



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y

Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Brescia, Pablo

ASEDIOS A LA FORMA: TEORÍAS (CLÁSICAS Y NUEVAS) DEL CUENTO

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 5, núm. 9, enero-junio, 2014, pp. 65-

78

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478147217007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ASEDIOS A LA FORMA: TEORÍAS (CLÁSICAS Y NUEVAS) DEL CUENTO

SHAPE-SHIFTING: NEW (AND OLD) SHORT STORY THEORIES

PABLO BRESCIA*

University of South Florida

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2014

Fecha de aceptación: 14 de mayo de 2014

Fecha de modificación: 22 de mayo de 2014

RESUMEN

La Edad de Oro del cuento latinoamericano tuvo lugar entre 1945 y 1965 con la publicación de libros que revolucionaron el género. En ese mismo período ocurría un proceso más secreto: las reflexiones sobre el cuento. Mi trabajo ofrece una breve historiografía para desentrañar, por un lado, las coordenadas que estos escritores han propuesto para el cuento, y para dar, por el otro, una mirada a los aportes más contemporáneos. Se intenta ver de qué manera la teoría del cuento pondera la lucha entre dos impulsos en el cuento como género: su vocación experimental y su afán de estructura cerrada.

PALABRAS CLAVE: cuento latinoamericano, teoría, críticos, escritores, canon.

ABSTRACT

The Golden Age of the Latin American short story took place between 1945 and 1965. During that same time, a more secret process took place: the development of the field of shory theory. This article offers a historiography of this process in order to, on the one hand, study the elements proposed by writers as constitutive of the short story and, on the other, take a look at more contemporary approaches. The objective is to analyze the friction between two tendencies at the heart of the genre, according to writers: its experimental nature and its spherical, or self-enclosed, form.

KEYWORDS: short story, theory, critics, writers, canon formation.

* Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures. University of California Santa Barbara.

DEL CUENTO Y SUS ALREDEDORES

El período comprendido entre 1945 y 1965 puede ser considerado la Edad de Oro del cuento hispanoamericano. Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Gabriel García Márquez, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti, Augusto Monterroso, Virgilio Piñera y Julio Ramón Ribeyro, entre muchos otros, publicaron libros de cuentos que revolucionaron la temática y la forma del género. De este modo, estos autores legitimaron definitivamente el género como una especie literaria autónoma en la región y, por otra parte, abrieron camino a lo que luego se denominaría el *Boom* de la literatura latinoamericana. En ese mismo período ocurre un proceso más secreto pero no menos importante: las reflexiones de los escritores sobre el cuento como género. Iniciadas por Horacio Quiroga en los años veinte, fueron retomadas entre los años cincuenta y sesenta por Juan Bosch y, sobre todo, por Cortázar (y más subrepticiamente por Borges). En estas páginas se ofrece una historiografía de este proceso de reflexión para, por un lado, desentrañar cuáles son algunas de las coordenadas que estos escritores han propuesto para el cuento y cómo han afectado su estudio y, por el otro, dar una mirada a los aportes de autores hispanoamericanos más contemporáneos. La propuesta es ver de qué modo un campo escasamente explorado en los estudios literarios hispanoamericanos, la teoría del cuento, pondera la lucha entre dos impulsos en apariencia contradictorios en el género: su vocación experimental y su afán de estructura cerrada¹.

La primera mitad de siglo XX hispanoamericano ofrece un *corpus* de cuentos de envergadura, pero muy pocos estudios sobre el cuento en general. La prolífica producción y divulgación de libros de cuentos desde la década de los sesenta ha tenido su contrapartida en un crecimiento de la actividad crítica con respecto al cuento a partir de la década de los setenta. Se hace necesario sistematizar los aportes en un campo, el de la teoría del cuento, relativamente reciente en cuanto a su consolidación. ¿De qué manera? Evaluando qué se ha escrito y cómo; sopesando los estudios que van más allá de un autor o de un texto en particular e indagán en cuestiones de género; advirtiendo cuáles son las “lagunas” en el conocimiento del desarrollo histórico del cuento; y estudiando cómo se relaciona la producción cuentística con su análisis crítico. Desde esta perspectiva, y para los intereses de este trabajo podrían marcarse dos líneas de fuerza principales: (1) las contribuciones de los críticos y (2) los comentarios, retóricas, decálogos, tesis de los escritores.

