



LA TEORÍA DEL CUENTO DESDE HISPANOAMÉRICA



Pablo A. J. Brescia
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

La proteica historia (desde la transmisión oral de relatos, que preservaba estructuras míticas en las primeras sociedades, hasta la onda expansiva que renovó al cuento en 1842 de la mano de una reseña de Edgar Allan Poe) y el cruce de las fronteras genéricas (la recurrente mención de las relaciones entre el cuento y la novela, la poesía y, en ocasiones, el drama) sugieren que tal vez una de las constantes en las aproximaciones al estatus genérico del cuento sea la capacidad de problematización de sus supuestos. Si convenimos en aceptar esta hipótesis de trabajo, la teoría –entendida como voluntad de reflexión y discernimiento y como elaboración de un marco general de abstracción que permita identificar un modelo para el análisis– es inherente al estudio del cuento.

El espacio de estas reflexiones sobre el proceso del cuento hispanoamericano en el siglo XX está construido con base en los escritores y los críticos. Por un lado, existe en Hispanoamérica una firme tradición en la que los mejores cuentistas (Horacio Quiroga, Julio Cortázar, más oblicuamente Jorge Luis Borges) se han pronunciado no sólo sobre la escritura, sino sobre la escritura de cuentos. Ésta es la primera exploración que plantea mi lectura: ¿cuáles son algunas de las coordenadas que estos escritores han propuesto para el cuento y cómo han afectado su estudio? La segunda búsqueda tiene que ver con la atención crítica que el género ha recibido en los últimos años. Mi propuesta es leer estos aportes como una continuación de la operación que los escritores habían iniciado (y que ha tenido continuidad): delimitar un campo literario reconocible para la producción y el estudio del género.

Para la primera parte, es pertinente esta cita de un cuento del escritor argentino Ricardo Piglia:

Cuando lo consultaron [a Roman Jakobson] 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? [...] 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.¹

Por fortuna, los cuentistas hispanoamericanos no se han percatado de la analogía

¹ Ricardo Piglia, «En otro país», *Cuentos con dos rostros*, México: UNAM, 1992, pág. 20.

irónico-zoológica de Jakobson. De alguna manera, fueron gremialistas: reivindicaron sus derechos a ejercer el cuento y a hablar sobre él y con esto han contribuido a su estudio. Quiero enfocar las reflexiones de Quiroga, Cortázar y Borges y luego comentar la propuesta de Piglia con respecto al cuento. Este proceso permitirá señalar aspectos que estos cuentistas consideran clave para el género y establecer una serie de conexiones.

Es sabido que Quiroga dedicó varios ensayos al cuento.² Aunque en «la retórica del cuento» diga que algunos textos fueron escritos «con más humor que solemnidad» (pág. 114), lo relevante es que han sido leídos como un intento de construcción de una teoría para el género. Los elementos principales del cuento según Quiroga son tres: el final, la economía narrativa y la autarquía. Es obvio que su concepción tiene una fuerte deuda con Poe, su maestro. Quiroga insiste en que «el cuento empieza por el fin» (pág. 61) y recomienda «no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas» (pág. 87). También aconseja no adjetivar sin necesidad (*id.*) y no diluir la intensidad del cuento con descripciones y diálogos de relleno (pág. 95). La consabida esfericidad del cuento se desprende del «Mandamiento IX» del Decálogo: «Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes [...]» (88). De este precepto parte Cortázar en «Del cuento breve y sus alrededores»³ para caracterizar el cuento. La narración debe erigirse independiente de quien la enuncia para que el cuento se transforme en «una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios» (pág. 60). ¿Qué es lo que añade Cortázar a la noción de autarquía propuesta por Quiroga? En «Algunos aspectos del cuento»,⁴ además de las conocidas comparaciones entre la novela y el cuento (novela-cine, cuento-fotografía; novela –gana por puntos, cuento– gana por *knockout*), Cortázar distingue entre intensidad y tensión: en la primera, se eliminan todas las situaciones intermedias; la segunda atañe a «la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado» (pág. 317). Aunque para algunos críticos esta diferenciación parezca innecesaria,⁵ señala no obstante la importancia que le da este escritor a lo que

² «El manual del perfecto cuentista» (1925), «Los trucos del perfecto cuentista» (1925), «Decálogo del perfecto cuentista» (1927), «La crisis del cuento nacional» (1928), «La retórica del cuento» (1928) y «Ante el tribunal» (1931). Estos textos, publicados en revistas (*Babel*, *El Hogar*) y periódicos (*La Nación*) aparecen reunidos en Horacio Quiroga, *Obras inéditas y desconocidas: sobre literatura*, Montevideo, Arca, 1970, págs. 60-65; 65-69; 86-88; 92-96; 114-17; 135-38. De aquí provienen mis citas.

³ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», *Último round*, México: Siglo XXI, 1969, págs. 69-82.

⁴ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas*, 2,15-16 (1962). Mis citas provienen de *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, comp. de Lauro Zavala, México: UNAM; UAM-Xochimilco, 1993, págs. 303-24.

