

Revisión historiográfica del cuento como género literario en Colombia en la década de 1960

Historiographic review of the short story as a literary genre in Colombia in the 1960s

TANIA CAMILA TRIANA CUEVAS

INSTITUTO CARO Y CUERVO, COLOMBIA

TANIA_CAMILATC@HOTMAIL.COM

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-8715-4667](https://orcid.org/0000-0001-8715-4667)



Triana, T.C. (2020). Revisión historiográfica del cuento como género literario en Colombia en la década de 1960. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (32), 161-188

RESUMEN

En este artículo se propone una mirada crítica al género del cuento en Colombia en la década de 1960 desde la literatura comparada. Así mismo, este texto pretende poner a prueba el canon del cuento colombiano a partir de un diálogo con el cuento latinoamericano para rastrear y analizar estilos, temáticas y expresiones diversas (regionales, étnicas, de género, etc.). Lo anterior, con el fin de proponer una nueva cartografía del cuento que brinde nuevos criterios de selección e interpretación que, a la vez, propicien un diálogo con otras literaturas.

Palabras clave: literatura comparada, cuento colombiano, cuento latinoamericano, siglo XX, canon literario latinoamericano, crítica literaria

ABSTRACT

This article proposes a critical approach to the short story in Colombia in the 1960s from a perspective on comparative literature. Likewise, the study aims to test the canon of the Colombian short story on a dialogue with the Latin American short story tradition in order to track and analyze its styles, themes and various expressions (e.g., by region, ethnicity and gender, etc.) and to propose a new cartography of the short story that can help in fostering new selection and interpretation criteria while also promoting a dialogue with other literatures.

Keywords: comparative literature, Colombian short story, Latin American short story, 20th century, Latin American literary canon, literary criticism

Recibido: 4 junio 2020

Aceptado: 3 septiembre 2020

Publicado: 2 diciembre 2020

Una revisión del canon desde una perspectiva comparada

Uno de los aportes más significativos de la literatura comparada consiste en generar miradas alternativas sobre el canon de las literaturas nacionales. Para ello, es vital la investigación de autores y de obras que amplíen el panorama de la literatura y de la cultura desde un diálogo de temáticas, estilos y expresiones diversas. Así, en torno a la interrogación del canon de la literatura colombiana y latinoamericana, nuestro interés es revisar el canon moderno del cuento en Colombia, específicamente, en la década de 1960.

Este texto busca, primero, definir el cuento como un género literario en constante evolución; segundo, sugerir nuevos ítems con los cuales articular una cartografía crítica de la producción colombiana durante la década de los sesenta; por último, preguntarse por la relación de esta con las tradiciones latinoamericanas. Al respecto, Eduardo Pachón Padilla (1988), uno de sus principales estudiosos y autor de antologías y estudios sobre el género, señala que:

El cuento en Colombia logra un inusitado adelanto a partir de la década del cuarenta. Se desenvuelve en igualdad de condiciones intelectuales, a las de algunas

naciones hispanoamericanas. Ensayo las nuevas formas narrativas contemporáneas, pero adaptándolas al substrato de su territorio. (p. 531)

Sin embargo, para nosotros no es fácil determinar cuándo, de qué manera y con qué alcance el cuento moderno en Colombia adquiere una dimensión continental y universal. Prueba de ello son las antologías y estudios latinoamericanos de eminentes críticos, como Ángel Rama y Seymour Menton, quienes excluyen casi por completo el cuento colombiano de sus trabajos, salvo por la mención a los textos de Gabriel García Márquez¹.

Así mismo, otro asunto que consideramos necesario cuestionar es la etiqueta de “mayoría de edad” que la crítica literaria le otorga al cuento colombiano elaborado durante los años sesenta y, por supuesto, las razones bajo las cuales se sustenta este postulado. Por ejemplo, Luz Mary Giraldo (2002), poeta y crítica literaria, destaca lo siguiente:

Teniendo en cuenta, pues, la creación narrativa desde fines de los sesenta hasta el año 2000, es posible identificar la consolidación del cuento como género en autores que se han preocupado por la creación del texto breve, unitario, condensado, sugestivo y redondo o \esférico\, apuntando hacia diversas líneas temáticas que de la violencia rural y partidista pasaron a la vida urba-

¹ En 1994, el escritor R. H. Moreno Durán se hacía la siguiente pregunta: “Hasta 1967, año de la aparición de *Cien años de soledad* y centenario de la publicación de *Maria*, los hitos narrativos de Colombia ya habían sido consagrados. ¿Qué ha ocurrido entre 1967 y el presente? En este cuarto de siglo son muchos los títulos que han aparecido y ya la crítica especializada, de dentro y fuera del país, ha sugerido con reiterada frecuencia algunas obras que pasarían a formar parte de esa esquiva tradición... Creo que buena parte de esas obras adolecen del rigor y la altura literaria que les permita codearse con la producción del continente y, sobre todo, con la narrativa más vigorosa que se gesta en los distintos ámbitos de nuestra lengua. Me interesa la universalidad y la calidad, no tanto la cantidad ni las loas domésticas con las que se edulcora esa producción”. (Moreno, p. 187).

na con sus problemas tanto sociales como sociológicos, existenciales, morales y culturales. (p. 9)

La propuesta de la autora destaca tanto la transformación formal como el cambio en la perspectiva temática. No obstante, en Colombia en la década mencionada, apenas y se prefiguran estos cambios debido a que, por un lado, la experimentación estructural aún no juega un papel central y, por otro, a que el protagonismo del espacio rural ligado a la violencia, si bien dejará de ser un asunto central, seguirá siendo una constante en la narrativa como se observa en textos de Manuel Zapata Olivella y Carlos Delgado Nieto.

Nuestro enfoque apunta a plantear una mirada historiográfica que presente ejes alternativos de articulación para reconfigurar el canon con nuevos horizontes de lectura y de diálogo cultural con la época y el contexto particular. En los estudios recientes sobre reconfiguraciones de la literatura contemporánea, críticos como Giorgio Agamben, Franco Rella, Massimo Fusillo y Román de la Campa han manifestado la importancia de generar nuevos dispositivos de organización de corpus para construir un canon desde otras perspectivas y preguntas.

