonces el hombre juez del hombre?

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: *yo...* no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal *es* criminal. (Vallejo, 2010)

El discurso reflexivo-argumentativo que sucede a lo narrado amplía las fronteras del género, el ritmo del pensamiento se escenifica en “Muro noroeste” desde la muerte de la araña y el cuento, en consecuencia, entra en convulsión. El merodeo ensayístico de “Muro noroeste” plasma la vida viva, centrífuga, en mareo; gracias a él el narrador padece la duda, se hunde en la espesura de la experiencia vital. Dicho de otro modo: el procedimiento ensayístico es la chispa que permite que el cuento se desprenda del “autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso” (Cortázar, 1971, p. 404), es decir, es la furia del pensamiento la que conquista la “autarquía” en “Muro noroeste”.

Esta redefinición de las fronteras del cuento, hecha a partir de la incorporación de rasgos temáticos, composicionales y estilísticos de otros géneros literarios, no es una mera rebeldía formal, no obedece a un capricho iconoclasta gratuito. Por el contrario, la desautomatización de las convenciones del género que adelanta Vallejo está en perfecta consonancia, como señalan André Coyné y Sonia Mattalía, con “la renovación ideológica que implicó el nacimiento del aprismo y la

fundación del diario *La razón por Mariátegui y Falcón*”, eventos que, unidos a los “movimientos estudiantiles pro-reforma universitaria, dieron el sustrato de agitación necesario para la elaboración de una nueva propuesta estética”. (Matalía, 1988, p. 334)

Vallejo, como Mariátegui, se mostró escéptico frente a la modernización económica e infraestructural de Leguía, fácilmente identificable con el cosmopolitismo y el mimetismo cultural que rechazó con vehemencia. El escepticismo de Vallejo, sin embargo, no estuvo dirigido exclusivamente a los procesos de transformación que vivió el Perú como consecuencia de su integración al nuevo orden económico internacional; Vallejo, a su vez, fue actor y testigo de la crisis cultural causada por la Primera Guerra Mundial, por lo que la propuesta vanguardista del peruano fue también un cuestionamiento de la fallida constitución de los estados nacionales modernos. Escalas, al igual que Trilce, evidencia una de las primeras crisis de la modernidad por medio de una crisis comunicativa.

Con motivo de la muerte de la araña, el narrador del cuento afirma que “la justicia no es función humana”, descrea, en virtud de la fragilidad y falibilidad de los seres humanos, de la posibilidad de que el “hombre sea juez del hombre”. Vallejo, de manera radical, niega la distinción entre el inocente y el criminal, afirma que “nadie es delincuente nunca” o “todos somos delincuentes siempre” (Vallejo, 2010), hecho que relativiza la función social de los jueces, códigos, cárceles y guardias. En “Muro noroeste”, la justicia terrenal, administrada por los estados nacionales, se muestra falaz, impotente. No obstante, la queja de Vallejo no se agota en el ataque a la justicia institucional, no se detiene en su crítica a la justicia como uno de los tres poderes independientes de las repúblicas construidas a “la ilustrada”. Con gran lucidez, Gutiérrez Girardot señala que en “Muro noroeste” Vallejo arremete también contra

la justicia divina, contra la fatalidad de observar que el mundo es “una cárcel en la que todos los que allí están son culpables sin tener otra culpa distinta de la de ser hombre” (Girardot, 2000). La justicia -sea terrenal o divina- está en otra parte, en el Edén por siempre perdido. El asesinato de la araña por parte del preso es, entonces, una versión del “pecado original”, pecado que confronta al ser humano con Dios y hace evidente el conflicto teológico subyacente a Escalas.

Este conflicto teológico, por supuesto, no se reduce a una simple crisis religiosa experimentada por Vallejo como individuo. La crisis de fe presente en “Muro noroeste” (y en el resto de Escalas, valga decirlo) es, entre otras cosas, uno de los rostros de la fragmentación del sueño moderno de los estados nacionales latinoamericanos. En Perú, como en el resto de Latinoamérica, , una muestra de la volatilidad de los imaginarios nacionales. Los seis cuentos de “Cuneiformes” atestiguan una fractura del yo, y esa disgregación, presente en “Muro noroeste” como crisis de fe, está estrechamente vinculada a la incapacidad de entrar en contacto con el otro en el seno de la sociedad moderna. Si la comunión con el otro es imposible, si el encuentro con el prójimo es una empresa fracasada, lo es en mayor grado la organización socioeconómica nacional, a gran escala.

Es aquí en donde el loco, personaje recurrente en los cuentos de “Coro de vientos”, juega un papel fundamental en la toma de posición de Vallejo frente a sus circunstancias históricas. El preso Palomino en “Liberación”, el tímido Marcos Lorenz en “El unigénito” y los delirantes Luis Urquiza y el narrador en “Los Caynas” son sujetos que fracasan al intentar acoplarse al orden social regular. El loco, casi por definición, es aquel que establece un trato desorbitado con la realidad, aquel que no experimenta el mundo en los mismos términos que los ciudadanos corrientes. Incapaz de desenvolverse según un código común, el loco de Vallejo es aquel “que se cree humano”, el que está “demasiado cuerdo”,

el que posee una excesiva lucidez, un conocimiento incomunicable. El fragmentario yo carcelario de los cuentos de “Cuneiformes” halla su paridóneo en el loco hiperbólico de los cuentos de “Coro de vientos”, ambos seres marginales, en las periferias de la vida moderna.

En “Más allá de la vida y la muerte”, la locura, aunque sea tan solo sugerida, le añade al cuento de Vallejo un matiz importante, significativo para la definición de su poética. Finalizaré mi exposición con el análisis de este cuento, el primero de “Coro de vientos”.

La trama puede ser sintetizada del siguiente modo: un joven vuelve a su aldea natal dos años después de la muerte de su madre y tras una inquietante conversación con su hermano se encuentra, inauditamente, con su madre muerta, quien se muestra sorprendida de verlo vivo y arguye que es él, el hijo, quien había muerto. Dejando a un lado los chispazos poéticos que por momentos acercan al cuento a la lírica y los procedimientos formales y núcleos temáticos comunes que lo insertan en la tradición de la narrativa fantástica (Susti, 2013), quisiera enfatizar en la manera en la que el final de este cuento, la puesta en duda de la vida del narrador, se diferencia de los finales epifánicos que caracterizan al cuento practicado por Quiroga, Borges o Cortázar, epítomes de la poética moderna más consagrada.

Las últimas líneas del cuento rezan:

—¡Pero hijo de mi corazón! —susurraba casi sin fuerza ella.

— ¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú mismo! ¡Creo en Dios! ¡Ven a mis brazos! Pero ¿qué?... ¿No ves que soy tu madre? ¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pálpame, hijo mío! ¿Acaso no lo crees?

Contempléla otra vez. Palpé su adorable cabecita encanecida. Y nada. Yo no creía nada.

—Sí, te veo —le respondí— te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible.

¡Y me reí con todas mis fuerzas! (Vallejo, 2010)

La desconcertante risa del narrador-protagonista, aunque cierre el cuento, abre la trama a la más frenética contingencia. A pesar de que es característico del cuento fantástico el provocar la vacilación del lector, Vallejo lleva hasta las últimas consecuencias este atributo, al punto de configurar un final contraepifánico, un final que no revela ninguna historia secreta (Piglia, 1986), sino que, por el contrario, desestabiliza cualquier interpretación. El final de “Más allá de la vida y la muerte”, como el final de “Liberación” o el de “Los Caynas”, no es un descubrimiento súbito, no es una luz que resemantiza y ordena claramente los sentidos potenciales del cuento, más bien se trata de un hundimiento en la locura, de un adentrarse en la vertiginosidad de la subjetividad escindida. La contraepifanía en Vallejo consiste en la creación de un misterio, en recubrir el clímax, ansiado por los lectores, de nuevos interrogantes. En lugar de encontrar, a través de un final insospechado, la respuesta a la pregunta planteada por la trama, el lector de Vallejo se estrella con otra pregunta, que pone en tela de juicio la posibilidad misma de encontrar respuestas definitivas. ¿Ha muerto, realmente, la madre del narrador? ¿Es él quien se encuentra más allá de la vida y la muerte? ¿Acaso ha perdido la cordura? No podemos determinararlo: en Escalas todo lo sólido se desvanece en el aire, en ese mismo aire que transmite, a rarefacciones y compresiones, la oscura música del dolor vallejiano.

Referencias

- Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. (E. L. Suárez, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. Cuadernos Hispanoamericanos, 403-406.
- Girardot, R. G. (2000). César Vallejo y la muerte de Dios. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Mattalía, S. (1988). “Escalas melografiadas”: Vallejo y el vanguardismo narrativo. Cuadernos Hispanoamericanos, 329-343.
- Montes, A. G. (2002). Escalas hacia la modernización narrativa. Recuperado el 07 de Julio de 2022, de Universidad Nacional Mayor de San Marcos: https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Literatura/escal_moder/contenido.htm
- Neale-Silva, E. (1987). César Vallejo, cuentista: Escrutinio de un múltiple intento de innovación. Barcelona: Salvat Editores.
- Piglia, R. (1986). Formas breves. Buenos Aires: Anagrama.
- Susti, A. (2013). “Entre las paredes de la celda”: una revaloración de Escalas de César Vallejo. Revista de crítica literaria latinoamericana, 341-362.
- Vallejo, C. (2010). Escalas. Madrid: Ediciones Barataria.

ESCRIBIR DESDE EL VÉRTIGO. UNA POÉTICA DEL CUENTO EN EVELIO ROSERO



Fabián Andrés Rodríguez González

Instituto Caro y Cuervo

fabian.rodriguez.mlc21@caroycuervo.gov.co

Resumen: La poética de un escritor puede ser tan importante como su obra. Esta nos ofrece, quizás, una primera mirada del proceso de creación del autor y marca, de alguna manera, el camino por el que transita su escritura. La presente ponencia tiene como propósito (re)construir la poética del cuento de Evelio Rosero, a partir de la revisión de entrevistas, conferencias, charlas o textos de ficción y no ficción del autor colombiano. Estos elementos iluminan la perspectiva que propone Rosero, en torno a algunos aspectos que dialogan con varios de sus cuentos cortos, como los aparecidos en la antología *Cuento para matar a un perro (y otros cuentos)*, publicado en el año 1989. Allí, el autor pone en escena sus preocupaciones frente a diversos elementos del género desde la construcción de metacuentos. Estos operan como puntos cardinales de quiebre y de vértigo en la poética cuentística de Rosero como parte de una experiencia que nace del *remecimiento imaginativo*. Para esto, se tendrán en cuenta algunas ideas de Blanchot, Agamben, Jaime Alejandro Rodríguez, Piglia, entre otros autores que han reflexionado alrededor del tema y quienes me permitirán direccionar la discusión hacia una mirada que busca amplificar los posibles sentidos del cuento.

Palabras clave: Evelio Rosero, cuento colombiano, poéticas, vértigo, escritura.

*Plantearse escribir es adentrarse en un espacio peligroso,
porque se entra
en un oscuro túnel sin final, porque jamás se llega a la
satisfacción plena,
nunca se llega a escribir la obra perfecta o genial,
y eso produce la más grande de las desazones.*

Enrique Vila Matas

Si consideramos que la poética de un escritor es tan importante como su obra; quizás esta pueda ofrecernos la posibilidad de echar una primera mirada al proceso individual de creación del autor y marque, de alguna manera, el camino por el que transita su escritura. Por tanto, (re) construir la poética del cuento de un escritor como Evelio Rosero es tratar de vislumbrar las fisuras por las cuales se entrevé una ínfima parte del enigma de sus ficciones, enigma “que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento” (Piglia, 2019, p. 105). Buscaré aproximarme a algunas formulaciones que el escritor ha hecho alrededor de este género, teniendo en cuenta algunos de sus textos de (meta)ficción y no ficción, en un intento por comprender la exploración que el mismo Rosero hace sobre el cuento desde la praxis reflexiva y creadora.

Esta ponencia tiene sus raíces en los pormenores y en las dificultades que supone el proceso de escritura de un cuento y, en general, del oficio de escribir; pero también, y más concretamente, en la necesidad de hacer una revisión de la perspectiva del género cuentístico desde la mirada singular de Evelio Rosero. La producción literaria de este escritor pone en evidencia, a mi juicio, no solo un lenguaje de la ficción que revela una escritura del vértigo, sino que además esta idea de escritura da cuenta de un derrotero que constituye su poética y reflexión en torno a la creación del género breve. El mismo Rosero, al referirse a este aspecto dice concebir una sensación de hundimiento cuando escribe, como si la escritura estuviera hecha de arenas movedizas o de vorágines telúricas que arrastran al escritor hacia lo más profundo. Esta idea de hundimiento la retomaré más adelante para referirme al vértigo.

Meditaciones y variaciones: hipótesis para una poética del cuento en Evelio Rosero

En un texto publicado en el Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República sobre la creación literaria, Evelio Rosero relata cómo una de sus primeras novelas, *Juliana los mira*, era inicialmente un cuento corto titulado “Juliana mirándolos”. Este aspecto, para el autor, no es un hecho menor, todo lo contrario, comprende el lugar y el sentido del cuento en su trabajo literario y en su proceso creativo. En Rosero, sus cuentos, especialmente los más breves, “son en realidad un esbozo subterráneo o sinopsis involuntaria de novela” (p. 111). Esta idea puede sugerir una perspectiva alrededor del cuento roseriano, que funciona como un dispositivo de búsqueda y movimiento de la experiencia narrativa y no como un texto acabado en sus propias leyes; es decir, el cuento en Rosero está abierto a la experiencia de las posibilidades de convertirse en otra cosa: a la construcción y (re) elaboración constante y continua de la escritura cuentística y de sus variaciones. He aquí una primera hipótesis: el cuento en Rosero recorre unos caminos de ruinas circulares, inesperados e infinitos. En este lugar, el cuento nunca es una obra definitiva, y como nada está premeditado, hay un naufragar a la deriva, sin puerto ni punto de llegada. En Rosero, el cuento es un eterno devenir que aún está por escribirse.

Este devenir tiene que ver con el proceso del escritor en particular y responde a los riesgos que asume Rosero cuando escribe un cuento. Con “Juliana mirándolos”, y otro cuento suyo publicado en 1978 titulado “Juliana” (que no guardan ninguna relación entre sí fuera del nombre), Rosero comienza a descubrir que detrás de la escritura de un cuento es fácil experimentar una o varias obsesiones que pueden inquietar a un escritor, por ejemplo, ¿cómo otorgarle a un personaje vida propia y lograr que este adquiera una verosimilitud de carne y hueso? Así, durante el

proceso de variación, revisión y corrección de estos dos textos breves, se da cuenta de que necesita una estructura más amplia que la que le ofrece el cuento para tratar de explicar(se) el universo literario de Juliana. Rosero va configurando una escritura movida por los efectos que le sugieren algunas *ideas* o *esbozos literarios* como sucedió con este personaje, que luego de ser un cuento breve se convirtió en una de sus novelas iniciales de la trilogía *Primera vez* junto con *Mateo solo* (1984) y *El incendiado* (1988). Lo que en principio parecen esbozos son realmente cuentos y al mismo tiempo ideas para escribir sus novelas, así como sucede con sus poemas del libro *Las lunas de Chía*, que en principio eran proyectos para escribir cuentos. Segunda hipótesis para una poética cuentística de Rosero: el cuento, al ser materia orgánica, viva y móvil sin una forma definida, comprende una fuerza de resistencia que pone en tensión al escritor. El cuento es potencia creadora, una pulsión contenida que experimenta el cuentista cuando intenta escribir un cuento, o bien, terminarlo. El cuento en Rosero tiene dos caras: es procedimiento y creación.

El aturdimiento, el temblor de cielo interior que le produce a Evelio escribir, como a muchos otros escritores, lo conduce a meditar sobre su oficio con el fin de tratar de comprender, desde su propia experiencia, la lógica del proceso de creación, en este caso, de su cuentística. En su libro *Literatura y comunicación* (1996), el autor nos brinda unas primeras reflexiones sobre algunos aspectos del cuento. Para abordar este género, hace énfasis en un elemento esencial: el vértigo como exploración interior e individual del escritor. Al respecto dice: “Toda creación literaria tiene que partir, nos parece, de una inconformidad. Si se está relativamente conforme no es posible escribir un cuento. [...] Si no existe este desasosiego inicial, el movimiento interno, el remezón, no tiene caso intentar escribir un cuento (Rosero, 1978, pp. 17-18). Esta premisa alrededor del movimiento interno guía el proceso de composición de un cuento en Rosero y funda

un sentido del vértigo que está condicionado a la capacidad inventiva y creadora del escritor. De esta forma, él trata de traducir eso que Luisa Valenzuela llama “el rumor del misterio que amenaza” (2003, p. 38) y que para Rosero puede ser un caminar a tientas, en medio de lo oscuro, por el filo y la llaga de la escritura-vértigo. Tercera hipótesis: el cuento en Rosero es una toma de conciencia del estremecimiento y del vértigo que el escritor toma para sí con el fin de no caer *ad infinitum* en el vacío.

Ahora bien, el cuento roseriano está atravesado por un vértigo o hundimiento y se corresponde con la experiencia interior y caótica del escritor desde el cual emprende el viaje inventado y muchas veces inoperante del cuento, para darle vida, tensión y sentido al universo oblicuo de la imaginación y de “lo real”. Es necesario apuntar que cuando me refiero al sentido inoperante del cuento me refiero en términos de una poética de la inoperosidad planteada por Agamben (2016), quien considera a la poesía, y en mi caso, al cuento, como una operación en el que el lenguaje desactiva y vuelve inoperables sus funciones comunicativas e informativas para darle un nuevo y posible uso a la palabra literaria. Así, escribir desde el vértigo se convierte en una “necesidad de explorar la realidad a través de la conciencia del lenguaje y del mundo que como construcción conduce, en últimas, a la posibilidad de expresar (ficcional) cualquier proceso mental o de conciencia” (Rodríguez, 1995, p. 44). Ficción y vértigo incuban esa realidad a la que Rosero se ve enfrentado cuando trata de expresar el suplicio de la existencia y de lo (im)posible. En y desde el cuento, el autor explora el vacío o la caída huidobriana, en la cual se hace evidente un procedimiento que ofrece cierta idea de la genética del texto como parte de su poética. Desde allí, la escritura del cuento como vértigo en tanto posibilidad y búsqueda, dispone para sí versiones y vivisecciones que hacen presente un nuevo y distinto sentido de lo que se escribe o (no) se ha escrito.

El abismo de la escritura

Cuando Rosero habla *del abismo de la escritura* es una forma de nombrar la sensación que experimenta cuando escribe, una sensación, dice el mismo escritor, de hundimiento “en donde participo, como angustioso intermediario, de fuerzas internas que me avasallan” (Rosero, 1993, p. 113). Esta idea de hundimiento es fundamental para aproximarnos a su proceso de creación:

Si escribo lo hago con la urgencia de no permitir que se me hunda; me explico: todo el andamiaje de mi escritura está conducido a que esta sensación de hundimiento desaparezca; y es posible que ese mismo vértigo implique la velocidad con que yo considero que se desplazan mis argumentos. (Rosero, 1993, p. 114)

Que un cuento devenga novela dentro del procedimiento de creación de Evelio, tiene que ver, precisamente, con ese desplazamiento que el autor hace de dicho género hacia otras latitudes literarias. Impulsado por ese estado de hundimiento, por ese remezón que lo lleva a situarse sobre la cuerda frágil del funambulista *pugnando por flotar en la tempestad*. Cuarta hipótesis sobre el cuento roseriano: el cuento es hundimiento, final del hundimiento y asilo.

Ya hemos dicho que el cuento en Rosero permanece en un constante movimiento y que este movimiento es producto de un vértigo experimentado por el escritor. Asimismo, esta manifestación del ser creador tiene eco ante la realidad, ante el desasosiego y los abismos que se abren, de par en par, en cada esquina o vereda; un vértigo que aspira a efectos estimulantes que se traducen en búsquedas estéticas, poéticas, y políticas dentro o fuera de la esfera artística; unas búsquedas que adquieren un sentido cuando lo que

se pone en juego es la vida a través de la palabra. La apuesta cuentística de Rosero se extiende por encima del espacio de lo anecdótico y traza una línea vertical paralela a la caída de alguien que se lanza desde el punto más alto y lejano sin paracaídas.

Rosero, de alguna manera, reclama ese lugar del vacío y del vértigo como parte de la mítica de su escritura y de su proceso creativo. Allí encuentra un agujero negro por el cual puede asomarse al mundo, a veces, con la tentación de lanzarse hacia él, o de huir de ese “sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, para sentir las cosas y los seres” (Lipovetsky, 1990, p. 76)”; pero también para preguntarse ¿qué es el vacío? ¿qué es la escritura? o ¿por qué se escriben cuentos, poemas y novelas? La experiencia del vértigo como parte de la poética cuentística de Evelio nos invita en la exploración como lectores no a saltar al vacío, sino a experimentar una forma de ver o leer sus cuentos desde el borde del precipicio. Su idea de escritura encuentra un espacio en la imagen de la verticalidad, de la cuerda que se tensa y se afloja sobre la nada. Con Rosero, escribir es acceder a un experimento con el vértigo en el que o nos hundimos o saltamos o nos asimos a la escritura de uno que otro cuento breve.

Pero ¿cómo se traduce el vértigo en sus ficciones? Puede ser que una de las grandes desazones para un escritor como Rosero sea la de encontrar en el universo del cuento un paisaje inagotable de posibilidades; que la ingravidez de este interrogue la maquinaria misma del cuento y aloje dentro de sí un soporte que articule otros textos, otras ideas, otros argumentos o esbozos. Los cuentos breves de Rosero permiten plantear una lectura que confecciona el material compositivo-creativo de su poética. Por ejemplo, en el texto “Cuento para matar a un perro” se advierte la presencia de las variaciones en la imposibilidad que plantea

llegar al cuento definitivo, cuyo desafío del autor “consiste en dar con un cuento certero que mate al perro sin que se dé cuenta. En todo esto se le pasa la vida al autor, y los perros, al verlo, caen muertos de la vergüenza” (Rosero, 2019, p. 315).

Otro de sus (meta)cuentos breves es “A la deriva” en donde todo o nada es lo que parece. El cuento nos plantea nuevamente la necesidad de (re)escribir la infinidad de posibilidades que puede tener un cuento y narrarlo desde diferentes puntos de vista, desde diversas perspectivas. Los dos personajes de esta narración deben atenerse a la imaginación mutable de un autor, la cual le brinda múltiples posibilidades mediadas por la experimentación con el lenguaje, pero también por la misma experiencia interna del escritor, según Rosero. En este mismo cuento, hay un escritor que huye inmóvil de la realidad, que se aparta bajo la lluvia, mientras sus personajes caminan en dirección a un bosque para tratar de comprenderse a sí mismos o de comprender a aquel que escribe. El autor se mueve en un universo de vicisitudes y abismos. Debe atenerse a que las cosas no son como son y debe transformarlas, incluso, deberá transformarse a él mismo para no hundirse en esa fosa profunda. La mejor manera de evitarlo es escribir para tratar de entender este mundo y ese otro mundo del o al que se huye.

El vértigo de las posibilidades, tal y como lo vemos en estos y otros cuentos de Rosero, tiene que ver con el acto de imaginar, sin el que no habría ficción. La imaginación se mueve hacia el lugar del vacío de la realidad y forma la existencia de la inexistencia del mundo imaginario de la literatura. Dicho movimiento convierte a la imaginación en un acto simbólico y proyecta ante los ojos del lector las ausencias de lo real y al mismo tiempo el objeto propio de la ficción: la (im)posibilidad del símbolo. Blanchot (2007) dirá:

“[El símbolo] es su propio vacío, la distancia infinita que él no puede ni interpretar ni tocar, una laguna inmensa que excluye los límites a partir de los cuales él se esfuerza por hacerla aparecer. Y, sin embargo, el símbolo no es tampoco lo informado, y si se desembaraza de los rasgos concretos para desembocar en lo informe, se pierde completamente” (pp. 78-79).

Esa paradoja a la que está sometido el lenguaje de la ficción, en tanto imaginación y símbolo, pone de manifiesto también la experiencia literaria en Rosero, en la que se pueden constatar las orillas del cuento, pero también la imposibilidad de arribar hacia ellas. En otras palabras, el cuento es también su vacío y distancia, presencia-ausencia, lo informado por las no-palabras y lo que está dicho.

Se escribe desde el vértigo como resistencia y suspensión de la realidad; es acto creativo en potencia. Los cuentos de Rosero nunca marcan un punto cardinal exacto. Su territorio es del vacío y la nada. El cuento roseriano vive en un estado paradójico de permanente vecindad con el acto creativo sin llegar nunca a concretarse; y al tiempo es acto y gesto en sí mismo. Una última hipótesis: la escritura-vértigo del cuento en Evelio Rosero significa proximidad con aquello que se busca, pero que nunca llega a encontrarse, pues se perdería el sentido de *lo próximo*. Tal vez en “El encontrador” se haga latente esta idea:

No sé quién soy ni para qué sirvo y no estoy satisfecho conmigo ni con mis encuentros, quisiera encontrarme, sé que estoy perdido, en cualquier esquina del mundo y del otro me estoy buscando yo mismo, hoy mismo y soy, sin embargo, El Encontrador” (Rosero, 2019, p. 310).

Rosero es por excelencia el *Encontrador* y sus cuentos la imposibilidad de hallar(se) aquello que se busca o, por lo menos, en el sentido estricto de lo que podría ser o no un cuento.

Referencias

- Agamben, G. (2016). ¿Qué es el acto de creación? *El fuego y el relato* (35-54). México D.F., México: Editorial Sexto Piso.
- Blanchot, M. (2007). El lenguaje de la ficción. *La parte del fuego* (73-82). Madrid, España: Editorial Arena Libros.
- Lipovetsky, G. (1990). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, España, editorial Anagrama.
- Rodríguez, J. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, Bogotá, Colombia, Sí Editores.
- Rosero Diago, E. (1993). La creación literaria. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 30(33), 109-120. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2107
- Rosero Diago, E. (2013). De editores y traductores. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 47(84), 258-261. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/167
- Rosero, E. (2019). *Cuentos completos*, Bogotá, Colombia, Editorial Tusquets.

- Rosero, E. (2019). *Esto no es un cuento*, Bogotá, Colombia, Instituto Caro y Cuervo y CorpoUlrika.
- Rosero, E. (2019). *Literatura y comunicación*, Bogotá, Colombia, Unad.
- Rosero, E. (1989). *Cuento para matar a un perro y otros cuentos*, Bogotá, Colombia, Carlos Valencia editores.
- Rosero, E. (2019). *Cuentos completos*, Bogotá, Colombia, Editorial Tusquets.
- Rosero, E. [Banrepcultural]. (2012, septiembre 11). *Evelio Rosero: un escritor en el mundo de las editoriales [video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QF0VTKSzhI8>
- Piglia, R. (2019). *Formas breves*, Bogotá, Colombia, editorial DeBolsillo.
- Valenzuela, L. (2003). *Escritura y secreto*, Madrid, España, Fondo de Cultura Económica.

LEONARDO PADURA: UNA POÉTICA CUENTÍSTICA DESDE LA DESESPERANZA



Jhonattan Zárate León

Universidad Nacional de Colombia

jzaratel@unal.edu.co

Resumen: Leonardo Padura, periodista y escritor cubano, es ampliamente conocido en el mundo de la narrativa novelesca por su serie de novelas que gira en torno a las aventuras del detective Mario Conde. Sin embargo, su obra cuentística muestra una intención creadora que se distancia del paradigma más consagrado del cuento moderno. Aunque pocos, hace apenas siete años sus cuentos fueron recogidos por la editorial Planeta, y reunidos en un solo volumen titulado *Aquello estaba deseando ocurrir*. La propuesta poética de Padura toma como punto de partida la crisis del individuo *moderno* que, en consecuencia, conduce a una profunda desesperanza. En cuentos como “Los límites del amor” o “La puerta de Alcalá”, la desesperanza es el hilo conductor que separa su obra de un primer paradigma: la importancia del suceso y de la atmósfera. Los personajes de sus cuentos no son troncos inertes arrastrados por la corriente de la trama. En este sentido, esta última es solo una excusa que permite al lector observar el desarrollo de los personajes, sus motivaciones, sus conflictos internos: su experiencia de vida. La crisis del individuo en la poética cuentística de Padura cobra tal importancia, que algunos otros pilares del arquetipo del cuento moderno se resquebrajan y ceden ante la necesidad de contar la vida y la experiencia de un individuo roto y perdido en su tiempo, mezcla indisoluble de pasado, presente y un futuro siempre incierto.

Palabras clave: Leonardo Padura, Cuba, nuevas poéticas del cuento latinoamericano contemporáneo, desesperanza.

Hablar de Leonardo Padura hoy, probablemente evoque en la memoria de quien escucha a Mario Conde, célebre personaje novelesco, detective encargado de vender las nueve novelas que giran en torno suyo. Sin embargo, en el campo de la cuentística hispanoamericana, Padura permanece en las sombras. Con el fin de establecer una primera

aproximación crítica a su obra, propondré una hipótesis de lectura que tomará como punto de partida tres ejes fundamentales: en primer lugar, la historia cubana reciente, que probablemente permeó la escritura de algunos de sus cuentos, junto a la crisis de la modernidad. Segundo, la desesperanza entendida en los términos de Fernando Cruz Kronfly; y, tercero, el arquetipo más consolidado del cuento moderno. Proceder así, permitirá develar cómo la poética de Padura toma distancia de ciertos aspectos formales del paradigma del cuento moderno latinoamericano, a través de la puesta en escena de la crisis del individuo moderno.

Antes de emprender el análisis de la poética cuentística de Padura, considero importante realizar un paneo general sobre algunos aspectos relevantes de la historia cubana, en vista de que todos los personajes presentes en *Aquello estaba deseando ocurrir* son cubanos. Del mismo modo, no debemos olvidar que como sujetos históricos nuestras acciones y cavilaciones se encuentran sujetas al entorno en el que nos desarrollamos como individuos.

Algunos de los aspectos relevantes que han marcado la historia cubana: en primer lugar, desde el comienzo de la oleada de luchas independentistas en América del Sur, podríamos hablar de una independencia tardía de Cuba, ya que su estado de colonia española cesó apenas hacia 1898 (Xalma, 2007, p. 25) con ayuda del gobierno norteamericano. En consecuencia, durante los siguientes 50 años, el destino de la isla estuvo sometido a los intereses estadounidenses, como el escenario perfecto para una eventual dependencia económica de la potencia⁶. En segundo lugar, la revolución de 1959, que significó “el derrumbe de la dictadura de Batista,

6. Según Xalma, el “turismo internacional” de origen norteamericano “se convirtió en la actividad que aportaba más divisas a la isla después del tradicional azúcar” (p. 26).

la búsqueda de una auténtica soberanía que permitiese a la isla desligarse del sometimiento a los intereses estadounidenses, y la corrección de la grave situación social” (p. 26). En tercer lugar, el ingreso atropellado de una nación esencialmente premoderna a las dinámicas e ideales de la modernidad⁷. En cuarto lugar, la crisis económica y subsiguiente derrumbe del proyecto de nación, tres décadas después, debido a “la desintegración del bloque de países liderados por la URSS” que “representó para Cuba la pérdida del 85% de sus nexos comerciales y financieros” (Xalma, p. 33).

