

## **El cuento hispanoamericano**

### **Aproximación teórica**

El cuento es una forma narrativa muy antigua, presente en los relatos míticos de los pueblos antiguos. Contar historias ficticias para producir asombro como sostenía Borges y, con frecuencia, para explicar los orígenes propios, es una práctica común a pueblos en principio tan distantes como el griego clásico y los pueblos precolombinos.

Sin embargo, aunque los relatos míticos a los que nos referimos constituyen un antecedente remoto del cuento moderno, lo son sólo en cierta medida, ya que, es preciso diferenciar entre el *relato*, forma próxima al cuento popular o folclórico y el *cuento literario* del que diferentes críticos y cuentistas nos hemos ocupado en el encuentro que originó este volumen. El cuento literario posee un estatuto artístico con leyes internas y existe en su origen una intencionalidad artística, alejada de la condición de necesidad que justifica el relato folclórico.

Edgar Allan Poe, el primer crítico del cuento moderno, cuando reflexiona sobre el cuento literario hace posible esa distinción esencial entre el cuento literario y el relato popular. Este dato nos permite avanzar que es en el siglo XIX cuando nace el cuento literario o el cuento moderno.

En Hispanoamérica el cuento posee una tradición y una vigencia muy notables desde los inicios de su literatura. Así, es fácil comprobar como las visiones históricas del descubrimiento y la conquista incorporaron leyendas y narraciones mitológicas que servían para justificar la verdad de un mundo fascinante y recientemente descubierto.

La aproximación de diferentes formas del relato al cuento literario no se produce de forma efectiva hasta el Romanticismo, momento en el que se intensificó el interés por lo pintoresco y lo extravagante y se incrementó la necesidad de historias que subrayasen su carácter de ficción. Será en el siglo XIX cuando encontraremos el primer cuento americano que utiliza elementos del

Romanticismo para darle un carácter singular al relato. En “El Matadero”, así se titula el relato, cuyo autor es Esteban Echeverría (1805-1851), se describe técnicamente como una síntesis entre el artículo de costumbres, la selección de la intencionalidad temática propia del romanticismo que incide en el nacionalismo y en la exaltación de la libertad individual, y por último, también recoge los supuestos de la observación minuciosa propia del realismo (1).

El Modernismo marca una nueva etapa en la evolución de la forma cuento, y aunque confluyó cronológicamente con el realismo, serán los modernistas quienes por vez primera se preocuparán más por la forma que por el tema, lo que convierte al cuento en una forma narrativa privilegiada porque, como la poesía, puede convertirse fácilmente en el vehículo de una sensibilidad personal y, de este modo, el carácter artístico del relato se acentúa. El modernismo hispanoamericano borró las fronteras del cuento asociándolo al poema en prosa, porque en el cuento modernista la narratividad se diluye entre la brillantez de la atmósfera y la reflexión filosófica. Los autores modernistas incorporaron al cuento el acto mismo de la creación, incluyendo por vez primera el necesario efecto de la suspensión y la duda sobre la verdad del mundo supuestamente real.

El posmodernismo, en la recuperación de los auténticos valores del primer modernismo, dedicó su interés a la sustancia del lenguaje más que a la forma e introdujo el elemento onírico y el horror, derivando en una práctica estética denominada *criollismo*. El criollismo intenta aprovechar de una manera inteligente y racional el documentalismo realista, el enfoque social y la técnica modernista. Horacio Quiroga (1878-1937) será el máximo representante de esta tendencia, además de figura clave en la historia del cuento hispanoamericano, explorador de nuevas técnicas y teórico del cuento literario. Quiroga y su práctica literaria anuncian el cuento del siglo XX, el cuento contemporáneo que nace en los años veinte.

El año 1920 es la fecha de impacto de la vanguardia europea en Hispanoamérica, fenómeno que redefine absolutamente la práctica artística posterior. Hasta 1920, las fórmulas decimonónicas aún perviven en el cuento hispanoamericano.

La práctica literaria derivada de la vanguardia aún propone muchas propuestas muy diversas, pero todas ellas poseen un carácter experimental común que subraya, en el cuento literario, la invención de la materia narrativa por oposición a los realismos, a la mimesis. Esta nueva práctica cuentística, en lugar de borrar las señales de la manipulación artística en la narración, las acentúa y el relato adquiere

---

(1) Cfr. José Miguel OVIEDO, Introducción a su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, 3 Volms., Madrid, Alianza, 1989.

el estatus de pura invención artificiosa. De este modo se consigue intensificar la perplejidad del lector ante lo inexplicable. Un lector que permanece frente al texto atraído por su propio hermetismo y seducido por el rigor lógico que contiene un suceso inexplicable. Este es el modo de la recepción en el relato denominado fantástico, que ha contribuido de manera decisiva al perfeccionamiento de la trama como pilar de la narración, como diseño interno perfecto que desplaza el protagonismo de los seres para convertirse ella en punto de atención no accesorio. Esta práctica incorpora la alegoría, la metáfora y el humor a la experiencia del relato, todo para sembrar la duda metafísica acerca del mundo que parece el mejor de los mundos posibles, el llamado “real”, cuyos contornos en este ejercicio de la creación literaria se difuminan.