Para Fusillo (2012), “los géneros son trazados débiles e inestables para intentar dibujar el mapa de los discursos polimórficos del imaginario contemporáneo” (p. 165). Siguiendo esta línea y retomando el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, Román de la Campa (1994) afirma que es necesario disolver la idea del canon de la literatura ligada a la vieja identidad nacional homogeneizante y excluyente:

se sugiere no tanto un método como un modo de trabajo heterogéneo y dialógico para estudiar la hibridez latinoamericana, más allá de lecturas historicistas de vocación fundacional, búsquedas esencialistas de orígenes, o lecturas que desatienden la importancia de los ejes culturales. (p. 209)

Estas reflexiones culturales privilegian definiciones amplias de la literatura, la escritura, el texto y el género literario que dialogan con los estudios contemporáneos de Roland Barthes, Maurice Blanchot y Jacques Rancière, entre otros.

Para Rancière² es fundamental generar una cartografía de la ficción que evidencie lo que se excluye e incluye en determinado momento, por determinados criterios, con el fin de interrogar el canon de una literatura desde otros lugares de la crítica que privilegien el disenso. ¿A qué responde dicha exclusión y omisión de los cuentistas y cuentos colombianos en su dimensión latinoamericana?, ¿bajo qué criterios podríamos generar otro tipo de inclusión y diálogo entre la tradición colombiana del cuento y sus colegas latinoamericanos?, ¿de qué manera se pueden elaborar dichos criterios nuevos? No se trata de presentar una diatriba nacionalista o de reivindicar valores nacionales, sino de poner a prueba el canon del cuento colombiano a la luz de la producción latinoamericana a través de otras claves de lectura³. Para los autores del período que nos convoca, ¿podríamos

2 Para Rancière (2015), “la revolución de la ficción moderna no se ha hecho a través de manifiestos, sino por desplazamientos en las prácticas de escritura, que a veces han sido ensayos deliberados, pero a veces también sorpresivos para aquellos mismos que las operaban...localizaré la política de la ficción no del lado de lo que ella representa, sino del lado de lo que ella opera: de las situaciones que construye, de las poblaciones que convoca, de las relaciones de inclusión o de exclusión que instituye, de las fronteras que traza o borra entre la percepción y la acción, entre los estados de cosas y los movimientos del pensamiento; de las relaciones que establece o suspende entre situaciones temporales y las cadenas de causalidad” (p. 14).

3 R. H. Moreno Duran (1994) señalaba la necesidad de realizar dicho trabajo ya que “en nuestro medio, hay autores de un solo cuento, que viven de él y gracias a él cimentan un prestigio tan discutible como útil resulta en sus consecuencias: vivir de la impostura letrada. Y hay críticos que al adueñarse del género también practican el oficio de vivir del cuento. Durante décadas nos han ofrecido la misma antología, es decir, la misma colección de tics y resabios, de viejas concesiones al fulgor de la época y que, pese al cambio de tiempos y sensibilidades, permanecen inmodificables en su augusta precariedad. Gracias a esa óptica, el panorama del cuento contemporáneo es casi el mismo de hace 30 años” (p. 185). Creemos que, sin nombrarlo, Moreno Durán se refería a Pachón Soto, tanto a su antología del cuento, como a su artículo sobre cuento en Colombia publicado en el *Manual de literatura colombiana*. Así como se habla de la “generación sin nombre” (apelativo de Cobo Borda), María Mercedes Carranza hablaba de “generación desencantada”, Isaías Peña, del “bloqueo y estado de sitio”, y R. H. Moreno Durán, de “trashumante”.

elaborar otro modo de agrupar a los autores y a sus obras a partir de sus encuentros y sus diferencias, a la luz de las pautas de la literatura comparada agrupadas por Daniel-Henri Pageaux?, ¿es posible recuperar algunas etiquetas o deberíamos crear una forma completamente nueva de nombrar ese periodo histórico?

Nos inclinamos, en este punto, por adherirnos a la denominación “cuentistas de 1960 en Colombia en diálogo con América Latina”, siguiendo los estudios recientes del crítico literario francés, Antoine Compagnon, y su curso del Collège de France dictado en el año 2011, “1966, año milagro”. Para Compagnon, la elección de un momento y un espacio (literario) a la hora de realizar un trabajo crítico entraña una mirada singular que genera una modificación del canon de una literatura, como lo hiciera en su época Víctor Hugo y como lo hace el mismo autor al situarse en el año 1966 en lugar de centrarse en el año 1968, como suele hacerse:

¿Por qué 1966? Detrás de esta pregunta simple, una alternativa grave: ¿había que escoger para una investigación de este tipo un año cualquiera, un año ordinario –como 1817 según Víctor Hugo–, un año minúsculo, un año de notas al pie de página, o por el contrario un año excepcional, un año legendario, un año mayúsculo –como 1815 o 1968? (Compagnon, 2016, p. 4)

El indagar sobre los sucesos previos a los grandes eventos traslada la perspectiva de los desenlaces reconocidos a las causas a veces ignoradas, se moviliza el foco de lo visible y reconocido a lo subyacente e inexplorado. Así, nuestro hilo conductor se centra en un periodo en el que el cuento, por un lado, apenas se estaba reconociendo como un género idóneo para la experimentación a causa de sus fronteras híbridas y, por otro, fue opacado por la preponderancia que tuvo la novela gracias al denominado Boom latinoamericano.