Detengámonos por un momento en los últimos aspectos mencionados: la revolución, la modernidad y la crisis. La revolución avivó en el espíritu de los jóvenes cubanos la necesidad de echarse al hombro su país, no solo para reedificarlo, sino también para fundar una nueva historia⁸. Así, el individuo comenzaría a formarse, y también a su nación, a imagen y semejanza de sí mismo, en aparente sintonía con el ideal moderno. Además, debido a su estado espiritual premoderno, en Cuba Dios no murió como en Europa y lo sacro perduró, mientras que otras instituciones vinieron a compartir su lugar. Así, Cuba asumió su modernidad por medio de la sacralización del Estado y la Historia, impulsados por la revolución y el espíritu de cambio. En consecuencia, Estado e Historia constituyeron un nuevo sentido superior y noble de vivir. Sin embargo, este nuevo sentido se desvaneció tras la llegada de la crisis económica, y creó una profunda escisión en el espíritu cubano a raíz de la abrupta desaparición de sus instituciones sacras.

7. De acuerdo con Fernando Cruz Kronfly, el espíritu del hombre latinoamericano que enfrentó la modernidad europea era esencialmente premoderno ya que las masas “no se sentían iguales, ni valoraban su individualidad y generalmente vivían inmersas en un universo sacro” distante “de una visión secular y laica de la sociedad y la política” (1994, 13).

8. En palabras de Reinaldo Arenas, los jóvenes “le habíamos encontrado un sentido a la vida, teníamos un plan, un proyecto, un futuro, [...] una inmensa tarea que realizar” (2001, p. 79).

Llegados a este punto, nos encontramos con uno de los aspectos más importantes para una configuración teórica de la poética cuentística en Padura: el papel central que asume la fractura del individuo como expresión de la crisis de la modernidad. De cara al abandono de los ideales sacros, Cruz Kronfly propone⁹ una serie de elementos característicos del espíritu del hombre posmoderno¹⁰ que, debido a la brevedad que nos atañe, me limitaré a enumerar. Dentro de los rasgos más importantes se cuentan: la falta de un sentido para la vida, la relativa inutilidad de todo, “la más absoluta ausencia de coherencia” (Cruz, 1994, p. 101) en la cotidianidad, la crisis del sentido espacial y temporal (p. 105), la búsqueda de soportes materiales momentáneos que le den un puñado de sentido a la existencia (p. 109), “una especie de inutilidad de fondo que todo lo contamina de ausencia de sentido, de soledad absoluta del hombre” (p. 107). Además, sin olvidar la historia cubana, los personajes siempre sienten sobre sus talones la sombra del régimen cubano, una suerte de fiera presta a devorar (o que ya devoró) sus destinos.

Veamos, pues, cómo operan estos elementos dentro de la obra cuentística de Padura. Con tal fin, seleccioné tres cuentos: “La puerta de Alcalá”, “Los límites del amor” y “El destino: Milano-Venezia (vía Verona)”.

En primer lugar, la ausencia del sentido de la vida siempre se ve acompañada por una constante búsqueda de asideros materiales que puedan proporcionar alguno, por más pasajero que parezca. En tal orden de ideas, los personajes de los cuentos de Padura terminan obsesionados por estos asuntos banales que, en un principio encausan los acontecimientos de la trama.

9. “La nieve del Almirante o la agonía suya en la modernidad. Una aproximación a la crisis de la modernidad en la novela de Ávaro Mutis, a pesar de su insistencia en no reconocerse como un hombre moderno sino como un monarquista” (Cruz, 1994).

10. Entiéndase el concepto “posmoderno” en el más llano de sus sentidos, como posterior a la modernidad, para evitar toda discusión filosófica trascendental al respecto.

Observemos a Mauricio¹¹, por ejemplo. Durante sus primeros meses de misión en Luanda encontró un “tomito” sobre Velázquez, “cuando todavía visitaba las librerías y los museos” (Padura, 2020, p. 19). Sin embargo, su rasgo más llamativo no eran las obras del pintor, sino María Fernanda, la antigua dueña del libro, que lo había marcado y subrayado. Desde ese momento, Mauricio quedó cautivado por el “provocador misterio de María Fernanda” (p. 21). Y luego, mientras Mauricio se “limpiaba el culo” con un periódico que le confirmaba que la vida “es una mierda” (p. 16), leyó un breve titular que anunciaba una exposición de Velázquez en el Museo del Prado. Este par de hechos banales se transformaron en un polo a tierra hacia el sentido, porque desde entonces “Mauricio soñó con María Fernanda y con visitar El Prado” (p. 21).

Del mismo modo ocurre con Miguel¹², que “demasiado cansado y absolutamente vencido después de ver morir tantas promesas y esperanzas” (p. 158) añora conocer Venecia, viejo sueño suyo “nacido de la lectura de Marco Polo y alimentado con novelas, películas e historias de carnavales” (p. 172), sueño que “se había convertido en un mito de lo deseado” (p. 156).

En los pasajes citados se dibuja un primer rasgo compositivo a partir de la crisis de la modernidad: la casualidad y el acaso conducen la vida de los personajes en la búsqueda del sentido y, además, son el desencadenante de la acción que motiva el desarrollo de la trama del cuento. El segundo aspecto que entraremos a discutir se encuentra íntimamente atado a las boyas de las que se aferran los personajes antes de seguir siendo arrastrados por la corriente de la vida: la relativa inutilidad

11. Personaje principal de “La puerta de Alcalá”, periodista cubano enviado de misión a Angola, como castigo del régimen cubano y para mantenerlo bajo vigilancia.

12. Personaje principal de “El destino: Milano-Venezia (vía Verona)”. Al igual que Mauricio, Miguel es un periodista cubano de misión en el extranjero, pero radicado en Milán.

de todo y la falta de coherencia entre los diferentes acontecimientos de la vida.

Acompañemos, una vez más, el periplo de Mauricio y Miguel. Como enviados de misión al extranjero, sus desplazamientos siempre están condicionados por el régimen cubano. Este hecho intensifica la sensación de sentido y libertad individual proporcionada por el simple acto de ir de una ciudad a otra. A pesar de las dificultades, Mauricio y Miguel se lanzan a la aventura con el fin de resolver sus obsesiones espirituales. Sin embargo, la inutilidad de toda empresa siempre está a la vuelta de la esquina.

Mauricio llega a Madrid un lunes en la tarde, deja sus maletas en el hotel y se encamina hacia el Museo del Prado. Son las 5:39 de la tarde y le reconforta saber que el museo cierra a las 9:00. Una vez se encuentra frente a las puertas del museo, el celador le explica “que la instalación cerraba los lunes y abría los martes a las nueve de la mañana, y que le daba pena que hubiera venido desde Angola, eso queda por el Congo, ¿no?, y se fuera al día siguiente, pero que él no podía hacer nada” (Padura, 2020, p. 29).

En el caso de Miguel, su amigo Bruno le obsequia como regalo de cumpleaños un billete de tren ida y vuelta Milán-Venecia. Miguel, sin dinero, aborda el tren, el vagón y el compartimento. En frente suyo se sienta una joven italiana llamada Valeria que, a pesar de saber que Miguel se dirige a Venecia, lo invita a visitar Padua. En este momento, el sueño de ir a la ciudad de las góndolas parece diluirse. Luego de tener encuentros sexuales en el apartamento de Valeria, y de que Miguel creyera que la muchacha sería su pasaporte de estadía en Italia, ella le confiesa estar casada con un marqués que anda de viaje. Dos días después, tras exprimir al máximo la ausencia del marido, Miguel se despide de Valeria, quien le da algo de

dinero para que retome su curso hacia Venecia. Pero media hora antes de que pase el tren, Miguel “aceptó la certidumbre de que no tenía deseos de ir a Venecia (p. 171), “[t]al vez había vivido los tres mejores días de su existencia, [...] así no valía la pena ir a Venecia” (p. 172).

De lo anterior podemos concluir lo evidente: sin importar qué obsesión, qué soporte material se imponga el hombre *posmoderno* en su continua búsqueda del sentido, cualquier acción es inútil ante la incoherencia y falta de lógica de la vida. Estas obsesiones que terminan en el vacío absoluto permiten dos situaciones a nivel compositivo: en primer lugar, la chispa que motiva el avance de la trama se apaga y, en segundo, el cuento se vuelca sobre la vida, la experiencia y los conflictos internos de los personajes.

El último aspecto que definiría, según Cruz, el espíritu de nuestros días es la crisis del sentido espacial y temporal. La muestra más clara de esta crisis aparece en “Los límites del amor”, cuya disposición formal disfrazada de diario introduce imprecisiones cronológicas que, al final del cuento, carecerán de toda lógica y confundirán al lector que busque anclajes temporales o espaciales para dotar de sentido a la realidad. El argumento del cuento se resume de manera sencilla: Ernesto es un soldado cubano enviado en misión de dos años a Angola. Está casado con Tania, pero ante el peso de la soledad se involucra sexual y, hasta donde sabemos, sentimentalmente con Magaly, una mecanógrafa cubana también en misión. Ernesto parece debatirse entre dos mundos: Magaly en Angola y Tania en La Habana.

A pesar de la aparente sencillez del argumento, la trama se construye a partir de la falta de lógica temporal. La narración comienza un miércoles, una semana antes de que Ernesto regrese a Cuba. Sin embargo, el siguiente día reseñado es miércoles y Ernesto sigue en Angola con

Magaly. La lógica temporal propuesta por el “diario” comienza a perder coherencia. Tercer día reseñado en el diario y es miércoles de nuevo. A estas alturas, mientras el lector se pregunta si acaso Ernesto no regresaba a Cuba hace dos semanas, la coherencia y el sentido del tiempo ya se han hecho trizas, en apenas tres páginas. Ahora solo nos queda, en cuanto lectores, deslizarnos en la vivencia y presenciar a dónde nos lleva. La conciencia del tratamiento a-temporal se hace evidente en uno de los pasajes, al asegurar que para Ernesto “el tiempo le resultaba pegajoso y cada semana que conseguía arrancarle al almanaque le parecía todo un año de vida” (p. 123). En síntesis, el cuento ocupa los días de una semana, repitiéndolos con el único fin de desvirtuar al Tiempo, mientras la ordenación lógica de los acontecimientos, de la vida, se distancia de un día a otro. Tanto es así que el cuento concluye con Ernesto preguntándose si “algo todavía tiene sentido” (p. 140).

Como hemos dicho, los aspectos aquí señalados constituyen lo que para Cruz Kronfly es el espíritu del hombre de nuestros días. Sin embargo, hay un aspecto más en los personajes de Padura que multiplican la fractura espiritual del individuo posmoderno, en especial del cubano: su historia. Es una constante, entre los personajes de los cuentos evocados, la sombra del régimen que condiciona cada uno de sus actos. De esta manera, Mauricio es un “oscuro y sancionado periodista cubano, acusado de no poseer la suficiente firmeza ideológica para ser un orientador de las masas” (p. 30). Miguel condensa el fracaso de una nueva historia cubana y del *nuevo hombre* vomitado por la revolución cuando se define como “un tipo jodido, sin pasado ni futuro, sin nostalgias ni expectativas, indeciso ante la aventura de un exilio que podría lanzarlo al fondo de una sociedad [la italiana] perfectamente estratificada, xenófoba y agresiva” (p. 162).

A partir de todo lo expuesto, la crisis de la modernidad presente en los cuentos de Padura tiene como única salida una profunda desesperanza. De acuerdo con Cruz Kronfly, “separado del mito y de lo sagrado, red primordial del sentido, el hombre moderno se hunde en la desesperanza, en sensaciones de soledad y abandono, todo lo cual se traduce en una consecencial pérdida del sentido de vivir” (1998, p. 124).

La puesta en escena de la desesperanza en los personajes de los cuentos de Padura, conlleva a un claro distanciamiento de las poéticas del cuento moderno que “desde Poe nos hablan de la necesidad de construir espacios de ficción sometidos a leyes implacables donde no haya espacio para el desvío ni la distracción” que reforzarían las “atmósferas fatales y los destinos implacables” (Becerra, 2008, p. 39). El peso de la trama como base para la construcción del cuento se aliviana, como hemos evidenciado, mientras que el papel de la crisis del individuo se condensa y se transforma en el foco de atención. Los seres de los cuentos ya no se someten a la fatalidad implacable de los acontecimientos, sino que se mueven por ellos sin un sentido claro ni una finalidad precisa, solo para mostrarnos hasta qué punto el cristal de sus espíritus se encuentra fragmentado.

La fractura espiritual del individuo en los cuentos de Padura no tomaría distancia únicamente del papel fundamente del acontecimiento, sino que, además, franquearía otras fronteras consolidadas por el arquetipo del cuento moderno. Así, el “efecto sorpresa [que] se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (Piglia, 2000, p.106), o el *límite* que constriñe al cuentista a “escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos*” (Cortázar, 1971, p. 406) no tendrían lugar. Esto, en primer lugar, debido a que los cuentos de Padura no guardan más sorpresa que la falta de causalidad entre un instante y el otro y,

en segundo, porque los “acontecimientos significativos” se pierden entre la incoherencia del tiempo, la historia y la experiencia humana. Finalmente, el mecanismo perfecto de relojería del cuento moderno deja de funcionar, ya que la fractura espiritual de los personajes no se resuelve con la conclusión de la narración, sino que, por el contrario, “el texto se cierra mientras que la narración sigue abierta” (Rejtman, 2008, p. 72). En conclusión, la desesperanza y la crisis de la modernidad, que en apariencia constituyen rasgos temáticos, intervienen en la poética del autor y su distanciamiento del canon compositivo del cuento moderno.

Referencias

- Arenas, Reinaldo (2001). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Becerra, Eduardo (2008). “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”. en *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III Siglo XX* (p. 33-41). Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio (1971). “Algunos aspectos del cuento” en *Cuadernos Hispanoamericanos, núm,255*, 403-416.
- Cruz Kronfly, Fernando (1994) *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta.
- Cruz Kronfly, Fernando (1998) *La tierra que atardece*. Bogotá: Ariel.
- Padura, Leonardo (2019) *Agua por todas partes*. Bogotá: Tusquets
- Padura, Leonardo (2020) *Aquello estaba deseando ocurrir*. Bogotá: Planeta
- Piglia, Ricardo (2000) “Tesis sobre el cuento” en *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Xalma, Cristina (2007) *Cuba: ¿hacia dónde?* Barcelona: Icaria Editorial.
- Rejtman, Martín, “Poética” en Becerra Eduardo, *El arquero inmóvil, nuevas poéticas sobre el cuento* (p. 71-73). Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2006.

Cu
subjeti
e ide

ento,
ividad
entidad

POÉTICA DE LA RESISTENCIA A LA DICTADURA CHILENA; ENTRE ROBERTO BOLAÑO Y LA ENFERMEDAD DE HACER LITERATURA



Jonathan Caicedo Girón

Universidad Nacional de Colombia

caissedorf@gmail.com

Resumen: La colección *Cuentos Completos* (2018) reúne los relatos más importantes del escritor chileno Roberto Bolaño. Editado por Alfaguara. El libro guarda una importante relación poética entre el autor que padece de literatura y un país que parece vomitar a los hombres más vulnerables de la tierra. Así es. Los cuentos de Bolaño son una poética de la resistencia. A lo sumo, un canto, ¿a qué o a quiénes? A las voces ninguneadas de Chile que vieron cómo se caía la *Moneda*. Esta ponencia pretende mostrar cómo desde la cuentística de Roberto Bolaño, se generan, como denominaría Deleuze, *líneas de fuga*, para contrarrestar los poderes militares hegemónicos, dado que la narrativa y sus personajes (la mayoría literarios) develan sendas críticas al sistema dictatorial. También se muestra cómo desde la miseria económica, un escritor subalterno levanta la voz para luchar contra dos enfermedades incurables: la vida y ser una “rata pobre”. Así las cosas, el texto toma un horizonte metafórico que se escinde entre poetas delirantes, entres detectives con una moral bastante cuestionable, entre personajes líricos que parecen fraguados en los tejidos oníricos de un Bolaño que solo servía para dos asuntos vitales: escribir y robar libros. *Cuentos Completos*, sí, como en el fútbol, llenos de pasión. Escribiendo siempre desde el exilio, desde la enfermedad, pero con el corazón en el país austral. Líneas de resistencia, líneas de fuga que posibilitaron a muchos chilenos una catarsis romántica que los hizo armarse de piedras y de poemas.

Palabras clave: cuento, poética de la resistencia, dictadura, literatura.

Nunca más volvieron a verlo

«Escribir no es normal. Lo normal es leer y lo placentero es leer; incluso lo elegante es leer. Escribir es un ejercicio de masoquismo; leer a veces puede ser un ejercicio de sadismo, pero generalmente es una ocupación interesantísima.»

Roberto Bolaño

En una de las pocas entrevistas que concedió el narrador austral Roberto Bolaño, denominada *La belleza de pensar*, en el marco de la Feria del libro de Santiago, Chile, el escritor reflexionaba sobre la génesis de la creación literaria y aludía en primera instancia a la poesía. Comentaba que, por lo menos, cuando él empezó a escribir, inició con el género poético en una batalla a muerte, al estilo de los poetas malditos. Intentando un habitar poético y romántico del mundo. Pero, ¿qué fuerzas ocultas emergen para que la poesía tenga como rasgo inherente una vida avocada en las rupturas de lo cotidiano? ¿Cavilaba Bolaño sobre las fuerzas emancipadoras de la palabra que luego lo llevarían a ser un perro romántico? ¿Cómo resistir desde el hecho poético donde una pistola es más efectiva que un verso?

Intuimos que Bolaño, en esa “lucha a muerte” con la poesía, encontró su camino. No como Maiakovsky que, en palabras del profeta de la destrucción salvadora, Gonzalo Arango, lo definió como “El poeta que frustró tanto la experiencia como el conocimiento, y murió sin hacer nada por la belleza, y nada por la revolución; nada por sí mismo y nada por la humanidad” (p. 42). A lo sumo, el poeta ruso murió en el olvido, entre fusiles y granadas. Habitó la poesía y, como suele suceder, ésta le pasó factura. No obstante, el mismo Bolaño, en una guerra con su cuerpo, también libró una batalla que convirtió sus huesos en gasolina.

Sin embargo, nunca sucedió un incendio voraz que pudiese extinguir su escritura inoxidable, porque los cuentos de Bolaño eran la llama en sí.

Deleuze (2014) propone unas *líneas de fuga*, que estén dentro del marco del poder, que utilicen su mecanismo, pero que lo transmuten a conveniencia y satisfacción del individuo; aquí entra la narrativa de Roberto Bolaño. Con su propuesta artística, se podría decir que, en un conjunto elevado de líneas de fuga, se encuentra la resistencia a la dictadura chilena. Esto, desde una literatura que no solo pone en evidencia los vejámenes contra los chilenos, sino que crítica y confronta la dictadura de manera estética.

¿El arte y sus diversas ramas son líneas de fuga en conjunto? Lo que se halla en el arte es una representación de deseos y creencias que podrían lo siguiente: “La invención creadora será la formación de un nuevo deseo o de una nueva creencia de resistencia en donde los oprimidos se pueden “igualar” con los opresores y generarles molestias” (Deleuze, 2014, p. 74).

Deleuze evidencia las cuestiones del poder y cómo estos mecanismos, con el tiempo, y a través del mismo, han condenado al sujeto. Así, advierte el devenir revolucionario como una posible salvación ante las máquinas de guerra en todos sus contextos, donde el pueblo se haga cargo de su gente sin tener título alguno o que siga creando dependencias a las “mayorías” que no son en cantidad. ¿Es el arte un bálsamo que contribuye a los ejercicios de la resistencia desde la horizontalidad a fin de permear los efectos del control?

Algunos poemas, cuentos y novelas de Bolaño, permiten develar cómo a través del arte se iza la bandera de la resistencia en Chile. Cómo se empieza a convocar a los jóvenes artistas y estudiantes de la época a

emanciparse y formar una nueva manera de pensar el país. Los diálogos de sus personajes literarios y poéticos, permiten conocer una visión distinta del mundo, resignificar el lenguaje y el discurso. Un ejemplo lo hallamos en el cuento “Detectives”, donde, por medio de un alter ego y mediante una polifonía preciosa, Roberto Bolaño pone en evidencia cómo dos detectives salvajes salvan a un compañero suyo de la tortura y la muerte. En muchas ocasiones, Bolaño subrayó su arbitraria detención en Chile y los días que pasó en prisión. Aquí breve abrebocas del texto:

—Pero a mí sí me reconoció. Cuando los sacaron a eso de las once, todos los presos políticos en fila india, yo me acerqué al corredor que daba a los baños y lo saludé de lejos con un movimiento de cabeza. Él era el más joven de los detenidos y no se le veía muy bien.

—¿Pero te reconoció o no te reconoció?

—Claro que me reconoció. Nos sonreímos a lo lejos y entonces él pensó que todo lo que tú le habías dicho era verdad.

—¿Qué le dije yo a Belano, vamos a ver?

—Todo un montón de mentiras, me lo contó cuando lo fui a ver.

—¿Cuándo lo fuiste a ver?

—Esa misma noche, después de que trasladaran a casi todos los presos. Belano se había quedado solo, todavía faltaban horas para la llegada de una nueva remesa, y estaba con el ánimo por los suelos.

—Es que dentro flaquean hasta los más gallitos.

—Bueno, tampoco se había quebrado, si a eso vamos. —
Bueno, le pasó cuando estaba incomunicado, ya sabes cómo eran esas cosas en la comisaría del Temple, para lo único que servían era para matarte de hambre, porque si te lo proponías podías mandar a la calle cuantos mensajes quisieras. Bueno, Belano estaba incomunicado, es decir nadie le traía comida de fuera, no tenía jabón, ni cepillo de dientes, ni una manta para taparse por la noche. Y con el paso de los días, por supuesto, estaba sucio, barbón, la ropa le olía, en fin, lo de siempre.
(Bolaño, 2018, p. 120).

Desde una narrativa autobiográfica, el escritor cuenta al mundo las canalladas que sufrían las personas que, de alguna manera, estuviesen en contra del régimen dictatorial. Pero Chile no solo hervía por dentro, hacia el exterior, hallamos también la única salida posible, una de las pocas líneas de fuga que existían para artistas y opositores al régimen: el exilio. No es extraño, entonces, encontrarnos, con un Roberto Bolaño que también, y desde su voracidad literaria, es capaz de retratar la vida afuera, o la “vida que está en otra parte” como lo metaforiza Kundera en su preciosa novela.

Hay, queridos oyentes y lectores, un cuento de Bolaño que hace parte de mi educación sentimental, y que no podía dejar de comentar. Como ustedes saben, toda selección de obras es celosa y deja por fuera mundos extraordinarios. Hablemos entonces de *Sensini*”, cuento que, a manera de símil, recrea la vida del escritor argentino Antonio Di Benedetto. El relato muestra cómo, a través de una bella comunicación epistolar, un personaje (que es Bolaño) entabla una relación bondadosa con otro autor. Dos escritores que padecían la misma enfermedad: escribir literatura para vivir y para tener conciencia del exilio, pues uno provenía del país austral

y el otro de tierras gauchas. Ambos con una sola misión: presentarse a concursos literarios en España para poder sobrevivir. Sensini, había perdido a su hijo en la dictadura argentina de los setenta y el alter ego de Bolaño había perdido a sus amigos:

Dos o tres meses después me llegó la noticia de que probablemente habían encontrado el cadáver de Gregorio en un cementerio clandestino. En su carta Sensini era parco en expresiones de dolor, sólo me decía que tal día, a tal hora, un grupo de forenses, miembros de organizaciones de derechos humanos, una fosa común con más de cincuenta cadáveres de jóvenes, etc. Por primera vez no tuve ganas de escribirle. Me hubiera gustado llamarlo por teléfono, pero creo que nunca tuvo teléfono y si lo tuvo yo ignoraba su número. Mi contestación fue escueta. Le dije que lo sentía, aventuré la posibilidad de que tal vez el cadáver de Gregorio no fuera el cadáver de Gregorio. (Bolaño, 2018, p. 16).

Este fragmento es apenas una muestra de la fraternidad y el hilo conductor que, lamentablemente para los dos escritores, giraba en torno a las dictaduras y cómo les había tocado, mediante un ritual etéreo, llevar la enfermedad de la literatura a España. Desde allí, desde Blanes, desde algún hotel, quizá desde Madrid, siempre habría un concurso de relatos que se convertiría en café y en una lata de atún.

No menos nostálgico es el cuento del romántico “Henri Simón Leprince”, que hace parte de *Llamadas telefónicas* (1992). Este relato trepidante nos lleva por senderos jamás recorridos. El personaje central, que no era un gran escritor, era más bien un *chivo expiatorio*, en un ámbito posterior a la Segunda Guerra Mundial. Los escritores (buenos) y los malos escritores lo usaban como paloma mensajera para llevar

sus manuscritos de mano en mano y así ejercer la resistencia contra el enemigo. En el texto, al final, se pone en evidencia la magistralidad de Roberto Bolaño para convertir en héroes románticos a seres que parecen haber sido vomitados por la historia. A continuación, un fragmento:

Leprince, modesto y repugnante, sobrevive a la guerra y en 1946 se retira a un pequeño pueblo de la Picardía en donde ejerce de maestro. Sus colaboraciones con la prensa y con algunas revistas literarias no son numerosas, pero sí regulares. En su corazón, Leprince ha aceptado por fin su condición de mal escritor, pero también ha comprendido y aceptado que los buenos escritores necesitan a los malos escritores, aunque sólo sea como lectores o como escuderos. Sabe también que, al salvar (o al ayudar) a algunos buenos escritores, se ha ganado a pulso el derecho a emborronar cuartillas y a equivocarse. También se ha ganado el derecho a ser publicado en dos, tal vez tres revistas. (...) A quienes sí ve es a los escritores de París. No tan a menudo como él en el fondo hubiera deseado, pero los ve y a veces habla con ellos y ellos saben (generalmente de forma vaga) quién es él, incluso hay quien ha leído un par de poemas en prosa de Leprince. Su presencia, su fragilidad, su espantosa soberanía, a algunos les sirve de acicate o de recordatorio. (Bolaño, 2018, p. 36)

Es así como los demás escritores reflexionan sobre su papel político durante la resistencia. Se dan cuenta de que han escrito mucho, pero que no han hecho nada para cambiar la historia. Han sido disidentes desde el escritorio, como lo hubiese mencionado Ernesto Sábato. Más bien, el que sí era poeta, el que sí tenía los huevos bien puestos era, precisamente, Henri Simón Leprince, quien, a través de su prosa, quizá no

escribió con la hondura necesaria, pero su vida fue poética, por eso ganó el derecho a ser un hombre sensible. Recordemos que poeta no es el que escribe, poeta es quien tiene la revelación. De ahí que la buena poesía, la poesía de calidad no dependa exclusivamente de las palabras.

Cuenta Bolaño, que un gran amigo suyo, Mario Santiago, leía duchándose, no paraba de leer. Era, en definitiva, un animal. Narra también cómo muchas de sus víctimas favoritas eran algunas librerías de la Ciudad de México y cómo se incorporó al mundo del hampa literaria, dado que, hasta un padre de la iglesia católica estuvo envuelto en ese crimen de lesa/literatura. ¿Cómo resistir, entonces a la dictadura desde afuera, desde el horizonte, desde el exilio? Precisamente, el arte como bálsamo recuperador de las vitalidades contribuye a sanar, a emitir una voz, a emitir un canto. La poética de Bolaño es una apuesta por la disidencia, por la rebelión, pues al mismo tiempo que enfermaba “lo soportaba todo”. Así con esta frase inicia un relato donde afirma que un poeta lo puede soportar todo, mientras que un hombre no. “Literatura + Literatura = enfermedad” es el texto donde Bolaño diserta sobre el hecho poético, de la enfermedad que es escribir y que es leer. A fin de cuentas, el autor despliega una amalgama de conocimientos donde desfilan autores de la estirpe de Nietzsche, Ortega y Gasset y demás sujetos que pensaron la filosofía con hondura. Por supuesto, no se quedan atrás Víctor Hugo, Mallarmé y Kafka. Toda un arte poética para enseñarnos que las ganas de leer, que las ganas de viajar y las ganas de follar son infinitas (sobre todo estas últimas).

Una selección literaria siempre será egoísta. Este es apenas un esbozo, una mirada apasionada. Un fuego fatuo que vuela a sus oídos. Que no tiene otra intención que provocar. Bolaño y su lectura han de ser insobornables. No podría entenderse el holocausto chileno sin él. Sus personajes son frágiles como la dinamita. Su amor es interminable, inagotable. Es un perro callejero que deambula por los cielos de Blanes. Es el chileno más chileno, más que Nicanor Parra. Es un enfermo de la escritura. Su hígado pendió de las letras. La operación no llegó a tiempo. Sus relatos sobreviven.

Referencias

Arango, G. (1974). *Obra negra*. Buenos Aires: Biblioteca.

Arango, G. (2000). *Prosas para leer en la silla eléctrica* (Vol. II). Bogotá: Intermedio editores.

Bolaño, R. (2018). *Cuentos Completos*. Barcelona. Ciudad de México.

Deleuze, G. (2006). *Libro de conversaciones*. Valencia: Pre - textos.

Deleuze, G. (2014). *El poder curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.

Foucault, M. (1991). *El sujeto y el poder*. Bogotá D.C: Carpe Diem.

ESPERANZA Y DESESPERANZA EN EL LLANO EN LLAMAS, DE JUAN RULFO



Diego Octavio Pérez Hernández

Universidad Católica de Temuco, Chile

diego.perez.hernandez@uct.cl

Resumen: en *Emociones políticas*, Martha Nussbaum (2014) plantea que todas las sociedades están repletas de afectos. Algunos serían específicamente públicos y, por tanto, inciden decisivamente en la posibilidad de alcanzar los objetivos colectivos fijados. Esto, a su vez, torna necesario que las sociedades piensen en pasiones que deben fomentarse y en otras que deben inhibirse. Desde nuestro punto de vista, dos emociones que deben alimentarse y limitarse son, respectivamente, la esperanza y la desesperanza. Ambos afectos ocupan un lugar preponderante en el cuentario *El llano en llamas* (1953), del escritor mexicano Juan Rulfo. A partir del relato con que arranca esta colección de cuentos -“Nos han dado la tierra”- y la evidente subversión del tema de la búsqueda de la tierra prometida, esta presentación explora las connotaciones religiosas que adquieren la esperanza y la desesperanza en “Es que somos muy pobres”, “Luvina” y “No oyes ladrar los perros”. Al respecto, nuestra propuesta es la siguiente: en *El llano en llamas*, la desesperanza que padecen ciertos personajes viene a minar la esperanzadora promesa moderna de construir un paraíso terrenal, promesa que, basados en diversos documentos literarios y no literarios, es posible atribuir a la Revolución mexicana hecha gobierno. Se concluye que *El llano en llamas* es una obra valiosa porque invita a reflexionar sobre ambas emociones en términos políticos, puesto que nos muestra mediante diversos relatos cómo la esperanza es fruto de gobiernos negligentes que alientan las expectativas de grupos económicos reducidos, en desmedro de los anhelos de amplios sectores de la población.

Palabras clave: Juan Rulfo, Llano en llamas, Martha Nussbaum, emociones. esperanza, desesperanza.

