

Notas sobre el cuento actual en el Río de la Plata

Asumiendo el riesgo de generalización y parcialidad que toda visión panorámica entraña, y que se agrava si tenemos en cuenta las barreras de comunicación editorial entre los países latinoamericanos y el nuestro, me propongo ofrecer aquí un plano de las tendencias del cuento ríoplatense en las dos últimas décadas, tratando de extraer las líneas de fuerza que impulsan dos facetas casi indisociables: la producción creadora y la producción crítica; y procurando también aproximarme a los factores sociales y culturales que hacen posible el vigor y la autonomía de un género que, en otros países como el nuestro, suele considerarse “menor” o subsidiario.

Si la fijeza de los géneros fue desestabilizada por esa mutación constante de lo humano que trajo la modernidad, que marcó el carácter neovanguardista de la narrativa de los 70, a la que pertenecen los conocidos autores del *boom*, los 80 y los 90, bajo la aceleración y la disgregación postmodernas practica la mixtura de los géneros, en cuentos donde operan muy diversos registros: lo policial y lo periodístico, el cuento de terror, el folletín, la neo-picaresca, la denostada narrativa “culinaria”, que encuentra su formato en “recetas” preconcebidas, etc. Estos subgéneros, considerados subliterarios, se mezclan con formas tradicionales propias de la alta cultura, como la historia, el libro de viajes, etc. A los temas tradicionales y locales (el tango, el imaginario popular y urbano, los mitos de la nacionalidad) se suman otros de extrema actualidad, en consonancia con los debates culturales con-

el cuento
latinoamericano,
campo de pruebas
narrativas, con su
forma breve y rápida
de tejer un
microcosmos, parece
ser la forma de relato
que mejor se aviene
con estos tiempos

temporáneos, los discursos sobre las minorías subalternas, el feminismo, la ecología, o el revisionismo histórico, frecuentemente atravesados por la ironía postmoderna. Además, en muchos autores, recorriendo la tradición que va desde Felisberto Hernández hasta Julio Ricci o Mario Levrero, seguimos encontrando la reflexión filosófica sobre el absurdo, el extrañamiento kafkiano y otras renovadas formas de perplejidad ante la existencia.

Un teórico de los 80, el narrador y crítico argentino Mempo Giardinelli, en “Es inútil encorsetar el cuento” (1987)¹, declara que el cuento actual no obedece a pautas fijas, sino que cada uno genera su propia teoría sin buscar ya la fórmula universalmente válida. Prueba de ello son los textos y entrevistas que este autor recogió en *Así se escribe un cuento*², donde los autores convocados coinciden en reconocer la capacidad de adaptación del género, sin perder su poliédrica identidad narrativa.

Porque el cuento latinoamericano, campo de pruebas narrativas, con su forma breve y rápida de tejer un microcosmos, parece ser la forma de relato que mejor se aviene con estos tiempos. Como escribe Fernando Burgos³, es el indicador óptimo de los cambios sociales y literarios; y tal vez por eso la fragmentariedad, hibridez y fusión de géneros y estilos del cuento actual sea el espejo más fiel en que se mira la postmodernidad en la otra orilla de nuestra lengua. Carmen de Mora atribuye el éxito del cuento latinoamericano, entre otras causas, a la capacidad del género de convertirse “en un instrumento idó-



neo para captar la naturaleza discontinua de la sensibilidad contemporánea, la enajenación producida por las transformaciones sociales en los centros urbanos o la marginalidad existente en los medios rurales⁵⁴. Sobre la ductilidad del género en la actualidad, Julio Ortega relaciona “el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica” con la “subversión de códigos, valores y modelos hegemónicos”⁵⁵.

