

EL CUENTO, UN EXIGENTE GÉNERO LITERARIO

GUILLERMO TEDIO*

“Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un tonto. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente solo aprende a través del error. El buen artista cree que nadie sabe lo bastante para darle consejos, tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al escritor viejo, quiere superarlo.”

William Faulkner

RESUMEN

Si pensamos en el origen y evolución del cuento, sus inicios se remontarían al momento en que el ser humano, para protegerse de los peligros que lo acechaban en la naturaleza, sintió el apremio de comunicarse con los otros, de socializar una información relacionada con hechos ocurridos y cuyo conocimiento podía garantizar la sobrevivencia de la especie. Incluso, el cuento, la relación de un hecho, debió hacerse mediante un lenguaje que no debió ser la lengua articulada de ahora sino seguramente el gesto y el ruido, casi que como se da el relato en el niño que comienza a aprender la lengua por imitación y a sentir la necesidad de comunicarse.

Palabras clave

Género literario, Cuento, Narración, Ficción.

ABSTRACT

If we give a thought of the origin and evolution of the short story, its beginnings can be tracked down over the moment in which the human being, in order to protect himself of the dangers of nature, felt the need to communicate with others, to socialize information related to a fact that had already happened and the knowledge that could guaranteed the survival of the specie. Even the short story, the relationship of a fact, should had been done through a language that, most likely, was not the articulated one of today, but just gestures and noise. This language should have been closed to the one little children, in the need of communication, use when learning language by imitation.

Key words

Literary gender, Short story, Narrative, Fiction.

* Crítico literario e investigador. Docente de la Universidad del Atlántico.

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) propone ocho entradas semánticas de la palabra *cuento* y 29 expresiones en las que el término interviene con una significación específica como en *cuento chino, el cuento de nunca acabar, echarle a algo mucho cuento, estar en el cuento, venirle a alguien con cuentos...* No vamos a analizar una por una estas entradas pero me parece importante observar que, por lo menos en las ocho variaciones básicas, aparte de la característica de brevedad, *cuento* nos remite a *relación, relato, narración o noticia*, palabras teñidas siempre de manifestación peyorativa con los agregados de *falsedad, invención, ficción, engaño, embuste, chisme, enredo, quimera*. Por otro lado, *cuento* proviene del latín *computum*, y este de *computare*, un verbo de las matemáticas que en su evolución fonética se va a reducir a *contar* y que inicialmente significaba *calcular*, es decir, obtener una apreciación numérica de algo. Posteriormente la palabra *contar* amplió su círculo semántico hasta alcanzar el significado de hacer una relación noticiosa y ya no solo matemática, especializando dos derivaciones: *cuenta* para los números y *cuento* para el relato.

De cualquier modo, fue la literatura la que por fin le dio una característica de *cosa o artefacto* positivo a la palabra *cuento*, así que este género literario podría definirse como la narración ficcional escrita donde el autor hace breves la extensión y los acontecimientos de pocos personajes.

Para Claude Bremond, el cuento “es un discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción”. Para Enrique Anderson Imbert, “El cuento vendría a ser una narración breve en prosa, que por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas– consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio” (40).

Ahora, si pensamos en el origen y evolución del cuento, sus inicios se remontarían al momento en que el ser humano, para protegerse de los peligros que lo acechaban en la naturaleza, sintió el apremio de comunicarse con los otros, de socializar una información relacionada con hechos ocurridos y cuyo conocimiento podía garantizar la sobrevivencia de la especie. Incluso, el cuento, la relación de un hecho, debió hacerse mediante un lenguaje que no debió ser la lengua articulada de ahora sino seguramente el gesto y el ruido, casi que como se da el relato en el niño que comienza a aprender la lengua por imitación y a sentir la necesidad de comunicarse. García Márquez, en su texto “¿Todo cuento es un cuento chino?”, dice: “El cuento parece ser el género natural de la humanidad por su incorporación

espontánea a la vida cotidiana. Tal vez lo inventó sin saberlo el primer hombre de las cavernas que salió a cazar una tarde y no regresó hasta el día siguiente con la excusa de haber librado un combate a muerte con una fiera enloquecida por el hambre. En cambio, lo que hizo su mujer cuando se dio cuenta de que el heroísmo de su hombre no era más que un cuento chino pudo ser la primera y quizás la novela más larga del siglo de piedra”.