Considerado por Marco Martos (2021)¹³ como uno de los cuentarios más representativos de la literatura hispanoamericana, *El llano en llamas* (1953), del escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986), ha sido objeto de numerosos estudios. Varios de ellos han puesto de relieve la importancia que, desde el punto de vista temático, desempeña la desesperanza. El propio Martos, por ejemplo, sostiene que “la premisa no dicha (...) es que no hay remedio. (...) No hay ningún cuento donde la esperanza o los logros prevalezcan” (p. 521). Mucho antes, sin embargo, en un estudio sobre la religiosidad en la narrativa del escritor jalisciense, José Carlos González Boixo (1985)¹⁴ ya había observado que el mundo y la sociedad rulfianas llevan la marca de la desesperanza, la que sería consecuencia de la violencia caciquil, estatal y eclesial que sufre la comunidad representada en sus relatos. González Boixo agrega que “sí, como resultado de todas estas violencias, el mundo creado por Rulfo carece de esperanza, el autor ha querido evidenciar (...) que no debe aspirarse a una falsa salida de tipo espiritual” (p. 169). Françoise Perus (2008)¹⁵ también puso de relieve el desaliento que dimana de la incapacidad de alcanzar el objetivo anhelado en la narrativa rulfiana, específicamente en “Luvina” y *Pedro Páramo*. De acuerdo con este crítico, “en ambos casos (...), el relato pareciera descansar en el desmoronamiento de las ilusiones con las que tanto el maestro de escuela como Juan Preciado llegaron a Luvina y Comala respectivamente” (p. 97). Finalmente, en un estudio sobre la presencia del motivo veterotestamentario de la búsqueda de la

13. Martos, M. (2021). Apuntes sobre *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, Boletín de la Academia Peruana de la Lengua 70(70), 520-527.

14. González Boixo, J. C. (1985). El factor religioso de Juan Rulfo, Cuadernos hispanoamericanos 421(423), 165-177.

15. Perus, F. (2008). Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento. En *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto* (1955-2005). México: El Colegio de México; Fundación para las Letras Mexicanas.

tierra prometida en la narrativa de Rulfo, Ignacio García (2009)¹⁶ observa que en buena parte de los cuentos contenidos en *El llano en llamas*, en un “contexto desesperanzado, la entrada en la Tierra de Promisión se va a convertir en un sueño inalcanzable para los desconsolados personajes rulfianos”. Esto le permite al autor “trazar un eje semántico negativo que confiere un sentido unitario a la colección” (p. 56).

Indudablemente, la desesperanza campea en los corazones de los personajes de *El Llano en llamas*. Esto ya es evidente en el primer relato de la colección: “Nos han dado la tierra”. Allí, un grupo de campesinos avanza por el Llano Grande en busca del terreno que, en el marco de las reparticiones de predios, recibieron del gobierno revolucionario. Al comienzo del cuento, “después de tantas horas de caminar”, cuando ya pensaban “que no se podría encontrar nada al otro lado”, los hombres descubren un pueblo: “se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza” (p. 109). La tierra que recibieron, sin embargo, torna muy difícil albergar ilusiones: “no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada” (p. 111). Antes, habían intentado hacerle ver este punto a quienes gestionaron la asignación de tierras, pero sus argumentos chocaron con la indiferencia: “es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra” (p. 113). El relato termina sin que el protagonista ni sus acompañantes hayan llegado a los predios que les tocaron: “nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo. La tierra que nos han dado está allá arriba” (p. 115).

16. García, I. (2009). Juan Rulfo: el desterrado y su búsqueda de la tierra prometida, *Cartaphilus* 6, 56-59.

García tiene razón cuando observa que, en este cuento, en relación con la búsqueda de la tierra prometida se da una “radical inversión del motivo original”, no solo porque lo que se les ha dado es un páramo desolado, sino también porque el gobierno es una “atroz institucionalización de un Yahvé incommovible” (p. 60). Ahora bien, desde nuestro punto de vista, García no le presta la debida atención al hecho mismo de que Rulfo haya usado un motivo bíblico -la búsqueda de la tierra prometida- para problematizar una situación sociopolítica -el insatisfactorio reparto agrario, medida central de la Revolución mexicana-. Se trata de algo interesante porque, a mediados del siglo XX -años más, años menos-, hubo otros escritores mexicanos que también usaron términos religiosos para problematizar la modernización en desarrollo, en función de los cuales, irónicamente, dicho proceso quedaba asociado con elementos religiosamente positivos. Esto se aprecia claramente en *Más allá existe la tierra* (1947), de Magdalena Mondragón (1990)¹⁷. En esta novela -cuyo título tiene claras implicaciones escatológicas-, en relación con el malestar de los campesinos que han de soportar las incumplidas promesas asociadas al reparto agrario, el narrador dice “ellos estarían allí, desnudos, como Adán en otros tiempos primitivos, buscando su paraíso terrenal. Y así vendrían otras primaveras y otras siembras y otros pagos y los títulos quién sabe cuándo se los entregarían” (p. 25). En *Casi el paraíso* (1956), de Luis Spota (2018)¹⁸, a propósito de la fastuosa vida que el protagonista se da a costa de la clase alta mexicana, cuando le preguntan si ha considerado instalarse en México, contesta: “naturalmente [...] porque México, como dije en una ocasión anterior, es casi el Paraíso” (p. 392). De manera similar, en *La región más transparente* (1958)

17. Mondragón, M. (1990). *Más allá existe la tierra*, Coahuila: Universidad Autónoma de Coahuila.

18. Spota, L. (2018). *Casi el paraíso*, Ciudad de México: Planeta.

Carlos Fuentes (2018)¹⁹ ironiza con la idea de que México es un lugar paradisiaco: cuando Manuel Zamacona busca “la palabra mágica o la simple justificación que [le] expliquen una historia tan teñida de dolor como la [de México]”, Federico Robles le replica: “¿Dolor? ¿Cuál dolor? Aquí estamos en Jauja, amigo. Pregúntele usted a un europeo si esto no es el paraíso. Dolor es haber pasado dos guerras mundiales, bombardeos y campos de concentración” (p. 312). En la misma línea, respecto de la modernización de la costa jalisciense impulsada por el gobierno, en *La tierra pródiga* (1960), de Agustín Yáñez (2004)²⁰, leemos que “bajo el grueso rubro de TOTAL RECONSTRUCCIÓN DEL PARAÍSO TERRENAL”, “los principales periódicos del país publicaron [...] el anuncio de que una prodigiosa ciudad estaba a punto de nacer en el más maravilloso sitio de la costa occidental” (p. 503).

Como se ve en estas citas, la problematización que hacen Mondragón, Spota, Fuentes y Yáñez de ciertos aspectos asociados con la modernización que tuvo lugar durante el período en que aparecieron los cuentos de Rulfo, le confiere a dicho proceso una condición irónicamente paradisiaca. La relevancia que adquiere la consideración del simbolismo religioso se torna aún más necesaria si agregamos que, por sus impresionantes cifras macroeconómicas, el período en que el escritor jalisciense hizo sus principales contribuciones narrativas recibió algunos años después el nombre de “Milagro Mexicano”.

Diversos críticos han observado que Rulfo adoptó un espíritu crítico frente a la modernización del México de los 1950. Sin embargo, como planteamos más arriba a propósito de lo expuesto por García, no ha recibido la debida atención el hecho de que, de manera similar a lo que muy

19. Fuentes, C. (2018). *La región más transparente*, Barcelona: Alfaguara.

20. Yáñez, A. (2004). *Al filo del agua. La tierra pródiga. Las tierras flacas*, Barcelona: Alfaguara.

pocos años después de la publicación del *Llano en llamas* hicieron Spota y Fuentes, Rulfo se valió de imágenes de connotaciones religiosas para abordar críticamente lo que más tarde se conocería como “Milagro Mexicano”.

Ahora bien, el uso de ese imaginario no se explica satisfactoriamente si no se considera también el propio discurso de la Revolución mexicana, que, a pesar de su anticlericalismo, incorporaba frecuentemente expresiones con connotaciones bíblicas. Ya en 1910, por ejemplo, Ricardo Flores Magón (1989)²¹, contra lo que dicen las religiones, que sostienen que “la felicidad no es de este mundo”, sino que “está en el cielo, está más allá de la tumba”, defendía que “no hay que levantar la vista con la esperanza de encontrar la felicidad”. La dicha “no se conquista con rezos (...): hay que disputarla de pie y por la fuerza” (p. 10). De manera similar, en 1912, Vicente Lombardo Toledano (en Lisbona 2020)²² exaltaba el valor del trabajo mediante expresiones de connotaciones claramente religiosas (p. 54). El mismo lenguaje con resonancias bíblicas encontramos en el discurso que, en 1913, profirió el gobernador de Chiapas, Flavio Guillén (en Lisbona 2020), durante la inauguración de la Escuela Normal Militar del Estado. Para Guillén, esta era un “semillero de luchadores, apóstoles y evangelistas de la civilización científica” donde se formarían educadores que colaborarían con “la obra santa de dotar a los hijos con herencia de luz que alumbre el dedálico camino de la vida” (p. 77). Pocos años después, en 1917, el doctor José María Rodríguez (2017)²³, después de enumerar las bondades de su país, que hacían que fuera “una de las ciudades mejor situadas del mundo”, sostenía: “México (...) es un paraíso terrenal” (p. 21. Magón, R. (1989). Antología. México, D. F.: UNAM.

22. Lisbona, M. (2020). Disciplinar cuerpos, normalizar ciudadanos. Ensayos sobre la deportivización de Chiapas tras la Revolución mexicana. Chiapas: UNAM.

23. Rodríguez, J. M. (2017). Federalización de la salubridad. En Coahuila en el congreso constituyente, 1916-1917, Coahuila: Instituto nacional de estudios históricos de las Revoluciones de México.

198). Y, en 1935, prologando un libro de Emilio Portes Gil, Max Carrillo (en Lisbona 2020), aseveraba que “los revolucionarios mexicanos han seguido (...) un apostolado eminentemente cristiano: redimir de la miseria a millones de seres; (...) convertirlos en propietarios de las parcelas que por tantos años han regado con el sudor de su frente” (p. 94).

En 1942, uno de los ideólogos más importantes de la Revolución, Luis Cabrera (en Rabasa 2017)²⁴, comparaba a Carranza con Jesucristo y su misión redentora (p. 31). Un año después, el presidente Manuel Ávila Camacho (1966)²⁵ terminaba su discurso ante el congreso diciendo: “nuestra unión, para ser mexicana, tenía que ser revolucionaria; porque en un pueblo cuya gran mayoría padece aún ignorancia y hambre, la Revolución no constituye un partido, sino una sed; una sed colectiva y ardiente de redención” (p. 322). En este contexto discursivo cargado de referencias religiosas, se entiende por qué, en ese mismo año, el político mexicano Efraín González Luna (2019)²⁶ sostenía que México no es “la cabeza de flecha en el avance de una nueva humanidad hacia una organización social paradisiaca” (p. 208).

Mucho más cerca de la publicación de *El llano en llamas*, en 1947, dirigiéndose al presidente Miguel Alemán, el diputado Alejandro Gómez (1966)²⁷ recordaba cuando aquél estaba en campaña electoral

24. Rabasa, E. (2017). Luis Cabrera: ideólogo de la revolución de 1910-1913 y Constitución de 1917, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

25. Ávila, M. (1966). El Gral. Manuel Ávila Camacho, al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias, el 1° de septiembre de 1943. En Los presidentes de México ante la nación, 1821-1966, México, D. F.: Cámara de Diputados.

26. González, Efraín (2019). La reforma social. En Años de Acción Nacional. Pensamiento e ideología, Ciudad de México: Fundación Rafael Preciado Hernández.

27. Gómez, A. (1966). Contestación del Dip. Alejandro Gómez Maganda, presidente del Congreso. En Los presidentes de México ante la nación, 1821-1966, México, D. F.: Cámara de Diputados.

y “se consagró a la tarea de recoger las esperanzas y los reclamos de redención y de justicia de los hombres de México” (p. 379). Esto que podríamos llamar “mesianismo político”, esta confusión de lo religioso y lo político, reaparece en el cuento “El día del derrumbe”. En este cuento, los habitantes de Tuxcacuesco -un pueblo del estado de Jalisco- han sido víctimas de un desastre natural. Hasta allí llega el gobernador, quien, después de recordar que fue “parco en promesas como candidato”, anuncia: “las fuerzas vivas del Estado desde su faldisterio (sic) claman por socorrer a los damnificados [...]. Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte, no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento” (p. 235).

Como era de esperar, el gobernador no cumple sus promesas. Se puede decir, por tanto, que los tuxcacuescos no pueden esperanzarse con la ayuda del gobierno en un momento de apuro. Ahora bien, lo interesante es que, igual como ocurría en “Nos han dado la tierra”, se confunde lo político y lo religioso. Esto no se debe tanto a que el político revolucionario intenta interpretar la voluntad divina, sino al lugar desde donde habla: de acuerdo con el *DLE*, el “faldistorio” es el “asiento especial que usan los obispos en algunas funciones pontificiales”. El gobierno revolucionario aparece, así, como un poder representado metafóricamente con ribetes religiosos -sus miembros se sientan en faldistorios: son, por tanto, como obispos- que no cumple aquello que promete. Por su culpa, el pueblo mexicano termina sumido en la desesperanza.

A pesar de que el gobierno no cumple con sus promesas de ayuda, los habitantes de Tuxcacuesco no expresan su molestia. Los de Luvina sí. En el cuento homónimo, el profesor que narra la historia recuerda que una vez, antes de hundirse en el desaliento, intentó infundirles a los luvinenses la esperanza de la ayuda gubernamental: “un día traté de convencerlos

de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. ‘¡Vámonos de aquí! —les dije—. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará’”. La candidez del maestro provoca las risas de los luvinenses, que, de acuerdo con su respuesta, conocen al gobierno. “De lo que no [saben] nada es de la madre del gobierno” (p. 205). Para los habitantes de Luvina no existe la posibilidad de ilusionarse con las promesas gubernamentales: sus vidas transcurren monótonamente “hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza” (p. 204).

En 1943, el presidente Ávila Camacho dijo ante el congreso que la educación era “un apostolado [...], una cruzada de todos para vencer las sombras, [que] vuelve a la tradición más noble de México que la enseñanza ha mantenido siempre como un deber, como un medio sagrado para levantar nuestra situación nacional hasta el lugar que debe tener” (p. 298). Seguramente, el narrador de “Luvina” llegó hasta el pueblo con esas ideas en mente. Viajó con la esperanza de encontrar un lugar celestial; sin embargo, lo que halló fue un pueblo simbólicamente cercano al infierno: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros” (p. 207). En función de estas ideas, el profesor es un “apóstol” del proyecto educativo revolucionario que ni encuentra el cielo en el que le hicieron creer ni es capaz de insuflar entre los luvinenses la esperanza en el gobierno.

Por último, en “Es que somos muy pobres”, la desesperanza que padece la familia del narrador también implica una confusión de lo religioso y lo sociopolítico. Al final del relato, su hermana Tacha está devastada porque su vaca se ahogó por culpa de la crecida del río. El animal era su única esperanza porque, con él, el padre esperaba conseguirle marido y evitar que terminara prostituyéndose como sus otras hijas. Desconsolada,

entonces, la muchacha llora “y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (p. 132). Si bien es cierto que, en este relato, el gobierno no aparece revestido de connotaciones religiosas, también lo es que la pobre muchacha aparece como una “condenada”, como una niña inexorablemente destinada a la perdición. Ahora bien, lo que interesa aquí es que dicha condenación no es religiosa, sino social: sin la posibilidad de esperanzarse con la ayuda gubernamental, ella está destinada a prostituirse como sus hermanas.

Para finalizar, nos interesa explicitar que, como creemos haber evidenciado, en cuatro cuentos clave de *El Llano en llamas*, la desesperanza que experimentan los personajes implica, en el ámbito simbólico, una confusión de lo religioso y lo sociopolítico. Esto, si se quiere, implica una inversión de la retórica de los discursos asociados a la Revolución “hecha gobierno”, que, a pesar de su anticlericalismo, usaba un lenguaje con connotaciones claramente bíblicas.

Referencias

- Ávila, M. (1966). El Gral. Manuel Ávila Camacho, al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias, el 1° de septiembre de 1943. En *Los presidentes de México ante la nación, 1821-1966*, México, D. F.: Cámara de Diputados.
- Fuentes, C. (2018). *La región más transparente*, Barcelona: Alfaguara.
- García, I. (2009). Juan Rulfo: el desterrado y su búsqueda de la tierra prometida, *Cartaphilus* 6, 56-59.
- Gómez, A. (1966). Contestación del Dip. Alejandro Gómez Maganda, presidente del Congreso. En *Los presidentes de México ante la nación, 1821-1966*, México, D. F.: Cámara de Diputados.
- González Boixo, J. C. (1985). El factor religioso de Juan Rulfo, *Cuadernos hispanoamericanos* 421(423), 165-177.
- González, Efraín (2019). La reforma social. En *Años de Acción Nacional. Pensamiento e ideología*, Ciudad de México: Fundación Rafael Preciado Hernández.
- Lisbona, M. (2020). *Disciplinar cuerpos, normalizar ciudadanos. Ensayos sobre la deportivización de Chiapas tras la Revolución mexicana*. Chiapas: UNAM.
- Magón, R. (1989). *Antología*. México, D. F.: UNAM.
- Martos, M. (2021). Apuntes sobre El llano en llamas, de Juan Rulfo, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 70(70), 520-527.
- Mondragón, M. (1990). *Más allá existe la tierra*, Coahuila: Universidad Autónoma de Coahuila.

Perus, F. (2008). Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento. En *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto (1955-2005)*. México: El Colegio de México; Fundación para las Letras Mexicanas.

Rabasa, E. (2017). Luis Cabrera: ideólogo de la revolución de 1910-1913 y Constitución de 1917, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

Rodríguez, J. M. (2017). Federalización de la salubridad. En *Coahuila en el congreso constituyente, 1916-1917*, Coahuila: Instituto nacional de estudios históricos de las Revoluciones de México.

Spota, L. (2018). *Casi el paraíso*, Ciudad de México: Planeta.

Yáñez, A. (2004). *Al filo del agua. La tierra pródiga. Las tierras flacas*, Barcelona: Alfaguara.

EL SUJETO ESCINDIDO EN EL CHACO DE JULIO RAMÓN RIBEYRO



Viviana Angélica Rodríguez Cruz

Universidad del Valle

viviangrod@gmail.com

Resumen: El escritor peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), refleja en la mayoría de sus cuentos la desigualdad social y las relaciones de clase en Lima durante los años 1960, producto de las migraciones masivas desde territorios andinos. Estas evidenciaban falta de control político e invisibilización del Estado, lo que contribuía a una extensiva pobreza. En “El chaco” (1961), su protagonista presenta algunos elementos vinculantes al concepto de sujeto escindido propuestos en las literaturas heterogéneas desarrolladas por Antonio Cornejo Polar (1978). Los cuentos ribeyrianos, parecen ausentarse de dicho concepto, derivado de la heterogeneidad literaria presente en autores peruanos, entre quienes no está Ribeyro. Según Cornejo, con toda la razón, ya que desarrollaron a plenitud las problemáticas indígenas de los Andes, ilustradas en la voz de sus protagonistas, así como en los escenarios y ambientes de sus obras, y está claro que la voz narrativa de Ribeyro corresponde a la de un limeño urbano y letrado. El trabajo de Cornejo (1978) se centra exclusivamente en las obras consideradas andinas o indigenistas. Dada la variedad temática de la cuentística ribeyriana, revisar este planteamiento permite formular la idea de un conflicto de los personajes con su propia identidad cultural, en tanto no comprenden que esta no debe ser precisamente de carácter unívoco, siguiendo la idea de Cornejo. Esta incompreensión implica que sean conducidos irremediabilmente a destinos disolutos, sin pretender afirmar que en algunos de sus cuentos Ribeyro plasme una estética indigenista.

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, cuento peruano, subjetividad andina, heterogeneidad literaria, sujeto escindido.

El Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar publicó en 2006 un libro del investigador Misha Kokotovic. En uno de sus capítulos se

analizan tres textos literarios que parecen apuntar a lo mismo. Uno de ellos es el cuento “La piel del indio no cuesta caro” de Julio Ramón Ribeyro, del cual considera que, dentro de sus disparidades, esta obra establece una clara denuncia de la dominación, por parte de la élite criolla, sobre los migrantes andinos durante los años 1950 y 1960 en Lima y en Chimbote. Así, establece una mirada al particular fenómeno de rápida transformación y modernización que tuvo la urbe, que no se trató precisamente de progreso sino de la expansión de una extensa pobreza en las ciudades. Según la categorización hecha por Cornejo (1978), en la cual se exponen diversos autores peruanos, quienes a juicio del teórico desarrollan la subjetividad andina dentro de dos categorías, Kokotovic (2006, p. 177) ubica la cuentística de Ribeyro en la llamada homogeneidad literaria, pues la subjetividad andina, según el crítico, no se desarrolla plenamente. Pese a esto, Cornejo abre la puerta para indagar ciertos niveles de heterogeneidad presentes en algunos aspectos de sus cuentos. Refiriéndose a “La piel de un indio no cuesta caro” (1961), dice Kokotovic (2006):

Si bien Cornejo Polar considera la obra de Ribeyro como un ejemplo de la homogeneidad literaria en tanto que no todos los elementos de la narrativa son del mismo universo cultural. (...) incluye un referente indígena y por lo tanto reconoce la existencia de un mundo andino fuera de Lima. No obstante, la historia es una obra menos heterogénea que la mayoría de la narrativa indigenista. A pesar de desarrollarse en torno al destino trágico de un muchacho indígena, al lector no se le da acceso a la subjetividad del migrante andino. Este último es descrito solo de pasada y funciona como mero pretexto para una crítica hacia la élite criolla y a la clase media urbana. (p. 177)

Para desarrollar la categoría de sujeto escindido, cabe aclarar que Ribeyro no enfoca su obra en el drama indígena peruano, no es su centro. Sin embargo, éste sí hace parte del universo que plantea el autor en algunos de sus cuentos pese a que se interprete de manera tangencial, narrado y traducido por el otro. Sus protagonistas son exclusivamente personajes de clase media baja, cuyos vestigios étnicos solo se conservan en algunos rasgos físicos. Además, la mayoría de sus relatos se desarrollan en la costa limeña. Aunque el trabajo de Cornejo (1978) se centra exclusivamente en las obras consideradas andinas o indigenistas, dada la variedad temática de la cuentística ribeyriana, revisar este planteamiento permite desarrollar la idea de un conflicto de los personajes con su propia identidad cultural. Esto, en tanto no comprenden que dicha identidad no debe ser precisamente de carácter unívoco, siguiendo la idea de Cornejo, y tal incomprensión implica que sean conducidos irremediamente a destinos disolutos; sin pretender afirmar que en algunos de sus cuentos Ribeyro plasme una estética indigenista.

Ante esta problemática, se plantea como hipótesis que la significación del fracaso en la cuentística de Ribeyro simboliza la incomprensión de una identidad cultural en la sociedad limeña de segunda mitad del siglo XX. De tal manera, puede evidenciarse un discurso que, como ventana expositora, denota una Lima interesada y necesitada de convertirse en lo extranjero, a costa de un menosprecio por lo propio. Presentamos el cuento “El chaco” (1961) para evidenciar el sujeto escindido, donde puede considerarse que Ribeyro configura una crítica o postura que desdeña dicha marginalización de clase y por lo tanto de etnia, lo que proyecta su preocupación por la dignidad y subjetividad del personaje marginado.

Nugent (2012) considera que existe en el Perú “una completa disociación entre un proyecto individual y su reconocimiento colectivo” (p. 15). Esta idea nos acerca a la sociedad a la que se enfrentan los personajes de los cuentos ribeyrianos:

En el siglo XIX determinados grupos humanos fueron expulsados... del tiempo. Sí, del tiempo. La exclusión de las comunidades indígenas en la costa y en la sierra no significó únicamente un despojo de tierra y de derechos públicos. Significó sobre todo, abrir el espacio para esa imagen, que aún ahora sigue vigente en algunos estudios del “mundo andino”, de estar ante un tiempo detenido, “congelado”. (p. 20)

Este universo jerarquizado es clave para entender el fenómeno del sujeto escindido y heterogéneo en el cuento presentado. Según Nugent (2012):

Debe tenerse en cuenta que para la interpretación jerárquica de las relaciones sociales el cambio procede de una particular manera: la aspiración a la igualdad no es el criterio central. Más importante es asegurar la inversión de situaciones. Como las sociedades jerárquicas se mueven en un universo social relacional es imposible perder de vista el opuesto o al distinto, justamente para asegurar la diferencia. (p. 127)

Tal variedad de situaciones e influencias derivó en un estilo latinoamericano que, según Cornejo (1978), abarcaba todas las clases sociales, todos los puntos de vista y todas las posiciones políticas de la época, “la heterogeneidad en la literatura iba detrás del mestizaje” (p. 10). Esta situación se hizo aún más compleja en casos como los de

algunos escritores peruanos que involucraban dualidades idiomáticas²⁸. Esto hacía imposible analizar sus obras con las mismas herramientas con las que se analizaban los estilos literarios en otros países. La mezcla de etnias, dialectos, sistemas económicos y condiciones sociales dispares se transformaron en una bomba de tiempo para quienes padecían lo peor de dicho contexto y se volvían candidatos potenciales a lo que la teoría de la literatura heterogénea llamó “sujeto escindido” o migrante. Según Cornejo (1996):

Es sujeto heterogéneo no sólo porque acumula experiencias colectivas propias de su identidad original... migrar es nostálgico desde un presente que es o debería ser pleno. Las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda verticalmente en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar, las experiencias del ayer que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia y con ternura. (pp. 189-190)

Para Cornejo (1996), el sujeto escindido o migrante se manifestó por tener características que iban más allá de su condición poblacional. Si bien es cierto que la migración y el desplazamiento fueron un común denominador tanto en América latina como al interior del Perú en el siglo XX, también es cierto que la condición del sujeto escindido trascendía su situación demográfica y generaba en dichos sujetos crisis de identidad impulsadas por sentimientos de nostalgia y la ausencia de sentido de pertenencia.

28. “El dualismo quechua-español no resuelto aún hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista” (Mariátegui, 2007, p. 146).

Adicionalmente, el sujeto migrante suele sentirse ajeno sin importar el lugar en donde se encuentre y siente que, además de haber dejado un lugar atrás, también necesita volver en el tiempo para recuperar la identidad perdida. No solo está inconforme por estar fuera de lugar, también se siente desamparado por las condiciones socioculturales que ha traído el tiempo. Esto se conjuga con una sensación de hostilidad hacia la sociedad y los lugares en donde ahora debe desarrollarse. Algo que usualmente suele mostrarse como una lucha interna entre aceptación sumisa o lucha ante un sistema implacable en el que se encuentra en desventaja.

Como se describió anteriormente, las situaciones que involucran la migración del campo a la ciudad son aspectos recurrentes en la literatura latinoamericana. Puntualizando en la situación del Perú y de los escritos de Julio Ramón Ribeyro, Rodero (2007) ubica al autor de “El chaco” en el neorealismo urbano producto del traslado de las historias y los personajes del agro hacia la urbe, caracterizado con la firme intención de mostrar situaciones reales, sobre todo desde el punto de vista de los marginados y oprimidos. Personajes que, tarde o temprano, terminan presas del pesimismo y escepticismo de Ribeyro y acaban sucumbiendo ante la sociedad que los discrimina.

La narración en “El Chaco” está a cargo de un “chiuchi”²⁹ que hace parte de la comunidad en la que se desarrollan los acontecimientos. Esta visión, a través de los ojos de un niño, permite dar a conocer su punto de vista en diferentes situaciones e identificar, desde su óptica, algunas características del sujeto escindido, ya sea en él o en otros. El sujeto migrante en “El chaco”, Sixto Molina³⁰, es la representación del hombre que debe dejar su hogar buscando condiciones de trabajo aparentemente

29. Término quechua usado para “polluelo” que se suele aplicar a niños indígenas pequeños.

30. Protagonista de “El Chaco”.

mejores³¹, y que luego regresa a Huaripampa³², a su pueblo, para encontrar que aún en casa sigue siendo un extraño. Por otra parte, al inicio del cuento se deja claro, además, que todos los que regresaron junto a Sixto han muerto, y que tal vez Sixto ya estaba muerto desde antes, textualmente Ribeyro escribe: “Quizás Sixto vino ya muerto” (p. 321). Esta metáfora da a entender que probablemente el desarrollo del personaje implicará algo irrecuperable que ha dejado en su pasado o que le es irrelevante su futuro. En este orden de ideas, el muerto en vida pasa a ser el centro de atención y se postula como el sujeto escindido desde el inicio del cuento.

Con Sixto sucede algo interesante al comienzo de la historia, y es que se mueve en el borde de situaciones ilegales, pero que no lo son. Se muestra como un personaje que provoca al latifundista que odia; que trasgrede y que se comporta de manera irritante porque sabe cómo jugar desde su posición social sin romper la ley. Conoce qué situaciones de su comportamiento molestarán a alguien solo por ser de diferente clase social. Gestos que, a pesar de no ser ilegales, generan la suficiente discordia como para ocasionar acciones que sí trasgredan la ley.

31. En el cuento se especifica que Sixto junto a un grupo de hombres habían dejado su hogar para trabajar en las minas; sin embargo, esto fue contraproducente al producirles graves quebrantos de salud que llevaron a muchos a la muerte.

32. El Distrito de Huaripampa es uno de los treinta y cuatro distritos que conforman la provincia de Jauja en la sierra central del Perú.

Sixto se comporta como aquel que sabe que será juzgado y planea sus acciones para que sus faltas no sobrepasen un mal gesto. Sin embargo, y como característica predominante de la sociedad en donde se desenvuelven los sujetos migrantes, con el desarrollo de la historia se mostrará que las reglas y las leyes sirven solo para las clases sociales superiores. Que para sujetos como Sixto la presunción de culpabilidad puede partir de una simple mirada y a la hora de ser juzgado no se tendrán en cuenta las pruebas y los hechos, sino las suposiciones y los sentimientos.

La situación anteriormente descrita, en donde la inteligencia emocional de Sixto define su comportamiento particular ante las figuras de opresión, nos muestra lo mucho que se ha interiorizado la situación de desigualdad en la psiquis del sujeto migrante. Pese a ser una situación demasiado pasional, Sixto es capaz de mantener cabeza fría en el desarrollo de la historia, lo cual da a entender que es un sujeto del que hay que cuidarse y que puede estar planeando algo más allá que molestar a un gamonal con un saludo. Sixto en un momento se revela usando el quechua para demostrar que no le interesa hablar en el idioma de los opresores y posteriormente hace un uso selecto del castellano poniéndose al nivel de la clase social superior, lo cual se interpreta como una muestra de arraigo y sentido de pertenencia ante su condición. No le interesa convertirse en nada más, ni alienarse por nada ni nadie, estas características de personalidad tan fuerte que podrían entrar, si se quiere, en discordancia con el individuo aplacado que se suele identificar en el sujeto migrante. Es entonces cuando retumba aquel “Quizás Sixto vino ya muerto”, al darse a entender en la narración que tal vez el protagonista ya no tiene nada que perder, y esa valentía y arraigo reflejan la situación de un hombre que no le teme a su destino y al que no le importa dar una última pelea, porque igual ya conoce su desenlace. Finalmente los hermanos Pauca, cómplices de Molina, son atrapados y así como en la realidad los idealistas suelen

ceder ante las presiones del mundo, acaban delatando la ubicación de Sixto. Una vez más el sujeto escindido se hace presente tras dar un atisbo de esperanza para luego finiquitar en el fracaso de sus ideales.