Mientras la crítica se ve obligada a cambiar y renovar sus estrategias de acceso a un género sacudido por distintas formas de experimentalismo, las revistas literarias, desde principios de siglo, han creado espacios para el desarrollo de la narración breve, y algunas surgen con la intención de dedicarse específicamente al cuento en sus dimensiones creativas y teóricas, como es el caso de la influyente *El cuento*, dirigida en México por Edmundo Valadés desde 1965, y la argentina *Puro cuento*, que Mempo Giardinelli dirigió, a lo largo de sus 36 números, entre 1986 y 1992. A ello debe añadirse el poder de convocatoria y la credibilidad de ciertos concursos de cuento, auspiciados por las instituciones o las editoriales, capaces de estimular la creación y de poner en circulación a los escritores noveles, divulgando sus trabajos en un mercado editorial que, si bien sufre problemas materiales, como las fronteras aduaneras entre países “hermanos” o la carestía del papel, también cuentan con una firme voluntad de supervivencia cultural y con un público lector que compensa su escaso poder adquisitivo con una sólida vocación lectora y crítica (los suplementos de prensa, revistas, y antologías parecen suplir el déficit). Ello nos habla de un sistema cultural madurado en la praxis literaria desde hace más de un siglo, aunque amenazado por graves problemas que desestabilizan su óptimo funcionamiento: problemas políticos, como las recientes dictaduras que impusieron silencios, censuras, exilios e “insilios” difíciles de superar; y problemas económicos que obstaculizan la plena normalización de la vida cultural.

También es necesario advertir que, aunque la región ríoplatense ofrece rasgos socio-culturales específicos que nos permiten caracterizarla frente a otras áreas culturales como la caribeña o la andina, la aproximación a la realidad literaria de los tres países que la integran (Argentina, Uruguay y Paraguay) enseguida revela elementos disímiles en distintos planos.

Esos planos afectan al distinto desarrollo de la actividad cuentística, pero también a preocupaciones lingüísticas y culturales diferentes y a factores relacionados con una dispar actividad editorial. Y es que, frente a la relativa homogeneidad entre la producción argentina y uruguaya, el caso de Paraguay presenta un desarrollo tardío del cuento y una deficiente distribución fuera de las fronteras nacionales que sólo en estos últimos años, tras su incorporación

Sobre la ductilidad del género en la actualidad, Julio Ortega relaciona “el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica” con la “subversión de códigos, valores y modelos hegemónicos”

al bloque Mercosur, ha permitido una incipiente apertura al exterior. La salida del ostracismo es, no obstante, lenta y dificultosa, como parece serlo su estabilidad democrática, no sólo por las secuelas políticas y económicas de la dictadura de Stroessner, sino también por el bilingüismo hispano-guaraní, pues del mismo modo que la lengua indígena ha sido un positivo material creativo, como lo han demostrado Roa Bastos y Bareiro Saguier al intentar captar a través del castellano la entonación y el sentimiento del pueblo paraguayo, es también un obstáculo para su difusión externa cuando los proyectos indigenistas han querido impulsar una literatura en lengua guaraní, que para ser leída

fuera del país requiere traducciones o ediciones bilingües. Si en estos aspectos socio-lingüísticos el cuento paraguayo debe ser tratado casi como un proceso aparte dentro del área ríoplatense, en otros aspectos reproduce las condiciones de los otros países vecinos. Por ejemplo, en lo relativo a sus heterogéneas formas de producción y difusión, sobre las que la narradora Renée Ferrer habla de un proceso de dos velocidades: “Una, gestada en el exterior, hija de la diáspora provocada por las convulsiones políticas, las luchas fratricidas y la “treintenaria noche” de la dictadura “stronista”, y otra, tributaria de un encierro que lleva sobre sí la huella del cerrojo y la persecución”⁵⁶.

Si esta claustrofóbica insularidad de Paraguay, “pequeña isla rodeada de tierra”, como la definió Roa Bastos, sólo ha permitido el conocimiento internacional de sus exiliados, también hay que ponderar los esfuerzos críticos y editoriales que empiezan a dar cuenta de aquellos otros escritores que, pese al desconocimiento en que trabajan, permiten hablar de una narrativa paraguaya contemporánea, encabezada por la canario-paraguaya Josefina Plá, que desde sus primeros cuentos de *La mano de la tierra* (1963) hasta la recopilación de sus *Cuentos completos* (1996), abarca y representa tres décadas de la escritura paraguaya contemporánea.