Los grandes antecedentes históricos de lo que es hoy el cuento moderno o posmoderno serían los *fabliaux* (breves relatos profanos en verso, siglos XII-XIV) franceses de la Edad Media, los cien cuentos de *El Decamerón* (1351), escritos por Giovanni Boccaccio, en el siglo XIV; en estos cuentos, diez personajes de familias acomodadas (siete mujeres y tres hombres) durante 10 días, a consecuencia de la peste bubónica o peste negra, se aíslan en una residencia campestre de las afueras de Florencia y narran, cada uno, 10 historias, completándose 100; siguen *Los cuentos de Canterbury*, 24 en total, del inglés Geoffrey Chaucer, escritos a finales del siglo XIV y que, de alguna manera, presentan la misma estructura y el mismo tono socarrón de los 100 cuentos de Boccaccio. En Chaucer, unos peregrinos, mientras marchan desde Southwark hasta la catedral de Santo Thomas Becket, en Canterbury, relatan sus historias; las *Novelas Ejemplares*, de Miguel de Cervantes Saavedra, escritas entre 1590 y 1612, textos que para García

Márquez son realmente cuentos, como “El licenciado Vidriera”, un loco que se cree hecho de vidrio y tiene miedo de partirse o astillarse.

Ahora, una clasificación inoportuna en esta conferencia podría ser la de pensar el cuento literario teniendo en cuenta los distintos desarrollos de la literatura a nivel de movimientos o tendencias: clasicismo, romanticismo, neoclasicismo, barroco, romanticismo, realismo, naturalismo, costumbrismo, modernismo, posmodernismo...

Ahora, como anota Guillermo Samperio, si bien es cierto que solo en la primera mitad del siglo XIX, con el genio de Edgar Allan Poe, el cuento alcanza el estatuto de obra estética autónoma y válida en sí misma como género, incluso, amparado por una teoría del propio Poe desarrollada en su ensayo *The Philosophy of Composition* y cuyo eje temático central es la *unidad de efecto*, en la antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento se van a producir narraciones que, en cierto modo, se acercan a la idea actual de cuento. De la oralidad inicial, el cuento pasó a la escritura y eso hizo que apareciera en él una preocupación estética y una búsqueda técnica y de composición, es decir, estructural, para que el lector, además de recibir una información, viviera, al leerlo, esa especie de raptó en que caemos cuando estamos ante una historia de profunda significación humana que nos entrega, al final, en pocos minu-

tos, un desenlace fantástico, realista, ambiguo, emotivo...

Un aspecto primordial sobre el cuento como género es la teoría literaria que sobre él se ha venido construyendo, quiero decir, los modelos teóricos, manifiestos o implícitos, en que se basan lo distintos autores para producir sus relatos, en otras palabras, las múltiples artes narrativas creadas por los propios narradores, los teóricos y críticos, como es el caso del conocido paradigma de Julio Cortázar esbozado en sus ensayos “Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus alrededores” y en declaraciones hechas en entrevistas. Ahora, las formulaciones hechas por los propios cuentistas no han sido realmente enfoques teóricos definidos ni definitivos sino comentarios cargados de simbolismos, como cuando Cortázar habla de la *esfericidad* del cuento. Igual, ya son varias las metáforas que se han empleado para definir el proceso creador y escriturario de un cuento, casi siempre en comparación con la novela, como, por ejemplo, cuando el propio Cortázar habla del cuento como fotografía y de la novela como largometraje o película. Ahora, estas imágenes, símbolos y metáforas no son despreciables pues, dentro de las ciencias y disciplinas humanas, ya es proverbial la importancia de los *tropos* o figuras como núcleos productores de significancia. Muchas veces, una *imagen* dice más que una definición que intenta ser objetiva o científica.