Aunque nuestro enfoque está en el aporte ensayístico de los escritores, haremos algunos señalamientos sobre la primera línea de fuerza, ya que se quiere dejar sentado que indagar en esta línea permitiría comprender cómo se ha estudiado y clasificado al cuento, cómo se han extraído principios

1. Este ensayo sigue las líneas de investigación que inicié en “La teoría del cuento desde Hispanoamérica” y “The Latin American Short Story: The View From Latin America”.

generales de su práctica y cuáles son las direcciones que se señalan para el análisis. Como ya se ha indicado, la crítica ha atendido debidamente la producción hispanoamericana de cuentos y cuentistas; estos análisis específicos son una muestra clara de su importancia en el campo de la literatura hispanoamericana. Sumados a ellos, encontramos volúmenes de carácter general que han ido marcando algunas pautas para el estudio del género. Entre las historias-antologías más importantes pueden nombrarse las clásicas (*El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica e Historia del cuento hispanoamericano*, 1966) y las modernas (*Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, *Cuentos de Hispanoamérica del siglo XX*, *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano* y *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*, y el volumen *The Latin American Short Story. A Critical History*). En todas ellas, ya sea desde el formato de manual como desde los libros que combinan crítica y práctica, se observan tres constantes a la hora de hablar del cuento: un enfoque historicista, reflexiones sobre el estatus genérico y algunas consideraciones sobre la esencia (es decir, un modelo de definición esencialista) del cuento. Por último aparecen aquellos libros de crítica que se han ocupado del cuento desde la teoría, bien proponiendo un marco general para realizar un análisis del género, reuniendo poéticas, decálogos o artículos, o haciendo un recorrido descriptivo por los comentarios de sus practicantes. En este apartado, los libros más relevantes son los de Enrique Anderson Imbert (*Teoría y técnica del cuento*), Gabriela Mora (*En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*), Carmen Lugo Filippi (*Los cuentistas y el cuento [encuesta entre los cultivadores del cuento]*), Catharina V. de Vallejo (*Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*), Ana Rueda (*Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*) y Marta Munguía Zatarain (*Elementos de poética histórica: el cuento hispanoamericano*). La diversidad de las aproximaciones constituye el factor en común: desde el enfoque que combina un repaso por los decires de la crítica y los escritores (Mora) y el comentario informativo pero descriptivo (Lugo), hasta el uso de la hermenéutica (Rueda), el análisis cultural de Lotman (Vallejo) o el componente oral como constitutivo del género (Munguía Zatarain) para acercarse al estudio del cuento literario. A este grupo se agregan las siempre útiles recopilaciones de los textos de cuentistas sobre el cuento; aquí cabe señalar los volúmenes editados por Vallejo (*Teoría cuentística del siglo XX [aproximaciones hispánicas]*), Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (*Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*) y los tomos de teorías del cuento de Lauro Zavala. Varios críticos han hecho un repaso descriptivo y cronológico de los aportes que han ido formando esa primera línea; esta tarea todavía se está haciendo y necesita más continuadores².

2. A estos volúmenes también se suman aquellos colectivos que contienen artículos donde se vislumbran algunos aportes a la teoría del género, como los coordinados por Enrique Puppo Walker (*El cuento hispanoamericano ante la crítica* y *El cuento hispanoamericano*) y el libro *Teoría e interpretación del cuento* entre otros. La lista que provee nuestro ensayo sobre el tema no pretende ser exhaustiva. El desarrollo de la teoría del cuento desde la crítica hispánica escapa a los alcances de este trabajo, que se concentra en los escritores.