En la actualidad, los estudios culturales y el decolonialismo han teorizado y propuesto caminos para la transformación de este pensamiento jerarquizado en el Perú y en Latinoamérica. Cornejo y Ribeyro, ya trabajados arduamente por muchos especialistas, no se agotan en la representación literaria latinoamericana y permiten nuevas entradas para, no solo indagar en la crítica literaria sino asociar a una realidad todavía en curso y palpable incluso en autores más contemporáneos.

Referencias

- Cornejo-Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7-8), 7-21.
- Cornejo-Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 109-118.
- Cornejo-Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 101-109.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- Kokotovic, M. (2006). *La modernidad andina en la narrativa peruana: Conflicto social y transculturación*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” / Latinoamericana Editores.
- Mariátegui, J. C. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo* (Vol. 1). Lima: Seix Barral / Editorial Planeta.
- Rodero, J. (2007). Cruces contranatura: Etnia, clase e identidad cultural en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31(2), 253-265.

**EL NO-LUGAR QUE
RESIDE EN LA PALABRA:
UNA LECTURA SOBRE
EL SENTIMIENTO DE LO
FANTÁSTICO EN “Y LA
CASA REGRESABA POR
FRAGMENTOS” Y “EL
GUARDAGUJAS”**



Tania Camila Triana Cuevas

Instituto Caro y Cuervo

tania.triana@caroycuervo.gov.co

Resumen: En “Y la casa regresaba por fragmentos” (1968) de la escritora venezolana Antonia Palacios y “El guardagujas” (1952) del autor mexicano Juan José Arreola se configuran dos espacios que se enmarcan en la ruptura de las dinámicas comunes. En ambos casos, la acción es mínima puesto que todo ocurre en el lenguaje: mientras Palacios opta por enseñar una casa desde la narración, Arreola describe el sistema de trenes de un país sin nombre por medio de la conversación de dos personajes. El análisis, que parte del sentimiento de lo fantástico propuesto por Cortázar, se desplegará en tres ejes: 1) el vínculo entre lo determinado y lo incierto, 2) los estadios de lo fantástico y 3) la alteración que resulta tanto de la ruptura como de la continuidad.

Palabras claves: Antonia Palacios, Juan José Arreola, sentimiento de lo fantástico, cuento latinoamericano, siglo XX.

Preámbulo: el extrañamiento, más allá de la interrupción

Los eventos que sacuden la lógica y se ubican en los límites de lo que se considera posible fueron abordados por Julio Cortázar de manera continua. El modo en que lo fantástico se manifestó en su vida y dio forma a sus cuentos fue desentrañado por él en algunas de las conferencias que impartió. En una ocasión³³, Cortázar (1982) manifestó que lo fantástico, antes de ser un concepto o un recurso formal, es un *sentimiento* que “está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria” (p.). Encontrar lo increíble, así, no requiere ir tras lo desconocido pues basta con detenerse a observar lo cotidiano para hallarlo.

33. Del sentimiento de lo fantástico.

En “Del cuento breve y sus alrededores” el autor retoma el vínculo que hay entre los dos terrenos para recordar que “lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y el futuro” (1969, pp. 79-80). La correlación que hay, al final, da cuenta de que la existencia de ambos se fundamenta y se sostiene mutuamente. Para Cortázar, sin embargo, solo “una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente” (1982, p.) y, en esa medida, el extrañamiento no se sitúa en un objeto o en un suceso determinado, sino que acontece en la mirada de quien detalla. Se trata de un gesto que, al fracturar la sensación de naturalidad instaurada por la cercanía, hace visibles los “paréntesis de la realidad”.

No obstante, aproximarse a un objeto fuera de la función que se le otorga o desligarse de la rutina a veces se logra únicamente a través de un quiebre abrupto. La novedad o la condición de extranjero, por ejemplo, favorecen el contacto con lo excepcional. Lamentablemente, o por fortuna para algunos, el encuentro, aun cuando perdura en la memoria, es efímero. Sobre esta cuestión, en una de las clases de literatura que dio en Berkeley, Cortázar advirtió lo siguiente:

En realidad esta total interfusión de lo fantástico con lo real, donde es muy difícil o imposible saber qué es lo uno y qué es lo otro, no creo que se dé en la experiencia cotidiana de todos nosotros pero sí se da (...) en la literatura y es ahí donde lo fantástico puede alcanzar uno de sus puntos más altos. (2013, p. 86)

Resulta interesante que, si bien el autor considera que lo alucinante atraviesa la literatura, es en el cuento -específicamente el latinoamericano del siglo XX- donde sitúa su cúspide. La tensión entre el orden de lo

que “debería ser” y la manifestación de lo insólito provocan, gracias a la brevedad e intensidad que caracterizan al género, un extrañamiento que articula su propia lógica.

I. La bisagra entre lo determinado y lo incierto

“Y la casa regresaba por fragmentos” hace parte del libro *Crónica de las horas* que se publicó por primera vez en 1964. En las primeras páginas, a modo de antesala, Antonia Palacios dejó una breve nota en la que no descarta la posibilidad de conexión entre los relatos por medio de “un ser que vive, contempla, desde diferentes planos, horas y fechas diferentes una misma realidad perennemente transmutada” (2002, p. 223). La perspectiva dislocada, que se desplegará en el cuento de la escritora venezolana, se presenta desde el comienzo.

De manera similar, Juan José Arreola en la introducción de la edición de Joaquín Mortiz de 1971 del *Confabulario* -titulada “De memoria y olvido”- dedicó una mención a la “contaminación” que se dio entre sus libros de cuentos a partir de 1949³⁴. Sin embargo, el autor mexicano señaló que finalmente cada uno devolvió a los otros lo que no era suyo y recobró simultáneamente lo propio (1995, p. 49). El movimiento de relatos y personajes entre textos es un evento fantástico. La interacción entre lo común y lo excepcional, aquí manifestada, abrirá en cada cuento un camino diferente.

En el primer caso, la visita a una vivienda deshabitada desencadena una gran emoción: “Aquí podríamos colocar la mesa para evitar que la luz nos llegue de enfrente” (Palacios, 2002, p. 253), “y aquí colocaremos las sillas de paja y miraremos descender el día...” (p. 255). La idea de diseñar un hogar adquiere más relevancia que la casa en sí misma.

34. Se suman al *Confabulario* dos obras más: *Varia invención* y *Bestiario*.

Se advierte, así, que en estos cuentos lo fantástico detona con la llegada de un agente externo que se asombra con un objeto común o que repara en lo extrañas que pueden ser las costumbres establecidas. Los matices que marcan las perspectivas disidentes aumentan progresivamente y favorecen la sensación de extrañamiento. Palacios, por ejemplo, acentúa la potencia que encierra la vivienda al presentar las oportunidades de imaginación que abre a los individuos que la transitan: “Y recorrían la casa dispersando la soledad, dejándola en libertad de expandirse en cada uno, de ser en cada uno desmesurada, y el confuso presentimiento de cómo habría de crecer en su desierto ilimitado” (2002, p. 255). Más que retratar el espacio, que se traza abstracto e intangible, captura la expectativa intrínseca a la novedad.

Arreola, de forma similar, se detiene en las consecuencias que suscitan las singularidades de la línea férrea:

Mire usted, la aldea F. surgió a causa de uno de esos accidentes. El tren fue a dar en un terreno impracticable. (...) Los viajeros pasaron tanto tiempo juntos, que de las obligadas conversaciones triviales surgieron amistades estrechas. Algunas de esas amistades se transformaron pronto en idilios, y el resultado ha sido F., una aldea progresista llena de niños traviesos que juegan con los vestigios enmohecidos del tren. (1995, p. 66)

En el relato se da un desplazamiento de la mirada, el espacio físico pasa a segundo plano y las dinámicas sociales toman relevancia. La atención deja de fijarse en las irregularidades del itinerario, las vías y los paraderos para atender a las lógicas internas que se configuran alrededor del sistema. De este modo, las explicaciones del guardagujas, paulatinamente, instauran una lógica que ordena el caos inicial.

II. El espectro del extrañamiento: un tránsito por los estadios de lo fantástico

La palabra en los cuentos, pese a que construye los lugares, también revela la distancia entre lo existente, lo que acontece y lo que se aguarda. La casa, por un lado, termina siendo una excusa de sí misma, puesto que es valiosa siempre y cuando ofrezca lo inesperado. Los rieles, por otro, se alzan como el estandarte de un proyecto en el que “falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías” (Arreola, 1995, pp. 64-65). Al final, tal como señaló Cortázar, de lo real se desprende lo increíble. El quiebre, sin embargo, genera una experiencia que se desvincula de lo concreto y, en algunos casos, se escapa de lo que se considera factible.

No obstante, toparse con lo extraordinario no provoca necesariamente un efecto grato. Las circunstancias que no son del todo comprensibles pueden provocar tanto fascinación como turbación. En “Y la casa regresaba por fragmentos” se comparte el entusiasmo del descubrimiento mientras que en “El guardagujas” se está ante la inquietud generada por la confusión. Sin embargo, el evento que se sitúa, por una u otra razón, fuera del marco de lo conocido en sí mismo no tiene connotación alguna. Es la impresión del sujeto la que determina si la anomalía es agradable o si, por el contrario, resulta amenazadora.

La razón, que en un principio es asaltada por la irregularidad, eventualmente acaba incorporándola dentro de sus lógicas. En ambos textos los personajes, después del asombro, se adaptan gradualmente a la novedad debido a que la continua exposición con lo inusual consigue una normalización. Palacios (2002) da cuenta de esta transición a partir del desencanto: “Desde afuera —quizás se podía ver mejor— se mira lo acontecido en la casa donde ya nada se podrá borrar, donde todo quedará

esculpido en el tiempo, adquiriendo un relieve irrefutable” (p. 256). Al ocupar la morada los planes se ejecutan, el tránsito de la vida puebla el vacío y lo que pudo ser se ahoga en lo que ya sucedió.

Arreola (1995), en cambio, dibuja un panorama en el que el sujeto se entrega a las contradicciones de las rutas del ferrocarril:

En ese momento se oyó un silbido lejano. El guardagujas dio un brinco, lleno de inquietud, y se puso a hacer señas ridículas y desordenadas con su linterna.

— ¿Es el tren? — preguntó el forastero. (...)

— ¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a su famosa estación. ¿Cómo dice usted que se llama?

— ¡X! — contesto el viajero. (pp. 69-70)

Aunque todo apuntaba a que el vagón no iba a arribar en el horario estimado, finalmente aparece en la parada. El individuo, sin embargo, antes decidido a transportarse hasta T., modifica su destino. Quizás, aturdido por lo vivido, olvida -junto a todas sus objeciones- el que sería su punto de llegada. O, tal vez, deslumbrado por las historias escuchadas, opta por experimentar lo impredecible en su totalidad y resuelve dirigirse a X.

III. Alteración por ruptura o continuidad

Los encuentros con la casualidad y su posterior asimilación articulan en los relatos dos sistemas fantásticos diferentes: uno donde prima la posibilidad y otro en el que se establece lo absurdo. En el relato de la venezolana el uso de las digresiones temporales por parte del narrador instaura un espacio que -al configurarse paralelamente entre el pasado, el presente y el futuro- no alcanza a materializarse:

Contra el cielo violento, casi en sombras, se recorta la casa, y se aleja, empañada, confundida con el vaho opaco de la ciudad. Y la representación simultánea de los múltiples acontecimientos que tuvieron lugar —¿cuándo? ¿en qué sitio? ¿en qué minuto?— de pronto se hace presente. (...) La casa intemporal y el residuo del tiempo” (Palacios 2002, pp. 256-157).

Lo sorprendente se manifiesta en el velo del deseo que recubre lo observado, por lo que la aproximación a lo real destruye las expectativas. El desvanecimiento de lo anhelado, entonces, reduce la emoción a la potencia de los objetos.

La historia del mexicano, por el contrario, prolonga lo insólito al elaborar un mapa de variaciones difíciles de pronosticar. Lo imprevisto se convierte en el eje que mantiene en movimiento la estructura: “Se aspira a que un día [los pasajeros] se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen” (Arreola, 1995, p. 69). Se refieren escenarios inverosímiles que -a pesar de no ser factibles o constatables- provocan que la presencia de la locomotora en la estación se convierta en un suceso trascendental.

La alteración de la cotidianidad en los cuentos se da a través de dos modalidades de lo fantástico a las que Cortázar dedicó unas clases³⁵: el tiempo y la fatalidad. En “Y la casa regresaba por fragmentos” se está ante “un tiempo que se estira, se alarga” (p. 53); mientras que en “El guardagujas” se “muestra una forma de lo fantástico ingresando en la vida cotidiana de la gente y cumpliéndose de una manera que no puede ser evitada” (p. 75). En ambos casos, la ruptura -pese a que en uno se da momentáneamente y en el

35. “El cuento fantástico I: el tiempo” y “El cuento fantástico II: la fatalidad”. En: *Clases de literatura*. Berkeley, 1980.

otro, a través de una transformación total de lo que se considera lógico- se desata cuando se sacude la percepción sensorial.

IV. El no-lugar que reside en la palabra

En los cuentos de Palacios y Arreola, sin embargo, el extrañamiento no acontece en las acciones dado que el cambio se articula en el lenguaje. Por medio del diálogo que la casa y el tren entablan con las perspectivas del narrador y los personajes, se transita del terreno de lo conocido a uno incierto. Los presupuestos que se consideraban indiscutibles, así, se diluyen ante la apertura de la posibilidad que permiten las palabras. Ambos textos llevan al límite la interfusión entre lo real y lo fantástico que, según Cortázar, se da únicamente en la literatura al prescindir de la materialidad y de la acción. En un caso la casa es solo una excusa sobre la que se cimienta el no-lugar y en el otro son los rieles el pretexto para cartografiar un espacio que, realmente, solo existe en el acto referencial.

Referencias

- Arreola, J. J. (1995). El guardagujas. En S. Yurkievich (Ed.), *Obras* (pp. 64–70). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1969). Del cuento y sus alrededores. En *Último round* (Vol. 1, pp. 59–82). México: Siglo XXI Editores.
- Cortázar, J. (1982). El sentimiento de lo fantástico. Conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello. Recuperado el 8 de junio de 2022, de <https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Bogotá: Alfaguara.
- Palacios, A. (2002). Y la casa regresaba por fragmentos. En *Obras completas* (Vol. 1, pp. 253–257). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

**EL CUERPO FEMENINO
COMO SUBVERSIÓN DE LA
RELIGIÓN EN EL CUENTO
“GUNEDILDA MANYOMA”
EN VEAN VÉ, MIS NANAS
NEGRAS (2011), DE AMALIA
LÚ POSSO FIGUEROA**



Paola Andrea Bejarano Alzate

Universidad del Valle

paola.bejarano@correounivalle.edu.co

Resumen: Existen escritoras afrocolombianas que establecen realidades diferentes a las que hemos encontrado acerca de la mujer negra en varias obras literarias. La escritora chocoana Amalia Lú Posso Figueroa utiliza su voz de cuentista del Pacífico en su obra *Vean vé, mis nanas negras* (2011) para subvertir “verdades universales” como la religión, el deseo femenino y la corporeidad para des-representar antiguas formas moralizantes y, en cambio, proponer una escritura a través del cuerpo como ente liberador del pensamiento. Esta ponencia analiza cómo la autora transgrede las normas sociales y religiosas a través del cuento “Gunedilda Manyoma”. En este, emplea el erotismo y el cuerpo femenino para representar a la mujer como ser empoderado, creativo y activo en su propio sentir y conocimiento, sin limitarse al rol asociado tradicionalmente.

Palabras clave: Amalia Lú Posso Figueroa, escritura y cuerpo, religiosidad, erotismo.

La mujer en la literatura se ha presentado como figura de control que regula las normas sociales dominantes. Debido a esto, los personajes femeninos han encarnado supuestos de lo que debe y no debe ser: pura, virgen, rezandera, correcta, dócil, frágil, romántica, inocente y pasiva. Por otro lado, también se ha mostrado como la que se desborda entre bruja, extraña, pecadora, inmoral, incitadora y salvaje. Este rol se le ha atribuido principalmente a la mujer negra en historias, en novelas como *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *Ancho mar de los Sargazos* de Jean Rhys, y cuentos como *Simón el Mago* de Tomás Carrasquilla, entre otros. No obstante, una vez las autoras se abren espacio a través de sus escritos, empiezan a romper esos esquemas para liberarse y mostrar el mundo femenino con otras voces y desde sus propias verdades. En el caso de autoras afrocolombianas como la chocoana Amalia Lú

Posso Figueroa y su personaje de la nana Gunedilda Manyoma, de *Vean vé, mis nanas negras* (2011), alcanzan incluso liberaciones múltiples de hegemonías colonizadoras que antes las mantenían invisibilizadas.

Presento a continuación un ejemplo por medio de una nana negra que no es cuidadora de niños, ni de amos, sino cuidadora de santos. “Gunedilda Manyoma” es un cuento de Amalia Lú Posso Figueroa que pertenece al conjunto de 25 relatos de nanas en *Vean vé, mis nanas negras* (2011). Un libro escrito bajo el lenguaje de la negritud propia del Pacífico colombiano con todas las particularidades de su contexto. Este escrito es cercano a la tradición cuentística oral y establece a la mujer afrocolombiana como heroína erótica, que utiliza su cuerpo ligado al pensamiento para todos los propósitos y proyectos realizables en su vida cotidiana.

La nana Gunedilda Manyoma es una fiel custodia de la iglesia católica que solo logra alcanzar su autonomía a través del descubrimiento del placer corpóreo. Todo para volverse maestra del ritmo y de la creatividad en el uso de las rodillas para gozar. Así entonces, esta ponencia analiza la forma en la que Posso Figueroa subvierte “verdades universales” a través de la nana Yoma. En este caso, verdades como la religión, el deseo femenino y la corporeidad para des-representar antiguas formas aleccionadoras para la mujer y, en su lugar, proponer una escritura que incluye el cuerpo como instrumento liberador del pensamiento.

El análisis proviene de una investigación en curso acerca de la autorrepresentación femenina en los cuentos de Posso (2011). Para el desarrollo de esta ponencia me baso en los aportes de las poetisas, escritoras e investigadoras Hélène Cixous (1995) acerca de la escritura y el cuerpo femenino y Audre Lorde (2003) que establece el erotismo como elemento de poder en la escritura. Mi principal objetivo es mostrar que la autora, por una parte, exonera por medio del discurso del cuerpo femenino la

imposición de la fe católica como única y verdadera; y, por otra, establece el cuerpo bajo otras características de cosmovisión.

Gunedilda es una mujer rezandera, aplicada y colaboradora que mantiene el orden de la iglesia: “Gunedilda Mayoma era muy estimada por los curas de la parroquia porque no había, en todo Quibdó, nadie que igualara su cumplimiento y devoción” (Posso, 2011, p.135). La nana un día descubre en el deseo sexual las funciones placenteras de sus rodillas. Con esto cambia su pensamiento, se vuelve activa en su sentir y realiza búsquedas para su beneficio. Como consecuencia de sus hallazgos ella se vuelve experta y adicta al ritmo de las rodillas para deleite suyo y de los demás. Todo en la vida de la nana se descontrola con la llegada de un circo muy pobre. Allí hay un domador de tigres que sirve de atracción principal para las mujeres de Quibdó. El personaje, llamado Poseidón como el dios agitador del mar, despierta en Gunedilda la inquietud por experimentar a través de formas carnales y abandonar, de una vez por todas, la doctrina religiosa.

La nana Yoma siempre había usado el ritmo de las rodillas para rezar; ignoraba que podían usarse para gozar, pues hasta el momento para ella esto equivaldría a pecar, así que no permitía que se le hablara del asunto. (p. 136)

Con este fragmento, la autora pone en evidencia el rol que se ha atribuido a la mujer como inocente sexual, sin voz ni actuación en el campo erótico. Según Lorde (2003), con la supresión del sentir, a la mujer se le ha dado el papel de vivir siguiendo “directrices externas”, algo que se ve reflejado en la literatura. Debido a esto, el personaje de la nana Yoma, al inicio de la narración, se conforma con seguir imposiciones sociales y por ello vive sin atender su propio sentir. Siempre ocupada en los quehaceres devotos. Para Lorde (2003), el sentir interno se traduce en una fuerza

de vida diaria y se relaciona principalmente con el aprovechamiento del erotismo en todos los ámbitos. Incluso mientras se trabaja, se convive, se estudia, se escribe, entre otros.

Por lo tanto, Gunedilda no conoce otra vida, emplea lo que siempre le enseñaron, mantiene su papel en la comunidad. Por eso, la nana Yoma precisa de otras experiencias para lograr su realización. Esta forma de vida es remarcada por la autora al centrar su discurso sobre partes del cuerpo que más se relacionan con el rezo y la obediencia: las rodillas y la cabeza:

Y la nana Yoma oía arrodillada toda la santa misa. En Semana Santa recorría las estaciones de la pasión, siempre de rodillas y en Corpus Christi se arrodillaba largo rato en los engalanados altares que ponían cada dos cuadras (Posso, 2011, pp.135-136).

Sin embargo, la función de las rodillas cambia al final y Gunedilda se sitúa en una nueva posición frente a sus creencias religiosas. En el relato encuentro una deconstrucción de la religión católica por medio de la jocosa cotidianidad de la nana. De manera que se quiebra el riguroso discurso de la fe. Gunedilda contiene en todas sus acciones rituales un toque particular de nana revolucionaria, divertida, alegre, diferente y creativa:

La nana Yoma encabezaba todas las procesiones, acicalaba a los santos y les lavaba las túnicas; se preocupaba porque la varita de san José se viera siempre florecida, les ponía talco a las mejillas de María para que luciera como una auténtica virgen, le peinaba los bucles al Niño Jesús y lo convencía de que no creciera; les compraba los regalos a los Reyes Magos, les echaba colirio a los ojos de santa Lucía, le sacaba punta a la

corona de espinas y le echaba veneno a la Santa Cruz para que no se la comiera el comején; le acomodaba las cadenas de oro a San Pacho, procuraba que estuviera siempre con sus animales y le hablaba al oído a san Antonio para comprometerlo a conseguirle un buen marido (Posso, 2011, p. 135).

Con la rutina de cuidado de la nana, la autora propone una humanización y regionalización de las prácticas católicas centrándolas sobre la persona fantástica de Gunedilda. Ella es el foco de los elementos sagrados, ella da vida a estos objetos inertes. Con esto, Posso (2011) transgrede la religiosidad occidentalizada, la plantea desde el ser de la nana y la estructura con elementos propios del contexto: los santos engalanados, el florecimiento de la planta de la varita de San José -muy representativa del Chocó-, el acicalamiento en los peinados del niño Jesús, entre otros.

De acuerdo con Maldonado (2019), en el mundo religioso del afro-americano del Litoral Pacífico “la materia de la problemática religiosa de la gente es su vida concreta: su vida misma” (p.218). Encuentro así en las descripciones de la autora chocoana una innovación en el discurso religioso en cuanto al rol femenino. En este caso, la nana no se presenta en ningún momento como elemento moralizante sino como mujer cotidiana, natural, diferente y luchadora. La nana Yoma se rebela contra su rol en la sociedad, deja de lidiar con los objetos inanimados para buscar en las sensaciones verdades alternativas de ser mujer, de sentir y desear. Finalmente, su cuerpo se vuelve central, como elemento espiritual, para ser atendido por encima de la doctrina. Los encuentros sexuales le proporcionan conocimiento y gracia. Sus rodillas, en este caso, le permiten explorar y se utilizan como poder para alcanzar el placer:

La nana Yoma se encabritó con las extrañas caricias del domador; ella iba todas las noches a la función, pero se salía antes que ésta terminara para esperar desnuda y de rodillas, el látigo y el peso de Poseidón. Aullaba como una loba recorriendo la habitación sin importar que sus rodillas sangraran, pedía cada vez más (...) (Posso, 2011, p. 137).

Las búsquedas de Gunedilda forman parte de una necesidad de saber que, según Lorde (2003), es una búsqueda constante a través del erotismo: “Lo erótico es una sensación de satisfacción interior que siempre aspiramos a recuperar una vez que la hayamos experimentado” (p. 38). Así, la nana Gunedilda representa un reclamo frente a la represión que le han implantado durante años. Para transgredirlas se vale de su pulsión y deseo sexual porque representan armas en contra de las normas.

A su vez, el cuerpo femenino en “Gunedilda Manyoma” tiene un papel importante en la subjetividad de la escritura de Posso (2011) como lucha descolonizadora contra las hegemonías. Lo anterior, por cuanto la autora reescribe la religiosidad como un asunto con herencias afrocolombianas, donde el cuerpo también es comunión con fuerzas internas y no se sujeta solamente a templos o a credos únicos. Para Cixous (1995) la mujer, al escribir desde el discurso corporal, cambia las reglas del juego tradicional “sin dejarse intimidar por el chantaje cultural”. Cixous (1995) también advierte:

Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad. Es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona antaño tímida y hace poco emergente (pp. 57-58).

Así, el cuerpo de la nana Yoma funciona como elemento religioso. Desde otra cosmovisión la corporeidad se presenta como devoción. Mosquera (2000) explica, como parte de la espiritualidad afrocolombiana, que el cuerpo humano se conecta con la religiosidad y fuerzas espirituales que incluyen a las plantas, los animales y las partes del cuerpo (algunas particularmente contienen energías y poderes). Estas características y creencias tradicionales forman parte de la historia de vida de la nana Yoma. Por lo tanto, con el discurso del cuerpo femenino, la autora también plantea otras formas de religiosidad. Lorde (2003), explica que vivir centrando la atención principalmente en el sentir y no solo en las ideas, como establecen los occidentales, es producto de herencias africanas: “a medida que ahondamos en el contacto con nuestra conciencia ancestral y no europea, que ve la vida más como una situación que debe experimentarse y con la que hay que interactuar, vamos aprendiendo a valorar nuestros sentimientos” (p.14). Según la poeta y escritora estadounidense, esta forma de vida basada en las experiencias es lo que proporciona verdadero conocimiento y trascendencia.

De acuerdo con los anteriores aportes, Gunedilda emprende una travesía corporal de conocimiento y con ello obtiene la fuerza para cambiar el orden de la religión, logra emanciparse y se conecta con su historia:

(...) Se hizo adicta a pichar de rodillas; no volvió a misa, la varita de san José se marchitó, los Reyes Magos se quedaron sin regalos, el Niño Jesús se despeinó y creció, María perdió su apariencia de virgen, la corona de espinas parecía de plastilina, a los ojos de santa Lucía les dio conjuntivitis, los animales de San Pacho se fueron y por fin el comején pudo comerse la Santa Cruz (Posso, 2011, pp. 137-138).

La autora chocoana Amalia Lú Posso Figueroa representa, a través de la nana Gunedilda Manyoma, a una mujer negra del Pacífico colombiano como una figura poderosa, creativa y deseosa, que experimenta constantemente para obtener no solo placer, sino también conocimiento y libertad. Al mismo tiempo, con estos alcances, destraba imposiciones añejas y sitúa el cuerpo como santuario e institución.

Referencias

- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa ensayos sobre la escritura*. ANTHROPOS Editorial del hombre.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera, artículos y conferencias*. JC Producción Gráfica.
- Izquierdo Maldonado, S.J., G. (2019). El mundo religioso del afroamericano del litoral pacífico: Ensayo de Interpretación. *Theologica Xaveriana*, 71. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/25035>
- Mosquera, S. (2000). *Visiones de la Espiritualidad Afrocolombiana*. Serie Ma' Mawu.
- Posso, A. (2011). *Vean vé, mis nanas negras*. Ediciones Brevedad.

Instantáneas del Cuento Latinoamericano II

*Microrrelatos
mini
cuentos*

*relato,
ficción,
o breve*

**POÉTICAS DEL SILENCIO
EN LA NARRATIVA BREVE
LATINOAMERICANA. TRES
CASOS: FELISBERTO
HERNÁNDEZ, FRANCISCO
TARIO Y EFRÉN
HERNÁNDEZ**



Juan Manuel Ramírez Rave

Universidad Tecnológica de Pereira

rave@utp.edu.co

En trabajos anteriores³⁶ se logró demostrar que, tanto los mexicanos Francisco Tario y Efrén Hernández como el uruguayo Felisberto Hernández hacen parte de la rica y extensa tradición de la estética del silencio. Esto, en parte, se debe a su recurrente necesidad de dejar testimonio escrito de las limitaciones en el uso del lenguaje. Cada uno intenta, con su impronta particular, decir lo indecible, escribir el silencio, *hablar callando* y para ello usan una amplia diversidad de matices y una rica gama de “signos” y metáforas.

El presente trabajo se ha dividido en dos partes: primero, se presentan de manera sucinta las principales características de tres *poéticas implícitas* del silencio para la narrativa breve latinoamericana. Segundo, se esboza el análisis de dos cuentos de Efrén Hernández y Francisco Tario. Es necesario precisar que, no existe una poética homogénea, sino diversos modos de aproximarse al silencio. De tal suerte que, las tres poéticas se caracterizan por: a) una crítica del lenguaje, b) una crítica global a la actividad literaria, c) una narrativa que apela a la “actividad creadora de la mirada” a través de metáforas o motivos relacionados con los actos de mirar y escuchar, y d) una suerte de gramática del silencio o conjunto

36. Esta ponencia hace parte del proyecto titulado *Decir lo indecible. Poéticas del silencio en la narrativa breve de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Francisco Tario*, el cual se presentó como requisito para optar al título de Doctor en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia). Proyecto aprobado en la Convocatoria para financiar proyectos de grado de estudiantes de posgrado año 2016 de la Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia). Aspectos abordados en este trabajo están desarrollados de manera más amplia en la obra *La escritura del silencio en tres cuentistas Latinoamericanos. Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández* (Fondo Editorial UTP, 2021) y en artículo *Decir lo indecible: la imaginación como último recurso* de la revista *Lingüística Y Literatura* número 42(79) de enero-junio 2021, Universidad de Antioquia.

de procedimientos retóricos asociados a una estética que emerge como expresión a las carencias y limitaciones del lenguaje (crisis del lenguaje).

Dicha retórica, valga la claridad, es el factor, en palabras de Ramón Pérez Parejo, “(...) que define la Poesía/Poética/Estética del silencio” (2002, p. 292), es decir, “el carácter peculiar de sus indicadores léxicos, semánticos, sintácticos, simbólicos, narratológicos, estróficos, versales, fonostilísticos, formales y pragmáticos” (p. 292). Propongo que existen marcadas diferencias en el uso de los procedimientos expresivos, es decir, que cada narrador teje su propia tela de araña estilística, con algunas coincidencias entre ellos.

1. Retórica del silencio

A continuación, sintetizo algunos hallazgos fundamentales en torno a la retórica del silencio, teniendo en cuenta que la retórica no puede constituirse sino a partir de la poética. En otras palabras, no existe una retórica sin poética, pero tampoco debería pensarse en una poética sin retórica. Anotaré, sin embargo, que al no existir una tipología que sistematice y describa las distintas maneras de presentación y representación del silencio para narrativa breve escrita en español, o para el continente americano en particular, me vi obligado a emplear una metodología que contrastara los hallazgos que para la poesía o lírica silenciaria (término usado por Ramón Pérez) se habían realizado a partir de una serie de propuestas emparentadas con la retórica, la estilística, la poética y la estética del silencio.