Según Miriam Noemí Di Gerónimo, de la Universidad del Cuyo (Argentina), las características esenciales que Cortázar determina para el cuento literario son: la *autonomía* (“el cuento es independiente de cualquier otro género”, TCJC: 68), la *esfericidad* (“Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica”, CBA: 35), la *brevedad* (un mínimo de elementos), la *autarquía*, que como dice Di Gerónimo, significa que “la acción se da pura, limpia de intervenciones accesorias tanto del autor implícito como del narrador; se crea en el lector la ilusión de que el relato nace espontáneamente y se hace a sí mismo” (TCJC: 70), la *economía* (eliminación de todo lo accesorio), el *ritmo* (pureza de la melodía, eufonía, música, pero más que a un ritmo fonético, Cortázar parece referirse a un ritmo o *swing* semántico), la *significación* (“el resumen implacable de una cierta condición humana” o “el símbolo quemante de un orden social o histórico”, AAC: 373), la *intensidad* (“eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige”, AAC: 378, es decir, un acercamiento inmediato al drama, hasta el punto de que a veces se le revela el enigma al lector en las primeras frases), la *ten-*

sión (un desarrollo lento y retardado del drama, sobre todo del final). Estas dos últimas características no pueden darse al mismo tiempo pues si un cuento es tenso no puede ser intenso y lo contrario.

El otro modelo teórico que me interesa comentar es el formulado por Edgar Allan Poe. El primer elemento clave en su arte narrativa del cuento es la *unidad de efecto o impresión*. Esta característica nos remite inmediatamente a la brevedad, la economía y la esfericidad del paradigma de Cortázar. Lo que Poe quiere decirnos es que un cuento debe leerse de “una sola vez”, en una sola sesión, como decimos nosotros, en una sola *sentada*, sin que transcurra mucho tiempo pues se perdería esa *unidad de efecto, totalidad o impresión*, que es una manera suya de llamar a la *emoción*, la cual también es necesaria al poema. En este sentido, anota que “cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente.” De allí que Poe recomiende a los cuentistas, la creación o invención o la búsqueda de un desenlace y un “efecto único y singular”, sobre el que posteriormente inventará los incidentes (el tema, el ambiente, los personajes, el conflicto y el argumento), “combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido.” En este sentido, el método de composición (*The Philosophy of Composition*) de

Poe se opone al método de *composición espontánea*, de Coleridge, quien propone no elaborar un plan previo sino dejar todo al azar de las similitudes y asociaciones. Algunos críticos y comentaristas sugieren que el método de Poe es demasiado artificial y que realmente Poe no estaba hablando en serio sino con ironía.

La otra característica esencial del cuento para Poe es el objetivo de la *verdad* que se persigue, por supuesto, no la verdad filosófica sino la verdad de la situación presentada en la intriga y trama de la historia que se cuenta. Por ejemplo, ¿cuál es la verdad que se persigue en el cuento “El doble asesinato de la calle Morgue” (*The Murders in the Rue Morgue*)? El detective Auguste Dupin busca averiguar la verdad, es decir, ¿quién fue el asesino de Madame L’Espanaye y su hija? Y la verdad llega al final. Cuando todo hacía suponer que el asesino había sido un ser humano, el analítico y frío Dupin, mediante una aguda capacidad de detección, descubre que el criminal es un orangután de Borneo traído por un marinero a París y que se había escapado de la habitación donde se le tenía encerrado. Lo que Poe está diciendo, según su método, es que el cuentista solo debe empezar a escribir el cuento cuando ya tiene y sabe el desenlace. Eso hará que desde la primera frase, todo vaya dirigido hacia ese objetivo final y entonces la emoción —el sentimiento poético, si se quiere— la unidad de efecto o de impresión se logrará. “Solo si se tie-

ne continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida”. Para Poe, hay que elegir un tema y luego un “vigoroso efecto”, siguen la escogencia de los incidentes o acontecimientos y el tono que mejor han de servir para lograr el efecto buscado.