No obstante, la cercanía entre este fenómeno literario y el lapso elegido, lejos de entorpecer la investigación sobre el género, ofrece elementos de estudio a nivel formal y temático. En una entre-

vista, Roberto Burgos Cantor, para quien el Boom fue pura innovación, manifestó que:

Nuestra literatura antes tenía un problema de lenguaje: cómo nombrar esa realidad desbordante de América Latina. Si le aplicabas el código europeo, no resultaba. Por ejemplo, y a propósito de lo que mencionabas de la urbe, Cartagena tenía, desde los siglos XVI o XVII, una estructura urbana, y estaba la cuestión de la ciudad, pero tal vez no era tratada. El boom resolvió el tema del lenguaje con cierta sabiduría cuando incorporó elementos de la poesía a la prosa. Esto acabó con la situación de que el lector tuviera que recurrir a un glosario especializado para comprender y poder seguir leyendo. (Burgos Cantor citado por Rincón Chavarro, 2006, p. 379)

Estas expresiones de un continente que empieza a pensarse a sí mismo desde sus propios referentes no son propias únicamente de la novela. Como menciona el autor, es el quiebre y el desvanecimiento de los límites entre los géneros el que consigue revolucionar la producción latinoamericana. Esta incorporación de la poesía por parte de la prosa plantea un ángulo que abre otro paradigma de estudio, una forma de reformular, además de la ubicación temporal, los estudios del cuento en Colombia.

La pregunta por el canon del cuento colombiano

Sobre la cuestión del canon consideramos que es conveniente retomar las siguientes observaciones de David Jiménez al respecto puesto que dan cuenta del movimiento que le es inherente:

Efectivamente, la cuestión del canon trata acerca de gigantescos antecesores, llenos de fuerza y de una autoridad que no se puede ignorar pero sí se puede y se

debe impugnar. La lucha canónica tiene por objeto la prioridad y la autoridad. (Jiménez, 2001, p.59)

Al ser nuestro interés cuestionar y repensar el canon, es fundamental reconocerlo y estudiarlo. Solo comprendiendo las dinámicas que consagraron y discriminaron determinados textos se puede disputar el orden establecido a partir de otras lecturas y conversaciones.

La crítica sobre el cuento en Colombia fuera del país ha sido muy sucinta y general al respecto. Nos centramos en la década de 1960 como punto de encuentro y diferencia, como laberinto de una interrogación de canon del cuento colombiano en diálogo con América Latina, justamente para evitar el chauvinismo doméstico del que alertaba Moreno Durán. Bien podríamos haber elegido 1967 –por la publicación de *Cien años de soledad* de García Márquez– como un año altamente representativo para las letras nacionales (en especial para la novela), pero justamente el objetivo es desplazar nuestra mirada hacia los hitos propios del cuento en Colombia.

Aún hoy es frecuente ver el cuento como una antesala para la mayoría de novelistas, expresado más por la crítica que por los mismos escritores. Por ejemplo lo vemos en el comentario de Giraldo sobre Cruz Kronfly:

Los primeros cuentos de Fernando Cruz Kronfly aparecen en suplementos, antologías y revistas y posteriormente conforman el libro de nueve textos *titulado Las alabanzas y los acechos* que, como afirma Pablo Jurado, señalara horizontes estéticos para la escritura novelística, pues “cada cuento, en efecto, es un esbozo de novela” (Jurado 183-184) que deja una historia abierta, actúa con juegos estructurales y discursos narrativos complejos, a diferencia del cuento tradicional que aspira a Ser llano, descomplicado y de estructura cerrada. (Giraldo, 1997, p. 143)

De igual modo sucede con la aparición de García Márquez en las antologías y los estudios de cuento latinoamericano, quien figura más por el interés colindante a su producción novelística que por su labor como cuentista.

Como lo hemos mencionado, seguiremos la senda de la propuesta de Antoine Compagnon en su cátedra de “Historia, crítica y teoría literaria contemporánea”. Se trata, principalmente, de propiciar una conversación en torno a la evolución del cuento en América Latina y en Colombia. Críticos recientes como Pollman (1982) plantean horizontes que funcionan como punto de partida:

Cuando hablamos del cuento latinoamericano pensamos ciertamente más en autores contemporáneos, como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Joao Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar y otros. En las obras de estos autores se ve ejemplarmente reforzada la función que puede ejercer y que ha ejercido el cuento latinoamericano dentro del conjunto del sistema de los géneros literarios, en el desarrollo de un autor y en el marco de la historia latinoamericana. Con *Historia universal de la infamia* (1934) nos acercamos al cuento puro, al cuento moderno, latinoamericano hasta lo más íntimo de sus estructuras narrativas. (Pollman, pp. 209-211)

Este fragmento que reúne nombres de autores argentinos, paraguayos y brasileños evidencia, en la ausencia de cuentistas colombianos, la poca relevancia que en el ámbito académico ha tenido la producción del país. Así mismo, abre una cuestión sobre lo que entendemos por cuento y cómo se define este género.

Por esta razón, en medio de las múltiples e innumerables polémicas que existen al respecto y que se remontan a Edgar Allan Poe, optamos por partir de una definición particular del cuento. Para preciarla recurrimos, en primer lugar, a una discusión que se dio en la revista *Espiral*, dirigida por el exiliado español Clemente Airó durante

1961 y 1964. Retomamos así la acepción que brindó el cuentista dominicano Juan Bosch (1961) en su ensayo “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”:

Un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, más debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores... Importancia no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular... la novela es extensa, el cuento es intenso. La voluntad del predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por la tanto en intensidad. Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco. (p. 12-14)

La noción de Bosch contiene los elementos de brevedad y potencia con los que generalmente se asocia el género y, además, agrega un elemento novedoso en términos de contenido: el carácter indiscutible que debe tener el relato.

En el número 83 de *Espiral*, el escritor chileno Antonio de Undurraga continúa la reflexión sobre el género en su texto “¿Cuáles son las leyes del cuento?” y manifiesta lo siguiente:

En Latinoamérica, a la altura del año 1930, se hizo patente la intrascendencia de la labor estética en los diversos géneros literarios, so capa de vanguardia y novedades formales, literales o técnicas. La Vanguardia hizo posible una gran poesía lírica pero de ahí a llevarla, a otros géneros, el asunto era distinto. (Undurraga, 1962, p. 36)

Esta consideración específica, que se distancia de las características propias del cuento, nos traslada al desvanecimiento de los géneros que resaltamos anteriormente, nos sitúa en la cuestión sobre la cercanía entre la poesía y el cuento. No se trata de una división jerár-

quica como las realizadas por los críticos, sino de una dinámica, en la que las rupturas de La Vanguardia permean, a su manera, obras no poéticas.