⁵ Cfr. el artículo de Gabriela Mora, «Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11.3 (1987), págs. 559-72.

bien podría ser una doble variante estructural en ese ajuste de elementos que trata de lograr un clima donde la distracción es fatal. Lo cierto es que el énfasis en lo (in)tenso se prefiguraba en Quiroga. Y es que Cortázar, en una entrevista, decía: «Yo leí a Quiroga de muy joven, al mismo tiempo que a Borges; y aunque evidentemente admiré y admiro más a Borges por la perfección y la univ ersalidad de su mensaje literario, siento en Horacio Quiroga una cercanía, un par entesco [...]».⁶

Pero, como le pasa a Cortázar, al hablar de cuento hay que hablar de Borges. A diferencia de Quiroga o del inventor del cronopio, Borges nunca estructuró de manera orgánica una preceptiva para el cuento. Aparentemente, ninguna de las apreciaciones dispersas en la infinidad de entrevistas y conferencias en las que fue partícipe alcanza gran rigor analítico. Sin embargo, Borges dejaba pistas. Existe una página algo olvidada que es menester analizar en este contexto: es el prólogo que antecede al libro de cuentos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*, de 1964. Allí Borges comenta:

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.⁷

Aunque el prólogo es una estrategia que puede considerarse, desde la ironía, como «un género intermedio entre el estudio crítico y el brindis»,⁸ desde la reflexión se convierte en «una especie lateral de la crítica».⁹ Por eso, este prefacio debe incorporarse a la teoría del cuento desde Hispanoamérica. ¿Qué elementos destacan en el género para Borges? Dos: las condiciones de lectura y la necesidad de trabajar con dos argumentos. La función del lector y la doble historia serían los pilares del modo de lectura que inaugura Borges. Ricardo Piglia, en tanto, adopta la idea borgeana de bifurcación y la desarrolla en su artículo «El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento».¹⁰ Piglia cita uno de los registros de

⁶ Cfr. la cita de Gustavo Luis Carrera en «Para una estética del cuento latinoamericano. Signos de una constante modelizadora: Quiroga, Uslar Pietri, Cortázar», *América, Cahiers du CRICCAL: Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, t. 1, 1997, págs. 83-89. Carrera dice que ambos escritores comparten una constante narrativa que podría llamarse «transrealidad verosímil».

⁷ Jorge Luis Borges, *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1975, págs. 167-69.

⁸ Así define Borges a los prólogos en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari. *Libro de diálogos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986, pág. 177.

⁹ *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, pág. 8.

¹⁰ Aparece por primera vez en *Cultura y Nación*, suplemento de *Clarín*, 6 de noviembre de 1986,

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 (pág. 85).

A partir de aquí, se proponen dos tesis: (1) un cuento siempre cuenta dos historias; (2) la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes. La originalidad de esta propuesta está en el análisis de la articulación de esas historias, que, Piglia cree, encierra la clave del género. Y demuestra las posibilidades de este modelo al construir una serie de hipótesis sobre cómo contarían la anécdota del escritor ruso Hemingway, Kafka y Borges.¹¹ El camino de la teoría del cuento en Hispanoamérica ha sido transitado también por otro tipo de viajeros: los críticos. Su interés por la cuestión del género –históricamente en desventaja, cuantitativa y cualitativa, frente a los estudios sobre un cuentista o en un cuento en particular– se ha incrementado y diversificado en las últimas dos décadas. Pueden identificarse tres áreas que han ido configurando más acabadamente este campo.

Área 1. ESTUDIOS

Aquí destaca la variedad de enfoques: Hay estudios sobre estudios (El libro de Gabriela Mora –*En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*– dedica toda una sección al «cuento según la crítica hispanoamericana», uno de los primeros reconocimientos de la existencia de un campo cuasiteórico);¹² aparecen nuevas retóricas basadas en la bifurcación argumental, la ambigüedad y el final sorpresivo o abierto (cfr. David Lagmanovich, *Estruc-*

págs. 1-2. Luego se recoge en *América, Cahiers du CRICCAL, Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, 1987, págs. 127-30; en Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo XX, 1990, págs. 85-89 y en *Teorías del cuento: teorías de los cuentistas*, págs. 55-59. Mis citas provienen de *Crítica y ficción*.

¹¹ Para un análisis más detallado de las tesis de Piglia, cfr. mi artículo «Ricardo Piglia y el cuento ausente: el género en la posmodernidad», *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, vol. 2: *Medio siglo de narrativa y crítica*, comp. de Ana Rosa Domenella et al, México: UAM, 1997, págs. 169-77.