De esta manera, logró subsanarse la ausencia de dicha tipología y plantear una suerte de “gramática del silencio” que, a partir de la reivindicación que Croce ha hecho del principio de expresión como unidad de forma y contenido, buscó desvelar, entre otros aspectos, el

valor cognitivo de la *retórica del silencio*. Es decir, presentar las figuras y tropos de la retórica clásica y de una más moderna vinculados al silencio, no como un catálogo o meros “caprichos del placer” de la escritura, sino como necesidades de la mente en su permanente búsqueda por enseñar el sentir interno del ser humano.

Como la descripción y verificación de esta tela de araña estilística desborda el tiempo disponible para el desarrollo de esta ponencia, me limitaré a enumerar los recursos retóricos asociados a una estética que procura hacer oír el silencio en las tres obras. 1) Silencios o blancos tipográficos: *silencios mecánicos*, es decir, todas las pausas que funcionan como la respiración misma de las palabras, el horizonte sobre el que se inscriben. 2) Los intervalos blancos en la disposición de la frase. 3) Las figuras y tropos de la retórica clásica que introducen silencios cargados de múltiples significados, tales como, *detractio* (*detractio* suspensiva o *ellipsis*, *detractio* parentética, *asíndeton*), *reticencia*, *percussio*, *praeteritio* y la *aposiopesis*. 4) Los silencios esquemáticos en donde las leyes de turnos y distribución del diálogo son fundamentales. 5) El fragmentarismo (comienzos *in media res*, finales bruscos). 6) Inclinación por la sugerencia, lo insinuado, la ambigüedad que genera inquietud y plurisignificación. 7) Presencia del juego de decir y callar, de lo aludido y lo eludido. 8) Las digresiones; la abreviación; los olvidos conscientes de personajes y narradores. 9) Las interrupciones en la narración para cambiar abruptamente de tema o desviar la atención a otro problema inscriben otra posibilidad de silenciar contenidos. 10) Las *omisiones funcionales* que demuestran la posible existencia de un equilibrio entre lo dicho y lo no dicho, y 11) Los personajes silenciosos y silenciados.

Si bien es cierto que en la narrativa de los dos mexicanos y el uruguayo dichos recursos estilísticos son usados con profusión, en sus escritos, a diferencia de la poesía, debe realizarse un análisis estructural

del silencio a partir de dos nociones propuestas por André Neher (1997): *silencios tipo nudos* y *silencios tipo capa*, para poder determinar no solo los recursos estilísticos usados por cada autor, sino la manera como estos articulan las narraciones y potencian sentidos. Ambas estructuras, que funcionan como una suerte de cajas chinas, pueden ser halladas en diversos cuentos y relatos de los tres autores. Bajo estas circunstancias el silencio se convierte en uno de los actores más decisivos cuando se estructura como una *capa* a partir de un *tejido silencioso* (Pérez Parejo, 2002) compuesto por diversidad de silencios tipo *nudo* que cubren los cuentos y que, a la par, van dejando en el texto la marca de una búsqueda estética que se extiende a lo largo y ancho de las obras.

2. Poéticas del silencio

En la obra de Efrén Hernández la ventana se constituye en metáfora de la creación poética, marco que desborda lo divisado por los ojos, para proyectar un mundo infinito y por ende inabarcable con la palabra. En el relato “Unos cuantos tomates en una repisita” dice el narrador: “Nadie, que se sepa, tuvo jamás idea de lo que cielo es” (Hernández, 2007, p. 214), con esta expresión se da inicio a uno de los mejores ejemplos de la indecibilidad del lenguaje en la obra de Efrén Hernández, es decir, la imposibilidad de decir el contingente mundo porque todas las palabras son demasiado pobres. Cito todo el fragmento:

Nadie, que se sepa, tuvo jamás idea de lo que cielo es. Él tampoco tiene; pero su corazón se finge que sí sabe, y vendándose los ojos, por un acto de su voluntad de que no da parte a su conciencia, se encierra y vive a oscuras, poseído por la representación que se ha hecho, consistente en que, al abrazar el dosimétrico fulgor que proyecta sobre una abertura practicada en un muro, abraza el infinito, inabarcable cielo.

(Hernández, 2007, p. 214).

El cielo no está contenido en la palabra que lo nombra. Escribimos cielo, por ejemplo, con la ilusión de llevar un pedazo de nube hasta nuestra hoja, pero ni para eso alcanza. La palabra nos promete la síntesis de una experiencia, la impresión de haber nombrado con ella una parte del mundo innombrable en su fragmentación. No obstante, ella misma contiene todas las posibilidades, tal vez, todas las aristas para intentar decir la contingente nube, el contingente mundo. La palabra es la prueba de que lo *indecible busca lo decible* y que el narrador es quien busca decirlo porque mantiene la esperanza de una nueva expresión, su mayor virtud es la insistencia. Serenín Urtusástegui, ese personaje “silencioso, concentrado, fantasmal, [...] replegado hacia su espíritu” (p. 215) puede leerse como una instancia que representa al autor codificado o representado en el texto como Efrén Hernández.

Serenín equivale en la obra de Efrén al ser *noble* (escritor) “que se propone decir lo que sabe que no podrá decir” en la obra Felisberto Hernández, porque aún sin saber lo que es el cielo, insiste en abrazar, a fuerza de la representación que de éste se ha hecho, el infinito, la inabarcable bóveda celeste. En puridad, diría Valente (1994), el poeta (narrador) solo puede escribir, puesto que el contacto con lo inefable lo condena a la palabra. Insiste en ella, aun cuando no es el sitio del resplandor, insiste aunque ni Serenín, ni el narrador, (ni el mismo Efrén Hernández podemos aventurar) saben la razón por la que lo hacen. En este punto resulta más que pertinente, esclarecedora, la pregunta que hace Olga Orozco (2000) en los versos finales de “Con esta boca, en este mundo”: “¿cómo nombrar con esa boca, / cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?”. Son pequeños Adanes, con la necesidad imperiosa de *nombrar al mundo*, de *decir* aquello que *no se*

puede decir. Decir aún con el asedio del lenguaje, con esa vaciedad que produce la experiencia de quedarse sin palabras, *sin nombres*.

Efrén Hernández dice con palabras que pro-vienen de un silencio invocador. *Habla...* (podemos decir) diciendo menos. ¿Qué es el *cielo*?, es “algo inefable, algo infinito, azul, dulce, dichoso sin medida” (Hernández, 2007, p. 214), es *todo* esto y sin embargo nada de esto lo representa. ¿Qué es el *cielo*?, es la proyección e inyección de un vacío que de un modo diverso e individual cada hombre desea llenar, es como lo dice el narrador del cuento: “la suma que resulta de sumar la inmensidad [del] hambre de luz, más la inmensidad de sombra [del] espíritu” (p.214). El *cielo*, -se aclara-, no la palabra, es el producto de la sombra y la claridad. Es la simbiosis infinita entre las palabras-islas que hablan de las cosas y sus estados, y el océano de sentidos silenciosos e irreductibles que las circundan.

Lo antes expuesto queda demostrado cuando en el mismo cuento el narrador dice lo siguiente: “He aquí otra palabra semejante, otra palabra igualmente vaga, inmensa, irrellenable: *espíritu*. ¿Qué quiere decir espíritu? Unos están seguros de tener espíritu, otros tienen determinadas dudas, otros no creen en esas cosas, otros les tienen miedo a los espíritus” (p. 215). Irrellenables como son, material innoble con el que se debe trabajar. El Serenín de Hernández, se aproxima, por mucho, al José de Josefina Vicens cuando dice: “cada nueva palabra es un machacante retroceso a la primera y que ésta es tan intrascendente e insegura como la última” (2013, p. 53). Piadosa impiedad. Acto de fe sin fe. Insatisfacción absoluta. Decepción permanente. Las palabras son un vehículo del pensamiento, pero un vehículo al que siempre le hace falta combustible. Son *vagas, inmensas, irrellenables*.

Efrén Hernández, a través de sus personajes, denuncia “la insuficiencia de la palabra y el naufragio del sujeto que se sustenta en

ella, impotente para describir el caos entre sí y el caos del mundo” (Pérez Parejo, 2002, p. 579). Le queda al escritor, al artista, decir algo o por lo menos tratar de aportar un poco a los grandes temas de la literatura, tratar de *decir* lo humano. Tratar de apalabrar “todas las causas de la vida, del amor y la muerte” (p. 218), las mismas que “se ocultan tras el velo de lo incognoscible” (p. 218).

Por su parte, en “La noche de los cincuenta libros” de Francisco Tario se pueden resaltar cuatro factores fundamentales. En primer lugar, el carácter metaficcional de la narración. Rasgo que queda evidenciado con la acción de disparar a la biblioteca y con las posteriores víctimas que no son otras que los personajes de las propias creaciones estéticas del narrador-escritor. El acto es significativo por cuanto representa aniquilar la propia obra literaria. En segundo lugar, dada las características de la segunda parte del cuento, en donde se evidencia una suerte de *programa estético* tariano, no es casual que los libros naveguen en un lago de sangre.

En tercer lugar, conviene resaltar que en Francisco Tario el valor de la página en blanco se invierte, al contrario de lo que sucede con Efrén y Felisberto Hernández, ya que los libros que caen de los estantes se caracterizan por la ausencia de páginas, al contrario, por ejemplo, de Felisberto que nos presenta un libro *sin tapas*, y páginas en blanco. Sin embargo, debe señalarse que una posible lectura de este rasgo en Tario apunta, por un lado, a la inutilidad de la obra y por otro a la sensación de inacabamiento o de vacío expresivo. Recordemos que el narrador (Robertico) se jacta de sus cincuenta libros, escritos en igual número de años. Pero, ¿qué sucede si no hay evidencia de lo escrito? ¿Dónde está la prueba material del proyecto estético que intenta nombrar un mundo caótico y fragmentado?

En cuarto lugar, no es gratuito que quede un único libro. Del aniquilamiento algo debe salvarse, dado que no todo lo que se ha escrito, o mejor, no todo aquello que fue construido con palabras debe ser borrado. Queda, en palabras de Esther Seligson, “la pasión por la aventura de escribir, de describir, con minuciosa voluptuosidad, el “inefable rumor” de la vida, y del transcurrir de la existencia humana” (2005, p. 138).

Hace falta dar el salto. Al igual que Butes, el escritor del cuento quiere encontrar una grieta o un espacio que le permita ir más allá del mundo que le fue heredado. Tal vez, con un salto al abismo consiga la apertura del lenguaje: su habla. “Y si lo arrojara por la ventana al vacío, ¿se mataría?” (Tario, 2012, p. 67) se pregunta a continuación el narrador. El abismo aparece aquí como posibilidad, posibilidad para lanzarse por esa palabra que se encuentra en el fondo, en sus fronteras últimas y ontológicas. Pero antes de cumplir su cometido el narrador-escritor se desmaya y cuando por fin despierta va “a campo traviesa, bajo la luna mágica, en pleno bosque, perseguido por una multitud de seres que aúllan, gimen o blasfeman, enloquecidos por la ansiedad de [atraparle]” (p. 67). El creador es perseguido por sus creaciones, por sus adhesivos, por sus personajes “que han escapado (...) ¡Se han salvado!” (67).

El escritor corre en silencio, medio muerto de miedo, casi asfixiado y detrás va la muchedumbre que no son otra cosa que la proyección de su *proyecto estético*. La obra se materializa, su universo se ensancha más allá de los márgenes del papel. Cuando están a punto de darle alcance descubre en la planta de sus pies una cavidad impresionante, tenuemente iluminada por la luna y escucha el rugido del mar. A continuación, debe decidir entre la negrura caótica que se abre a sus pies o el círculo de tentáculos erizados o gelatinosos que se van estrechando a su entorno. Opta por lo desconocido, antes que dejarse atrapar por los demonios que han escapado de sus obras.

Se lanza al vacío. En la caída ve luces y transcurre el tiempo hasta que su “cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en un embudo de espuma” (Tario, 2012, p. 68). En conclusión, el personaje de Roberto es un Butes, un saltador, un “deseante”, un “carente”, el que salta *con las manos vacías* (Mèlich, 2012).

El lenguaje viaja por este cuento de Francisco Tario, *ese soñador de palabras escritas, llenas de locuras, quimeras, onirismos, memorias de infancia...*, dejando muestras dispersas de sí mismo, al final termina adelgazándose en un *solo*-(solo) vocablo: “Histórico”. El texto se devora a sí mismo. Después el enmudecimiento, el blanco de la página, el silencio. La palabra que desde el cielo desciende hacia el abismo de la significación. La “palabra en el abismo”. ¿Cuál abismo? El silencio mismo. Por eso querido escucha y apelando a otro título de Francisco Tario: “Usted tiene la palabra”, pero “No os desalentéis, ni tampoco os envanezcáis demasiado. El hombre tiene un origen —el espermatozoo—; y un fin —la tumba—. Entre origen y término media lo eventual o enigmático, lo inasible” (Tario, 2012, p. 300).

Referencias

- Hernández, Efrén (2007). *Obras completas. Vol. 1*. Edición y prólogo: Alejandro Toledo.
- Mèlich, J. C. (2012). *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Herder Editorial.
- Neher, A. (1997). *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Trad. Alberto Sucasas Peón. Barcelona: Riopiedras.
- México: Fondo de Cultura Económica de México.
- Orozco, Olga (2000). *Obra poética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pérez Parejo, R. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicios de Publicaciones.
- Seligson, Esther (2005). *A campo traviesa: antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tario, Francisco (2012). *Cuentos completos. Tomo 1*. Prólogo: Mario González Suarez. México: Editorial Lectorum S.A.
- Valente, J. A. (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- Vicens, J. (2013). *El libro vacío. Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica.

EL MINICUENTO Y LA ZOOLOGÍA FANTÁSTICA



Antonio José Hernández Montoya

Ediciones Magalico

antonio.hernandez@correounivalle.edu.co

Resumen: El *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, que en ediciones posteriores se publicó como *El libro de los seres imaginarios*, es un conjunto de textos cuyo tema son las criaturas mitológicas de distintas épocas y culturas. Al respecto, los autores afirman: “un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito” (Borges y Guerrero, 2001, p. 8). El libro contiene textos con tono ensayístico y con tono narrativo, además de pasajes donde autores como Poe y Kafka y libros sagrados e investigaciones históricas describen animales que son producto de la imaginación humana. Esos textos con tono narrativo pueden considerarse minicuentos, pues poseen las características del género enunciadas por Violeta Rojo en su *Breve manual para reconocer minicuentos* y por Ana María Shua en *Cómo escribir un microrrelato*: narratividad, estructura proteica, intertextualidad, referencialidad, condensación y propensión al resumen. Además, la experiencia de lectura contemporánea, particularmente la de este siglo, se aproxima a las piezas desde un punto de vista nuevo. Uno donde se reconoce la intención informativa al mismo tiempo que se descubre la presencia de un fuerte componente ficcional que radica justamente en que esa “zoología fantástica” es una manifestación de lo que solo existe en los sueños humanos. La ponencia desarrolla lo anterior, indaga la relación entre la mitología y el minicuento y propone una reflexión sobre si el minicuento también está presente en el ojo de la persona que lee.

Palabras clave: minicuento, zoología, fantástica, manual, bestiario.

Introducción

En algún punto de su aprendizaje, los estudiantes de la imaginación se preguntan por la “zoología fantástica”. Cuando esto sucede, el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (2001) se presenta como indispensable. Esta obra, que en ediciones posteriores fue titulada *El libro de los seres imaginarios*, contiene una reunión de creaturas imposibles que han aparecido en distintas culturas a lo largo de la historia, pues la zoología fantástica es el estudio de los animales creados por la imaginación humana, la cual no tiene límites. Así lo proponen Borges y Margarita Guerrero: “un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito” (Borges y Guerrero, 2001, p. 8).

Al investigar el tema, los estudiantes de la imaginación también deben indagar otros conceptos como bestiario, fragmento, fractal, incrustaciones y minicuento, debido a que algunas de las piezas del manual pertenecen a este género.

1. El bestiario como tipología

Así como un poemario es un conjunto de poemas, un bestiario es una reunión de textos que presentan bestias reales o imaginarias. Estas obras alcanzaron gran popularidad en la Edad Media, cuando eran acompañadas por ilustraciones de famosos miniaturistas. En esa época, como recuerda Lauro Zavala (2004), los bestiarios tenían una concepción moral y eran asociados con el infierno, con el mal. Afirma el profesor que “se bestializan los rasgos humanos en un proceso de degradación moral que ha producido vampiros, gárgolas, duendes, homúnculos y hombres-lobo” (Zavala, 2004, p. 16).

Recordemos aquí el primer encuentro entre Jorge de Burgos (guiño a Borges, sabemos) y Fray Guillermo de Baskerville. En el scriptorium, los personajes de Eco (1993) reflexionan en torno a la utilidad de las miniaturas, pues algunas pintan un mundo grotesco que evoca la risa. En medio del diálogo, Fray Guillermo afirma: “Para cada virtud y para cada pecado puede hallarse un ejemplo en los bestiarios, y los animales permiten representar el mundo de los hombres” (Eco, 1993, p. 78). Así, Fray Guillermo propone que los bestiarios pueden representar virtudes y que la risa provocada por ciertas imágenes es útil para enseñar; Jorge no está de acuerdo. Ambos, en todo caso, reconocen la importancia de los bestiarios a la hora de adoctrinar y moldear las creencias de la población medieval.

En América Latina, Lauro Zavala (2004) plantea que los primeros bestiarios se dieron “cuando los informantes de los cronistas de Indias (entre ellos, Gonzalo Fernández de Oviedo y muchos otros) describían la fauna y la flora del Nuevo Mundo con una mirada asombrada, proyectando rasgos humanos sobre los fenómenos naturales” (2004, p. 16). Es decir, una manifestación de lo “real maravilloso”. Estas descripciones evolucionaron hasta producir dos modalidades de bestiarios hispanoamericanos: una donde se crearon bestias sagradas, trascendentales, servidoras de la muerte; otra donde se produjeron bestias paródicas e irónicas que parecían burlarse de nuestra humanidad (Zavala, 2004). Entre las últimas, se sitúan varios libros de minicuentos que se convirtieron en clásicos del género.

En lo referente a las formas breves y las relaciones entre minicuento y bestiario, David Lagmanovich caracteriza a este último como una tipología textual y lo define como “una sucesión de textos que se propone describir los seres que pueblan el mundo animal, ya en

la realidad, ya en la fantasía” (2013, p. 121). Que el bestiario sea una tipología textual implica que es una forma de escritura poseedora de rasgos temáticos y estructurales específicos: los animales, posibles o imposibles, son indispensables, son el tema, el centro; estos seres no deben comportarse como humanos, de lo contrario se trataría de fábulas; y en la mayoría de los casos se cuenta su origen y su muerte. Lo anterior implica que, si mantiene la brevedad y la narratividad, un bestiario puede ser un libro de minicuentos.

Efectivamente, el *Manual de zoología fantástica* de Borges y Margarita Guerrero (2001) es un bestiario. Aunque todos los textos son breves, no se trata de un libro de minicuentos. La obra es más compleja: cuenta con algunas entradas que literalmente son solo citas más un título elegido por los compiladores, esto la asemeja a una antología; cuenta con escritos de tono ensayístico, donde hay más reflexión que descripción, esto la aproxima a un libro informativo o de ensayos; también tiene textos narrativos que pueden considerarse minicuentos, pero son pocos.

La diversidad de tonos y citas ocasiona que la obra no tenga una denominación clara. No es una antología, tampoco un libro de ensayos o de minicuentos. Tal vez por eso Borges y Margarita Guerrero (2001) eligieron el término “manual”.

2. Las maneras de leer un manual

Lauro Zavala (2004) considera que las formas breves de escritura han establecido nuevas maneras de leer, pues se encargaron de problematizar la relación entre el todo y las partes mediante conceptos como el fragmento, el ciclo, el fractal y la integración. Estas maneras de leer se corresponden con las características de nuestra época, donde priman el afán, la inmediatez, la fugacidad y la virtualidad plagada de

cibertextos (Zavala, 2000). Lo anterior implica que el contexto no solo influye en la escritura sino en la lectura.

En estas nuevas maneras de leer, las unidades fundamentales son el fragmento y el fractal. El primero es definido como “una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece” (Zavala, 2004, p. 19). La mayoría de novelas están compuestas por fragmentos capaces de valerse por sí mismos. El segundo se comprende como “una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece” (Zavala, 2004, p. 19). Al hablar de series también es necesario pensar cómo se relacionan los textos: cuando hay integración, se trata de cuentos o minicuentos con una misma unidad estructural y narrativa; cuando se piensa en ciclos hay una unidad temática, genérica o estilística. Recurramos a ejemplos.

Dice Zavala (2004) que el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, el del Gíglico, es un fragmento; que una sola historia sobre cronopios y famas es un fractal porque requiere el contexto del ciclo; y que los bestiarios son ciclos de minificción. Por otra parte, *Crónicas Marcianas* es la muestra perfecta de la integración: son cuentos integrados, independientes por sí solos, pero que también adquieren sentido al leerse como totalidad.

Manual de zoología fantástica parece una excepción a lo dicho por Zavala (2004). Los textos ensayísticos dificultan que sea catalogado como un “ciclo de minificción”. La diversidad de la obra ocasiona que esta no tenga una sola forma de ser leída; al contrario, el libro exige más de un pacto de lectura. Además, en el prólogo a *El libro de los seres imaginarios*, Borges y Margarita Guerrero afirman que el libro “no ha sido escrito para una lectura consecutiva” (1998, p. 8). Así, la obra carece de secuencialidad. Lo que importan son las piezas individuales. La única

relación de las partes con el todo es temática: el concepto de zoología fantástica y sus diferencias con la “zoología real”.

Las nuevas formas de leer obras breves permitieron también el desarrollo de las “incrustaciones”. Ana María Shua (2017) las define como “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” (p. 41). Las incrustaciones son fragmentos que admiten ser leídos como si pertenecieran a un género literario distinto del que son tomados. Así, se trata de propuestas de lectura. En ellas, el apartado de una novela u otro libro es propuesto como un cuento o un minicuento u otra forma de escritura breve.

Las incrustaciones son frecuentemente utilizadas por los compiladores de antologías de minicuentos. En el *Manual de zoología fantástica*, por ejemplo, 11 de las 82 piezas son incrustaciones provenientes de obras de Kafka, C. S. Lewis, Poe, textos orientales, ingleses y un diccionario argentino. Entre los textos que no fueron escritos por Borges y Margarita Guerrero (2001) quizá el más interesante sea “El Odradek”, cuyo título original es “La preocupación del padre de familia”.

3. El minicuento y el *Manual de Zoología fantástica*

Es llamativo que para Ana María Shua (2017) y David Lagmanovich (2013) la obra sea un libro de microrrelatos y para Lauro Zavala (2004) sea un ciclo de minificción, cuando el tono predominante en la mayoría de los textos es reflexivo, ensayístico. Más de la mitad de las piezas carecen de la estructura narrativa lineal o elíptica que caracteriza al minicuento; en ellas, el discurso se conforma a partir de citas que describen a los animales fantásticos y que demuestran su existencia en la

literatura de otras culturas y épocas, configurando un discurso descriptivo-argumentativo que puede llamarse “miniensayo”.

La otra mitad está conformada por incrustaciones y por 17 textos susceptibles de considerarse minicuentos. La lista incluye: “Animales de los espejos”, “El aplanador”, “Arpiás”, “El borametz”, “El Burak”, “El cien cabezas”, “Escila”, “La esfinge”, “La Hidra de Lerna”, “Ictiocentauros”, “La liebre lunar”, “La madre de las tortugas”, “El minotauro”, “El nesnás”, “La peluda de la Ferte-Bernard”, “El t’ao-t’ieh” y “Los antílopes de seis patas”.

En estas piezas, la sucesión de acontecimientos puede seguirse sin problema; así se mantiene el principio de narratividad planteado por Ana María Shua (2017). Tal vez el minicuento que mejor representa este principio es “Escila”. En la primera frase se afirma: “Antes de ser un monstruo y un remolino, Escila era una ninfa, de quien se enamoró el dios Glauco” (Borges y Guerrero, 2001, p. 69). El dios busca el consejo de Circe. Ella siente celos y realiza un hechizo para transformar a la ninfa en un monstruo. La transformación se cumple. Luego los dioses se apiadan de ella y la convierten en roca. En la última frase se lee: “Durante las tempestades, los navegantes oyen aún el rugido de las olas contra la roca” (Borges y Guerrero, 2001, p. 69).

Respecto a la intertextualidad y la referencialidad, características claves del género identificadas por Violeta Rojo (1997), el tratamiento que los autores realizan es notable. En los minicuentos, las referencias suelen parafrasearse usando solo el nombre del autor o el título de la obra; las cesiones de voz son contadas y breves, en ellas se aplica la economía del lenguaje. En “Escila”, por ejemplo, se afirma: “Esta fábula está en las páginas de Homero, de Ovidio y de Pausanias” (Borges y Guerrero, 2001, p. 69). En otras piezas hay menciones a Lucano, Heródoto de Halicarnaso

(al que los autores definen como el primer enciclopedista), Dante, San Agustín, Plinio, Cicerón y el bestiario de Leonardo da Vinci, entre otros. En los textos con tono ensayístico, por otra parte, las citas suelen ser directas.

Por último, el *Manual de zoología fantástica* es un bestiario que cabalga entre la tradición sagrada y la paródica. A gran parte de los seres descritos se les reconoce su carácter trascendental; otros se presentan con humor y se asocian con las paradojas. Tal es el caso del minotauro: “La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del minotauro” (Borges y Guerrero, 2001, p. 101).

4. Conclusiones

Mientras más ahondan en la zoología fantástica, más sorprendidos se sienten los estudiantes de la imaginación. Han identificado al bestiario como una tipología textual que en la Edad Media tenía connotaciones morales, pero que en América Latina desarrolló dos corrientes: una que realza lo sagrado; otra que realza lo paródico. Al ser una tipología textual, tiene sentido que el minicuento, un género proteico (Rojo, 1997), recurra a ella en ciertos casos.

Los aprendices han identificado las incrustaciones como fragmentos que al ser extraídos de sus obras pueden leerse como cuentos o minicuentos. Una muestra perfecta de que la lectura es un proceso tan significativo que puede cambiar el género literario de las obras. Además, estos aprendices reconocen la importancia de las incrustaciones en la creación de antologías, y han considerado al *Manual de Zoología fantástica* como una obra inclasificable que tiene en su interior incrustaciones, pequeños ensayos y minicuentos. En estos últimos encuentran el principio de narratividad (Shua, 2017), la intertextualidad y la referencialidad. Ahora se disponen a investigar sobre la botánica fantástica.

Referencias

- Borges, J. L y Guerrero, M. (2001). *Manual de zoología fantástica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. y Guerrero, M. (1998). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eco, H. (1993). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Ediciones RBA.
- Lagmanovich, D. (2013). *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Rojo, V. (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Shua, A. M. (2017). *Cómo escribir un microrrelato*. Barcelona: Alba.
- Zavala, L. (2000). Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad. *El Cuento en Red*, 1, 50-60.
- Zavala, L. (2004). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *Revista de Literatura*, 66(131), 5-22.

RELATO BREVE, NARRACIÓN ORAL Y POSMODERNIDAD



Humberto Jarrín Ballesteros

Universidad Autónoma de Occidente

hjarrin@uao.edu.co

Resumen: Nuestra ponencia tendrá como objetivo poner en relación tres conceptos: relato breve, oralidad y posmodernidad. Como relato breve entenderemos aquella manifestación literaria contemporánea que se inscribe dentro de la minificción. El concepto de oralidad estará centrado en el ámbito de la narración oral escénica. Por su parte, tanto la minificción como la narración oral escénica están inscritos en el panorama ideológico y estético de la posmodernidad. Sostendremos que es precisamente la posmodernidad, que se caracteriza (por nombrar solo dos aspectos) por el derrumbamiento de los grandes relatos y por la posibilidad cada vez más abierta de que voces antes acalladas, marginales, tengan su oportunidad, la que permite que el relato breve y la narración oral escénica hagan fusión en algunas de sus aristas. En efecto, si consideramos la narración oral como una expresión marginal al estar distanciada de la vertical del poder constituido, oficializado y centrado en la palabra escrita, debemos convenir igualmente que ella, al no preocuparse o fijar su interés en las grandes obras de la literatura, privilegia lo breve y lo sencillo y los temas, todo ellos coincidentes con la minificción, y en particular con el relato breve, que por igual se atreve a cuestionar las antiguas verdades institucionalizadas. En esta línea de exposición, nos dedicaremos también a mostrar cómo el relato breve se vuelve fuente de temas y recursos, estructuras narrativas y argumentos para el desarrollo de la narración oral colombiana de los últimos tiempos.

Palabras clave: relato breve, narración oral y posmodernidad

“Hágase la luz”, este es, no solo el primer relato breve sino también la puesta en acto de la primera narración oral escénica. “Lo demás es silencio”, podríamos decir como Monterroso. Sin embargo, ya que nos han dado este breve espacio, digamos sacrílegamente que Dios no es más que un cuentero universal, una especie de Sherezada, a cuya narración bien podríamos titular “Las mil y el resto de las noches”. Pero como no tenemos tiempo para iniciar desde ese prestigioso principio, aprovechemos el trampolín de la elipsis para dar un salto hasta los griegos. La memoria de nuestra cultura occidental nos dice que en Grecia los cantos homéricos (entre muchas otras creaciones de otros perdidas en gargantas antiguas y jamás vueltas a compartir) se pasearon de voz en voz durante muchas generaciones. Los rapsodas, cantores especializados que, apoyados en fórmulas de repetición y epítetos, recitaban a un público atento los hechos de dioses y héroes, fueron los encargados de deambular por campos y plazas repartiéndolos. Esto, según los especialistas, les permitió ganar una gran influencia pública y democratizar la literatura, papel idéntico al del juglar en la Edad Media, y al cuentero en nuestros tiempos, como es nuestro propósito mostrar. La literatura en manos de la voz y la memoria.

Permítanme aquí una digresión para enlazar el pasado con un hipotético futuro entrevisto por Ray Bradbury. En *Fahrenheit 451* él profetiza una sociedad donde la literatura se ha vuelto nuevamente oral (¡qué anacronías que nos propone la vida!, de lo oral se pasa a la escritura y de ésta de nuevo a la oralidad; se vuelve al principio señores, el tiempo es circular) y donde las personas, a sus nombres, les han añadido el apósito de un libro memorizado para transmitirlo y preservarlo de los intolerantes incendiarios de libros. Así, uno se llamará *Hamlet*, otro *El Quijote*, y otro más *La Odisea*:

...constituimos una extravagante minoría que clama en el desierto. Cuando la guerra haya terminado, quizá podamos ser de alguna utilidad al mundo.

—¿De veras cree que entonces nos escucharán?

—Si no lo hacen, no tendremos más que esperar. Transmitemos los libros a nuestros hijos, oralmente, y dejaremos que nuestros hijos esperen, a su vez. De este modo, se perderá mucho, desde luego, pero no se puede *obligar* a la a que se escuche. A su debido tiempo. Deberá acudir, preguntándose qué ha ocurrido y por qué el mundo ha estallado bajo ellos. Esto no puede durar.

—¿Cuántos son ustedes?