Esta breve reflexión primera nos ha acercado al cuento literario contemporáneo en una aproximación histórica, en la que hemos querido destacar la necesaria distinción entre relato y cuento literario. Para la definición de este último concepto, el cuento literario, utilizaremos la indagación en la teoría del cuento de diferentes cuentistas, desde Horacio Quiroga a Julio Cortázar y a algunos autores que, con posterioridad, e incluso muy recientemente, se han acercado desde la práctica a la propuesta de teorización del cuento literario. Entramos así en el segundo apartado de este texto que ensaya la aproximación teórica a la forma narrativa del cuento literario.

Las leyes del cuento literario no son, como ya sabemos las leyes del relato folclórico, perfectamente definidas por Vladimir Propp, por ello se ha planteado la necesidad de acercarse a la formulación de una definición o descripción del cuento literario que lo diferencie de otras manifestaciones como la novela o la poesía.

La primera cuestión que suelen plantearse lectores y críticos con respecto al cuento es si éste constituye un género o es una variante de la novela. Aunque parece claro que el cuento no es el hermano menor de la novela, puesto que difiere en esencia de ella, como veremos, los detractores del cuento como género, han decidido utilizar uno de los principales signos de identidad del cuento, la brevedad, para desvirtuarlo. Edgar Allan Poe, ya se había dado cuenta de la existencia de este problema cuando en su reflexión incluía la existencia de un perjuicio que era preciso eliminar y que se refería a la relación falsamente establecida entre la categoría estética o genérica de las obras de arte y su extensión.

Aceptamos que el cuento y la novela comparten una base común: el relato. Pero el relato está presente también en la fábula, la historia o el drama. El relato no sirve para aislar la forma cuento como categoría definitiva. Pero, además del relato, el cuento posee otras características que ayudan a su formu-

lación, como la brevedad, no tanto por lo que se supone, es decir, que según Poe la lectura de un cuento dura entre media hora y dos, como por lo que la brevedad comporta: la intensidad, característica esencial del cuento. Cortázar atendiendo a la brevedad y a la intensidad, distinguía entre la novela y el cuento de la manera que sigue:

“ La novela se desarrolla en el papel y por lo tanto en el tiempo de lectura sin otros límites que la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico...” (2)

Es evidente que Cortázar se plantea la necesidad de buscar una técnica que permita al cuentista lograr sus propósitos. Ello significa que una diferencia preliminar entre cuento y novela obedece, en primer lugar, a la intención del escritor, el cual, selecciona el material narrativo contando con la imposición de la brevedad, eliminando los factores que puedan desviar la atención del lector con respecto al desarrollo argumental. Mientras, la novela admite la demora de la digresión en un tiempo no computable o tiempo cero de la narración. Frente a la novela, el cuento se define como intensidad, condensación y potencialidad o ausencia de desarrollo.

Dentro de este discurso sobre la brevedad, no podemos dejar de citar al gran Horacio Quiroga quien consiguió con una imagen demostrar la necesidad de la brevedad y la intensidad:

“ El cuento es, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco.”

Después de la *brevedad intensa*, una característica esencial del cuento es la originalidad; esta necesidad pone en relación al texto con el lector, porque, como ya apuntó E.A.Poe, el cuento se lee de una sola vez, sin interrupción, y esta continuidad permite que el efecto buscado por el creador cristalice y no se disgregue, como puede suceder en la novela.

La originalidad literaria es el resultado de la complicidad entre el escritor y el lector.

La originalidad es uno de los constituyentes de la unidad de efecto que se relaciona con el tiempo de la lectura, pero que sobre todo se relaciona con el modo de la escritura, porque el sujeto de escritura debe ser previamente concebido y a él deben estar supeditados los demás elementos. La unidad de efecto es el eje sobre el que se articula la estructura del cuento.

---

(2) Vid. CORTÁZAR, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, II, 15-16, 1962-63.

Horacio Quiroga, al que nos hemos referido ya, y Julio Cortázar son quizás los preceptistas del cuento hispanoamericano más conocidos, pero junto a ellos, a otros autores han marcado las pautas del género, precisando o indagando en diversos aspectos que cada uno de los autores consideró en su momento primordiales. En este punto de nuestra aproximación a la forma cuento, ha llegado el momento de acercarnos a las propuestas de los cuentistas de manera directa, así que hemos seleccionado fragmentos de preceptivas que, situadas en un desarrollo lógico, se complementen en la búsqueda de una descripción lo más ajustada posible.