Carlos de Arce, en el número 92⁴ con su ensayo “Quiroga y el cuento”, continúa esta conversación al responder al chileno:

Leyendo a Undurraga volvemos a meternos en otro laberinto referente a la definición del cuento... un cuento es bueno porque posee algo que el mismo autor ignora. Es bueno porque existe un punto emocional en una parte que el autor desconoce. Es bueno porque también existen una serie de factores que en conciencia uno diría son de carambola... a Undurraga, sin embargo, se le escapa cuanto no sea facilidad. Cada creación tiene su momento y solo perduran en su integridad aquellas que nacen bajo un sentimiento de grandeza artística, no por unas directrices o módulos de crear. *El hombre muerto* de Quiroga es un cuento que parece haber sido escrito en nuestros días por cualquiera de los grandes narradores europeos o americanos que cultivan el género. Sin embargo, data de 1926. He aquí lo que es un buen cuento literario. (De Arce, 1964, p. 13)

El ensayista y traductor español va aún más lejos puesto que, a la vez que desdeña las técnicas detrás de una obra, resalta por sobre todas las cosas la potencia que esta encierra. Es decir, asevera que es más provechoso discutir sobre la multiplicidad de perspectivas que puede proyectar un texto, que acerca de la producción a partir de guías.

En segundo lugar, nos acercamos a la aproximación al cuento del crítico brasileño Haroldo de Campos quien propone un significado en un sentido más amplio. De Campos, al privilegiar el estudio de

4 En este mismo ejemplar se publicó el cuento *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo.

las literaturas nacionales en diálogo con América Latina y la literatura universal, evita las miradas cerradas sobre los cánones aparentemente singulares de lo local:

¿cómo podríamos ser benévolos y complacientes con nuestros propios autores? A no ser que deseemos que nuestros juicios tengan un valor meramente local y nos aspiremos al tribunal más exigente de la literatura universal, donde no tendrían validez por referirse a criterios artificiales. ¿Cuál sería dentro del problema de una superación de canon de los géneros y de su lenguaje inclusivo, la situación de la literatura latinoamericana? Debe situarse el reexamen de nuestra historiografía literaria, que ni por ser relativamente reciente está libre de los clisés de la sensibilidad, de la repetición irreflexiva y monótona de los juicios preconcebidos que no resisten un análisis fundamentado. (De Campos, 1976, p. 283)

Las cuestiones aquí se ubican en un ámbito más amplio. Se inserta al cuento dentro de una tradición que debe ponerse a prueba, de una mirada crítica que debe repensarse para estudiar y mejor comprender, a través de la comparación, las obras.

En síntesis, se postulan tres perspectivas en torno al cuento en América Latina. La primera, expuesta por Bosch y Undurraga, centra su atención en el ejercicio de escritura con un énfasis en lo formal. La segunda, desarrollada por Arce, se detiene en el espectro de la recepción del texto y de los estudios críticos sobre este. Y, finalmente, la tercera, de De Campos, se dirige al diálogo entre géneros y entre historiografías. A partir de esta definición construida desde diferentes voces y ópticas, nos planteamos otra pregunta: ¿bajo qué criterios y con qué elementos formales, temáticos y de estilo, abordaremos nuestra genealogía heterodoxa del cuento colombiano?

En el año 1969, Héctor Rojas Herazo, en línea con lo que señalaban Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel desde los años cua-

renta, escribió una reseña sobre la situación de la literatura colombiana del momento:

Este país nuestro es todavía el país para la gente que escribe “bonito”. Para las vedettes literarias. Para los mistinguettes de la prosa o del verso... Cuestión de encaje, de ensamble en esa tradición de victorianismo apócrifo, de país de arriería con cuatro o cinco señores que sabían quitarse el bombín en una avenida, que exportaban muebles de versallismo de trastienda y tenían hijas casaderas que tocaban admirablemente el piano a la hora del cuchicheo y el chocolate. Humanismo de patria boba. (Rojas Herazo, 1969, p. 105-106)

La crítica del autor, que se inscribe en la preocupación constante por “las buenas maneras” que rodean el campo literario en Colombia, invita a ver más allá de los nombres reconocidos y a disputar el consenso alrededor de la producción.

Años después, el escritor y crítico José Eduardo Jaramillo apuntó hacia la misma dirección en un breve comentario acerca de las implicaciones que conlleva, por un lado, un canon cerrado y, por otro, la falta de experimentación en el cuento a causa de las limitaciones de las nociones del género. Publicado como la carta de un lector en la revista *El Malpensante* –publicación que se destaca por haber acogido el cuento en las últimas décadas–, a propósito de un concurso, Jaramillo señala:

Me hubiera gustado participar con estas fotografías en su concurso de literatura. Me parece que yo habría obtenido el primer premio con facilidad si Ud. tuviera una concepción más amplia de la literatura. En efecto, exigir que los relatos tengan un número determinado de palabras equivale a decir que la literatura es un arte exclusivamente verbal, y el mío, como puede ver, combina palabras e imágenes. Me parece que si Ud. publica una revista con ilustraciones a todo color y es tan afi-

cionado a la multimedia, no debería subscribir una idea tan conservadora de la literatura. De todas maneras, no voy a extenderme en reproches. Existe una razón más importante por la cual no participé en su concurso: no quiero lucrarme con un hecho que es a un tiempo descorazonador y macabro.⁵ (Jaramillo, s. f., p. 13)

Esta declaración nos parece reveladora puesto que pone de manifiesto los márgenes que se le imponen a la creación por medio de una reprimenda a la exploración de nuevos formatos que ya no juegan solo con las letras y los espacios en blanco, sino que dan el salto a un diálogo interdisciplinar.