—Miles, que van por los caminos, las vías férreas abandonadas, vagabundos por el exterior, bibliotecas por el interior. Al principio, no se trataba de un plan. Cada hombre tenía un libro que quería recordar, y así lo hizo. (...) Y cuando la guerra haya terminado, algún día, los libros podrán ser escritos de nuevo. La gente será convocada una por una, para que recite lo que sabe y lo imprimiremos hasta que llegue otra Era de Oscuridad, en la que, quizá, debamos repetir toda la operación. (Bradbury, 1967, pp. 173-174)

De suerte entonces, que tanto los rapsodas antiguos como los juglares medievales, lo mismo que los actuales cuenteros y la “extravagante minoría” del futuro, anticipada por Bradbury, comparten algo en común: ser vagabundos en el exterior y bibliotecas en su interior.

Esta tensión entre oral y lo escrito, no subsanada, aunque hoy la veamos como complementaria, culturalmente simbiótica, viene también desde los griegos. Sabemos por la oralidad de Sócrates, a través de la escritura narrativa, casi cuentística, de Platón (dulce paradoja), que para los griegos la escritura sufría de la misma limitación que las imágenes: ser una representación pasiva y muerta del pensamiento. La palabra oral era lo noble, real y genuino del ser humano, integrada a él. La palabra oral se daba a alguien que uno escogía, en tanto la escritura, externa al ser, separada de él, lo alienaba, además de ser promiscua pues cualquiera podía acceder a ella; servía solo para recordar y, por tanto, atentaba contra la memoria, era información mas no sabiduría.

El medioevo también se caracteriza por darle un valor fundamental a la palabra oral. Toda la narrativa medieval tiene, de hecho, su origen en la tradición oral. La narrativa, que es el género medieval más popular, cobijó bajo sus toldas a los grandes cantares de gesta y a las manifestaciones de la epopeya, fueran en verso o en prosa.

Ahora bien, resaltemos el hecho de que toda literatura (*al pie de la letra, en su acepción más literal*), toda la literatura escrita posterior, tuvo como fuente de referencia y de inspiración, como modelo, la tradición oral, puesto que todas estas creaciones que por vía oral llegaron a la escrita, no fueron compuestas con la finalidad de ser leídas, sino para ser escuchadas. De este modo, la literatura oral se convierte en una matriz de temas, personajes, argumentos, etc., de la que se alimentará la literatura escrita. Acudimos a un parasitismo estético.

Los recitadores ambulantes, aun cuando tuvieran eventualmente de base un texto escrito, gozaban de una gran libertad creadora para hacer sus propias interpretaciones que, sustentadas en la memoria, se prestaban para la improvisación, y para la introducción de variantes. Al recitarlas libremente,

estas variantes se transformaban cada vez más, no solo ampliándolas sino también enriqueciéndolas, para generar en el auditorio la constante sorpresa ante un hecho que experimentaba metamorfosis continuas.

En fin, que el texto escrito no era en sí mismo el envase final de dichas narraciones, un mecanismo cuya intencionalidad fuera dejar fijo y para siempre el texto a relatar, sino un medio, un recurso provisional contra el olvido de una historia cuya finalidad estética y social era ser compartida oralmente. Los escritos servían apenas como pautas para que los juglares pudieran repasar sus repertorios, que debieron ser con el tiempo abundantes y variados. De ahí, también, que las historias que se escribían lo fueran sin tantas preocupaciones por el estilo y obedecieran mejor a la modalidad, giros y mañas del hablar. La voz, como dice Christopher Johnson (1998), se concebía como algo “próximo a la ‘verdad’ interior de la conciencia individual”. Y la escritura apenas:

como una extensión o suplemento secundario de la voz, una tecnología auxiliar empleada por la razón humana que no le es, sin embargo, esencial. El habla es garante de la presencia y de la identidad, mientras que la escritura representa artificio y ausencia, presencia alienada y diferida. (p. 9)

Con el tiempo, cuando el poder de una clase se consolida, la cultura se subordina a la escritura. Levi-Strauss, citado por Johnson, dice que:

durante miles de años y aún hoy, la escritura ha sido el privilegio de una élite poderosa. (...) La función primordial de la comunicación escrita es, por lo tanto, la de esclavizar y subordinar. La dimensión intelectual o estética de la escritura, su uso en la búsqueda desinteresada del conocimiento, es algo secundario con respecto a esta función. (Johnson, 1998, p. 14)

Los temas de estas narraciones orales eran diversos, sin embargo, muchos tenían un fondo histórico, respondiendo a la necesidad de presentarse como “verídicos” al tiempo que entretenidos, de ahí que se adobaran con tópicos amorosos, heroicos, sociales... temas atractivos y de interés para el oyente. Así las cosas, estos relatos cumplían la función de ser una versión popular de la historia.

La literatura, que luego tendrá como soporte y finalidad la escritura, no solo tomará los temas y personajes de la literatura oral. Además, no se despegará fácilmente de algunos de sus recursos, entre ellos, el de seguir manteniendo la apariencia de ser historias contadas *in praesentia*, de un yo a un tú en contacto, de alguien para alguien, sosteniendo aún la ilusión de la presencia vívida del narrador. De ahí la estrategia narrativa de crear situaciones en las que los personajes, por algún motivo (la peste, un viaje, etc.) se reúnen y se disponen a relatar historias: el *Decamerón*, *El conde Lucanor*, *Los Cuentos de Canterbury*, y con anterioridad Sherezada y Ulises ante Alcínoo, rey de los Feacios a quien le cuenta todos sus viajes.

Entrado el siglo XII, las canciones de gesta siguieron presentándose ante un público, pero parte de esta producción oral se transcribió (la que no, se perdería irremediablemente, como ocurrió con la de los rapsodas griegos) con otra finalidad y perdió buena parte de su creatividad. Con la escritura, y con el prestigio y popularización cada vez más creciente de los relatos que terminarían en letras de molde, éstos terminaron por quedar fijos, definitivos, limitados, cerrados. Y los temas, las preocupaciones, los recursos, los mundos, personajes y escenarios, todo lo que constituía una diégesis (y también el público) de la literatura oral, comenzaron a orbitar la esfera de lo escrito. Con nuevas demandas, tanto estéticas como económicas, los relatos orales quedaron rezagados. De

ser los reyes y señores, pasaron a convertirse en expresiones moribundas y a constituirse como una más de las tantas existencias marginales que acallarían la modernidad.

Lo que en adelante se consideró literatura, fue aquella tal y como la entendieron el racionalismo, el romanticismo y, sobre todo, el modernismo. La literatura de autor, la que tenía como finalidad el lenguaje escrito, tanto así que se dice que el cuento nace con Poe. Para Mallarmé la poesía (y por extensión de la literatura) era un asunto de palabras, y de palabra escrita. Esto no significó que la literatura oral, al perder el centro de atracción, desapareciera. Siguió fiel a su gestor y destinatario connatural: el pueblo. Y en él ha seguido conservándose, como un río de imaginación subterráneo, convocando para sus gestas otros héroes, motivos y ritmos, igual de sencillos, mas no por ello menos esclarecedores del espíritu humano. Folclor, le llaman algunos, casi siempre de manera despectiva, como una subliteratura, allende del valor central de lo considerado como canon. Mas no olvidemos que, al existir grupos humanos sin escritura, culturas ágrafas, la oralidad, incluso por decisión social, todavía es el soporte y el medio de transmisión de la vida real e imaginaria. ¿Prueba? Tantos grupos sociales en todo el mundo.

La posmodernidad se caracteriza por el derrumbamiento de los grandes relatos y por la posibilidad cada vez más abierta de que voces antes acalladas y marginales afloren. Y si consideramos la narración oral contemporánea marginal, es decir, distanciada de la vertical del poder constituido, oficializado y centrado en la palabra escrita, debemos convenir en que la narración oral urbana o escénica, al despreocuparse de las grandes obras de la literatura, privilegiar lo breve, lo sencillo y recurrir a un público popular, es una expresión propia del posmodernismo. Una voz más de las muchas que se instauran en la sociedad actual para ser y dar la pelea por la verdad. “Hoy las voces de desmitificación aparecen por

doquier (...), toda una gama de voces nuevas que se atreven a cuestionar las antiguas verdades institucionalizadas” (Gergen, 1992, pp. 132-133)

Del mismo modo como la literatura se nutrió de los relatos orales, entrevemos que, en la posmodernidad, cuando las voces marginales vuelven por sus fueros, solo que en otro escenario, en una vuelta en espiral, ocurre el fenómeno contrario: la literatura, que fue nutrida por la oralidad, le devuelve, en una especie de regurgitación histórica, su alimento. En efecto, buena parte de la literatura oral escénica urbana se nutre de la literatura escrita.

Consideramos que la primera manifestación contemporánea del resurgimiento de la oralidad literaria, apoyada en la literatura, se dio en un espacio tecnológico de amplia difusión y de reconocida popularidad: la radio. Las radionovelas, que alcanzaron una inmensa aceptación, fueron escritas -apoyándose en los recursos del teatro- básicamente para ser dichas y oídas. He aquí una reconfirmación del carácter posmoderno de la literatura oral contemporánea: la de acomodarse y utilizar para su beneficio la tecnología. El posmodernismo es una especie de parasitismo; no propone nada nuevo y se aprovecha sin distinción de lo que esté a su alcance.

En los años 1960, con el advenimiento de la televisión, las radionovelas fueron perdiendo paulatinamente este auditorio que se sentaba “todo oídos” a escuchar las historias distribuidas por las ondas hertzianas. Por estos años, surgió y se consolidó el movimiento teatral colombiano. En el teatro operó un fenómeno parecido: importante al principio, marginal luego, por efecto de una vuelta en espiral, en la posmodernidad, volvió a resurgir de un modo diferente. Me permito hacer una síntesis muy atrevida por falta de tiempo: de la línea de rapsodas griegas que, para cautivar mejor al público, estimularon aún más las narraciones de sus leyendas con gestos y les dieron mayor relevancia a ciertos rasgos prosódicos, al tono,

al volumen, a las inflexiones de la voz, nació un tipo de declamaciones que adquirieron un carácter dramático. La historia del teatro nos dice que, al pasar a las alternancias entre las monodias y el coro, más elementos se involucraron, los dúos, por ejemplo, con los que adquirieron capital importancia los diálogos declamatorios. Se volvió necesaria, entonces, la presencia de un segundo actor -como lo hacía Esquilo- que conversaba con el declamador único. La inclusión de un tercer actor -inventó de Sófocles-, y un cuarto más, determinaron en adelante el privilegio de la acción del teatro. Los actores nunca estarían solos.

El grupo es la forma de existencia de los artistas escénicos. En Colombia tuvieron un gran auge, pero dadas las condiciones económicas o las concepciones estéticas estos grupos comenzaron a tener menos miembros. Llegó el momento en el que un grupo era solo una pareja. De algunos de estos actores que no podían o no querían formar grupos, es que surgió la necesidad de conectar lo escénico con la narración oral. Y así fue cómo el antiguo declamador o narrador de historias que las representaba, ayudado de su propia voz y su cuerpo, que luego en un grupo fueron cuerpo y voz colectivos, posteriormente recobró su individualidad. El tiempo es circular, da vueltas en redondo, tenía razón Úrsula Iguarán.

El nacimiento y evolución del llamado Nuevo Teatro Colombiano, nacido en Cali, tuvo una influencia definitiva en el desarrollo de nuestra cultura. Las universidades fueron el centro de esta explosión. Es la época también de un replanteamiento en las técnicas y formas literarias. Resaltemos la relación *narración oral-literatura-posmodernidad*. Pongamos como ejemplo el microrrelato, género por antonomasia posmoderno. No pretendemos aquí mostrar dicha condición, aquel que se haya acercado a su estética e ideología sabe que es visto como un género marginal y que se presenta como un registro independiente que relativiza

la pretensión totalizadora de la novela, incluso del cuento clásico. De modo que el microrrelato o relato breve (y la microficción en general) es hijo de una época “signada por la pluralidad de voces que rivalizan por el derecho a la existencia, que compiten entre sí para ser aceptadas como expresión legítima de lo verdadero y lo bueno” (Gergen, 1992, p. 26).

Este subgénero, dada su riqueza extrema para rearticular y fagocitar diversos registros expresivos y discursivos, sedujo pronto a muchos escritores dedicados a géneros más canónicos en Latinoamérica, por nombrar unos pocos: Arreola, Borges, Monterroso, Cortázar, Imbert. Relatos para ser leídos en espacios inusuales: un paradero, un bus, un consultorio... textos que, dada su concisión, podían contarse de golpe, compitiendo en brevedad y en el hecho de ser portadores de una historia completa, con un género narrativo muy del gusto popular, el chiste, del que el microrrelato supo tomar con cautela el humor para no parecersele.

Recapitulando, por un lado, las nuevas inquietudes culturales en un espacio como la universidad, por otro, el nacimiento del Nuevo Teatro Colombiano y su método de la Creación colectiva y la Dramaturgia del actor (en la improvisación un actor generaba un texto que luego quedaba -muchas veces sin escribir- como soporte literario de la obra). Tercero, el espacio en blanco dejado por la radio como canal para contar historias; cuarto, la consolidación del microrrelato o cuento breve como proveedor de argumentos; quinto, los relatos de variadas temáticas aportados por la tradición popular (fábulas, chistes, leyendas, etc.) por revalorar; y sexto, el clima y la disposición política y cultural crítica en contra de la norma y los modelos dominantes, todo ello inmerso en la atmósfera ideológica y estética de la posmodernidad, sentaron las bases y condiciones para que fuera posible lo que hoy llamamos la narración oral escénica urbana contemporánea. Ésta debe tomar elementos del teatro, la literatura, los

medios audiovisuales, las culturas populares, incluso de la música y del circo, para constituirse en una nueva disciplina artística que, como buen producto de la posmodernidad, lleva la huella de otra de sus características: la pérdida de lo identificable.

Así como esos minirrelatos, que comenzaron a ser fuente de temas y argumentos para la narración oral, no pueden ubicarse en un género particular dada la ambigüedad genérica (el relato breve es desgenerado, dice Violeta Rojo), puesto que funcionan a veces como cuentos, otros como poemas, o casos, o anécdotas o incluso chistes, la narración oral escénica actual tampoco puede ubicarse en una corriente particular. Puede pasar por un espectro, cuya cota inferior llamaremos narración oral “pura”, hasta llegar a la cota superior, un espectáculo tan complejo como lo es una obra oral escénica propiamente dicha. Pongamos como ejemplo contundente el trabajo del cuentero Nicolás Buenaventura.

Pasemos a las pruebas de cómo el relato breve se vuelve fuente de temas, argumentos y estructuras para la narración oral escénica. Los especialistas dicen que la posmodernidad se caracteriza por el derrumbamiento de los metarrelatos. Los grandes proyectos que perseguían aunar todas las prácticas y las pretensiones del conocimiento, la ideología y los sueños humanos, han llegado a su fin. No porque ya no existan, sino porque la humanidad no quiere creer más en ellos. Si lo anterior lo focalizamos en la literatura, diremos que el escritor de microrrelatos, de minificiones, descrea también que para hacer buena literatura haya que plegarse sumisamente a los géneros considerados paradigmas, verbigracia, la novela (esto se lo creen las editoriales a las que las mueve el espíritu comercial, no el estético). La narración oral escénica, igualmente, se ha adherido ideológica y artísticamente a este decrecimiento.

Por lo general, las historias de la narración oral escénica son relatos breves. Esto marca también la diferencia con la narración oral tradicional en la que los relatos, cantares de gesta o rapsodias eran extensos, y el juglar debía recitar textos cercanos a los 1500 versos en cada sesión, para un público acostumbrado a ello. Ahora bien, no es el hecho formal de la brevedad lo que liga la narración oral escénica con el relato breve, sino su estatuto, su condición ficticia. El criterio es que ambos son dueños de una situación narrativa particular, la que debe resolverse tanto en espacio y tiempo, como en una acción, signados por la síntesis.

Al hecho de la brevedad -que produce nuevos sentidos y abarca horizontes más amplios que los tocados explícitamente, pues en lo sugerido afina el goce de la experiencia estética- se añade otro: los personajes perfectamente definidos y perfilados (muy caros a la tradición novelista clásica), desaparecen. Se hallan en una zona de vaguedad, son héroes anónimos, como lo somos todos en una época donde la identidad -diluida en el todo y la nada- ha dejado de ser una pretensión auténtica. Estructuralmente, en el relato breve y en la narración oral escénica, el principio de unidad se rompe. Se inicia y termina por donde se quiere. Uno y otra descreen de los grandes relatos canónicos, de las utopías ideológicas, de las verdades absolutas, y para burlarse o mostrar la relatividad de las mismas, recurren a procedimientos transtextuales³⁷. De suerte entonces, que el posmodernismo propicia a que todo esté dispuesto a la burla; el escepticismo es tan radical que toda creencia siempre es

37. ¿Cuáles son los procedimientos del relato breve para cumplir con este propósito de quebrantar la tradición por medio de la ironía y la parodia? La clave está en las distintas operaciones transtextuales que se dan en él y en el hecho de que articula en su estructura todos los cambios y revoluciones de la vida cultural, tanto del pasado como las actuales; desde la imagen (cine, vídeo, etc.) que comprende técnicas narrativas diferentes.

motivo de revisión. Revisiones³⁸ posibles gracias a la aplicación de las operaciones transtextuales, dispuestas al juego del palimpsesto.

Terminemos con algunos ejemplos usados en el relato breve literario³⁹, a los que la narración oral escénica suele recurrir como fuente proveedora de temas y argumentos.

a) Revisión histórica:

Así empezó

El pueblo hebreo conducido por Moisés se detuvo a las orillas del mar rojo. Los perseguidores están muy cerca. Un hombre se acercó al gran líder y le preguntó: “¿Qué harás ahora?” Moisés le contestó: “Haré que se abran las aguas, pasaremos nosotros y cuando pasen aquellos haré que las aguas se cierren, sepultándolos.” El hombre dio un alarido de admiración y dijo: “si logras hacer eso, te juro que te consigo ocho planas en la Biblia.” Había nacido la profesión de relaciones públicas. (Álvarez del Villar, 1998, p. 65)

b) De revisión literaria:

38. Las versiones distintas se pueden producir mediante la per-versión, la in-versión, y la re-versión de textos social y culturalmente investidos de valor, autoridad, ejemplaridad. La versión se produce a partir de operaciones hipertextuales donde el hipotexto sufre cambios que pueden ser estilísticos, de transposición diegética, modificación del curso de la acción, adición o sustracción o mezcla de motivos o de su estatuto axiológico con intención burlesca o satírica.

39. La casi totalidad de los textos literarios citados son de *El libro de la imaginación* de Edmundo Valadés.

La mujer ideal no existe

Sancho repitió, palabra por palabra, la descripción que don Quijote le había hecho de Dulcinea. Verde de envidia, Dulcinea Masculló:

—Oiga. Que yo conozco a todas las mujeres del Toboso. Y le puedo asegurar que no hay ninguna que se le parezca ni remotamente a esa que usted dice.

Sancho, pues, salió del Toboso sin haber encontrado a Dulcinea.

(Denevi, 1998, 67)

c) De revisión mítica:

Prometeo a su buitre predilecta

Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para ti. Ella se obstinó en el hígado y no supo el corazón de Prometeo. (Arreola, 1998, p. 71)

d) De revisión lúdica:

La narración oral y el microrrelato, como consecuencia de la característica posmodernista conocida como la pérdida de la identidad, son proclives a la ruptura del principio de unidad que supone obras sin finalizar. Así, con historias abiertas que, primero, si se combinan con el juego, generan situaciones absurdas en las que el tiempo y la sana lógica se enreda en vértigos sin fin. Y segundo, si se quiere contar con la participación activa del oyente o del lector, habrá que recurrir a trucajes especiales. Ejemplos del primero son estos:

El cuento del gallo capón

Los que querían dormir, no por cansancio sino por nostalgia de los sueños, recurrieron a toda clase de métodos agotadores. Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido que dijeran que sí, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les había pedido que dijeran que no, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les había pedido que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les había pedido que se fueran, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras. (García Márquez, 1997, p. 53)

Los cuentos de Juana

Fue mucho tiempo después cuando descubrió asombrado que en la lata que sostiene en su mano derecha el hombrecito de la avena Quaker hay otro hombrecito que también sostiene en su mano derecha otra lata de avena Quaker en la que aparece otro hombrecito que sostiene en su mano derecha otra lata en la que un hombrecito sostiene en su mano derecha una lata de avena Quaker que muestra un hombrecito sosteniendo en su mano derecha una lata en cuya etiqueta se ve claramente

un hombrecito que muestra sostenida en su mano derecha una lata de avena Quaker en la que se distingue, ya no muy claramente sin ayuda de una lupa, un hombrecito que sostiene en su mano derecha una lata en la que, sin duda alguna, y ya se hace necesario usar un instrumento más potente que una simple lupa, debe aparecer otro hombrecito, vestido también como el primero, que sostiene en su mano otra lata de avena Quaker. (Cepeda Samudio, 1972, p. 76)

O este otro juego narrativo, **El tiempo circular**, de Rafael Avalos Ficacci (2010):

El profesor García C., investigador adscrito al instituto de investigaciones físico-matemáticas de la universidad de Toulouse, trabajó en la teoría del tiempo circular durante muchos años.

Un día informó a sus alumnos.

—He comprobado una teoría clave del pensamiento hindú. Encontré la fórmula exacta para demostrar que el tiempo es circular. Esta máquina que inventé comprobará que el tiempo se comporta de manera semejante a un disco fonográfico que se toca y se vuelve a tocar hasta el infinito. En suma, con el objeto de ser un poco más precisos, podría decir que el tiempo, en pequeños lapsos, se repite o comporta como un disco rayado.

—Y para demostrar lo dicho, voy a hacer que retrocedamos 30 segundos —dijo oprimiendo un botón.

—He comprobado una teoría clave del pensamiento hindú. Encontré la fórmula exacta para demostrar que el tiempo es circular. Esta máquina que inventé comprobará que el tiempo

se comporta de manera semejante a un disco fonográfico que se toca y se vuelve a tocar hasta el infinito. En suma, con el objeto de ser un poco más precisos, podría decir que el tiempo, en pequeños lapsos, se repite o comporta como un disco rayado.

—Y para demostrar lo dicho, voy a hacer que retrocedamos 30 segundos —dijo oprimiendo un botón.

—He comprobado una teoría clave del pensamiento hindú. Encontré la fórmula exacta para demostrar que el tiempo es circular. Esta máquina que inventé comprobará que el tiempo se comporta de manera semejante a un disco fonográfico que se toca y se vuelve a tocar hasta el infinito. En suma, con el objeto de ser un poco más precisos, podría decir que el tiempo, en pequeños lapsos, se repite o comporta como un disco rayado.

—Y para demostrar lo dicho, voy a hacer que retrocedamos 30 segundos —dijo oprimiendo un botón.

—He comprobado...

La segunda posibilidad de obra abierta se da, repito, si se recurre a la participación activa del oyente o del lector. Ocurre cuando se le proponen narraciones propicias para múltiples interpretaciones, y el cuentero o el cuentista acuden a “trucos” conducentes a burlar la habilidad anticipatoria del lector o del oyente, proponiendo polisemias, paronimias, paradojas, sobreentendidos, etc. El lector/oyente debe acudir a su bagaje cultural, para que el sentido de la obra se cierre, como es el caso de esta narración de Carlos Monsiváis (1998, p. 167):

Ingenuo

—Y fuera de esto, señora Lincoln, ¿disfrutó usted la pieza?

e) Los malentendidos:

Otra estrategia común entre los microrrelatos y los que provienen de la narración oral escénica urbana para provocar la sorpresa final, abrupta, el cierre contundente, es el aprovechamiento del malentendido. Es un recurso muy usual también en el chiste, microrrelato lúdico por antonomasia (mas no por ello literario como es de común aceptación). El chiste es parte de aquellos relatos que, para Morin (1982), “hacen evolucionar una situación en función de saltos imprevistos” (p. 121) mediante el uso de tres funciones: la de *normalización* (los personaje quedan en situación), la de *armado* (la situación a resolver) y la de *disyunción*, que resuelve de manera jocosa o muy imaginativa, toda vez que bifurca o permite que el relato oculto -recordemos que “Un cuento siempre cuenta dos historias”⁴⁰- surja a la superficie, por lo que estaríamos ante un tipo de cuento dislocado.

40. II El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. III Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (Piglia, 1986).

Los que aquí presento, lo he podido evidenciar, suelen estar en el repertorio de algunos de los cuenteros (quienes entre otras cosas casi nunca dan los créditos a los escritores de los que los han tomado: ¿aplicación de aquella concepción posmodernista que preconiza la “muerte del autor”? ¿O porque a la usanza de la vieja tradición oral medieval, se sigue considerando que los textos son anónimos?).

La infiel

Convencido de que me engañaba, le dije que si quería, podía irse con mi rival, y en efecto, al volver por la noche, me encontré con que la muy cretina, se había largado con el televisor. (López Rivas, 1998, p. 73)

Petición

Hay una manera de que me hagas completamente feliz, amor mío: muérete. (Jaime Sabines)

Como en las películas francesas

Después de hacer el amor, encendió un cigarrillo y lo fumó, pensativo como en las películas francesas... Luego se levantó del lecho y empezó a vestirse lentamente: como en las películas francesas...

La miró, apagó el cigarrillo presionando fuertemente sobre el cenicero, y salió sin despedirse: como en las películas francesas...

Al llegar a su casa, encontró a su mujer acostada con otro: como en las películas francesas... (Rodríguez Dévora, 1998, p. 115)

En muchos de los relatos que el cuentero o el cuentista comparte con su público, y en los que espera una participación mucho más activa, juega un papel importante el recurso de la transtextualidad en todas sus manifestaciones (Genette, 1989). Por medio de dichos procedimientos textuales de alta potencia creativa, se retoman y recrean viejos mitos, algo que cumple una doble función: por un lado, la desmitificación de los mismos, mediante una revisión satírica (paradójica, duda irónica); y por el otro, al recuperarlos y conectarlos anacrónicamente con otros (pastiche), se les rinde un actualizado homenaje. Para la muestra un botón, o mejor, una fruta, que pertenece a Ana María Shua (2009):

La ubicuidad de las manzanas

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra parte a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad. (p. 260)

Esta característica de la intertextualidad lleva consigo en ocasiones una especie de anonimato, supresión o muerte del autor. Las historias que la tradición ha puesto al servicio de todos son objeto de revisión, perversión, inversión, subversión o reversión de fábulas, parábolas, la biblia, la tradición, la ciencia y la cultura popular moderna. ¿Consecuencia? Un autor colectivo. Así, casi ninguno de los que ha contribuido, estaría en capacidad de reclamar su autoría. Primero, porque sería imposible ante la contaminación de voces (a veces vocinglería). Segundo, porque a la posmodernidad le preocupa un rábano la originalidad. Y en la medida en que la posmodernidad no va detrás de valores más que para burlarse de ellos, desconocerlos o incluso darles chance a los antivalores, así se estimula lo que se ha dado en llamar la piratería posmoderna.

Discusión

Conviene señalar, a manera de conclusión, que vivimos una época signada por la diversidad de las formas ideológicas y estéticas, en la que varias culturas y formas de expresión del pasado y del presente se entrecruzan sin conflictos. Desbordar los marcos tradicionales de los géneros -antiguas atalayas que procuraban mantener la pureza e impedir la contaminación- es una manifestación de la posmodernidad. Estamos en la época del eclecticismo, que es lo mismo que decir *junto y por separado*. En opinión de otros, la nuestra es la época del cinismo, el descreimiento, la desconfianza, la inestabilidad, la subversión, la permanente crisis, la era en que “todo puede existir”. La aparición de los géneros híbridos es su consecuencia. A las artes en general -y al relato breve y la narración oral escénica que nos ocupa-, no les queda más remedio que moverse en un estado de perenne construcción y desconstrucción.

Las implicaciones que tiene todo esto en el arte arrojan indiscutiblemente un nuevo problema. Ya que, a la par que ocurre una emancipación de las formas consideradas fijas y cerradas, centradas en un poder, cualquiera que éste sea, en aras “del todo está permitido y no hay reglas límites”, se llega a situaciones de aberrante superficialidad y de estafas artísticas.

El llamado es a que, desde la literatura (expresión máxima del lenguaje), y en este caso, desde la minificción y la narración oral escénica (expresiones estéticas que, como vimos, comparten elementos inherentes a su naturaleza narrativa, comparten unos recorridos históricos, al igual que algunos rasgos característicos de esta nueva manera de apreciar o abordar la vida, la posmodernidad), se garantice que el futuro no esté signado por la superficialidad, la obviedad, lo inútil, lo pasajero, lo fugaz y lo desechable, al estilo del consumismo mercantilista. Sino que, a partir

de pequeñas cosas, un minicuento o la historia de un cuentero, medios ficcionales breves pero profundos -con la misma capacidad de producir denotaciones y detonaciones, reacciones en cadena como la que produce un átomo, que leemos o escuchamos en una plaza, un parque, un teatro, un bus-, podamos construir una realidad estéticamente mejor. Pues el arte, la cultura -esa otra ecología, la simbólica- está también amenazada, contaminada de tanta basura.

Referencias

Bradbury, R. (1967). *Fahrenheit 451*. Plaza y Janés.

Ficacci, R. A. (2010, 14 de octubre). *El tiempo circular*. <https://callejondelacarne.blogspot.com/2010/10/el-tiempo-circular.html>

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.

Gergen, K. (1992). *El yo saturado*. Paidós.

Johnson, C. (1998). *Derrida*. Editorial Norma.

Morin, V., et al. (1982). El chiste. En R. Barthes, R. Greimas, C. Bremond, T. Todorov, A. J. Greimas, V. Morin, et al. (Eds.), *Análisis estructural del relato* (B. Dorriots, Trad., p. 121) Premià Editora.

Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Anagrama.

Shua, Ana María (2009). *Cazadores de letras*. Edit. Páginas de espuma.

Valadés, E. (1998). *El libro de la imaginación*. Fondo de Cultura Económica.

FIGURA DEL HÉROE E IDENTIDAD SOCIOCULTURAL EN EL MICRORRELATO LATINOAMERICANO



Hernán Darío España Cruz

Universidad Autónoma de Occidente, Cali

hdespana@uao.edu.co

Resumen: El microrrelato tiene la extraordinaria propiedad de resistirse al encasillamiento genérico, temático, estructural, etc. Esta especie de libertad le ha permitido jugar con aquello dado por sentado en lo tradicional. Así logra expresar de manera creativa aspectos propios de las realidades socioculturales que circundan su producción y lectura. Más aún, su carácter elíptico le lleva a retomar elementos pertenecientes a los imaginarios colectivos que le permiten al lector completar fácilmente, con sus presaberes, las historias planteadas; es allí donde, en ocasiones, entra en juego un diálogo transcultural complejo pero lleno de sentidos. En ese orden de ideas, esta ponencia comparte los resultados de un análisis centrado en la propiedad palimpséstica de algunos microrrelatos latinoamericanos, en cuanto a las resignificaciones que hacen de figuras heroicas canónicas, pertenecientes a diversos momentos de la historia literaria. El corpus de la muestra recoge textos de Marco Denevi, Alberto Chimal, Ana María Shua y Jairo Aníbal Niño, sobre los que se hace una detallada observación de los subtextos implicados en el paso de los hipotextos (relatos originales) a las nuevas versiones. Las conclusiones de este estudio pretenden generar reflexiones sobre el microrrelato como un universo fractal de espejos, que utiliza sus propiedades “subversivas” para poner sobre la mesa procesos de identidad propios y actuales, al presentarnos distintas perspectivas de lo que constituye el paradigma del héroe latinoamericano.