LA VOLUNTAD DE LA FORMA: EL CANON DE LOS ESCRITORES

La incursión en el territorio hacia la segunda línea de fuerza, la teoría del cuento desde los escritores hispanoamericanos, puede iniciarse con una cita de Ricardo Piglia, proveniente de su cuento “En otro país”:

La situación actual de la literatura se sintetizaba, según Steve, en una opinión de Roman Jakobson. Cuando lo consultaron para darle un puesto de profesor en Harvard a Vladimir Nabokov, dijo: Señores: respeto el talento literario del señor Nabokov, pero ¿a quién se le ocurre invitar a un elefante a dar clases de zoología? La estúpida y siniestra concepción de Jakobson es la expresión sincera de la conciencia de un gran crítico y gran lingüista y gran profesor que supone que cualquiera está más capacitado para hablar del arte de la prosa que el mayor novelista de este siglo. Se trata de una reivindicación gremial: los escritores no deben hablar de literatura para no quitarles el trabajo a los críticos y a los profesores. (*Cuentos con dos rostros* 20)

Más allá del conflicto “gremial” que plantea el protagonista del relato de Piglia, afortunadamente para el caso del cuento los escritores latinoamericanos no siguieron la recomendación —¿apócrifa?— del teórico ruso. Más allá de la veracidad de la anécdota, esta nos sirve para afirmar que en la historia del cuento latinoamericano fueron los cuentistas quienes reivindicaron el derecho a trazar las coordenadas de su propia labor y, desde la perspectiva de este trabajo, es necesario hacer un mayor hincapié en estas contribuciones.

Siguiendo esta premisa, se pasa entonces a indagar de qué manera se ha ido constituyendo el canon de la teoría del cuento hispanoamericano desde los escritores con un acercamiento a los juicios del uruguayo Quiroga, el dominicano Bosch y los argentinos Cortázar, Borges y Ricardo Piglia sobre el género. Se finaliza con una breve adenda que evalúa las reflexiones del argentino César Aira y el “argeñol” (nacido en Argentina pero criado en España) Andrés Neuman. Para un mejor seguimiento, se dividen estos aportes en *externos*, es decir, referidos a las relaciones condiversas tradiciones literarias, géneros afines y discursos culturales, e *internos*, categoría en la que se incluyen reflexiones de los cuentistas sobre los rasgos formales del género.

Los relatos de Quiroga son fundamentales para el cuento hispanoamericano moderno y por ello se lo considera el padre del cuento en el continente. Es un hecho relevante que parte de esta categorización se debe además a sus ensayos sobre el género. Entre los más importantes están “El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, “Decálogo del perfecto cuentista”, “La crisis del cuento nacional”, “La retórica del cuento” y “Ante el tribunal”. Aunque en “La retórica del cuento” diga que algunos textos fueron escritos “con más humor que solemnidad” (114), lo relevante es que la historiografía literaria los ha leído como intentos

de construcción de una teoría para el género, como se verá con Cortázar más adelante. En términos de aportes externos, Quiroga establece la importancia de la tradición para un cuentista. Dice su Mandamiento 1: “Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo” (86). La idea de la maestría está ligada al fantasma de la perfección que busca el género (a esto volveremos más adelante al hablar de Aira). Además, es notable ver que, por un lado, los “maestros” de Quiroga pertenecen todos al siglo XIX, el momento en que el cuento literario moderno renace de la mano de Poe, y por el otro, que no incluye a ningún latinoamericano. Quiroga está creando a sus propios precursores, y su afinidad estética con Poe así lo confirma. Sabe, por otra parte, que la novela es el paradigma narrativo de su tiempo y esto explica su Mandamiento 8: “Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea” (87). Esto señala a las claras el combate entre paradigmas narrativos en este momento de la historia literaria y la intención (¿“gremial”?) de Quiroga de darle al cuento un lugar prominente dentro del campo literario del momento.