¹² Madrid: Porrúa Turanzas, 1985 (2ª ed., Buenos Aires: Vergara, 1993). Mora hace una buena revisión de la crítica del cuento en los años sesenta y setenta (Mastrángelo, Lancelotti, Castagnino, Serra, Anderson Imbert, entre otros), período que, por razones de espacio (y por ser el más reconocido), no se comenta aquí. También Carmen de Mora (*En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995) hace un repaso de la crítica en los últimos años, señalando la necesidad de revisar metodologías y hurgar en los orígenes del cuento hispanoamericano.

tura del cuento hispanoamericano);¹³ hay aproximaciones, como las de Catherina V. de Vallejo en *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, que adoptan un modelo determinado –el análisis de la cultura de Lotman– para postular al cuento como relato de dominante paradigmática;¹⁴ otras perspectivas son filosóficas, como la de Ana Rueda en *Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*, que propone como rasgo central para el cuento «hispanico» –España e Hispanoamérica– reciente la conciencia autorreflexiva crítica;¹⁵ además, siguen apareciendo trabajos sobre cuentistas o cuentos en particular (como el de Edelweis Serra, Graciela Tomasini y Stella Maris Combo en *Poética del cuento hispanoamericano*)¹⁶ o colecciones de artículos como la editada por Peter Fröhlicher y Georges Güntert –*Teoría e interpretación del cuento*–¹⁷ que, desde el enfoque teórico o el análisis textual, ofrecen reconocibles acercamientos al género (como el narratológico, por ejemplo) y propuestas novedosas (como la formación de un canon del cuento a partir de Bajtín o la aplicación de la teoría de los sistemas al cuento literario).

Área 2. ANTOLOGÍAS DE TEORÍA

Las recopilaciones de comentarios sobre el cuento han promovido el interés por este campo. La costumbre la inicia Catherina V. de Vallejo con *Teoría cuentística del siglo XX (aproximaciones hispánicas)*,¹⁸ donde se reúnen por primera vez reflexiones sobre el cuento de críticos y escritores tanto de España como de Hispanoamérica. En 1993 aparece *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*,¹⁹ textos sobre el género compilados por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, con una sección de ensayos introductorios que revisan cuestiones en torno a la definición. Y un proyecto que está convirtiéndose en realidad son los cinco volúmenes de *Teorías del cuento* que está recopilando el investigador mexicano Lauro Zavala. Poéticas personales, decálogos, manuales y tipologías cuentísticas conforman un material muy útil para los estudios sobre el cuento, poniendo especial énfasis en el pensamiento de los escritores.²⁰

¹³ Veracruz: Universidad Veracruzana, 1989.

¹⁴ Miami: Universal, 1992.

¹⁵ Madrid: Orígenes, 1992.

¹⁶ Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1994.

¹⁷ Berna: Peter Lang, 1995 (2ª ed. 1997).

¹⁸ Miami: Universal, 1989.

¹⁹ Caracas: Monte Ávila, 1993.

²⁰ Hasta el momento han aparecido tres: *Teorías de los cuentistas* (1993), *La escritura del cuento* (1995) y *Poéticas de la brevedad* (1996), todos publicados en México por la UNAM y la UAM-Xochimilco.

Área 3. TEORÍA AL MARGEN

Por último, deben destacarse las contribuciones de dos «instituciones» literarias: los coloquios dedicados al género y la labor de las revistas de cuentos. Entre los primeros menciono la tarea de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, que desde 1989 organiza encuentros para los investigadores del cuento mexicano. El resultado han sido nueve volúmenes²¹ cuyos estudios con frecuencia incluyen reflexiones sobre el género. En cuanto a las revistas, dos de las más reconocidas en Hispanoamérica –*El cuento: Revista de imaginación*, dirigida en México por Edmundo Valadés hasta su fallecimiento, y *Puro cuento* (1976-1979; 1986-1992), comandada desde Buenos Aires por Mempo Giardinelli– han incluido siempre secciones (en los márgenes en el caso de *El cuento*) sobre la teoría del género.

En este recorrido puede observarse cómo el área de «teoría del cuento» ha logrado un espacio en el campo de los estudios literarios hispanoamericanos. Esta suerte de institucionalización se debe a tres factores: (1) un reconocimiento de la calidad de los cuentistas; (2) una reafirmación de las reflexiones de los escritores sobre el género y (3) una reforma de esta última tradición, ya que son ahora los críticos quienes intentan establecer el campo de acción del cuento. En *The Latin American Short Story: An Annotated Guide to Anthologies and Criticism*,²² Daniel Balderston catalogó 1302 antologías de cuentos hispanoamericanos. La cantidad habla claramente de la vitalidad del género. En la sección de «teoría del cuento», sin embargo, hay solamente 49 entradas. Tal vez haya llegado la hora de afianzar el campo en el que se mueve este huidizo objeto, intentado definiciones y síntesis en torno a la teoría del género, rescatando viejos aportes y buscando nuevos rumbos. Para eso hay que hurgar más: en los estudios, entrevistas y prólogos, en los cruces promisorios entre escritores y críticos, y en los propios cuentistas y cuentos.

²¹ Son: *Paquete: Cuento* (1990), *Te lo Cuento otra vez* (1991), *Cuento de nunca acabar* (1991), *Cuento Contigo* (1993), *Hacerle al Cuento* (1994), *Vivir del Cuento* (1994), *Este Cuento no ha acabado* (1996), *Ni Cuento que los aguante* (1997) y *Si Cuento lejos de ti* (1998), todos publicados por la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

²² Connecticut: Greenwood Press, 1992.