Hay que aclarar que todas las teorías y artes poéticas sobre el cuento derivan, de una u otra forma, de los enfoques de Poe. Es decir, si tuviéramos que escoger al padre de la teoría del cuento, ese es el cuentista bostoniano, quien vivió en la primera mitad del siglo XIX.

Borges, por su parte, ha *teorizado* igualmente sobre el cuento aunque él afirme no ser dueño de una estética. En el prólogo a su libro *Elogio de la sombra* (1969), dice a una solicitud de Carlos Frías para que teorice sobre su estética: “Mi pobreza, mi voluntad, se oponen a ese consejo. No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias” (ES: 353). Así, entonces escuchemos al astuto Borges, formulando sus mañas de escritor, no solamente de cuentista pues estas recomendaciones serían igualmente válidas para la poesía.

Eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferen-

cias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. Tales astucias o hábitos no configurarían ciertamente una estética (ES: 1994:353).

Aunque Borges parece dudar de si lo que ha escrito es un cuento, al referirse a su texto “El Zahir”, reconoce que si bien la clasificación en géneros (novela, cuento, poesía...) no es tan necesaria a los autores, sí lo es para los lectores. Así, anota:

Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un

mundo, no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra– pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes (CY: 1997).

Ahora, en relación con el *Decálogo del perfecto cuentista*, del uruguayo Horacio Quiroga, ha sido rechazado y atacado por unos y mirado sospechosamente por otros, aunque en la intimidad de sus creaciones lo pongan en práctica como pareció ocurrir con el propio Borges, que lo siguió en varias de sus recomendaciones, aunque nunca lo reconoció, tal vez por la calificación de *Decálogo del perfecto cuentista* que podía parecerle dogmática cuando él mismo anota: “Por lo demás, descreo de las estéticas. En general, no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales” (ES:353).

Nos interesa observar los puntos en los que Quiroga recoge las enseñanzas de Poe. En el primer punto, considera a Poe un maestro: “Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo”. El quinto mandamiento asimila la necesidad de saber cuál es el desenlace de la historia antes de escribirla: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas”. Igualmente el punto octavo va dirigido a este fin ante-

rior de Poe, aunque también plantea la economía y la brevedad en las que más tarde enfatizará Cortázar: “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. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea”.

Seguidamente, quisiera tratar de esas metáforas que los autores han utilizado para expresar lo que es o debe ser un cuento, imágenes que, como ya se dijo antes, por tener la ambigüedad o la plurisignificación de los *tropos*, dicen más que unos principios o mandamientos estéticos. El mismo Cortázar anota: “Solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros, y que explica también por qué hay muchos cuentos verdaderamente grandes” (AAC). Para Cortázar, la imagen de concebir el cuento como un arte parecido a la fotografía y a la novela como una película nos lleva a la convicción de que una foto no es buena por lo que muestra sino por lo que oculta, por lo que no se ve en la imagen delimitada por los bordes, por ese mundo ausente que lleva al espectador a pensar mundos que terminan contextualizando la figura evidente, como sucede en su cuento *Las babas del diablo*. Así, el Cronopio afirma que “la novela y el cuento se dejan comparar analógica-

mente 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 campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación” (AAC). Y más adelante comenta que tanto el fotógrafo como el cuentista buscan “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 multi-forme 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 en 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” (AAC). Esta idea del mundo visible y del mundo que no se ve, tanto en la fotografía como en

el cuento, nos remite igualmente a la imagen de Hemingway de concebir al cuento como un *iceberg* con su pequeña punta visible de hielo y la gran masa invisible bajo las aguas pero que debe ser buceada por el lector para alcanzar la magnitud del sentido.

También es Cortázar el que nos da la imagen del cuento como una pelea de boxeo que se decide por *Knock Out* y la novela como un combate que se dirime por puntos. Al respecto, anota el argentino: “Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (AAC).

Por su parte, García Márquez trae la metáfora o el símil de la escritura con la albañilería cuando compara el escribir un cuento con el trabajo de vaciar concreto en un cofre o formaleta, ¡si cuajó, cuajó; si no, el trabajo y la materia son perdidos!, mientras que la novela se parece a la larga faena de poner cimientos y pegar ladrillos para construir una pared. Y al mismo García Márquez le gusta el símil de que “el cuento es una flecha en el centro del blanco y la novela es cazar conejos”.