Teniendo en cuenta este panorama y desde un punto de vista metodológico, es el crítico Carlos Pacheco quien, en 1993, realiza uno de los aportes más significativos en el debate. El también editor e investigador venezolano reúne en el libro *Del cuento y sus alrededores*, criterios sólidos sobre el cuento que nos ofrecen un marco para la investigación:

La unidad de concepción y de recepción como características del cuento moderno son nociones correlativas que de manera coherente hallan también su fuente en la poética narrativa de Poe, pero que encontrarán fecundo desarrollo en narradores latinoamericanos de relieve como Quiroga, Bosch o Cortázar. Para ellos, el cuento se aproxima al poema y se distingue de la novela porque su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve e intenso. (Pacheco, 1993, p. 17)

5 Es sintomática también la respuesta de la revista: “Nota: A nuestra revista ha llegado el siguiente “Relato fantástico” acompañado de una nota explicativa. Por razones que nuestros lectores comprenderán, lo hemos declarado fuera de concurso. La Dirección”.

Pacheco reúne tanto las características elípticas y potenciales del cuento como su hibridación con otros géneros⁶. Además, sobresale la originalidad latinoamericana en la que esperamos incluir las obras que el canon ha descuidado y excluido hasta ahora.

Este breve acercamiento a los estudios del cuento en Venezuela es interesante debido a que comparte un lugar marginal en la crítica de ambos países. Por esto mismo, la extensa y profunda investigación de Pacheco que convocó a veinte críticos –entre quienes se destaca Luz Marina Rivas– y reunió a treinta y un autores marca una pauta para las investigaciones que buscan repensar el canon. Nos interesa, particularmente, subrayar los criterios establecidos por Pacheco *et al.* (2014):

Nos propusimos incluir en la selección aquellos libros que significaron una innovación temática, estilística o formal de consecuencias apreciables. No buscamos necesariamente la presencia de los narradores más famosos...eso explica la difícil decisión de excluir a figuras tan emblemáticas como Rómulo Gallegos. Creímos necesario incorporar otros cuentistas de repercusión literaria y cultural mucho más modesta, cuya propuesta estética hubiese tenido algún impacto e influencia formal, estilística, temática, lingüística o de cualquier otra naturaleza. (p. 15)

Seguimos estas pautas, agregando en nuestro caso, la condición de hibridación de género con especial atención en la poesía. Elegimos por lo tanto, al igual que Pacheco y su equipo, los escritores no necesariamente más reconocidos como García Márquez o Álvaro Mutis, sino a los autores de la generación que Eduardo García Aguilar

6 Esta reflexión también aparece en el ensayo de Pacheco sobre Alfredo Armas y su libro *El Osario de Dios*, publicado en 1969: “una de sus características distintivas de *El Osario de Dios* (1969) es su ambigüedad genérica. Sin negar su carácter de minicuentos, estas estampas narrativas han sido también consideradas como parte de una novela fragmentaria, en la tendencia de no pocas obras hispanoamericanas de su momento”. (Pacheco *et al.*, 2014, p. 286). Algo similar encontraremos después en el experimento de R. H. Moreno Durán.

denomina «purgatorio». Aquellos narradores como Germán Espinosa, Fanny Buitrago, Luis Fayad, R.H. Moreno Durán, Ricardo Cano Gaviria y Fernando Cruz Kronfly, entre otros, quienes –en palabras de López– quedaron en una especie de punto intermedio.

Esta prioridad y esta necesidad de indagar lo que queda fuera de las selecciones tradicionales también es recalcada por algunos autores como Roberto Burgos Cantor:

Hay que seguir el rastro: en el hollín de los inquilinatos de Lizarazo; en la soledad habitada de Enrique Posada; en la ruina de un sector de clase en Fayad; en el espejo de parodias y metro de RH Moreno Durán; en los héroes de barrio de Valverde; en los cinturones de miseria de Mejía Vallejo; en la bandada de niños abandonados de Zapata Olivella, en los frescos históricos de Espinosa; en las casas de contrabandistas y antropofagia de Duque López; en el desarraigo y los amantes de Collazos; en las calles vacías de Olaciregui. (Burgos Cantor en Valverde, 2019, p. 27)

Con la presentación de esta selección, el escritor colombiano moviliza el canon debido a que propone otras temáticas para explorar y a que elabora una cartografía particular de cuentistas destacables.

El hecho de que las reflexiones en torno al género se lleven a cabo en espacios como revistas, prólogos o introducciones de antologías evidencia que este no ha tenido un lugar sobresaliente en los estudios literarios en Colombia⁷. Sin embargo, debido a que nuestro

7 Al respecto se pueden revisar las antologías históricas o regionales como la de Fabio Martínez y los siguientes artículos: *Hacia una historia del cuento colombiano* (Revista Inti, 2015), *Cuento y géneros próximos en revistas literarias colombianas (1900-1951): un balance* (Anales de Literatura Hispanoamericana, 47, 2018) de Ana María Agudelo, *Sobre las antologías del cuento colombiano* (Revista Literatura: teoría, historia, crítica; Universidad Nacional, 2006) de Óscar Castro García y *El cuento colombiano: análisis de los criterios de selección en las historias y las antologías literarias* (Revista de Estudios de Literatura Colombiana, 2010) de Maribel Berrio. Así mismo, destacamos la antología de Luz Mary Giraldo publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2005.

objetivo, —en lugar de apuntar a escribir una historia del cuento en el país o a establecer un compendio de textos y de nombres cerrado en sí mismo—, se concentra en promover un espacio de diálogo, se vuelve indispensable tratar de conocer todas las perspectivas, incluyendo también las que derivan de los silencios y los vacíos.

Al revisar cuidadosamente, con el fin de citar un caso ejemplar, el archivo completo de la revista *Literatura, teoría e historia* —con más de veinte años de trayectoria y 500 artículos publicados—, se puede constatar que las entradas sobre el cuento representan menos del 10%, de las cuales una porción aún menor se enfoca en la producción del país y en las que no figura ninguna destinada a la década de 1960. Así, el artículo *Sobre las antologías del cuento colombiano* de Óscar Castro es quizás el más afín a nuestro enfoque, a pesar de que no problematiza la definición de cuento y de que se trata más de una extensa reseña sobre la antología de Giraldo.