Renée Ferrer precisa que es el cuento el género privilegiado en los 80 y 90, en estrecha relación con la vitalidad del Taller de Cuento Breve dirigido por el narrador Hugo Rodríguez Alcalá. Las tendencias recientes, preocupadas por la conflictiva identidad paraguaya (y según algunos críticos como Alfredo Alzugarat, paralizadas por el nacionalismo⁵⁷), no renuncian al experimentalismo narrativo que inició Roa Bastos. Como en otros países del continente, la cuentística paraguaya asiste, tras la dictadura, a la aceleración del ritmo de producción, con nombres nuevos y proliferación de voces de mujer. Así, como en los otros países de esta región, el gran tema de la violencia, que Ariel Dorfman describió en sus diversas formas de autoritarismo político, social, familiar y personal, es enfocado por las narradoras paraguayas de los 80 desde nuevos ángulos “intrahistóricos”, politizando los espacios cotidianos, invirtiendo las nociones de civilización-barbarie y encontrando en la armonía del indígena americano con la tierra una nueva vía regeneradora frente



a la alienación y destrucción medioambiental del continente, como alternativa a una globalización tecnológica y capitalista que triunfa sobre la marginación de las diversidades.

En Argentina y Uruguay el panorama es diferente, teniendo en cuenta la casi total ausencia de temas indigenistas y su prolongada preferencia por las formas de lo fantástico y lo neo-fantástico, desde que el cuento moderno inició su andadura a mediados del pasado siglo. Llamativa es la insistente teorización sobre el género, que indica una temprana toma de conciencia, si recordamos las célebres definiciones del cuento aportadas por sus creadores, los uruguayos Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, o por los argentinos Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert o, más recientemente, Ricardo Piglia y Mempo Giardinelli⁸.

Para no apartarnos de las fechas que nos interesan aquí, conviene fijar en la década de los setenta, coincidiendo con las dictaduras militares, el interés teórico de críticos e historiadores por una realidad literaria que ya era relevante y poderosa, y que en la década anterior había dado lugar al primer ensayo sistematizador de Carlos Mastrángelo en su libro *El cuento argentino* (1963) y a *El cuento fantástico* (1968), de Emilio Carilla. Se escriben entonces las primeras historias del cuento argentino, como la de Eduardo Tijeras⁹, que, yendo más allá del indiscutible magisterio de Borges y Cortázar, agrupa los temas más transitados por estos y otros autores más jóvenes, nacidos en torno a 1930: rural, fantástico, psicológico, de revisión histórica, sobre los problemas de una sociedad de inmigrantes, la sexualidad, la exploración en el absurdo de la existencia, la erudición y el culturalismo, la alienación de la humanidad en la era tecnológica, el realismo (mágico o sórdido), la soledad, etc. Por su parte, Enrique Anderson Imbert, un narrador preocupado por cuestiones técnicas y teóricas, publicará en 1979 *Teoría y técnica del cuento*, un abarcador sondeo en la indestructible historia y en las variables del género.

Los narradores nacidos hacia 1960 escriben -entre el imposible parricidio y el homenaje- a la sombra de Borges, Cortázar, Onetti... Los tiempos y las concepciones estéticas han cambiado, y algunos procesos socio-literarios han alterado las relaciones entre el escritor y su público. Frente al tradicional centralismo de Buenos Aires y Montevideo, se han dado a conocer los escritores regionales y de la frontera (de Daniel Moyano a Héctor Tizón, César Aira o Carlos Dámaso Martínez) con relatos donde el regionalismo telúrico y

mágico antes implícito a los temas rurales ahora aparece enfocado con otras intenciones que rehúyen tanto el folklorismo como la descharacterización urbana y cosmopolita. Un relato como "La creciente" (1997), del cordobés Carlos Dámaso Martínez, nos sitúa ante la liquidación de lo mágico-fantástico, y refleja la experiencia agónica de la naturaleza y de los mitos tradicionales, destruídos por la degradación contemporánea. Así, la yegua gigante que la creciente del río deja en la aldea del valle, relacionada con una vieja leyenda de la serranía cordobesa, se convierte en fenómeno turístico y mediático mientras permanece artificialmente "incorrupta", hasta que, descubierto el fraude, su osario es fragmentado para realizar *souvenirs* y adornos para los turistas.