Más allá de la frecuentada comparación entre géneros (*i.e.* el cuento en relación con la novela), la cuestión del funcionamiento nos lleva a los aportes internos que hace la teoría de Quiroga. Los elementos principales del cuento según el escritor uruguayo son tres: el final, la economía narrativa y la autarquía. Su concepción tiene una fuerte deuda con las teorías de Poe; Quiroga insiste en “El manual del perfecto cuentista” que “el cuento empieza por el fin” (61) y además recomienda en su Mandamiento 5: “... no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas” (87)³. También aconseja no adjetivar sin necesidad en su Mandamiento 7 y no diluir la intensidad del cuento con descripciones y diálogos de relleno; como explica en “La crisis del cuento nacional” en torno a la economía narrativa, el límite del cuento deben ser 1256 palabras (95). La apelación a la esfericidad del cuento, ligada a la autonomía de lo contado, se desprende del Mandamiento 9, en el cual Quiroga advierte: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno” (88). Si pensamos en un texto como “La gallina degollada”, con su uso simbólico de los colores, su representación de las aberraciones patológicas y sus varias pistas a lo largo del texto, podemos observar varios de los elementos de la teoría quirogiana en funcionamiento⁴.

3. Ver las palabras de Poe en la famosa reseña al libro de Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales*: “Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido” (*Obras en prosa* 2: 322).

4. Para una muestra de la bibliografía crítica sobre Quiroga y el cuento, ver *Aproximaciones a Horacio Quiroga*.

Entre Quiroga y el siguiente acontecimiento en la teoría hispanoamericana del cuento hay un puente que se mencionará brevemente aquí: son los artículos publicados por el dominicano Juan Bosch entre 1958 y 1961, “El tema en el cuento”, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” y “La forma en el cuento”. Ninguno de los ensayos innova sobre los conceptos de Quiroga o propone nuevas ideas sobre el cambio que ha experimentado el género (recordemos que estamos a trece años de la aparición de *Ficciones*), pero en su conjunto proveen una síntesis útil sobre los elementos constitutivos del cuento. Bosch, como Quiroga, insiste el estatus artístico del cuento y repasa no solo la tradición de grandes cuentistas (Quiroga, Chéjov, Kipling, Maupassant, Sherwood Anderson), sino en el componente oral del género. No falta la metáfora (“el cuento es el tigre de la fauna literaria” 13) y la comparación con la novela (la novela es extensa y el cuento intenso, según Bosch 16-17). A pesar de no ser aventurado en sus juicios, los textos de Bosch ofrecen ideas aprovechables. Por ejemplo, se rechaza la sorpresa en el final —un elemento canónico desde la teoría de la unidad de efecto de Poe— y se favorece en cambio el concepto de tensión. Bosch subraya además que la noción de brevedad no es requisito, sino consecuencia de la esencia del cuento como género (17, 24). De esta manera, estos textos del escritor dominicano establecen una continuidad para la teoría del cuento desde Hispanoamérica⁵.

Cuarenta y dos años después del “Decálogo del perfecto cuentista” quiroguiano, Cortázar en “Del cuento breve y sus alrededores” parte del noveno mandamiento del “Decálogo” y la noción de autarquía para caracterizar el cuento. La narración en el cuento, para Cortázar, debe erigirse independiente de quien la enuncia para que el género se transforme en “una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (60). Dentro de la historiografía de la cuentística hispanoamericana, Cortázar es reconocido como un cuentista consumado, desde su primer libro, *Bestiario* (1951), hasta sus últimos aportes en la década del ochenta. Para los propósitos de este trabajo, también debe destacarse su contribución a la teoría del género con sus dos ensayos más canónicos, “Algunos aspectos del cuento” (1962) y “Del cuento breve y sus alrededores” (1969).