En este camino no podemos dejar de volver a Horacio Quiroga, a su “Manual del perfecto cuentista” y a su “Decálogo”. En estos escritos, Quiroga ofrece recetas sintéticas para fabricar las obras. Entre estas fórmulas destacamos:

La importancia del inicio del cuento, que Quiroga como Poe justifica diciendo que el autor del relato habría fracasado si su primera frase no tiende ya a la producción de la unidad de efecto preconcebida. Recomienda el autor uruguayo: “Para comenzar es preciso saber a dónde se va”.

La técnica es el arte ajustado del detalle útil en el cuento, en donde no existe el espacio ni el tiempo de las descripciones ni del diálogo. Se debe prescindir de todo lo que sea prescindible y los detalles a los que se refiere serán las “ligeras hermosuras o los pequeños encantos muy visibles” que el cuentista se preocupa de diseminar aquí y allá por su historia.

En el último punto de su “Decálogo” explica el cuentista una norma de la creación que será comentada por Cortázar en *Último Round*. Quiroga escribe: (3)

“Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno”. Cortázar subraya “la noción de pequeño ambiente” que en su opinión significa la definición de la estructura cerrada del cuento, pero, escribe Cortázar, “a esa noción se une otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir, que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de una esfera, trabajando desde el interior hacia el exterior.” y apresando al lector en esa esfera.

La octava recomendación del “Decálogo” de Quiroga aborda el problema del punto de vista: el narrador deberá adoptar el punto de vista de sus personajes y no distraer la narración con explicaciones o descripciones ajenas a las acciones de los personajes. Es la propuesta de la *visión con* frente a la *visión*

---

(3) “El manual del perfecto cuentista”, *El Hogar*, 10 abril 1925.

omnisciente tradicional. Las palabras de Quiroga son las que siguen:

“Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas, viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver.”

Otro importante teórico es el cuentista dominicano Juan Bosch (4) quien escribe tres artículos reunidos bajo el título de *Teoría del cuento*. Bosch, hace referencia continua a Quiroga en su preceptiva, mostrándose firme en cuanto a la necesidad de la unidad en el cuento. El *tema* de Bosch, tiene que ver con la capacidad de captar la atención del lector de la que hablaba Poe.

Según las palabras de Juan Bosch:

“El hecho es el tema y en el cuento no hay lugar sino para un tema.”

Mario Lancelotti y César Aira (5), escritores argentinos, añaden a la teoría del cuento el concepto del pasado activo. En este punto es preciso dejar claro que existe una diferencia primordial entre el tiempo de la narración y la idea de una temporalidad en la que se inscribe el género cuento, redicada en el pasado. El cuentista, cuando se dispone a relatar un suceso, ya lo ha creado con anterioridad en su mente, por eso, la narración será siempre un hecho pasado. Según Lancelotti, en la novela no puede captarse previamente el alcance de la narración. Según César Aira, cuento es “lo que pasó”, frente a novela, que se define como “lo que pasa”. Es un cuento, sostiene el argentino, “toda narración de hechos que ya dejaron de suceder, que llegaron a su conclusión y cesaron, por lo menos a los efectos de su configuración artística”.

Julio Cortázar, en “Algunos aspectos del cuento” y en “Del cuento y sus alrededores”, nos aproxima a una de las mejor estructuradas teorías del cuento literario. Su experiencia como creador es transmitida de manera más intuitiva que preceptiva. Para Cortázar lo verdaderamente importante para captar la esencia del género es la imagen:

“Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros...”

Cortázar compara la novela y el cuento con el cine y la fotografía respectivamente, como dos procedimientos para captar la realidad. Novela y cine actúan por acumulación de acontecimientos o elementos parciales sin excluir una síntesis que proporciona el clímax de la obra. En el cuento y en la fotografía sucede el proceso inverso: a partir de una imagen o un acontecimiento signifi-

(4) Vid. *Bibliografía* al final de este volumen.

(5) Vid. *Bibliografía* y la colaboración de César Aira en este volumen.

cativo, se produce una transcendencia hacia una realidad más amplia,” un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento”. Y es aquí en donde Cortázar introduce la famosa cita “ la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout”.

En el apartado referido al tema, la teoría de Cortázar está perfectamente acabada. Un cuento va mucho más allá de la “pequeña y miserable anécdota que cuenta. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores.”

El lector , como podemos observar, está presente en el cuento desde el primer momento. Cortázar confirma esa presencia cuando explica que:

“El cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante, y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector”.