En general, el cuento accede a su máxima conciencia de género y cuestiona los modelos del canon tradicional, incorporando insospechadas formas y registros expresivos. Y es que los narradores de estas décadas, como escribía Juan Forn en el prólogo a su antología de cuentistas argentinos, producen bajo el advenimiento del punk, las computadoras y el SIDA, y son "sanamente no tropicalistas y no barrocos y no panfletarios"¹⁰. Por su parte, ante el panorama de trivialización cultural y política de nuestro fin de siglo, Mempo Giardinelli caracterizaba la escritura de la postmodernidad con notas de resignación y pesimismo¹¹.

Pero, lejos de evadirse de la historia, la herida de las dictaduras sigue obsesionando a través de ciertos temas específicos: el desarraigo del exilio, los relatos carcelarios, la tortura; o la desorientación existencial, entre la denuncia política y el reenquiciamiento ideológico ante la globalización neoliberal¹².

Por eso, atendiendo al panorama uruguayo, mientras autores como Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano o Mario Benedetti, o el más secreto Mario Levrero, continúan su ya nutrida obra, emergen otras voces como las de Carlos Liscano, un ex-tupamaro que escribió sus primeros "cuentos carcelarios" eludiendo la denuncia directa y relatando sueños, juegos o ceremonias que apuntan frecuentemente a la metaficción¹³. O los cuentos, experimentales en un amplio espectro de búsquedas, de Leonardo Rossiello, escritos en su exilio de Suecia, que narran historias cotidianas hasta el absurdo, con personajes producto de una activa fantasía que se mueve sin centro, desplazada hacia el vacío del sinsentido.

El realismo se abre a la parodia, a lo grotesco, a lo fantástico, y las aperturas formales y temáticas de la postmodernidad posibili-





litan, como afirma Fernando Aínsa, “un polifónico estallido narrativo”¹⁴ que tiene como referentes generacionales la caída del Muro de Berlín, la crisis de las viejas certezas y el escepticismo -más o menos crítico- como actitud predominante. Rafael Courtoisie, Teresa Porzekanski, Fernando Lousteaunau, junto a los citados y entre otros, representan estas nuevas tendencias en Uruguay.

Otra línea cuentística que en el Río de la Plata tiene un gran vigor es la metaficción histórica que ha alentado numerosas experiencias, como las recogidas en *Contando historia* (Montevideo, 1995). Esta reescritura de los acontecimientos del pasado nacional abarca diversos registros, que van desde el cuestionamiento de la historia oficial en países destruidos por los abusos de poder hasta la necesidad de inventar la historia desde cero, cuestionando la supuesta verdad histórica mediante enfoques críticos como la parodia, el registro picaresco, la focalización denigrante que pone la historia en boca de personajes no autorizados, etc.

Uno de los autores argentinos más interesantes de estas dos últimas décadas, Ricardo Piglia, heredero de las inquietudes de Arlt y Borges, ofrece interesantes tesis sobre el cuento, y sobre la discutida cuestión de la hibridación de los géneros aporta valiosas reflexiones. Estima, por ejemplo, que el hecho de que la literatura culta acuda a los géneros “menores” expresa el conflicto entre la alta literatura y la cultura de masas, separadas por tradicional desencuentro, y piensa que si ahora el narrador culto va en busca de fórmulas y estereotipos de la literatura popular (policial, terror), es para convertirlos en géneros mediadores en ese conflicto insostenible. El experimentador vanguardista, hermético, trabaja ahora con códigos más legibles. ¿Busca acercarse a la cultura de masas para captar un público más amplio? ¿Lo hace desinteresadamente? ¿O está traicionando el compromiso experimentador? En cualquier caso, Piglia recuerda que “la literatura elabora materiales sociales” y no puede sustraerse al clima actual. Por otra parte, recuerda que lo policial, ya admirado y cultivado por Borges y Bioy Casares, es un campo muy rico, y que el primero atribuía su gusto por esos relatos a su trama inteligente, cerrada. Como dice Piglia es un género “muy artístico” porque “está planteando siempre los problemas de la construcción”; además, desde el punto de vista ideológico, el género policial está muy próximo a la literatura social, “porque narra la sociedad vista desde el crimen, y, cada vez más, la sociedad debe ser vista desde el crimen”.