Dentro de los aportes externos, Cortázar, como Quiroga, se muestra como gran lector de cuentos. En “Algunos aspectos del cuento” se pregunta:

¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía y podría dar algunos nombres. Tengo “William Wilson”, de Edgar Poe; tengo “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran:

5. Para un repaso descriptivo por los juicios de Bosch, ver el capítulo v de Lugo-Filippi.

ahí está “Un recuerdo de Navidad”, de Truman Capote; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges; “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti; “La muerte de Iván Ilich”, de Tolstoy; “Fifty Grand”, de Hemingway; “Los soñadores”, de Isak Dinesen; y así podría seguir y seguir... (375)

Cortázar usa el recurso de la lista como derivación de lo que considera un rasgo clave para el género: su condición de memorable, y tal vez sea este el “efecto único” que se persigue. Continuando con el sector externo, Cortázar también aportó quizás las más conocidas metáforas sobre el cuento en relación a los cruces genéricos. En el mismo ensayo compara a la novela con el cine y al cuento con la fotografía; agrega, recurriendo a su deporte favorito, que la novela gana por puntos y el cuento por *knockout*.

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido espacio que abraza la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de 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. (371-372)

Esta cita presenta los elementos que Cortázar ve como constitutivos del género y se verá así que los aportes externos e internos del escritor argentino están íntimamente relacionados y basados en esa paradójica dinámica entre lo centrípeto (límite-recorte-autonomía de mundo imaginado) y lo centrífugo (trascendencia-momento significativo-apertura) que

definiría al género. En términos de los mecanismos internos, ¿qué es lo que se añade a la noción de autarquía propuesta por Quiroga? Cortázar habla de *intensidad* y *tensión*. “Lo que llamo intensidad en un cuento consiste 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” (378). Ejemplifica con Poe y Hemingway. La tensión, en cambio, es “una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado” (378). Conrad, D. H. Lawrence, Kafka, James le sirven de ejemplo. Para algunos críticos esta distinción es irrelevante. Con esos conceptos, de cualquier modo, Cortázar atiende a la aceleración o la demora de la situación narrada y agrega a estas nociones la de *apertura* que ya mencionaba al comparar novela y cuento. Este aspecto surge de la combinación entre autarquía y tensión; el sentido del cuento no se apoya en la visión o el control del autor, sino que cobra significados que van más allá de lo que se cuenta, provocando “esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana” (376; bastardilla fuera de texto).

La teoría del cuento de Cortázar aparece entonces como una ampliación de la de Quiroga, enfatizando las ideas de autarquía y apertura para el género. Sin embargo, el aporte más original que entroncaría con otras reflexiones de escritores se da en el inicio de “Algunos aspectos del cuento”:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo xviii, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (368).

El eje filosófico-literario propuesto por este autor rechaza la mirada que explica el mundo en términos de realismo “falso” para favorecer una visión “fantástica” en la cual, desde un orden superficial, “real”, normal, se erige otro orden profundo, secreto, menos comunicable. El cuento, así, aparece como depositario de un potencial de segundo orden. Esta idea rige, por ejemplo, la composición de “Las babas del diablo”, en el que el fotógrafo-traductor Michel es testigo de cómo una foto que ha tomado en el parque

sigue “viviendo” en su departamento. Es decir, en este cuento, como en tantos otros del escritor argentino, aparece la teoría práctica y la práctica teórica⁶.

BORGES Y SUS PRECURSORES

Hasta aquí el canon de la teoría del cuento hispanoamericana. ¿Y Borges? Sus “ficciones” transformaron el cuento hispanoamericano del siglo XX, renovándolo a partir de una nueva concepción de la literatura. A diferencia de Quiroga o de Cortázar, Borges nunca estructuró de manera orgánica una preceptiva para el cuento. Aparentemente ninguna de las apreciaciones sobre el tema, dispersas en la infinidad de entrevistas y conferencias en las que fue partícipe, alcanza gran rigor analítico. Pero, como buen lector y practicante de ficciones detectivescas, Borges dejaba pistas. Existe una página esclarecedora que insertaría a Borges en nuestro campo. Es el prólogo que antecede al libro de cuentos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte* y que se incluye en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Allí, declara:

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el fin. (4: 155)

Esta página semiolvidada es el pretexto para construir una teoría del cuento en Borges. La noción de “pre-texto” refiere no solamente a las diversas estrategias con las que los escritores configuran su literatura, sino también a un momento fundante que establece un marco teórico para explorar una serie de textos. ¿Qué elementos destacan de este texto, entonces?