Y no faltan los autores que crean símiles o metáforas curiosas, como el mejicano Guillermo Samperio con su propuesta de comadrón: “El momento de la figuración es muy semejante al de la *concepción* (?). El ritmo de la

escritura puede compararse al de las pulsaciones de una madre; la humedad y la dilatación del cuello uterino equivalen a la repetición de palabras y sonidos, como la rima y las cacofonías, vehículos que ayudan a extraer el texto, hasta que al fin sobrevive el hijo o el cuento” (DAN: 54). Del mismo modo, continuando con su teoría de partero, afirma: “Al nacer, el niño viene bañado en líquido amniótico; está lleno de ácidos del dueto, sangre y otros humores que lo ayudan a salir. El cuento escrito de forma automática también nace mojado con repetición de sonidos, verbos y adjetivos, con mala puntuación y otros problemas. [...]. Así como médicos y enfermeras asean al niño al final del alumbramiento, el escritor, durante la etapa de adecuación, limpia las rebabas del cuento” (DAN:55).

Para ser consecuentes con esta curiosa imagen del escritor como parturienta y llevarla a sus extremos, habría que imaginar que el cuentista mediocre será aquel que aunque se esfuerce durante los nueve meses de la gestación, siguiendo las reglas del médico y alimentándose bien, solo produce fetos y abortos deformes en medio del líquido amniótico y los desechos placentarios. Entonces su madre, es decir, el escritor, se avergüenza de su hijo, escondiéndolo de la mirada pública. Y por otra parte, el buen cuento, como “La vida breve y feliz de Francis Macomber, de Hemingway, será aquel niño rozagante y llorón que pide a gritos ser sacado a la calle para convocar los elogios de la gente.

Para terminar este aparte de las artes narrativas, quiero referirme a las características del cuento que cultivaban los miembros del Grupo de Barranquilla, principalmente Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez. Señalaremos aquí unos cinco principios o, mejor, orientaciones, bajo las cuales los cuentistas del Grupo lograron concebir un *arte narrativa* que les permitió proponer a los colombianos y al mundo una nueva manera de contar.

Localismo y universalidad. Si bien, en un comienzo, como en García Márquez y Cepeda Samudio, hubo un rechazo a los asuntos locales, terminaron comprendiendo, con la lección de José Félix Fuenmayor, que lo local –lo criollista, lo folclórico y hasta lo costumbrista– se hace válido si ello es volcado en formas universales, como terminaron haciéndolo al contar las propias realidades con un lenguaje poético y técnicas narrativas de la mejor literatura norteamericana y europea.

El arte de la sugerencia. Más que decir expresamente, se trata de insinuar, eludir, sugerir, pero dejando en el lector trazos de esa verdad o realidad humana que todo cuento debe contener. Según Gilard: “En total se ve que para el Grupo de Barranquilla, superado progresivamente el problema del localismo, el cuento fue ante todo el arte de la sugerencia: sugerencia de la anécdota, del ambiente, de la realidad humana”. Ello explicaría que

se busque construir el texto dejando una serie de huecos o porosidades que, de alguna manera, hagan ambigua la historia, con lo que se cumpliría aquel principio expresado por Cepeda Samudio de que un cuento debe moverse siempre en un ámbito de *realidad-irrealidad*. Atendiendo a esta idea, anotaba Cepeda Samudio que el cuento “No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica”.

Cuento y relato. Mientras el relato es el procedimiento del periodismo que permite hacer descripciones, abundar en circunstancias y detalles, en el cuento, todo debe estar condensado, recortado o limitado a la acción principal, al rasgo central del personaje, a la anécdota fundamental. Desde este punto de vista, Cepeda anota que en el cuento no debe haber relato, que, en cambio, es válido en la novela. En 1955, el autor de “Hoy decidí vestirme de payaso” decía: “Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. [...] La circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas –cuento y relato– ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos” (CG).