Por último, añade, no todo es “facilismo” y fórmula hecha: la citación, la intertextualidad, exigen a un lector competente e “hipercodificado”¹⁵.

En el prólogo a la citada antología del cuento argentino, Forn conecta el cuento actual con esa tradición rioplatense de “el cuento corto, la condensación de una historia en una estructura de engañosa simpleza y mecanismo de compleja relojería”. Tal compromiso con los rasgos de brevedad y “esfericidad” (Cortázar) del cuento, ha dado lugar al auge de formas brevísimas generalmente denominadas “micro-relatos”. Esta práctica, muy difundida desde México a Venezuela y el Río de la Plata, desde que lo divulgaron Arreola, Monterroso, Edno-dio Quintero, Anderson Imbert y Marco Deneví, ha ido forjando una tradición basada en una técnica de la economía y la concentración expresiva¹⁶. Con algunas raíces en el simbolismo, en los poemas en prosa de Baudelaire y Pierre Louys, está muy próximo al poema (brevedad, polisemia, connotación), aunque actualmente sus intenciones paródicas tienen una función predominante, y se sirve de otras formas menores como la fábula y el bestiarrio, la greguería, las frases hechas, la superstición popular... Su materia es la vida contemporánea donde el hombre común (y no el héroe ni el prócer) aparece en su habitat cosificado, o animalizado. Entre el chiste y el epigrama, estos pequeñísimos relatos, como artefactos cuidadosamente contruidos en la condensación, buscan la espontaneidad de lo oral, aunque su trabajo previo, que queda oculto, encierra complejas operaciones de intertextualidad y actualización de tópicos culturales. El producto, contracultural, usa frecuentemente la cultura y sus mitos clásicos para transgredirla y cuestionarla. Cabe añadir que, en su función desmitificadora, la visión femenina descubre con agudas parodias el mundo y la historia cotidiana de los hombres, o los lugares comunes del habla coloquial, que sacados del contexto oral cobran irónicas significaciones, como se da en los microrrelatos de Luisa Valenzuela.

Como conclusión a esta trayectoria discontinua por el cuento en el Río de la Plata, selecciono tres micro-relatos de diversa intención: los de los argentinos Enrique Anderson Imbert y Marco Deneví rescatan personajes de nuestra memoria cultural para contar sus respectivas historias desde otro posible (irónico) enfoque. El del uruguayo Leonardo Rossiello somete a parodia problemas trascendentes como los de la identidad y la comunicación.



ORFEO Y EURÍDICE

Orfeo recordó que los reyes de la Muerte le habían prevenido: "Podrás llevarte, resucitada, a Eurídice; vete, y Eurídice te seguirá; pero cuando salgas de este subterráneo reino de sombras no debes mirar hacia atrás: si lo haces, perderás para siempre a Eurídice"

Entonces Orfeo, comprendiendo que de nada le serviría porque él, por naturaleza, no estaba hecho para amar a ninguna mujer, tornó la cabeza y por encima del hombro miró a Eurídice.

Desde el fondo del infierno oyó, como en un lejano eco, la voz de la dos veces muerta Eurídice. Y ese "adiós" de mujer sonó con todo el desprecio de una terrible acusación.

Enrique Anderson Imbert:

En el telar del tiempo

Buenos Aires, Corregidor, 1989¹⁷

VINDICACIÓN DE MESALINA

Los hombres me buscan por mi cuerpo. Yo quiero que además me admiren por mi inteligencia. Resulta: debo cambiar de amante todos los días.