Palabras clave: microrrelato, Marco Denevi, Alberto Chimal, Ana María Shua, Jairo Aníbal Niño.

Este trabajo sintetiza la investigación que realizó el autor para obtener el título de Maestría en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Barcelona, 2020).

Me he propuesto osadamente hablar del microrrelato, esta suerte de anomalía literaria, escurridiza ante cualquier intento de encasillarla, llena de aristas desafiantes tanto para el lector desprevenido como para el académico intencional. Si a eso le sumamos el cambiante concepto de héroe y la ambiciosa definición de lo que constituye la identidad latinoamericana, pareciera que tengo entre manos un reto difícil de resolver.

Desde que Dolores M. Koch en 1981 puso sobre la mesa el microrrelato como objeto de discusión literaria mucha tela se ha cortado al respecto, y la discusión no parece llegar pronto a un cierre consensuado. No hay acuerdos todavía entre su extensión, su nominación, su carácter genérico, sus alcances, sus limitaciones... Se ha convertido en una especie de piedrita en el zapato de los que tratan de calzarlo en los pies de lo canónico. Ante tanta incertidumbre me quedo con las consideraciones de Irene Andrés-Suárez (2017) en su introducción a la *Antología del microrrelato español*: una longitud que no supere la página impresa y, fundamentalmente un principio de hiperbrevedad (economía narrativa, concisión extrema, naturaleza elíptica) y un principio de narratividad (que cuenta una historia).

Y como si esto fuese poco, los microrrelatos, muchas veces, por su propio carácter elíptico y connotativo, se ven abocados a retomar elementos pertenecientes al patrimonio cultural de lector para que este pueda llenar los “vacíos” del texto y así comprenderlos en su integralidad. Justo aquello que Leticia Bustamante (2012) llama microrrelatos transculturales.

Varios de estos microrrelatos transculturales “toman prestados” personajes que podrían considerarse intocables dada su filiación inherente a las raíces identitarias de cada sociedad: los héroes y las heroínas. Ese arquetipo de la psiquis humana que es capaz de superar sus limitaciones para lograr triunfar siempre (Campbell, 1972), y que, a su vez, representa

las cualidades y virtudes más excelsas de su época (Capello, 2008), es decir, coherente con una “serie de valores asimilados, practicados y comunes” dentro de una comunidad (Álamo, 2013, p. 184). Evitaré aquí desplegar el concepto de antihéroe, ya que a la larga este es la “interpretación que cada momento histórico hace del sistema simbólico y, por lo tanto, depende de la sensibilidad y de la ideología vigentes” (Thomas, 2016, p. 70).

Este proceso de préstamo no puede observarse simplemente como un ejercicio creativo espontáneo y lúdico, sino que funcionaría como un palimpsesto, acudiendo a la terminología de Genette (1989), en donde sobre un texto original (hipotexto) se crea uno nuevo que se superpone (hipertexto). El personaje heroico inicial no cambia realmente, se le transpone una versión actualizada, o varias, sin que pierda sus características reconocibles, para que así el lector pueda ubicarle y entenderle fácilmente. Una superposición ineludiblemente ligada a la renovación de esas características y valores identitarios que constituyen el ser de cada contexto sociocultural; de esta manera, los microrrelatos transculturales funcionarían como una sala de espejos que no solo deforman a consciencia la imagen del héroe, sino que reflejan, al tiempo, la sociedad que adopta la nueva perspectiva.

¿Cuál es la imagen especular de Latinoamérica que podríamos ver entonces en estos textos? Para intentar responder al fin a esta pregunta, entenderemos por identidad sociocultural la visión particular del “nosotros” en una comunidad (Ramos, 2012), que parte de un sentido de pertenencia al compartir “rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias” (Molano, 2007, p. 73). Esto sin eludir la realidad de que estas identidades, y sus estudios, están en continua revisión y renovación gracias a un diálogo abigarrado de interculturalidad e intertextualidad.

Como punto de partida, tomemos dos microrrelatos del argentino Marco Denevi:

Schehrasad en la noche 1002

De noche, contar cuentos. De día, imaginarlos. Así vivió Schehrasad los tres primeros años de su matrimonio con el rey Schariar. Al cabo de esos tres años se la veía macilenta, ojerosa, hacina. Tenía los ojos enrojecidos. Sus pechos eran como pasas de uva. Sus caderas, semejantes otrora a dos alfaques, parecían un par de papiros egipcios negligentemente arrollados. Había envejecido en forma prematura. En cambio, su hermana menor, Dunyasad, estaba más hermosa que una grácil rama de bambú, más que un esbelto tallo de arrayán, y su cara brillaba como la luna en el mes de Radamán, cuando luce más clara y redonda. De modo que en la noche 1002 el rey despreció a Schehrasad y amó a Dunyasad. (Ciudadseva.com, 1996)

(Falsificaciones)

La heroína de la antología de historias orientales, que esgrimía la astucia de una mujer en una sociedad asfixiantemente patriarcal, sigue cumpliendo la misión de detener la muerte de más mujeres inocentes. Pero Denevi lo demarca aquí más como un acto de sacrificio personal, a costa de su belleza y juventud, por lo que tristemente es despreciada al final y reemplazada por su hermana menor. ¿Coincidencia que la Schehrasad deneviana guarde tanta similitud con esa esposa tradicional latinoamericana, abnegada, sacrificada por los demás, objetivada sexualmente por su pareja? Pero Denevi no se queda allí, pone el dedo en la llaga en otro de sus microrrelatos:

La bella durmiente del bosque y el príncipe

La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al príncipe. Y cuando lo oye acercarse, simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho, pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos. (1973, p. 215)

FIN

(Antología precoz)

El cuento original de Charles Perrault, según Natalia Ramírez (2014), refuerza los arquetipos del héroe masculino, el matrimonio y la mujer bella, pasiva y virgen. El beso despertador es el prelude del objetivo social de formar un matrimonio y, solo de esta forma, “vivir felices comiendo perdices”. Denevi nos presenta una nueva perspectiva de la historia; como voyerista, el lector descubre una realidad apócrifa de la que nos habían contado. El príncipe sigue siendo un héroe ante la comunidad, pero el microrrelato lo ironiza desde su propia ingenuidad frente a esta damisela nada “dormida”, que manipula la situación ¿para qué? Para “vivir felices comiendo perdices”.

Ambos hipertextos representan dramáticamente a mujeres en dos posiciones distintas ante un contexto patriarcal tan naturalizado que ponen en juego sus virtudes para mantener el estatus quo. La Schehrasad sacrificada y la Bella Durmiente ingeniosa aceptan una realidad machista porque creen que no hay otra forma. Según la tipología propuesta por Frye (como aparece en Álamo, 2013), estaríamos hablando de heroínas supramiméticas: superiores a otros, pero no a su entorno. Dos “pequeñas” tragedias sociales que lamentablemente aún son el día a día de muchas

mujeres latinoamericanas, según el informe que en 2018 realizó la organización Oxfam internacional, que evidencia cómo el machismo está todavía presente en los comportamientos y estilo de vida de gran parte de la población.

Si esto ya es trágico, el Prometeo de la argentina Ana María Shua pone sobre la mesa otro drama profundo:

Prometeo de circo

¿Arte o entretenimiento? Si el buitre escarba hondamente con su pico en el hígado de Prometeo, ¿es arte o entretenimiento?

Es arte si es sangre verdadera el líquido que tiñe el pico del pájaro, si es sangre la que brota a borbotones y se derrama por el costado del cuerpo, si es sangre la que colorea de rojo las rocas a las que está maniatado el hombre. Pero si es una mezcla de glicerina con ketchup, es sólo entretenimiento, puro circo. Por supuesto, hay quien opina precisamente lo contrario.

Entretanto, como a esta distancia no es posible comprobarlo, habrá que limitarse a disfrutar del espectáculo. Hay funciones todos los días. (2011, p. 34)

(Fenómenos de circo)

Aquí, el héroe mítico que trajo el fuego, y por ende el progreso, ve su sacrificio trivializado por una masa acrítica que olvida. En el caso latinoamericano, hay que comenzar por la terrible cuota local de 75% de los líderes sociales asesinados en el mundo, de acuerdo con el informe de Front Line Defenders en 2019. Y la situación se agudiza cuando las luchas

de los caídos pueden fácilmente distorsionarse en la memoria histórica, producto de una pérdida de referentes tradicionales, el desarraigo y la des-identificación inalienables a procesos de globalización y tecnología (Elizalde, 2007; Aínsa 2010). Quintar (2015) advierte que fácilmente se adopta una memoria estetizante o moralizante de los hechos; de ahí a la superficialidad, apatía y desinterés por quienes caen en la lucha por los derechos humanos hay solo un paso. El peligro de ser un pueblo amnésico, como lo advertía la poetisa guatemalteca Ilka Oliva Corado (2018).

Por otro lado, si de desarraigo se trata, el siguiente microrrelato de Alberto Chimal nos presenta otra variable:

Un pasaporte del Viajero del Tiempo lo acredita como oriundo de un país que todavía no existe y nadie, nadie recordará cuando desaparezca. (2012, parr. 4)

(La saga del viajero del tiempo)

El héroe romántico europeo de la novela de H. G. Wells a finales del siglo XIX, se enfrenta en la obra del autor mexicano a una crisis de identidad nacional, que no es ajena a los estudios de diversos autores en la geografía latinoamericana. Después de todo, el hecho de que el continente fuera conquistado y colonizado hace más 500 años ya marca un principio de identidad territorial bastante complejo y desafiante, homologable al del Viajero del Tiempo. En palabras de Yepes (2015): “Entonces, seremos occidentales, seremos latinoamericanos, seremos americanos, ¿Qué somos? Simplemente un híbrido que ha heredado y absorbido principios sociales, culturales y económicos de la civilización occidental” (p. 42). El mismo autor, que propone una ciclicidad en los procesos de construcción de identidad, compara análogamente el fenómeno histórico anterior con la absorción de referentes socioculturales transcontinentales, que se

convierten en referentes de nueva memoria e identidad inauténtica global y, por lo tanto, ideologizada. Una postura que tiene sus detractores, como Larraín (1994), quien entiende la identidad nacional no como verdad de una sola versión, en donde los factores externos sean causa de alienación o traición, sino, por el contrario, elementos de aporte y transformación.

Tal vez el siguiente microrrelato del autor colombiano Jairo Aníbal Niño pueda evidenciar la existencia de esa dicotomía opresor-oprimido, aunque con un giro interesante:

Fundición y forja

Todo se imaginó Superman, menos que caería derrotado en aquella playa caliente y que su cuerpo fundido serviría después para hacer tres docenas de tornillos de acero, de regular calidad. (1993, p.62)

(La minificción en Colombia)

El texto refleja la caída de no cualquier héroe: se trata de la representación simbólica de la síntesis del imaginario social hegemónico de Estados Unidos (Erreguerena, 2007) bajo el calor característico de nuestros trópicos. El héroe mítico, desde los criterios de Frye, superior a todos y al entorno, casi una divinidad moderna, se convierte en una parodia de su forma de denominación: el Hombre de Acero. Sin embargo, el microrrelato no se queda solo en la deconstrucción del ícono, sino que el producto que sale de él ni siquiera tiene la calidad que se esperaría. Según Yepes (1996), una visión transgresora de un pueblo que busca la independencia. Es difícil no acordarse, en este sentido, de Súper Sam, personaje creado por Roberto Gómez Bolaños, préstamo visible de esa representación del gobierno estadounidense, para enfrentarlo al Chapulín Colorado, estampa de la idiosincrasia latinoamericana.

Estos son solo cinco microrrelatos de todo un universo fractal que ameritaría un estudio interdisciplinario desde el campo de las humanidades, coherente con ese paradójico terreno inmenso en posibilidades de la nanofilología, formulada por Omar Ette. Al menos parece un corpus sensato para esbozar algunos elementos de un fenómeno especular bastante profundo.

En primer lugar, definitivamente la elección de héroes para hacer el ejercicio palimpsestico no es fortuita, hay toda una intencionalidad al ubicarlos en sus contextos de origen. Por tanto, quien escribe inicia el diálogo transcultural, antes de sentarse a textualizar, y el resultado es una invitación pícaro al lector para que entre en la conversación con una actitud participativa y crítica.

Por otra parte, los héroes y heroínas de estas historias son sujetos que caen de su pedestal de parangones virtuosos ante unas realidades contextuales que parecen superarles e incluso estar en contra de sus intereses. O se adaptan o sufren. El espejo nos devuelve un reflejo deforme y trágico. Pero ¿el objetivo es llorar impotentes ante la desventura? Creería que no; al contrario, esa imagen reflejada parece más un fuerte llamado a despertar.

Y es que tal vez no es coincidencia que el microrrelato gane cada vez más adeptos entre los escritores latinoamericanos. Después del análisis realizado, uno podría sospechar que esta suerte de mutación literaria, que se rehúsa a ser clasificada, que busca su espacio en un mundo dominado por la hegemonía del canon novelístico y cuentístico, que por naturaleza es inabarcable, irreverente y exótico, funge como fiel espejo de las características identitarias de esa complejidad llamada comunidad latinoamericana.

Por ahora, a partir de esta pequeña muestra, el microrrelato parece presentarse en el terreno de los demás géneros conocidos, y en sintonía con la misma Latinoamérica, como la punta de lanza de lo que podríamos calificar como resistencia.

Referencias

- Abadie, N. (2015). *Voces y actores sociales en la narrativa de Marco Denevi: un examen político a través de la ficción de oralidad*. Universidad Nacional de Córdoba. https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/archivos/imagenes/e-books/EBOOK_ABADIE_2016.pdf
- Aínsa, F. (2010). Discurso identitario y discurso literario en América Latina. *Amerika* (1/2010), 1-16. <http://journals.openedition.org/amerika/478>
- Álamo, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (19), 180-195. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/590/660>
- Andrés-Suárez, I. (Ed.) (2017). *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. Cátedra.
- Bustamante Valbuena, L. (2012) *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. [tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. Repositorio Digital UVA. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/1029/TESIS188-120702.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Efe.
- Capello, G. (2008). Configuración y tiempo del antihéroe. *Contratexto* (16), 171-181. <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/Art%edculos/PDF/Configuraci%f3n%20y%20tiempo%20del%20antih%e9roe.pdf>
- Chimal, A. (2012, 16 de enero). *El viajero del tiempo (minificciones)*. Las Historias | Alberto Chimal. <https://www.lashistorias.com.mx/textos/el-viajero-del-tiempo>
- Corado, I.O. (2018). La necesidad de la Memoria Histórica latinoamericana. *Telesur blog*. <https://www.telesurtv.net/bloggers/La-necesidad-de-la-Memoria-Historica-latinoamericana-20180327-0003.html>
- Elizalde, A. (2007). Identidad Latinoamericana hoy: tensiones y desafíos. *Polis*, (18/2007), 1-5. <http://journals.openedition.org/polis/4011>
- Erreguerena, J. (2007). *El poder y el cine*. “*Superman, el supersímbolo del poder*”. *Razón y palabra* (59). <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n59/jerreguerena.html>
- Ette, O. (2009). Perspectivas de la nanofilología. *Iberoamericana*, 9(36), 109-126. <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.9.2009.36.109-125>
- Ette, O. (2017). Desafíos de la nanofilología: laboratorios del saber (narrar). En A. Rueda (ed.) *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevidad*. (pp. 71-102). *Iberoamericana*.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- González, H. (2002) La minificación en Colombia. Antología. Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional.
- Front Line Defenders (2019). Front Line Defenders Global analysis 2019. https://www.frontlinedefenders.org/sites/default/files/global_analysis_2019_web.pdf
- Larraín, J. (1994). La identidad latinoamericana. Teoría e historia. *Estudios Públicos*, 55 (invierno 1994), 32-64. <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Identidad%20latinoamericana.pdf>
- Molano, O. (2007). Identidad cultural: un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/view/1187>
- Ramírez, N. (2014) La bella durmiente: análisis de algunas versiones tradicionales y sus reescrituras. *Revista de investigación en psicología*, 17(2) 203-213. <file:///E:/uniba/TFM/An%C3%A1lisis/La%20bella%20durmiente/11267-Texto%20del%20art%C3%ADculo-39413-1-10-20150915.pdf>
- Ramos, V.H. (2012, enero-junio). La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales. *Universitas humanística* (73, 2012), 15-58. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/3183>

- Oxfam Internacional (2018). *Rompiendo moldes: transformar imaginarios y normas sociales para eliminar la violencia contra las mujeres*. <https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/620524/rr-breaking-the-mould-250718-es.pdf>
- Quintar, E. (2015). Memoria e historia desafíos a las prácticas políticas de olvido en América Latina. *El Agora USB*, 15(2, 2015), 375-391. <http://www.scielo.org.co/pdf/agor/v15n2/v15n2a03.pdf>
- Thomas, E. (2016). El héroe mítico y la imagen del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea. *Revista Chilena de Literatura*, (29). <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40893/42452>
- Yepes, E. (1996). El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, (1-4). http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx
- Yépez, S. (2015, enero-diciembre). Acerca de la identidad latinoamericana. *Repertorio Americano. Segunda Nueva Época* (25), 39-61. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/article/download/9250/11149/>

*Palabras a un
cuentista del Valle
del Cauca:*

Harold Kremer

SILENCIO Y VOCES EN JUEGO EN LOS CUENTOS DE HAROLD KREMER



Durante mucho tiempo, la voz humana fue la base y la condición de la literatura. La presencia de la voz explica la literatura primigenia, de la que la clásica tomó la forma y ese admirable temperamento. Todo el cuerpo humano presente bajo la voz, y soporte, condición de equilibrio de la idea...

Paul Valéry

Álvaro Bautista-Cabrera⁴¹

Universidad del Valle

alvaro.bautista@correounivalle.edu.co

41. Las siguientes palabras empezaron ante un proyecto de antología de cuentos de Kremer titulado “Se ha roto un cristal”, hecha por el autor en 2021, solicitada por el Programa Editorial de la Universidad del Valle, proyecto que finalmente no se concretó.

Una fábula -quizá de Aquiles Nazoa- cuenta que las novelas son como bandas de pájaros y los cuentos como águilas solitarias. En la banda se conjugan diversos cantos y en el águila crepita el agudo canto solitario. La bandada se lustra de diversos colores, mientras el águila carga su negro impetuoso. Los cantos de la comparsa de pájaros son heterogéneos -el novelista los resalta o los homogeneiza-; el canto del águila es temerario. Las bandas dibujan figuras que se esparcen armoniosas por el cielo como pinturas de puntitos que esconden el sol; el águila, en general sola, hace círculos en el cenit. La manada de pájaros aletea innumerables veces, el águila una vez despliega sus alas planea cortando el aire de una sola cuchillada. En fin, como la novela, la bandada de pájaros necesita de un maestro de orquesta, mientras el águila requiere de un mago que se deje llevar del vuelo impetuoso, del círculo acechante y del descenso en picada del águila. El novelista debe afrontar la multiplicidad, el viaje de la banda por el mundo; el cuentista la singularidad de su águila.

Los cuentos de Harold Kremer se destacan por razones de distinto orden: 1- *Estéticas*: sus cuentos aceptan la recomendación de Hemingway constituida por la metáfora del iceberg, es decir, callar una parte sustancial que el lector debe inferir, recrear.⁴² 2- *Políticas*: sus historias recuentan la violencia, la sangre y el crimen que en nuestro país han agobiado la vida desde los años 1950 -por no decir, desde las guerras civiles del siglo XIX-, 3- *Multierotismo*: sus erotismos ponen en cuestión el papel del macho que vocifera bazofias sobre la mujer, 4- *Gratitud y competencia*: por ser Kremer un *griot* que comparte historias en el ritual de las hogueras de nuestra imaginación.

42. “Yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver” (Hemingway, 2013, p. 25)

Lo primero que destaco de los cuentos de Kremer es una tensión -un suspenso- entre la función estética del “témpano de hielo” y la función antropológica de contar del *griot*, es decir, entre la función de escribir solo lo esencial, para dejarle al lector una rica autonomía interpretativa, y la función de aglomerar auditorio rompiendo el silencio mediante el relato de historias. La objeción más clara a esta afirmación mía es que la primera función se refiere al cuento escrito y la segunda al cuento oral. Kremer, se me dirá, no es un *griot*, es un escritor de cuentos, entre otros papeles como autor de literatura.

Ahora bien, soy de quienes consideran que el cuento escrito suele estar en tensión con el cuento oral, por lo que lo oral invade al relato escrito directa o subrepticamente. Una forma corriente es apelar al lenguaje del habla corriente, al vocabulario de los días y las calles. En el caso de Kremer, se observa este continuo entre habla y escritura con la repetición del vocabulario de los hombres machos, quienes ante cualquier mujer que asume su vida y se apropia de su cuerpo, la califican de vendedora de sexo en los burdeles. Igualmente, varios de estos hombres, machos en crisis ante la mujer autónoma, son humanos en conflicto con la sociedad, que beben y repiten las palabras “aguardiente”, “cerveza”, eco del parloteo de almas ansiasas.

Otra forma de involucrar lo oral en los cuentos escritos es introduciendo las jergas de los temas y los espacios de interacción social. Los cuentos de historias populares son más afines a lo oral que a lo escrito. Por un lado, los burdeles, los bares, las calles, los salones de belleza, los espacios del trabajo, los ambientes circenses, las casas de Buga, las casas inmersas en las voces de seres que antes de morir desean confesar, las fincas del entorno rural, las iglesias -espacios de un ritual menos metafísico que afectado por burócratas de la fe-; y por otro, los crímenes, los líos de

parejas, las infidelidades -o mejor, los modos de silenciar la infidelidad y las sorprendidas formas de ser descubiertas-, son todos ellos temas que arrastran frases manidas del amor y las fieras expresiones del desamor.

Aparece, entonces, el rastro de la escena⁴³ en el cuento escrito. La misma en la que se origina un cuento y que consiste básicamente en un narrador relatando una historia a un escucha. Con los dones y rituales que autorizan a interrumpir el silencio para conquistar al auditorio en el cuento oral y al lector en el cuento escrito.

Una de las formas de Kremer de invocar dicha escena es el narrador señalador, apuntador, prestidigitador del destino del personaje-escucha; un narrador que se refiere al personaje como interlocutor y como héroe. Se trata de los cuentos donde la voz del narrador interpela al personaje de tú a tú y le señala los sucesos que va a vivir. Uno de los primeros cuentos de este tipo es la minificción “Espejo”:

Cuando usted sale de su casa obsesionado con la idea de comprarse un espejo, se puede decir que ha dado por vez primera un gran paso en su vida. Pero si además de dicha decisión descubre que no desea un espejo cualquiera, sino uno especial que se adapte a su temperamento, su carácter y su figura, se podría decir que usted sabe lo que quiere de la vida. Y si después de recorrer toda la ciudad, de pronto se descubre en un viejo barrio judío discutiendo el precio de un insignificante y carcomido espejo, usted pensará que la vida y el destino han

43. “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” (Bautista, 2022, p. 264).

sido pródigos al brindarle esa oportunidad. Y si al llegar a su casa con el espejo se va directo al baño, lo cuelga, lo cuadra y luego se mira durante un largo instante en él, tratando de encontrar su imagen que no aparece por ningún lado, entonces usted tendrá que aceptar la realidad de su muerte. (Kremer, 2016, p. 47).

“Espejo” (2016) busca ir a la escena originaria donde todo narrador se encuentra con su auditorio. Para ello aglomera los acontecimientos con un discurso conativo, con verbos directivos que prefiguran al interlocutor-personaje la búsqueda de un espejo que lo llevará a saber y “comprender” su muerte. Quizá trata de simular los cuentos de terror, pero el simulacro en un cuento escrito se convierte en ironía para el lector. Por tanto, atrapar el momento en el que el narrador produce su cuento y señala el camino de su interlocutor se debe a la coincidencia entre quien escucha y el personaje. Que el personaje escuche lo que le va sucediendo no se hace para salvarlo sino para que comprenda.

La crudeza de dicha comprensión es más contundente en el cuento “Patíbulo” (2017, pp. 177-186). En este relato la crudeza del anuncio de la muerte muestra en detalle la violencia de las fuerzas de seguridad del estado colombiano. La voz narrativa actúa como un anuncio desde el momento en que empieza a narrar “caminarás” hasta el final execrable donde se le predice al personaje que “intentarás levantarte, pero no lo lograrás”. Es un relato que actualiza de tal forma lo que se enuncia bajo la terrible naturalización de los abusos de las fuerzas armadas. Curiosamente, como está escrito trae a colación al relato la marca del informe de algo que es costumbre. Es como si se dijera: se lo cuento porque así pasa y pasará. En “Patíbulo” la oralidad nos trae esta historia de horror, tantas veces musitada, testimoniada, gritada, anunciada, pero

en el fondo tiene el efecto de una *denuncia*. Así, este cuento se vuelve la exposición apenas camuflada de una crítica política.⁴⁴

Otro cuento que elabora la voz que anticipa la acción del personaje es “La boca del tornavoz” (2004, pp. 69-85). Las historias que surgen desde las bocas de las dos protagonistas, que están sentadas frente al patio, recuerdan el papel de las casas y las voces. Pero Kremer no tiene que decir las palabras de Shirley Jackson, cuando escribía sobre casas encantadas, que deseaba “crear mi propia casa encantada y colocar en ella a mi propia gente y ver qué era lo que yo podía hacer que sucediera” (2015, p. 112). En el caso de Kremer, se trata de vivos que musitan como fantasmas, de voces que se imponen desde el murmullo con sus historias inconfesables en público, pero que emergen en las sombras de la casa propia.⁴⁵

Aunque es atrevido, me gustaría relacionar “La boca del tornavoz” (2004) con el cuento infantil de Kremer “La casa mágica” (2019), en el que se presenta una casa abandonada donde habitan un asiento que tiene una pata zafada y un reloj dañado. En este cuento entran un gato y un niño y descubren que en esa casa el tiempo está detenido y también se oyen las voces de todas las cosas y personas: la del reloj, la del asiento, la del gato, la del niño. Se oyen en eco. “La boca del tornavoz” es también la prolongación de la historia de una mujer, Felisa, en la voz-pensamiento de otra mujer, Leonelia. Pero aquí el eco es más ominoso por los crímenes que

44. El procedimiento se ofrece en el minicuento “Cambie su vida” (Kremer, 2016, pp. 62-63), donde se conjuga la narración en tiempo presente de indicativo en tercera persona. Todo parece ya construido como si la experiencia de un concurso representara a la vida como tal, con sus pruebas y premios ridículos.

45. En la minificción “La casa” (Kremer, 2016, p. 46), la edificación es una casa soñada. En ella el personaje es conducido por la abuela de cuarto en cuarto de quienes han muerto (el bisabuelo, el hermano José) hasta que lo llevan al suyo. “Este es tu cuarto” (p. 46), le dice la abuela. Se pertenece a la casa si ya se es un fantasma. El procedimiento retorna en el minicuento “El sueño” (p. 80).

rebela, el amor, los adulterios, los amantes y las manipulaciones de Felisa. Una de las mujeres se vuelve como el tornavoz de la otra; las historias se dicen a pedazos, como teniendo que contar todo por fin, en voz baja. La voz del relato persigue la voz de la que cuenta, haciendo de la escena narrativa un juego entre monólogos y diálogos. Efectivamente: “y Felisa dialomonologaba con terquedad saltando de un lugar otro, deleitándose o martirizándose (...)” (2004, p. 72). *Dialomonologar* es una imposibilidad porque o se dialoga o se monologa. Sin embargo, recordemos, el monólogo es una recreación fictiva: todo monólogo es al menos un diálogo consigo mismo. Las voces del tornavoz piden una boca para ser dichas, la voz se hace eco en la voz narrativa de la compañera de quien cuenta la historia. *Dialomonologar* es hacer que hable lo que no habla: la voz que calla los delitos, como en una confesión echa ante una compañera de vejez que replica lo que escucha mientras teje. La historia de Felisa parece dirigida a “un punto ciego en del patio o al asiento vacío que tenía frente a ella, como si le hablara a alguien que no podía ver, como si estuviera recordando en voz baja lo que ya nadie podía escuchar” (69). En verdad se dirige a la compañera, a nadie y a muchos: al lector. Las historias terribles de los actos canallas rompen el silencio, pero quedan en la casa; solo el autor se hace eco de ellas para aclarar muertes, desapariciones, prestigios falsos y acusaciones deleznable.

Ahora bien, el cuento escrito es un dispositivo narrativo libre. No está sujeto como el cuento oral a las exigencias de tiempo, a las formas de inicio, a la dramatización de la voz y la filigrana de gestos con las manos del narrador oral. El lector del cuento escrito acepta la interrupción del silencio y le da permiso al cuento, atiende que este acierte con sus expectativas y como si tuviera un don, una voz, una historia, un personaje, un inicio, una trama, un asunto, prosigue la lectura. Si al terminar el cuento el don se acrecienta incide en la relectura, a repetirlo

en la oficina del cerebro, a comentarlo con otros y alimentar la zozobra intersubjetiva, porque el cuento quiebra la supuesta fluidez de la intersubjetividad (Dumoulié, 2022). Por lo que se puede volver un don grupal (Hyde, 2021). Sin olvidar que un cuento que no logra esta especie de inmersión colectiva puede ser un don en suspenso, aunque no falta quien diga que es malo...

Harold Kremer ha brindado dicho don introduciendo el silencio de callar lo principal. En “El prisionero de papá” (2005, pp. 9-17), se ficcionaliza la violencia del cautiverio por dinero y se escamotea la palabra “secuestro”⁴⁶. El silencio que el cuento escrito rompe revela otra vez los ecos de la “escena originaria” en la que el contador y el escucha conviven en el cuento. Kremer ha tratado de que, en sus ficciones no mínimas, la violencia se vea como una interrogación que vive un personaje. En el cuento “Gelatina” (2004, pp. 11-47), la violencia asesina surge de manera inmediata, como un acto más cotidiano, sin reflexión culposa alguna. Un hombre oprobioso que se cree dueño de la esposa y madre de su hija, ante la partida de esta se vuelve una bestia. “Gelatina” se narra en presente: “*Hoy voy a la oficina a las seis de la tarde*”, “*hoy llego a la oficina temprano*”, “*hoy me levanto a las nueve*”, “*hoy decido no ir a trabajar*”, “*hoy es miércoles*”, “*hoy me levanto tarde*”, “*hoy llego a la oficina temprano*”. El tiempo es un presente estancado en el que congela a la mujer como una posesión perpetua. Todo se concreta en un matar sin pensar. Matar es un modo de quedarse en el presente condenando a muerte a quien se atraviese. El adverbio “hoy” es el que aceita la cadena de crímenes. El protagonista y narrador mata, repleto de odio, a mujeres y hombres. Mata y dice. Esta vez la escena narrativa dice y hace. No

46. Sobre el silencio de la palabra secuestro, leer también el minicuento “Emiliano” (2016, p. 44). Sobre la focalización desde un niño, consultar a Alejandro López Cáceres (2022)

da respiro. Kremer ha logrado el cuento del macho eterno, siempre propietario, siempre inepto, siempre a punta de apropiarse de la vida del otro de manera absoluta: quitándola. En este cuento el silencio no tiene cabida. Escuchamos a este narrador bestia como si estuviéramos atados, sin capacidad de actuar y decir algo. A mí se me queda un grito atascado al leerlo. Este cuento obliga al lector a que sopesé cómo suele quedarse silenciado ante la violencia, por temor, cobardía y falta de coraje.