Diálogo. Aprendido su uso literario en “Los asesinos”, de Hemingway, y seguramente en los cuentos de Saroyan,

el diálogo va a ser importante en los cuentistas del Grupo de Barranquilla, sobre todo en Cepeda Samudio, más dado a las experimentaciones que García Márquez, quien no obstante haber usado la técnica del diálogo, como en “La mujer que llegaba a las seis”, se afilia más a la narración en tercera persona. De todos modos, los diálogos de los personajes deben corresponderse con la competencia lingüística, psicológica, social y cultural de los personajes, para que no suenen falsos. Un campesino, por ejemplo, no puede hablar con lengua de académico, a menos que se haga intencionalmente y de manera socarrona, como en el cuento “Utria se destapa”, de José Félix Fuenmayor.

Rechazo a la omnisciencia. Más en Cepeda Samudio que en García Márquez, hay en los cuentos de estos autores una abierta repugnancia hacia el narrador decimonónico que lo sabía todo. Por eso se sentían cómodos en el cuento construido con diálogos, como en “Vamos a matar los gaticos”, apretado cuento de acción única y sin circunstancias estériles en el que las únicas acotaciones de un narrador externo se reducen a una simple información de cuál de las dos niñas es la que habla, así que solo encontramos en esa voz exterior las frases de: “–dijo Marta” o “–preguntó Doris”. Del mismo modo se explicaría, en Cepeda, la objetualidad alejada de toda disquisición o circunstancia subjetiva de algunas descripciones, técnica que, sin lugar a dudas, le viene de sus

contactos prácticos con el cine. Otros textos de Cepeda rechazan igualmente la omnisciencia y se deciden por el uso de la primera persona, ya sea el singular *yo* o el plural *nosotros*, como en “Hoy decidí vestirme de payaso” y “Hay que buscar a Regina”.

Queda por decir que el Grupo de Barranquilla ideó y construyó su modelo teórico y empírico sobre el género cuento, frente a unas condiciones concretas en que se movía la literatura de la época, con un canon cuentístico y en términos generales narrativo que se empantanaba en el modelo localista costumbrista. Y lo cierto es que cuentistas y narradores como José Félix Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez lograron abrir las ventanas por donde se coló la modernidad en nuestra literatura. La pregunta que queda en el aire, para los teóricos y críticos e igualmente para las nuevas generaciones de cuentistas, es si el modelo de cuento creado por los narradores del Grupo de Barranquilla, a más de medio siglo de haberse formulado, sigue teniendo vigencia para la Colombia actual y para el mundo, en las circunstancias económicas, sociales, culturales, artísticas y comunicativas en que nos movemos ahora.

Me parece que podría ser de alguna utilidad mencionar autores y cuentos que, según los entendidos —y volviendo a usar la imagen de la parturienta de Samperio— han engendrado niños sanos y juguetones que, a su alrede-

dor, solo convocan elogios y aprobaciones. Así, encontramos que García Márquez, en su texto “¿Todo cuento es un cuento chino?”, cita unos relatos que siempre le han gustado: “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso; “La pata de Mono”, de W. W. Jacobs; de *Las mil y una noches*, el cuento del “pescador que le pide prestado un plomo para su red a la mujer de otro pescador, con la promesa de regalarle a cambio el primer pescado que saque, y cuando ella lo recibe y lo abre para freírlo, le encuentra en el estómago un diamante del tamaño de una almendra” (TCCCCh); *Novelas Ejemplares*, de Cervantes Saavedra, que, como sabemos, son doce títulos: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*; “Los duelistas”, de Joseph Conrad; “El hombre de la calle”, de Georges Simenon; “P & O” (*Pacific and Orient*), de William Somerset Maugham; de Ernest Hemingway, recomienda tres: “Un canario para regalo”, “Un gato bajo la lluvia” y “La breve vida feliz de Francis Macomber”.