Castro acierta al acercarse a diferentes textos y al momento de señalar quizás el aspecto más problemático de las antologías: “la referencia muy exclusiva de los cuentos seleccionados [que] no ayuda a relacionarlos con los cuentos y los autores de la misma época” (Castro, 2006, p. 408). Sin embargo, su contribución al debate se ve entorpecida a causa de que parte de la limitada noción del género de Pachón Padilla:

En cuanto al relato, Eduardo Pachón Padilla, en entrevista con Álvaro Pineda Botero, lo caracteriza como “forma intermedia entre la novela corta y el cuento, con una técnica menos elaborada y mucho menos penetrante, pero con algunas características comunes a los dos, siendo más basto, aunque de menor intensidad que el cuento, con el cual posee más de una similitud. El relato también tiene mucho de reportaje y narración, y suele expresarse con mayor claridad y sencillez... El relato tiene una mayor dimensión, sin que interese la cantidad de páginas y sin la morosidad de una novela de tipo tradicional. (Pineda Botero en Castro, 2006, p. 399)

La distinción que realiza entre cuento y relato, precisada por elementos triviales, establece límites contundentes que dan forma a una etiqueta reducida. A causa de esto, surge la necesidad de desdibujar estos contornos tajantes.

Otro ejemplo del desinterés hacia el cuento puede verse en la reciente lista antológica de 200 libros colombianos⁸. De la selección realizada por ciento seis académicos, estudiantes de literatura, escritores, profesores y lectores, la mayoría son novelas y, en menor medida, se encuentra poesía, ensayo, teatro, crónica, biografía y cuento. De esta lista, solo trece libros son de cuentos⁹ de los cuales queremos rescatar los que hacen parte de nuestra cartografía: *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo –convertido en novela por el autor–, *La muerte en la calle* de Fuenmayor –clasificado de manera equivocada como novela–, *Cenizas* de Hernando Téllez y *Sexo y saxofón* de Gonzalo Arango.

Estos puntos de intersección entre géneros que dificultan su discriminación ponen de manifiesto la posibilidad de generar una cartografía desde el disenso que funcione como apertura de las posibilidades de lectura. Se trata de trazar una cartografía a través de una geometría variable constituida de otros referentes y de espacios imaginarios. Para esto, seguiremos las pautas de Haroldo de Campos y de Carlos Pacheco y marcaremos como punto de partida *El día señalado* –en su versión de cuento– de Mejía Vallejo, publicado originalmente en el número 92 de la revista *Espiral* del año 1964.

8 Al igual que ocurre con la reciente selección de *Reading Colombia* (2019), algunos autores son casi desconocidos o tan recientes que no se sabe muy bien aún su futura valoración y recepción más allá de su impacto mediático.

9 Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, 1954; García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962 y *Doce cuentos peregrinos*, 1992; Burgos Cantor, *Lo Amador*, 1981; Marco Tulio Aguilera, *Cuentos*, 1984; Luis Tejada, *Gotas de tinta*, 1920; Marvel Moreno, *Cuentos*, 1992; Andrés Caicedo, *Angelitos empantañados*, 1977; Umberto Valverde, *Bomba cámara*, 1972.

Cuento y poesía en Colombia: La década de 1960

Al tomar en consideración los criterios planteados por tres de las grandes antologías de cuento latinoamericano del siglo XX, notamos que igual que en el caso colombiano se excluye casi completamente la producción de cuento en el país. Nos ocupamos de las antologías *El cuento hispanoamericano* (1964) de Seymour Menton, *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* (1975) de Ángel Rama y, finalmente, *Narrativa Hispanoamérica* (1982) de Ángel Flores por su relevancia, su profundidad y porque se enmarcan el periodo que nos interesa¹⁰.

En el primer caso, de los veintinueve cuentistas elegidos, Menton solo incluye a un escritor colombiano: Gabriel García Márquez con *La prodigiosa tarde de Baltazar* (1962). En el segundo, en su selección de diez autores Rama también elige a García Márquez, esta vez con el cuento *La mujer que llegaba a las seis* (1950). En ambas compilaciones los comentarios sobre el ganador del Premio Nobel se concentran en su formación como novelista. En el tercer y último caso, la colección de diez volúmenes de Ángel Flores, que se divide en épocas y regiones, contiene en el tomo IV un corpus de diecinueve autores en los que se incluyen dos cuentos colombianos: *Espuma y nada más* (1950) de Hernando Téllez y *Un día de estos* (1962) de García Márquez. En el tomo V (1939-1983), de los cuarenta y tres autores, se incorporan cuatro colombianos, todos originarios del pacífico, en su mayoría caleños: Andrés Caicedo, Óscar Collazos, Fernando Cruz Kronfly y Umberto Valverde.

En este contexto, nuestro aporte consiste en rescatar diversas fuentes primarias del cuento en Colombia en la década del sesenta y revalorar las investigaciones precedentes. Para esto tendremos en cuenta los cuentos publicados en libros y revistas además de las fuentes secundarias críticas, teóricas y culturales. Así, partiendo de este ma-

10 Es significativo que en otra antología de novela corta universal (de Reader's Digest en México en 1973), el único colombiano sea Hernando Téllez, con el cuento, *Espuma y nada más*.

terial, podremos plantear nuevos procedimientos para acercarnos a la historia de la literatura colombina contemporánea.

Vale la pena destacar, antes de continuar, que la producción del cuento en Colombia no ha tenido mucho impacto. Una muestra de esto se ve, por ejemplo, en el Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana que, por lo general, se otorga a novelas. Cabe anotar que, si bien este año el reconocimiento lo recibió el compendio de cuentos *Canciones para el incendio* (2018) de Juan Gabriel Vásquez, no deja de ser un libro tradicional. Este fenómeno también se observa en la cancelación de las dos últimas ediciones del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, creado en el año 2014 por el Ministerio de Cultura.