Marco Denevi: *Falsificaciones*

Buenos Aires, Corregidor, 1984¹⁸

EL DUELO

Era alguien que me escribía cartas, pero antes de que yo las recibiera me llamaba por teléfono y me anunciaba eso: que me había escrito una carta. Después me contaba qué había escrito. A veces se corregía, se desdecía en parte o totalmente, o bien agregaba cosas que se había olvidado. En cartas posteriores solía comentar las modificaciones que había dicho por teléfono; a veces volvía a modificarlas, a corregirse, a desdecirse.

Eso me cansaba, y yo le escribía cartas donde le explicaba eso: que él me enviaba cartas pero igual me hablaba por teléfono.

Yo temía que la llegada de las mías lo tomara por sorpresa, así que lo llamaba por teléfono y le avisaba que iba carta. También sucedía, antes de que mis misivas le llegaran, que me daba cuenta de que no le había escrito todo. Entonces, por teléfono, me corregía, me desdecía en parte o totalmente, o bien agregaba cosas que me había olvidado escribir.

Un día yo iba a llamar y sonó el teléfono, o sonó el teléfono porque iba a llamar. Era él. La situación era insoportable. Debíamos hablar del asunto personalmente. Hubo una cita. Caminaba; allá venía. Nos enfrentamos. Ninguno sonreía. Me dio fastidio, y a él también. Me agaché para recoger una piedra. Por el rabillo del ojo vi que él hacía lo mismo. Debía apurarme, ganarle de mano. Lancé con horror la piedra contra él y el espejo voló en mil pedazos.

Leonardo Rossiello:

La sombra y su guerrero

Montevideo, Banda Oriental, 1993

N O T A S

1. En Coloquio internacional: *El texto latinoamericano I*, Madrid, Fundamentos, 1994.
2. Mempo Giardinelli: *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires, BEAS, 1992.
3. Fernando Burgos: *Prólogo a El cuento hispanoamericano en el siglo XX* (Antología), Madrid, Castalia, 1997.
4. Carmen de Mora: En Breve. *Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995, p. 166. Este libro contiene la información crítica y la bibliografía más actualizada sobre el tema, y, en buena parte, ha servido de base a este trabajo.
5. Julio Ortega: Prol. a *El muro y la intemperie. El nuevo cuento latinoamericano*, Hanover, Eds. del Norte, 1989.
6. Renée Ferrer: "Narrativa paraguaya actual (primera parte)", *Cuadernos de Marcha*, nº 137, Montevideo, Marzo 1998, p. 55.
7. Alzugarat, Alfredo: "Narrativa paraguaya en Uruguay", *Cuadernos de Marcha* nº 137, Montevideo, Marzo 1998, p. 54.
8. La más completa recopilación de poéticas y textos teóricos sobre el cuento puede encontrarse en Carlos Pacheco y Luis Barrera: *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila, 1993.
9. Eduardo Tijeras: *El relato breve en la Argentina*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973.
10. Juan Forn: Prólogo a *Buenos Aires. Una antología de la nueva ficción argentina*, Anagrama, 1992.
11. Mempo Giardinelli: "Variaciones sobre la postmodernidad (o: ¿Qué es eso del postboom latinoamericano?)", *Puro Cuento*, julio-agosto, 1990.
12. Vid., por ejemplo, la antología *Fuera de fronteras: escritores del exilio uruguayo*. Estocolmo, 1984.
13. Véase el cuento *La ciudad en banderas*, reproducido en esta misma revista.
14. Fernando Ainsa: *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Trilce, 1993.
15. Edgardo H. Berg: "El debate sobre las poéticas y los géneros: diálogos con Ricardo Piglia", en CELEFFIS, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, Año 2, no 2, 1992, pp. 192-193.
16. vid. Juan-Armando Epple: "Brevisima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica", *Puro cuento* (10, mayo-jun 1988), y la antología *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, ed. y prol. de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Ed. Fugaz, 1990. También son orientativos los trabajos de Francisca Noguerol: "Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea'l", (en *Lucanor* nº 8, Pamplona, oct. 1992) y "Micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego" (en *Río de la Plata* no 15-16, 1996).
17. Tomado de Francisca Noguerol: "Micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego", art. cit.
18. Idem