Dos son externos: uno, la posición de Borges como lector de Poe. El argentino no solo leyó sus cuentos, sino que también reflexionó sobre la preceptiva que el escritor estadounidense esbozara acerca de las características formales del cuento como género literario. Borges, al igual que Poe, se convertirá en un practicante-teórico del cuento. Esto se enlaza con el elemento que se viene reiterando en nuestra argumentación: la importancia de la tradición de los grandes cuentistas para el género. Y el otro elemento alude a la intervención de las condiciones de lectura en la continua redefinición del cuento. Esta característica sería realmente innovadora dentro de la teoría del género.

6. Entre la gran cantidad de estudios dedicados a la literatura de Cortázar, el libro de Miriam Di Jerónimo es el más completo sobre la relación entre el escritor argentino y el cuento.

Pasando a los aspectos internos a la forma del cuento, Borges subraya la idea de un orden en la historia, fijado en función del final. Esta noción está ligada a la justificación de las partes del relato en función de un todo orgánico y a la importancia de la construcción en el género; en este sentido se relaciona con las propuestas de Poe y de Quiroga. Finalmente, y dada la avezada competencia del lector “de nuestro tiempo”, Borges realiza su aporte más importante a la teoría contemporánea del género y sugiere la necesidad de trabajar con dos historias: una que se cuenta visiblemente, que propone múltiples asociaciones, y una secreta que se trabaja elípticamente en los intersticios del otro argumento. De este modo, estas apreciaciones se engarzan con las reflexiones de Cortázar sobre el género y la noción de un doble orden, filosófico y estructural, que tiene un impacto directo sobre la forma del género. Tal vez nada mejor que el relato “El jardín de senderos que se bifurcan” para visualizar la concreción de esta propuesta borgeana. En la historia de Yu Tsun y Stephen Albert se enlaza una historia policial con una reflexión sobre el tiempo en la literatura, planteando a sus lectores la necesidad de “ver doble” y de estar atentos a la apertura que puede significar un cuento⁷.

El puente entre Borges y Cortázar se construye mediante esta idea de la doble historia como constitutiva a la forma del cuento. Es curioso y significativo que lo que expresara Cortázar en 1962 y en 1969 fuera corroborado por Borges en 1964. Cada escritor crea a sus precursores, diría el autor de “El Aleph”. Y así aparece Piglia y sus “Tesis sobre el cuento”, elaboradas desde 1985 e incluidas en *Crítica y ficción*, a las que ha agregado sus “Nuevas tesis sobre el cuento” en *Formas breves*.

Piglia adopta la idea borgeana de bifurcación y la desarrolla a partir de uno de los registros de los cuadernos de notas de Chéjov: un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida. Según Piglia, “contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento” (*Formas breves* 91). A partir de aquí se proponen dos principios en torno a la forma del cuento: un cuento siempre cuenta dos historias y la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes. La originalidad de esta propuesta, que, como se vio, ya había sido sembrada por los comentarios de Borges y Cortázar, está en el análisis de la articulación de esas historias, que encerraría la clave del género. Por una parte, Piglia se diferencia de anteriores aportes a la teoría del cuento al no buscar ninguna definición metafórica o comparación con otros géneros. Por otra parte, sí hay puntos de contacto con ciertos

7. De los infinitos acercamientos críticos a la obra de Borges, el estudio de Alazraki provee algunos acercamientos útiles a la relación entre Borges y el cuento.

elementos anteriormente citados. Como factor externo, Piglia nuevamente recurre a la tradición y distingue entre cuento clásico, donde el secreto emerge hacia el final (Poe y Quiroga) y el cuento moderno, donde la tensión entre las historias no termina de resolverse (Chéjov, Joyce). Demuestra las posibilidades de este modelo al construir una serie de hipótesis sobre cómo contarían la anécdota del escritor ruso Hemingway, Kafka y Borges. Como elemento interno, parece privilegiar los conceptos de enigma-misterio-secreto, caros a la narrativa policial y a su poética personal, y sobre todo la relevancia del final como problema narrativo. En sus nuevas tesis dice: “¿Qué quiere decir terminar una obra? ¿De quién depende decidir que una historia está terminada?” (108). El fin aparece como dilema existencial, claro, pero también como problema narrativo, es decir, como inexorable juego de expectativas.