En la revisión de los trabajos y de las publicaciones que datan de la década de los sesenta, sobresalen la antología propuesta por Clemente Airó en la revista *Espiral* en 1969 y los cuentos que aparecen durante esta época en el Boletín Bibliográfico del Banco de la República. De los varios nombres y textos que coinciden en ambos registros, notamos que varios de estos no aparecen en la antología *Cuentos colombianos* (1973)¹¹ de Pachón Padilla ni en *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005) de Luz Mary Giraldo.

Tomamos el archivo del Boletín Bibliográfico como un antecedente a causa de la presencia constante de cuentos de autores colombianos desde 1962 hasta 1969¹². Después de este lapso, la frecuencia de publicación de cuentos se fue reduciendo y el Boletín dejó de circular entre 1974 y 1977¹³. Hacia finales de 1979 solo hay dos cuentos de Policarpo Varón y de Pachón Padilla. No obstante, en 1982 aparecerán dos entradas que, si bien no son obras, mantienen latente la cuestión en torno al cuento: *América en Europa: un coloquio*

11 Aparte de los dos tomos sobre el cuento en Colombia, ver: *El nuevo cuento colombiano. Generación de 1970: nacidos de 1940 a 1954* de Pachón Padilla. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3969/4137>

12 Tradición que, junto a la poesía, continúa hasta el día de hoy.

13 Según la información recopilada por el archivo digital oficial.

en la Sorbona sobre el cuento latinoamericano actual de Julián Garavito y *En Colombia es un mérito que un cuento sea legible*, una reseña Luis H. Aristizábal.

Destacamos ante todo, siguiendo nuestro criterio inicial, cuentos y autores que privilegien la condición híbrida, el quiebre del género y la noción de experimentación que adoptamos con Haroldo de Campos. Siguiendo la perspectiva de Antonio Cornejo Polar, para quien “la crítica literaria latinoamericana trabaja sobre corpus ilegítimamente recortados” (Cornejo Polar, 2018, p. 574), nos interesa elaborar un corpus entre 1963 y 1977 atendiendo a la ausencia de crítica sobre este periodo. Así, será *Sexo y Saxofón* de Gonzalo Arango el punto de partida hasta llegar hasta Olaciregui.

De esta forma, nos acercamos a dos cuentos del primer tomo de la antología de Pachón Padilla: *Fuera de concurso* (1967) de Clemente Airó y *En un lugar de las indias* (1973) de Gómez Valderrama. Del segundo tomo seleccionamos once: *El día que terminó el verano* de Carlos Arturo Truque, *Soledad bajo el sol* de Gonzalo Arango, *Sol de sábado* de Nicolás Suescún; *Un nuevo día* de Germán Espinosa, *La alcoba* y *Mammy deja el oficio* de Fanny Buitrago, *Son de máquina* de Óscar Collazos, *Un cuento para manolo* de Luis Fayad, *El Festín*¹⁴ de Policarpo Varón, *Después del sábado* de Umberto Valverde y *Tropa brava* de Andrés Caicedo. Y, finalmente, del tercero rescatamos cuatro: *Un nuevo día* de Nicolás Suescún, *El camino de los búhos* de Fanny Buitrago, *La orgía* de Germán Espinosa y *El buitron* de Helena Araujo.

Del otro archivo articulador, es decir, de la antología del cuento realizada por *Espiral*, elegimos siete cuentos más: *El día señalado* (1964) de Mejía Vallejo, *Las distancias doradas* (1964) de Buitrago, *La noche de la trapa* (1965) de Espinosa, *El verano también moja las espaldas* (1966) de Collazos, *5 y 6* (1967) de Airó, *El retablo del maese Pedro* (1967) de Gómez Valderrama y *Los sonidos del fuego* (1968) de Fayad.

14 Ver reseña de José Manuel Arango, *Prosas*, p. 41-48.

En el caso de la antología de Giraldo, la más reciente incluida en nuestro corpus crítico, seleccionamos el texto *Para que no se olvide tu nombre* (1966) de Darío Ruiz. Es significativo que los ejes transversales de este estudio sean las similitudes temáticas y la cercanía temporal:

una serie de circunstancias los definieron: las huellas de la vida universitaria y los movimientos estudiantiles, la incidencia de los medios de comunicación, el exilio forzoso o voluntario de intelectuales y escritores, las nuevas teorías literarias y la situación tambaleante frente a las utopías. (Giraldo, 2005, p. XXIII)

Al igual que Pachón sigue la pauta de las generaciones y, como suele ocurrir en las antologías, no cuenta con un análisis de los cuentos, sino con una presentación general.

Algo similar podría decirse de la *Antología de Cuentistas Bogotanos* de Carlos Nicolás Hernández (1999). Se evidencia que, en los estudios literarios colombianos, no hay estudios críticos sino selección de textos ligadas a espectros temporales y a la similitud de contenidos. Son pocos los antologistas o prologuistas que sugieren otras pistas. Uno de ellos es José Zuleta, quien en el prólogo de la *Antología de cuentistas vallecaucanos* (2009), afirma que “el cuento es tensión, construcción de personajes, creación de ambientes, diálogos, poesía, ritmo...” (Zuleta, 2009, p. 15). Es tal vez el único crítico que identifica y pone de manifiesto la relación del cuento y la poesía.

Otra investigación para destacar es *Mito, tradición, oral historia y literatura del pacífico colombiano* (2019) de Alfredo Vanín que, a pesar de que su base es el enfoque regional puntual, posee una mirada amplia, profunda y ecléctica: “los autores trazan en estas páginas, con sus relatos y poemas, un mapa en el tiempo y definen los contornos de una región que ha franqueado ya sus propias fronteras y ha exportado escritores a lejanas tierras” (Vanín, 2019, p. 19). Su estudio enmarca las obras en conversaciones transnacionales y, en lugar de apurarse por precisar los géneros, señala sus lugares de encuentro.