El momento en el que alguien le dice un cuento a otro no siempre surge de una interrupción del silencio, sino de una historia desconocida o silenciada. Esto sucede en varios casos ante la partida de un hombre o una mujer de una relación. En la mayoría de casos, son hombres que abandonan a la mujer y a sus hijos. El cuento “Una de las mujeres le sostenía la cabeza entre las piernas” (2007, pp. 87-105) revela este silencio a la hora de echar las cosas en una caja para partir. La mujer no entiende por qué. El machismo no solo es la violencia, es callarse ante la compañera al no abordar las preguntas fundamentales. Lo que no se cuenta en este relato es una falta moral, la falta de coraje para salvar a alguien. El personaje manifiesta la impresión ante una muerte, pero no cuenta su debilidad para ayudar a alguien a no morir. La mujer no entiende esta relación del marido entre ver morir a alguien y armar maleta (o caja). Trata de descifrar y aquí vuelve la acostumbrada sombra de la infidelidad. El silencio que hay entre la pareja conlleva a hechos inusitados.

Quizá la más tensa relación, al hablar de relaciones, entre lo que se cuenta y lo que pasa a continuación de lo narrado se presenta en el cuento “El enano más fuerte del mundo” (2004, pp. 59-68). A un muchacho sus padres lo envían a una finca bajo el cuidado de dos criminales que mantienen entre ellos un duelo a muerte. Los guardaespaldas se hacen pasar por familiares: “uno como mi tío y el otro como mi hermano mayor. El tío, pequeño y con

músculos de acero, era el hombre de confianza de papá. Había perdido la cuenta de los asesinatos cometidos en su vida (...)” (2004, p. 59). En fin, picaresca española en tierras andinas. El narrador, el muchacho, cuenta la rutina que viven y señala el contexto en el que se narra el cuento del enano: “Fue una tarde (mi hermano mayor y yo estábamos sentados en el corredor de madera espantando mosquitos), cuando por vez primera hablamos del enano más fuerte del mundo” (p. 61). Ahora bien, además cuenta el duelo de los guardaespaldas del joven narrador: “Mis familiares no necesitaban ponerse de acuerdo en la fecha. Simplemente se levantaron, se bañaron, se vistieron, desayunaron, y a eso de las diez de la mañana estaban a menos de cincuenta metros el uno del otro” (p. 68). Es entonces cuando el lector lee que el tío, el pequeño, murió al instante, pero en un cambio de palabras y papeles, el niño recobra la palabra narradora y, dirigiéndose al hermano mayor, desmiente lo dicho y relata la parte final de la historia del enano, aclarando que “me vi obligado a inventar el último episodio” (p. 68). Que quien contaba la historia del enano ahora escucha un final inventado de la muerte del enano, es un giro pródigo en cambios inesperados de *griot* o cuentero. Los despistes de “tío” por pequeño y del otro, el joven, por “hermano mayor”, permiten la introducción sarcástica de los apodos y los lenguajes elusivos de las actitudes simuladoras de la delincuencia y la picaresca. Al contrario de “Patíbulo”, en el cuento del enano, el narrador que muere, muere porque no puede terminar la historia del enano debido a que en verdad este se asemeja a la leyenda contada por el supuesto hermano mayor... Los invito a leerlo o releerlo.

Un cuento que muestra el ideal de la mujer-objeto, la mujer-instrumento, la mujer-para-el-servicio es la minificación “Striptease” (2016, pp. 72-73). Para mí las minificaciones son como vasallos del silencio: apenas lo interrumpen, lo devuelven al mundo. “Striptease” nos relaciona a una nudista: María. Apenas sale al escenario, los hombres la desfiguran

con palabras como “zorra”. Un personaje es fanático de la nudista. Se llama Henry, nombre que significa “príncipe”, “el que está por encima” (Solano, 1999, p. 123). Una vez termina y los empresarios recogen el dinero, Henry se va al camerino. Descubre quién es María cuando entra a su camerino y se esconde tras un vestuario: “Al rato apareció el hombre con María debajo del brazo. La tiró a un rincón y se sentó a contar el dinero. Luego se levantó, la desinfló y la guardó en un baúl” (pp. 72-73). Una vez sale el hombre-empresario, Henry “sacó a María: doblada parecía como una figura para pegar en la pared. Desconsolado la abrazó y, con timidez, le estampó un beso en la boca pintada” (p. 73). María es la mujer-cosa, la mujer para doblar, para guardar, para estamparle un beso.

En el libro *Doce mujeres. Doce pequeñas muertes* (2021), se observa el paso de las mujeres como seres congelados en la función-puta asignada a las que asumen su-ser-mujeres con autonomía y arrojo. En este libro las mujeres que padecen el imperio de hombres homogéneos se resquebrajan, aunque sea bajo el asocio fraterno de las mujeres, quizá lo que suele llamarse “sororidad”. Es verdad que estos giros ya estaban en mujeres como la vieja protagonista de “La boca del tornasol”. Así, en el cuento “Sin aves y sin ruidos” (2021, pp. 35-48) un hombre abandona su relación con Daniela. Como consecuencia de la perturbación de esta partida, Daniela es atropellada por un automóvil. Al despertar, postrada, golpeada, el marido regresa y recobra su amor por la mujer, la cuida toda la noche y le deja una nota. “Te amo, Daniela (...) Quiero que arreglemos nuestras vidas” (2021, p. 48). Desde la camilla, Daniela descrea de estas palabras y decide tomar otro rumbo. En cuentos como “¿Quién va a pagar?” (2021, pp. 61-77) y “El gato negro” (2021, pp. 79-94) -título que se aleja con sarcasmo del cuento de Poe-, el homoerotismo femenino es tanto placer, encuentro del cuerpo femenino ante hombres que buscan mujeres-objeto y una forma de encontrar compañía y ágape

sin las masculinidades afrentosas. En “¿Por qué me muerdes?” (2021, pp. 109-125), la protagonista, Sarah, se libera de un hombre que le solicita que se porte como “puta”, por lo que la violenta, hiere y maltrata. Sarah no encuentra otro camino para liberarse que marcarle heridas de manera quirúrgica en la piel con delicadas cuchilladas, para que no muera y cuando despierte lleve dibujada en su piel la violencia que inspiró. Durante esta operación el silencio es cómplice del dibujo sinuoso que dejan en Adolfo las cuchillas de Sarah.

Para finalizar, observemos en “Una linda mañana para el día del juicio final” (2021, pp. 137-166), a dos personajes inolvidables: Mary y Evangelina. Son perfectos enlaces de la solidaridad entre una mujer joven y una vieja, bajo la sombra de un versículo bíblico del Deuteronomio: “Verás delate de ti la tierra; más no entrarás allá, a la tierra que doy a los hijos de Israel” (Kremer, 2021, p. 137). El cuento anuncia una revelación y un deseo final irrealizado: un cielo vedado. En este cuento sopesamos cómo una vieja perdida en un asilo de ancianos y una joven a punto de ser expulsada del colegio se encuentran y renuevan sus vidas ante el umbral de la muerte. La una para salvar su vida y la otra para morir con una amiga y confidente. Es un cuento sobre la amistad entre mujeres, la colaboración, la salvación de la joven. Evangelina recuerda a la Eva bíblica, la que nos dio con su atrevimiento la maravillosa expulsión del paraíso. Contar cómo se rompe el silencio de la anciana, cómo esta toma la palabra y le cuenta su historia, nos lleva a señalar que Kremer le da a la palabra de la historia enmarcada, no solo la fuerza del destello de la oralidad con que cuenta el *griot* sus cuentos, sino también la fogosidad, crudeza y revelación: “Mira que hermoso es ese azul que se acerca a la nada.” (p. 160), dice Eva, mientras planea un viaje con la joven. Ahora no tenemos hombres que insultan a la mujer, soeces voces de una impotente masculinidad, tenemos mujeres que dicen “mar” para emprender la búsqueda de un conocimiento

renovado. El cielo como mar no será alcanzado por Evangelina. Expulsada Eva del paraíso solo lo encuentra en la complicidad con la joven, quien de esta forma toma la posta de la afirmación femenina, porque las puertas cerradas para una generación bien pueden romperse para la siguiente.

Retomando la fábula de la bandada de pájaros y del águila solitaria, diremos que Kremer ha encontrado en el cuento un modo de romper esta sugestiva clasificación. En algunos cuentos, el águila migra acompañada; en otros, la orquesta, entre silencios y voces, anuncia que la metáfora del tempano de hielo se ha quebrado en su narrativa con invención. Porque quizá los cuentos no son reducibles a ninguna fábula poética, como lo insinuó Quiroga hace un siglo, formulando poéticas contradictorias, en un acto burlesco que todavía nos regocija.

Referencias

- Bautista, Álvaro. (2022). “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”. *Instantáneas del cuento latinoamericano* (pp. 263-274). Edición de Álvaro Bautista Cabrera, Humberto Jarrín y Hoover Delgado. Universidad del Valle, Icesi y Universidad Autónoma de Occidente, Ver: <https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/92055>
- Dumoulié. Camille. (2022). “El cuento: género del evento”. *Literatura y filosofía. La gaya ciencia de la literatura* (pp. 81-96). Segunda ed. Trad. Juan Moreno Blanco. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Jackson, Shirley. (2017). “Experiencia y ficción”. *Cuentos escogidos* (pp. 102-117). Trad. Paula Kuffer. Barcelona: Editorial Minúscula.
- Hemingway, Ernest. (2013). “El principio del iceberg”. *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad* (pp. 19-26). Ed. Lauro Zabala. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hyde, Lewis. (2021). *El don. El espíritu creativo frente al mercantilismo*, trad. Julio Hermoso, Madrid: Sexto Piso.
- Kremer, Harold. (2017). *Cuentos*. Medellín: Editorial Eafit,
- Kremer, Harold. (2021). *Doce mujeres. Doce pequeñas muertes*. Bogotá: Panamericana,
- Kremer, Harold. (2016). *El combate*. Bogotá: Editorial Aula.
- Kremer, Harold. (2004a). *El combate*. Cali: Deriva ediciones,

Kremer, Harold. (2004b). *El enano más fuerte del mundo*. Cali: Deriva ediciones.

Kremer, Harold. (2005) *El prisionero de papá*. Cali: Deriva ediciones.

Kremer, Harold. (2007). *La cajita cuadrada*. Cali: Deriva ediciones.

Kremer, Harold. (2017). *La casa mágica*. Bogotá: Panamericana.

Kremer, Harold. (2022). *Se ha roto un cristal. Antología*. Cali: Programa editorial de la Universidad del Valle, *En proceso*.

López Cáceres, Alejandro José. *El don de la linterna: Los cuentos de Harold Kremer*. Web 20 junio de 2022. <<https://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-alejandro-jose-lopez/725-el-don-de-l-linterna-los-cuentos-de-harold-kremer>>

Solano, Sasha. (1999). *El nuevo libro de los nombres y sus significados*. Bogotá: Intermedio editor.

Valéry, Paul. *La literatura según Paul Valéry*. Ver: <<https://www.laraizinvertida.com/detalle-985-40-la-literatura-segun-paul-valery->>>

Instantáneas del Cuento Latinoamericano II

Bio **g**

Memorias del II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano

ra *fías*



Jacobo Arango Llanos

Cuentista, ensayista, crítico y editor. Es Licenciado en Literatura y Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. Su trabajo crítico y creativo ha sido publicado en las revistas Canarana, Poligramas, Visaje, y Latin American Literature Today, así como en la compilación Instantáneas del cuento latinoamericano (2022). Ha escrito sobre Machado de Assis, Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza y Ricardo Piglia. Su libro de cuentos La distancia y la pampa fue finalista del XV Concurso de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín en 2018 y publicado por Sic Semper Ediciones como ganador de la Beca de Estímulos de la Secretaría de Cultura de Cali 2021. Es coeditor y coautor de Feliz coincidencia: asedios, fantasmas, especulaciones, proyecto ganador de la beca “Publicación de obras inéditas” del Ministerio de Cultura en 2022. Integra el Comité Editorial de Sic Semper Ediciones. Es profesor contratista de la Universidad del Valle.



Álvaro Bautista-Cabrera

Es doctor en Literatura ibero e iberoamericana de la Universidad Michel de Montaigne, Bordeaux III y Magíster en filosofía de la Universidad del Valle. Es profesor titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Ha publicado ensayos sobre El Quijote y Estandislaio Zuleta. Ha coordinado el I y II Coloquio Internacional sobre el cuento latinoamericano (2019, 2022). Escribió *Introducción a la Pragmática de la ficción literaria* (2011), *Seis confusiones para bailar un mapalé* (2009), *Tal vez tres minutos de silencio* (2010), *El Delito de Alexandro* (2018), *Cuentos para leer bajo la luna* (2018), *Aforismos* (ganador del Premio Convocatoria de estímulos “Unidos por la vida”, Cali, 2020) y “8+1” (2022). Próximamente publicará el artículo “Ficción y desficcionalización en El Quijote”, en un libro de homenaje a la cervantista Diana de Armas Wilson y el ensayo “Bosque y racionalidad encantada en los cuentos de hadas”.



Alberto Bejarano

Investigador en literatura comparada en el Instituto Caro y Cuervo. Doctor de la Universidad París 8 y profesor universitario en Colombia; también ha enseñado en Brasil. Escritor de “atmósferas”, dedicado a explorar “los males del montano y de Desmond” en muchas de sus variantes. Sus obsesiones son el absurdo, el minimalismo y la espera. Sus principales áreas de investigación son: literatura comparada, artes contemporáneas, filosofía francesa contemporánea, literatura hispanoamericana y portuguesa, literatura colombiana. Entre sus publicaciones se encuentran: *Archipiélagos e islas desiertas en clave francófona* (2019); *Ficción e historia en Roberto Bolaño* (2018); *Antología y estudio crítico de la revista espiral (1944-1954)* (2018). Ha publicado los libros de cuentos *Litchis de Madagascar* (2011) en la Editorial El Fin de la Noche, en Argentina; y su segundo libro de cuentos, *Y la jaula se ha vuelto pájaro*, se publicó en Bogotá en la editorial Orbis. Entre sus artículos se hallan: “El cuento en Letras nacionales” (2023); “El ruido de las migraciones en Rimbaud y Bolaño” (2021). Asimismo, ha sido ganador de los premios “Al mejor libro de humanidades de países andinos”, Bogotá (2019); “del concurso de libro de

poesía”, Bogotá (2019); “concurso de cuento Moleskin” (2011); “concurso boaventuriano de Cali” (2011), y finalista en los concursos de “ensayo Anagrama 2013” y de “Novela corta “Oscar Wilde”, 2014, en España, con su novela *A tientas*. Su primer libro de poesía, *Sonámbula la bailarina*, fue ganador del segundo premio de poesía Ciudad de Bogotá, Idartes, 2019.



Paola Andrea Bejarano Alzate

Licenciada en Lenguas Extranjeras y Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. Intereses de investigación: literatura afrocolombiana, literatura de escritoras colombianas y latinoamericanas, libro álbum colombiano, libro álbum en la Educación Inicial. Ganadora incentivo Curso Virtual Lecturas al Aula con el proyecto *Jacinto y María José en mi mundo, en mi salón y en mi escuela*; participación como ponente en el II Coloquio Internacional Sobre el Cuento Latinoamericano, XXI Taller Nacional Red de Lenguaje San José del Guaviare. Artículos publicados: “La literatura afrocolombiana y otras literaturas en las prácticas de lectura de la Primera Infancia: dialogar nuestra diversidad cultural” en: *INCIDEA SU REVISTA*. (2023), (12). “La araña Ananse, ancestro presente en el cuento «Betsabelina Ananse Docordó» de Amalia Lú Posso Figueroa” en: *Revista Lingüística y Literatura*. Universidad de Antioquia. (2024), 45(85), 70–83.



Jonathan Caicedo Girón

Doctorando en Educación de la Universidad del Rosario, Argentina. Magister en Estudios Literarios. Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana. Co-líder del grupo de investigación: *Arte, cultura y Sociedad* (2022) de la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Líder del semillero de investigación *Infancias, lecturas y vida cotidiana* (ILVIC) de UNIMINUTO, Bogotá. Miembro de la Red de Lectura y Escritura REDLEES. Ha publicado poemas y relatos en revistas latinoamericanas y nacionales. Ha sido jurado del Concurso Nacional de cuento y concursos locales. Invitado al primer Congreso Nacional de creadores literarios en San Luis Potosí, México, (2018), a presentar el poemario *Más allá de las palabras*. Ganador del concurso de poesía *Somos palabra* (2019) de la Universidad Santo Tomás. Profesor de la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de la Corporación Universitaria Minuto de Dios (UNIMINUTO). Autor del poemario *Mediaciones de la locura* (2020) y del libro de cuentos *Los días sucios* (2021). Escritor, poeta y papá de María.



Diana Diaconu

Profesora e investigadora del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Se desempeña en las áreas de Literatura Latinoamericana Contemporánea y Teoría Literaria. Directora del grupo de investigación Debates críticos y teóricos sobre la literatura latinoamericana contemporánea. Magíster en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, Doctora de la Universidad Autónoma de Madrid. Estudios posdoctorales en la UAEM, Cuernavaca, como ganadora de la Beca de Excelencia 2016 del Gobierno de México. Publica artículos de opinión y de crítica literaria en las revistas *El Malpensante* y *La Santa Crítica*. Es autora de varios libros y capítulos de libros, de los cuales destacan “Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo” (Bogotá, 2013), “Caminos a la autoficción. Ensayo sobre el significado cultural y estético de un nuevo género narrativo” (Ciudad de México, 2019), *Antología de cuento latinoamericano* (Bogotá, Panamericana 2021), *Prender el fuego. Nuevas poéticas del cuento latinoamericano* (Bogotá, 2022).



Hernán Darío España Cruz

Nació el 8 de marzo de 1978 (Cali, Colombia). Comunicador social (Universidad Santiago de Cali), especialista en enseñanza de lectura y escritura en lengua materna (Universidad del Valle), y máster en estudios avanzados de literatura española e hispanoamericana (Universidad de Barcelona). Actualmente, es profesor y coordinador de la especialización en Escritura Creativa en Nuevos Medios de la Universidad Autónoma de Occidente. Reconocido en diversos concursos nacionales e internacionales de cuento, minicuento y poesía. Entre los más destacados: Mención de honor en el Concurso de autores vallecaucanos “Jorge Isaacs” (cuento, 1999); Ganador Concurso Escritores autónomos (cuento, Universidad Autónoma, 2019); Ganador del certamen Taller fugaz (microrrelatos, México, 2020); Tercer puesto en el I Premio nacional de cuento infantil “Yolanda Reyes” (2022). Cuenta con dos libros publicados: *Héroes y heroínas en el aula: el juego de rol como estrategia pedagógica para la formación integral* (Premio Educador Distinguido Acodesi, 2011); y en literatura, *El universo fragmentado en cuentos. Una antología del caos* (Universidad Autónoma de Occidente, 2019).



Daniel Camilo Fajardo Vanegas

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Ha traducido al castellano a Zofia Bohdanowiczowa, Virginia Woolf y Anne Sexton. También ha editado la obra lírica de las poetas Solange Romero y Alejandra Feijo. Sus intereses de investigación abarcan la historia de la teoría literaria, la traducción comparada, los estudios de género, las estéticas vanguardistas del siglo XX y la relación entre filosofía y literatura. Actualmente prepara una disertación sobre la obra de Colette Peignot y la amoralidad nietzscheana.



Jerson José Hernández de la Cruz

Profesor de escuela licenciado de la Universidad Pedagógica Nacional y actual estudiante de maestría en Estudios Literarios en la Universidad Nacional, Bogotá. En esta misma ciudad ha participado en distintos talleres de escritura. En la revista Surgente, Letras informales (Usme) ha publicado algunos de sus cuentos y poemas. Ganador del Concurso Relata, en la categoría poesía (2016), del Festival de las Artes de Usme en cuento (2012) y en poesía (2015 y 2018). Finalista de Bogotá en 100 palabras (2019 y 2023) y ganador del Concurso de Cuento Corto del Festival de Literatura de Pereira (2023).



Antonio José Hernández Montoya

(Cali, 1997) Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle y Docente de Lengua Castellana en la Institución Educativa Monseñor José Manuel Salcedo de Palmira. Es corrector de estilo, investigador, tallerista de escritura creativa y escritor. En 2021 obtuvo el primer lugar en el 31° Concurso Nacional de Minicuento Rodrigo Díaz Castañeda. En ese mismo año, uno de sus minicuentos fue incluido en el libro *Cuentos atómicos. Antología iberoamericana reciente* (Editorial Nueve Editores y Editorial Avatares, 2021). En 2002 fue finalista del XV Concurso Nacional de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín. Es autor del libro de minicuentos *La muerte y otras minucias* (Ediciones El Silencio y Editorial Universidad Santiago de Cali, 2022).



Humberto Jarrín B

Escritor caleño. Una voz muy personal de la literatura vallecaucana contemporánea, con una obra que se abre a los diferentes géneros de la creación literaria: poesía, cuento, ensayo, teatro, minicuento, literatura infantil, novela, géneros en los que ha publicado cerca de 30 títulos, varios con destacados reconocimientos. Entre los premios recibidos está el más importante galardón de la literatura colombiana, el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura y el Premio Jorge Isaacs en Poesía y Novela Juvenil recientemente con su obra *Mamá y Eusebio*. Gestor cultural, fue Director del XIX Festival Internacional de Poesía de Cali. Dirige en la UAO Encuentro con el Autor y su Obra y Huso de palabra. Graduado en Filosofía y Letras, es Magister en Literaturas latinoamericana y colombiana. Profesor e investigador de la Facultad de Ciencias Humanas y Artes de la Universidad Autónoma de Occidente.



Luis Alfonso Miranda Echeverry

Magister en literatura colombiana y latinoamericana, con diecinueve años de experiencia docente en el sector público y privado. Especialista en literaturas amerindias, sobre todo andinas. Profesor universitario con dos años de experiencia. Actualmente, trabaja como docente de Literaturas amerindias -en el programa de Licenciatura en Literatura- y de Lenguaje y comunicación, una clase de escritura de cuentos, en la Universidad del Valle, sede Palmira. Ha asistido a diversos talleres de escritura como el del profesor y escritor Gabriel Alzate de la universidad San Buenaventura; el de James Cortés de la Universidad del Valle; el escritor Julio César Londoño (premio Juan Rulfo de cuento); el de Fabio Rubiano del teatro Petra de Bogotá y el de Relata dirigido por Alberto Rodríguez. Fue periodista durante dos años del periódico universitario La Palabra, de Univalle, que es a la vez un taller permanente de periodismo. Ha dirigido talleres de escritura para jóvenes y adultos en diversos escenarios de Cali. Redactor y editor de Tercera Órbita. Ganador del Estímulo de Publicación para el libro de cuentos *Una cucharada de dulce con tres gotas de veneno*. En 2023 lanzó la novela para jóvenes *Lunar* en la Feria del Libro de Bogotá.



Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor del Centro de Enseñanza para Extranjeros y de la Facultad de Filosofía y Letras, ambas dependencias de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Áreas de investigación: la narrativa mexicana del siglo XX, en especial la Generación de Medio siglo, la obra de Jorge López Páez, las representaciones de la infancia; asimismo, la enseñanza de la literatura mexicana a estudiantes de ELE. Los resultados de sus investigaciones han sido presentados en congresos nacionales e internacionales, tanto en ponencias como en conferencias dictadas en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, en la Universidad de Guadalajara, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, en la Universidad de Costa Rica, en la Universidad Christian-Albrecht de Kiel, Alemania, así como en los campus de Northridge y Los Ángeles de la Universidad Estatal de California. En 2015 fue profesor invitado en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.



Diego Pérez

Nacido en 1985 en Viña del Mar, Chile. Profesor de Castellano y magíster en Literatura. En 2021 se graduó como doctor en Literatura, con mención en Literatura chilena e hispanoamericana por la Universidad de Chile. Trabajó como docente de secundaria en diversos establecimientos educacionales. Además, dio clases en un par de universidades. Actualmente, se desempeña como académico de la Facultad de Educación de la Universidad Católica de Temuco. Pertenece, asimismo, al Núcleo de Educación Antirracista MRACE. Sus intereses investigativos se relacionan con los registros literarios (novela especialmente) de los cruces entre religión y política, y la narrativa chilena reciente sobre la ocupación de La Araucanía. Vive en el sur de Chile junto a su novia y su perro Coquimbo. Le gusta andar en bicicleta y la fotografía.



Andrés Posada Agredo

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia, donde actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios, y miembro del grupo de investigación Debates críticos y teóricos sobre literatura latinoamericana contemporánea. Sus líneas de investigación se desarrollan en los campos de la teoría literaria y de la narrativa latinoamericana moderna y contemporánea. Estas líneas convergen en la encrucijada de los géneros literarios, principalmente en las reflexiones que se ocupan de la novela y del cuento latinoamericanos. Al respecto, publicó en la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* (vol. 25, núm. 1) un artículo de reflexión sobre las dimensiones y posibilidades de lo épico en la novela.



Juan Manuel Ramírez Rave

Cartago, Valle, 1979. Doctor y Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Profesor Asistente de Tiempo Completo del Departamento de Humanidades en la misma universidad. Estudiante del máster en Escritura Creativa de la Universidad de Salamanca. Director de la Maestría en Estudios Culturales y Narrativas Contemporáneas. Director del grupo de investigación en Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Fue editor de *Caballo Perdido*: revista de ficción breve, publicación seriada especializada en cuento. En 2012 ganó el Concurso de Escritores Pereiranos Modalidad Ensayo con su obra “Esa delgada luz que es el silencio” (La Carreta Editores, 2012). Ha publicado los libros *Rituales, rutinas y nostalgias en el centro de Pereira* (Editorial UTP, 2017) y *La escritura del silencio en tres cuentistas latinoamericanos* (Editorial UTP, 2021). Cuentos, artículos y ensayos suyos han aparecido en distintas publicaciones.



Viviana Rodríguez

Licenciada en literatura y Magíster en Literatura colombiana y latinoamericana, egresada de la Universidad del Valle. Fue docente de primaria en la modalidad rural y Escuela Nueva en el municipio de Herveo, en el norte del Tolima, y en el municipio de Guadalajara de Buga, en el Valle. Participó en procesos de corrección de estilo y redacción en proyectos editoriales de la Escuela de Estudios literarios de la Universidad del Valle, en Cali. Fue docente y coordinadora del Programa Académico de Licenciatura en Literatura de la Universidad del Valle, sede Palmira. Se ha vinculado en diversos procesos pedagógicos desde las instituciones educativas donde ha laborado. Actualmente es docente del sector público, en el área de lenguaje para educación básica secundaria, en el municipio de Palmira, Valle del Cauca.



Fabián Andrés Rodríguez González

Bogotá, 1993. Docente de literatura y creación literaria. Director del taller literario El lenguaje secreto, adscrito a Relata (Red Nacional de talleres de escrituras creativas del Ministerio de Cultura). De igual manera, se ha desempeñado como artista formador en el marco del desarrollo de talleres locales de escrituras creativas. Es licenciado en español e inglés de la Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo. Miembro del comité editorial de la revista de poesía Ulrika y del equipo organizador del Festival Internacional de Poesía de Bogotá y de las Jornadas Universitarias de Poesía realizadas por CORPOULRIKA. Ha publicado poesía y ensayo en diversos espacios editoriales, tanto nacionales como internacionales.



Sandra Ximena Ruiz

Del sur de Colombia, estudió Filosofía y Letras. Actualmente realiza una maestría en Estudios Literarios en la Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Pertenece al grupo de investigación “Debates críticos y teóricos sobre la Literatura Latinoamericana contemporánea” liderado por la profesora Diana Diaconú (Universidad Nacional). Su línea principal de investigación es la Literatura Contemporánea Latinoamericana. Ha profundizado en la literatura francesa, especialmente en la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Sus inclinaciones filosóficas versan sobre las propuestas contemporáneas: Derrida, Deleuze, entre otros. A lo largo de su práctica profesional se ha desempeñado como docente en formación de jóvenes de secundaria y en la Universidad de Boyacá en las áreas de literatura, filosofía y ética. Ha publicado “Mapas”, Bogotá cuenta, Instituto Distrital de las Artes, Idartes (2023); “Ofelia detrás de las tablas” (crónica), Antología Relata, Instituto Distrital de las Artes, Idartes (2023); “La memoria involuntaria, Marcel Proust”, Letras del Sur, Año III. Bogotá, (2009), e “Investigación Marcel Proust, El tiempo perdido, El tiempo recobrado” (2008).



Félix Terrones

Docente Asistente de literatura latinoamericana en el Instituto de Lengua y literaturas hispánicas de la Universidad de Berna desde agosto de 2021. Su área de investigación es la Literatura Hispanoamericana de los siglos XX-XXI, en particular los géneros novelístico y ensayístico. Algunas publicaciones suyas abordan otras áreas literarias, en particular la francesa, así como los periodos decimonónico y colonial. Editor y antologador de la obra de Sebastián Salazar Bondy para la Biblioteca Ayacucho (Venezuela). Entre otras instituciones académicas ha enseñado en la École normale supérieure (Ulm) y en SciencesPo de París. En el ámbito cultural, contribuye regularmente con reseñas, artículos y columnas de opinión en medios como La Jornada, Letras Libres (México), Quimera (España), Le Grand Continent (Francia). En tándem con el autor, tradujo la novela *Conquistadores* de Eric Vuillard (Prix Goncourt 2017). Entre 2017 y 2020, fue Miembro de la Commission Extraduction: littérature del CNL (Centre National du Livre), donde representó al área hispanoamericana. Actualmente, es experto para el área hispanoamericana en la Secretaría del Estado para la Formación, Investigación e Innovación (SEFRI) de la Confederación Suiza.



Tania Camila Triana Cuevas

Doctoranda en el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Goethe de Frankfurt e investigadora en literatura latinoamericana con énfasis en las áreas de memoria, desaparición forzada y violencia. Durante la elaboración del texto presentado en este libro, trabajó en la Línea de Literatura Comparada del Instituto Caro y Cuervo. Entre sus publicaciones se encuentran “Lo que resta del conflicto: Un análisis comparativo entre *Mi vida y el palacio: 6 y 7 de noviembre de 1985* (2020) de Helena Urán Bidegain y *Cartago* (2021) de Daniel Cristancho”, y “Escribir la violencia: Algunas tendencias en la poesía colombiana contemporánea”, en coautoría con Antonio Restrepo. En 2019 recibió el Premio Tesis de Pregrado de la Asociación de Colombianistas.



Jhonattan Zárate

Docente universitario graduado del programa de Filología e Idiomas de la Universidad Nacional de Colombia. Trabajó en Francia como docente asistente de español en 2016. El siguiente año, tras su regreso a Colombia, continuó sus estudios en la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional. Recibió su título de maestro en 2019, con la tesis titulada “Una historia holandesa (1847) de Mme. d’Arbouville: entre lo trágico y lo sentimental. Sobre su traducción en la República de la Nueva Granada”, que obtuvo la distinción meritoria por parte de los jurados evaluadores. Su interés investigativo actual es el cuento latinoamericano contemporáneo.



Programa  Editorial

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. 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 narrada? No deja de haber una muy cierta referencia a su propia experiencia. Vivificar o recrear el relato 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 y aquello que guarda en su mundo interior. Es por eso que el trabajo del narrador en la construcción del relato se presenta como una visión particular sobre cambios en la voz de un mismo escritor, en los mundos de sus relatos. Hay capítulos en este libro que apuntan a 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