Por su parte, Cortázar ha elogiado: “Éxtasis” y “Bliss”, de Catherine Mansfield; “Un puente sobre el río del búho”, de Ambrose Bierce; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”, de Jorge Luis Borges; “Un recuerdo navideño”, de Truman

Capote; “La lección del maestro”, de Henry James; “La muerte de Iván Ilich”, de León Tolstoi; “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti; “La casa inundada”, de Felisberto Hernández; “Conejos blancos”, de Leonora Carrington; *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant; “Cincuenta de los grandes”, de Ernest Hemingway; “Los soñadores”, de Izak Dinesen; “El barril de amontillado”, “El corazón delator”, “El gato negro”, “Ligeia”, “William Wilson” y “Berenice”, de Edgar Allan Poe; “Los asesinos”, de Ernest Hemingway”; igualmente cuentos de Joseph Conrad, D. H. Lawrence, Franz Kafka, Sherwood Anderson y Anton Chejov...

Ahora, si a mí me pidieran una lista de 21 cuentos, propondría, desde Latinoamérica: “La intrusa” y “El muerto”, de Borges; “Muerte constante más allá del amor”, de García Márquez; “Talpa” y “Luvina”, de Juan Rulfo; “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga; “Casa tomada”, de Julio Cortázar. Desde el universo: “El doble asesinato de la calle Morgue”, de Poe; “Una rosa para Emily”, de William Faulkner; “El cuarteto de cuerdas”, de Virginia Woolf; “El camaleón”, de Anton Chejov; “Un artista del hambre”, de Kafka; “Wakefield”, de Nathaniel Hawthorne; “Misa de gallo”, de Machado de Assis. Desde nuestros patios del Caribe colombiano: “Padre no había enviado manzanas”, de José Luis Garcés González; “Hoy decidí vestirme de payaso” y “Vamos a matar los gaticos”, de Álvaro Cepeda

Samudio; “La muerte en la calle”, de José Félix Fuenmayor; “En casa ha muerto un negro”, de Germán Espinosa; “Un extraño bajo mi piel”, de Manuel Zapata Olivella; “Nadie diga ser más que García”, de Ramón Illán Bacca.

Y finalmente, lo que falta es leer uno o dos cuentos y observar cómo funciona el mecanismo de su composición, las astucias de estilo, como las llama Borges; el efecto de unidad de Poe y los conceptos de significación, intensidad o tensión de Cortázar.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Borges, Jorge Luis. “El cuento y yo” (CY). En: Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores) (1997). *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila.

Borges, Jorge Luis (1994). “Prólogo”. En: *Elogio de la sombra* (ES). *Obras completas*. Volumen II. Buenos Aires: Emecé Editores.

Cepeda Samudio, Álvaro (2005). *La casa grande*. Edición de Jacques Gilard. Madrid: Cooperación Editorial.

Cortázar, Julio (1994). “Algunos aspectos del cuento” (AAC). En: *Obra crítica/2*. Buenos Aires: Alfaguara. pp. 365-385.

Cortázar, Julio (1969). “Del cuento breve y sus alrededores” (CBA). En: *Último round*. México: Siglo XXI.

Di Gerónimo, Miriam Noemí (2000). “Poética del cuento de Julio Cortázar” (PCJC). En: *Revista de Literaturas Modernas*, No. 30, pp. 67-86. Dirección URL del artículo: <<http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2614/digermicorlm30.pdf2614>> Fecha de consulta: 19/04/2011.

García Márquez, Gabriel. “¿Todo cuento es un cuento chino?” (TCCCh) En: Ciudad Seva, página Web dedicada a la narración y dirigida por Luis López Nieves. <<<http://www.ciudad-seva.com/textos/teoria/opin/ggm4.htm>>>

Gilard, Jacques. “El Grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano”. En: *Revista La Casa de Asterión* No. 39, Volumen X. Barranquilla, Universidad del Atlántico, octubre-noviembre-Diciembre de 2009. <<<http://casadeasterionb.homestead.com/v10n39cuento.html>>>

Poe, Edgar Allan (1973). “Método de composición”. En: *Ensayos y críticas. Prólogo y notas de Julio Cortázar*. Madrid: Alianza Editorial.

Samperio, Guillermo (2002). *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* (DAN). México: Alfaguara.