Es preciso hacer énfasis en que las perspectivas novedosas y disidentes son realizadas fuera del marco capitalino, especialmente en Cali donde varios autores han incursionado en el cuento¹⁵. Nos interesa inscribirnos en esta línea, romper el esquema de la crítica literaria como «decoupages» de generaciones e internarnos en diálogos críticos y de experimentación literaria. Recuperamos las palabras de Emir Rodríguez Monegal para concluir este primer acercamiento:

¿En dónde situar, por ejemplo, *El hacedor* de Borges? Libro de prosas y versos, contiene páginas en prosa que tienen el rigor de un poema, y la misma materia elusiva y metafórica; poemas de irredento prosaísmo que tal vez pudieran ser mejorados por una prosa tersa; narraciones que están (indiferentemente) en verso o prosa. (Rodríguez Monegal, 1971, p. 149)

Suele ocurrir que se define el cuento como un género con límites restringidos o que se estudia a la luz de su relación con la novela. Sin embargo, ¿qué ocurriría si (re)leyéramos el canon del cuento en Colombia?, ¿qué encontraríamos si miramos desde otra perspectiva a los autores reconocidos?, ¿qué sucedería si proponemos una ruta alternativa a partir de una conversación con la poesía?, ¿qué descubriríamos si abrimos el panorama a escritos experimentales? Esa es nuestra propuesta.

15 Revisar *Historias de amor, salsa y dolor* (1989) compilado por Germán Cuervo.

Referencias

- Assunção R. (2005). Mário de Andrade y Jorge Luis Borges. Poesía urbana y vanguardia en la década de 1920, *Variaciones Borges*, (19). <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1913.pdf>
- Barthes, R. (2002). ¿Adónde va la literatura?. En *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona: Paidós.
- Bejarano, A. (2018). *Antología y estudio crítico de la revista Espiral*. Medellín: Sílabas.
- Blanchot, M. (1969). El infinito literario: El Aleph. En *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Bosch, J. (1961). Apuntes sobre el arte de escribir cuentos. *Revista Espiral*, (80).
- Castro, O. (2006). Sobre las antologías del cuento literario colombiano. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (8), 397-412.
- Compagnon, A. (2016). ¿Por qué 1966?, *Cuadernos LIRICO*, 15. <https://journals.openedition.org/lirico/3163?lang=es>
- Cornejo, Polar, A. (2018). Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latinoamericana. En Parra Triana, C. A. y Rodríguez Freire, R., (Comp.), *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX*, (pp. 567-572). Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- De Arce, C. (1964). Quiroga y el cuento. *Revista Espiral*, (92).
- De Campos, H. (1976). Superación de los lenguajes exclusivos. En *América Latina en su literatura*, París: Siglo XXI.

- De la Campa, R. (1994). Hibridez posmoderna y transculturación: Políticas de montaje en torno a Latinoamérica. *Hispanérica*, 23(69), 3-22. <http://www.jstor.org/stable/20539805>
- De Undurraga, A. (1962). Una larga confusión en torno al cuento. *Revista Espiral*, (84).
- Fusillo, M. (2012). *Estética de la literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Gil, R. (2019, agosto 18). 200 libros 200 años: Catálogo de literatura colombiana. <https://www.lapatria.com/entretenimiento/200-libros-200-anos-catalogo-de-literatura-colombiana-442632>
- Giraldo, L. M. (1997). La cuentística de Fernando Cruz Kronfly, Fundación de un mundo. *Literatura, teoría, historia, crítica*, (1), 138-149.
- Giraldo, L. M. (2002). Cuento colombiano: un género renovado, *Folios*, 15, 13-21. <https://doi.org/10.17227/01234870.15folios13.21>
- Giraldo, L. M. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Valverde, U. (2019). *Cuentos completos: Umberto Valverde*. Cali: Universidad del Valle.
- Jaramillo, J. (s. f.). https://www.elmalpensante.com/articulo/1110/formas_violentas.
- Jiménez, D. (2001). Harold Bloom: la controversia sobre el Canon. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (3), 15-62. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/46633>
- Marx, W. (2007). Littérature et critique. En *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*. Valenciennes : Presse Universitaires de Valenciennes.
- Montoya, P. (2007). Contornos de la crítica literaria en Colombia. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, (9), 403-411.

- Moreno Durán, R. H. (1994). Grandeza y miseria del cuento colombiano en las últimas décadas. En Kohut, K., (Coord.), *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*, (pp. 183-188). Madrid: Iberoamericana.
- Pacheco, C. (1993). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.
- Pacheco, C., Barrera Linares, L., & Sandoval, C. (2014). *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Equinoccio.
- Pachón Padilla, E. (1988). El cuento, historia y análisis. En Arciniegas, G. y Zea, G., *Manual de literatura colombiana*, (pp. 511-588), Tomo II. Bogotá: Procultura/Planeta.
- Pageaux, D. H. (2002). Sobre la noción de lo imaginario. Elementos para una teoría en literatura comparada. En *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona: Anthropos.
- Pollman, L. (1982). Función del cuento latinoamericano. *Revista Iberoamericana*, 48(118-119), 207-215.
- Rancière, J. (2015). *El hilo perdido*. Buenos Aires: Manantial.
- Rincón Chavarro, M. C. (2006). A propósito de lo latinoamericano: Entrevista con Roberto Burgos Cantor. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, (8), 373-379. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/download/60148/57318/305795>
- Rodríguez Monegal, E. (1971). Tradición y renovación. En Fernández Moreno, C. (Coord.), *América Latina en su literatura*, (pp. 139-166). México: Siglo XXI Editores.
- Rojas Herazo, H. (1969). Nuestro lindo país. Boletín Cultural y Bibliográfico, 12(4), 105-106. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/388_6/4048
- Vanín, A. (2019). *Mito, tradición oral, historia y literatura del pacífico colombiano*. Popayán: Universidad del Cauca.

Zavala, L. (1997). El cuento mexicano contemporáneo. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 213-220.

Zapata Olivella, M. (1976). Problemática de la crítica literaria. En *Revista Letras Nacionales (Literatura comparada)*, (31).

Zuleta, J. (2019). Prólogo. En *Antología de cuentistas vallecaucanos*. Cali: Fondo de publicaciones del Valle del Cauca.