Tomando en cuenta todas estas reflexiones, un modelo común produce cuatro cuentos diferentes —Chéjov, Hemingway, Kafka y Borges— para alcanzar una especie de definición del género: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta” (100). En un cuento como “La loca y el relato de crimen”, del mismo Piglia, donde se cruzan dos tradiciones del policial y se trabaja con la develación de un secreto a partir de un personaje que es, a la vez, periodista, lingüista y *alter ego* del autor, pueden verse en funcionamiento varias de estas observaciones que ya han sido incorporadas al canon de la teoría del cuento desde Hispanoamérica⁸.

NUEVAS VOCES (ALGUNAS DISIDENTES)

El campo de la teoría del cuento desde Hispanoamérica es vasto y es menester seguir avanzando en él. Aquí se ofrece como coda final una reflexión breve sobre lo que un compañero de generación de Piglia, César Aira, y un escritor joven que ha dedicado varias textos al tema, Andrés Neuman, han dicho sobre el cuento para comenzar a analizar la variedad de enfoques contemporáneos sobre el cuento.

En su artículo “Cuento, novela”, Aira, que no es reconocido como cuentista, define al cuento como “lo que pasó”, mientras que la novela es “lo que pasa”. De ello se deriva que el cuento está siempre muerto. Aira dice que le molesta el ansia de perfección del cuento porque constriñe la libertad del trabajo artístico (hay que recordar lo que decíamos sobre la relación entre cuento y perfección cuando se analizaba a

8. La cuentística de Piglia reclama aún a sus estudiosos. El libro de Nicolás Bratosevich es un buen punto de apoyo al respecto.

Quiroga). Se ve nuevamente la apelación a la comparación genérica, en este caso para valorar que la novela mantenga “el tiempo abierto sobre el presente” y se desligue de la calidad de producto acabado que debe tener el cuento. Según Aira, el cuento se cultiva mucho en la literatura latinoamericana, ya que depende de la emulación (45-46). Sus observaciones son de gran interés porque plantean un contrapunto a lo que se ha dicho del cuento hasta hoy. Por otra parte, habría que examinar la poética de Aira que emana de los recientemente publicados *Relatos reunidos* para ver si hay una configuración diferente entre sus novelas y sus cuentos.

Andrés Neuman ha sido un principal impulsor del género en España e Hispanoamérica. Casi todos sus libros de cuento, desde *El que espera* hasta *Hacerse el muerto*, han incluido decálogos, manifiestos y dodecálogos sobre el género. En su ensayo más completo sobre el tema, “El cuento del uno al diez”, Neuman transita nuevamente por varios tópicos reconocibles: así, dice que “en el cuento está prohibido equivocarse” y que el género le debe mucho a la poesía. Examina diferentes tipos de tensiones, resemantiza la “unidad de efecto” de Poe y reflexiona sobre finales abiertos y cerrados. Y no olvida tocar un género o subgénero que ha cobrado gran auge en nuestros tiempos; en “Las mínimas palabras (acerca del microcuento)”, aduce que la micronarrativa será fuertemente valorada, “pues contiene los ingredientes de nuestro tiempo: velocidad, condensación, fragmentariedad” (140).