La intensidad del cuento y su autonomía cerrarán nuestro espacio de indagación en la riquísima teoría del cuento cortazariana. La intensidad, concepto al que ya nos hemos referido cuando hablábamos de Horacio Quiroga, consiste para Cortázar en “la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite, e incluso exige”

Cortázar comentó, como decíamos, la propuesta de Quiroga referida a la autonomía del cuento, y parte del cuento como forma cerrada, como creación, no como técnica, como forma autónoma, de tal manera que el autor de un cuento lo es de algo que, a su vez, posee independencia y autonomía:

“ La situación narrativa en si debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla”. De dentro a fuera, esa es la posición de Cortázar como cuentista, posición resumida con la famosa imagen de la pompa de jabón desprendiéndose de una pipa de yeso, ya comentada.

En ese proceso de construcción del relato, el escritor argentino nos acerca a su experiencia de la creación, afirmando que la perfección del cuento es anterior a su creación, porque en el cuento, como en la poesía lírica se produce un extrañamiento repentino que altera el proceso normal de la conciencia. Desde el cuento o desde el poema se opera la comunicación con el lector, pero no por medio de ellos, ya que han llegado a ser criaturas autónomas.

No me gustaría terminar sin aludir a otras definiciones de cuento, tal vez menos preceptistas pero con sugerentes valores de interpretación. Todos son ejemplos posteriores a Cortázar y se caracterizan por su planteamiento deconstructivo, es decir, por la aceptación de lo que el cuento no es: una forma definible y sujeta a leyes estables. Augusto Monterroso, en 1978, publicó el “Decálogo del escritor” a imitación del “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga. La preceptiva de Monterroso es jocosa y desmesurada y sólo tiene sentido como acto de rebeldía y libertad total.

Las aproximaciones al cuento que se han realizado en el reciente encuentro sobre el tema que yo tuve la oportunidad de coordinar en A Coruña, se incorporan a la lista de posibles sin entrar en conflicto. El escritor chileno Jorge Edwards definió el cuento partiendo de la negación de toda definición primero, suscribiendo la afirmación del brasileño Mario de Andrade, quien decía que *el cuento es aquello que un autor decide llamar cuento*, para añadir después su creencia de que el cuento tiene relación con la brevedad y con la concentración y el rigor de la poesía, negando para el cuento el carácter de novela en miniatura y añadiendo una relación nueva, la del cuento con la música, por su ritmo, manifestando que la novela equivaldría a una sinfonía y el cuento equivaldría a la sonata. Definitivamente Edwards convino en que el cuento literario tiene que ser una unidad verbal, cerrada en cuanto artefacto de lenguaje y en el que no puede sobrar nada.

En el mismo encuentro, la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi advirtió sobre la inexactitud de la brevedad citando a Felisberto Hernández — “Las Hortensias”— como autor de cuentos que por su extensión podrían ser novelas y definió el cuento por su génesis, la estructura y sobre todo el uso discontinuo del tiempo, al enfocar una única situación con implacable intensidad apresando el instante, acercándolo de nuevo a la poesía con la que también comparte los sobreentendidos. En este punto parece conveniente recordar la advertencia del crítico y escritor Mempo Giardinelli cuando escribe un artículo con el título explícito de: “Es inútil querer encorsetar el cuento”.

Lo cierto es que el cuento es una forma muy dinámica y muy evolucionada en el contexto hispanoamericano a lo largo del siglo XX, momento en el que dio muestras de su gran dinamicidad, su permeabilidad y su condición de forma o género activo que le ha permitido ser el portador de los primeros mensajes de cambio y evolución en la literatura hispanoamericana. En las últimas décadas del siglo, el cuento hispanoamericano se deslizó hacia formas cercanas al ensayo, al teatro y a la publicidad, al diálogo, al aforismo, la crónica, el diario o la poesía.



En este momento final del siglo, la aproximación teórica al cuento literario hispanoamericano, no ha dejado de evolucionar, lo que manifiesta la vigencia de dicha forma que también ha evolucionado. En este momento de convulsión teórica, un concepto, el fragmento, parece resumir todos los conceptos posibles. El fragmento no ha de entenderse como trozo residual sino como potencialidad y como resultado, no residuo, de un propósito determinado y deliberado de asumir lo accidental o involuntario de la fragmentación.

El corazón inaprensible y embaucador del cuento es como el corazón de la hidra, símbolo de nuestro encuentro, la serpiente acuática que se reproduce por gemación y que posee tal poder regenerador que puede ser cortada en trozos y cada uno de ellos origina un nuevo animal. Tal vez se refería el gran Cortázar a un corazón así cuando decía que el cuento era un organismo, un ser que respira y late, un ser u objeto que posee un ritmo o movimiento repetido que lo acerca a la lírica y a la inmortalidad.