Los recorridos por Aira y Neuman nos devuelven así a aquella paradoja que se mencionaba en el principio de este ensayo: ¿puede la forma del cuento apostar por la experimentación —incluida la de esta época posmoderna de velocidad, fragmentación y síntesis— siendo cultor de una férrea urdimbre estructural? La idea de un orden prefijado —que puede ser doble, según algunos cuentistas— aparece en casi todas las reflexiones sobre el cuento, y también la idea de la apertura o el secreto que muchas veces iluminan otros espacios que el lector deberá llenar. El delicado balance entre lo centrípeto y lo centrífugo parece desvelar a los cuentistas que reflexionan sobre el género, y tal vez residan allí, como dice Neuman, las posibles resignificaciones del “efecto único” que planteara Poe hace más de ciento setenta años. El cuento, proteico por excelencia, sigue desafiando cánones, creando precursores y estableciendo una continuidad creativa que tal vez sea uno de los puntos más altos de la literatura hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. "Cuento, novela". *El cuento hispanoamericano del siglo xx. Teoría y práctica*. Ed. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidad de la Coruña, 1997. Impreso.
- . *Relatos reunidos*. Barcelona: Mondadori, 2013. Impreso.
- Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992. Impreso.
- Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Ángel Flores. Caracas: Monte Ávila, 1976. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996. Impreso.
- Bosch, Juan. *Teoría del cuento: tres ensayos*. Mérida: Universidad de Los Andes, 1967. Impreso.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997. Impreso.
- Brescia, Pablo. "La teoría del cuento desde Hispanoamérica". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: AIH; Castalia. Impreso.
- . "The Latin American Short Story: The View From Latin America". *Arena Romanística* 5 (2009): 8-30. Impreso.
- Burgos, Fernando, ed. *Cuentos de Hispanoamérica del siglo xx*. Madrid: Castalia, 1997. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Obra crítica*. Vol. 2. Madrid: Santillana, 1994. Impreso.
- . "Del cuento breve y sus alrededores". *Último round*. México D.F.: Siglo XXI, 1969. Impreso.
- El cuento hispanoamericano*. Coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1995. Impreso.
- El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Prólogo. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. Impreso.
- Di Jerónimo, Miriam. *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Simurg, 2004. Impreso.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. México D.F.: De Andrea, 1966. Impreso.
- Lugo-Filippi, Carmen. *Los cuentistas y el cuento (encuesta entre los cultivadores del cuento)*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1997. Impreso.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1964. Impreso.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Danilo A. Vergara, 1993. Impreso.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *Elementos de poética histórica: el cuento hispanoamericano*. México D.F.: El Colegio de México, 2002. Impreso.

- Neuman, Andrés. "El cuento del uno al diez". *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. Impreso.
- . "Epílogo-manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento)". *El que espera*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Ortega, Julio, ed. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las bordas*. México D.F.: Siglo XXI, 1997. Impreso.
- , ed. *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*. Hanover, New Jersey: Ediciones del Norte, 1989. Impreso.
- Oviedo, José Miguel, ed. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992. Impreso.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, comps. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 1997. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992. Impreso.
- . *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. Trad., introd. y notas Julio Cortázar. 2 vols. Madrid: Universidad de Puerto Rico; Revista de Occidente, 1956. Impreso.
- Quiroga, Horacio. *Obras inéditas y desconocidas: sobre literatura*, Montevideo: Arca, 1970. Impreso.
- Rueda, Ana. *Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*. Madrid: Orígenes, 1992. Impreso.
- The Latin American Short Story. A Critical History*. Ed. Margaret Sayers Peden. Boston: Twayne, 1985. Impreso.
- Teoría e interpretación del cuento*. Eds. Peter Fröhlicher y Georges Güntert. New York: Peter Lang, 1997. Impreso.
- Vallejo, Catharina V. de. *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Miami: Universal, 1992. Impreso.
- , ed. *Teoría cuentística del siglo XX (aproximaciones hispánicas)*. Miami: Universal, 1989. Impreso.
- Zavala, Lauro, comp. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México D.F.: UNAM; Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993. Impreso.
- , ed. *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*. México D.F.: UNAM, 1995. Impreso.
- , ed. *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*. México D.F.: UNAM, 1996. Impreso.
- , ed. *Teorías del cuento IV: Cuentos sobre el cuento*. México D.F.: UNAM, 1998. Impreso.