



# THESAURVS

| REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO | NÚMERO 64 | JULIO - DICIEMBRE 2024 |  
| ISSN 0040-604X - ISSN-e 2462-8255 |

Monográfico

## CARTOGRAFÍAS DEL CUENTO CONTEMPORÁNEO

Nota editorial | 1

*Alberto Bejarano | Tania Camila Triana*

Definición, creación y recepción:  
tres coordenadas para aproximarse al cuento

La forma única | 6

*José María Brindisi*

Voy a escribir un cuento | 23

*Consuelo Triviño*

Dejarse caer al mar | 32

*Lorena Vides*

Deslocalizar los confines:  
cuentos colombianos contemporáneos

Duelo de videntes | La madre del artista

Volver a Luanda | 40

*Juan Fernando Merino*

El invitado peligroso | La tercera mujer | 66

*Julio Olaciregui*

La agente doble | 77

*Sonia Nadezhda Truque*

Breve *promenade* con Cortázar en París | 96

*Alberto Bejarano*

En la serpiente | 112

*Julián David Correa*

Entre meridianos y paralelos:  
propuestas de lectura de cuentos latinoamericanos

Identidades fracturadas, abismos socioculturales:

una lectura de «Un extraño bajo mi piel»

de Manuel Zapata Olivella | 108

*Fredy Javier Reyes | Tania Camila Triana*

El olvido y los espacios de la infancia

en el cuento «China» de José Donoso | 120

*Karen Daniela Novoa*

De las «Tesis sobre el cuento» de Piglia  
al «Dodecalogo de un cuentista» de Neuman:  
dos miradas sobre dos cuentos de Nicolás Suescún | 132

*Alejandro Silva*

Escribir desde el vértigo.

Una poética del cuento en Evelio Rosero | 145

*Fabián Andrés Rodríguez*

[thesaurus.caroycuervo.gov.co](http://thesaurus.caroycuervo.gov.co)





# THESAURVS

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO  
NÚMERO 64 | JULIO - DICIEMBRE 2024  
ISSN 0040-604X - ISSN-e 2462-8255

## Comité editorial

Daniella Margarita Sánchez Russo  
Directora General  
Instituto Caro y Cuervo

### Editor en Jefe

Juan Manuel Espinosa Restrepo  
Subdirector Académico  
Instituto Caro y Cuervo

### Editores invitados

Alberto Bejarano  
Instituto Caro y Cuervo

Tania Camila Triana Cuevas  
Instituto Caro y Cuervo

### Editora asistente

Susana Rudas Lleras  
Instituto Caro y Cuervo

---

[revista.thesaurus@caroycuervo.gov.co](mailto:revista.thesaurus@caroycuervo.gov.co)  
[thesaurus.caroycuervo.gov.co](http://thesaurus.caroycuervo.gov.co)

## Comité científico

### Adolfo Elizaincín

Ph.D. en Filología Románica, Universidad de Tubinga.  
Miembro de número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, Uruguay

### Alejandra Jaramillo Morales

Ph.D. en Literatura, Tulane University Of Louisiana.  
Docente de la Universidad Nacional de Colombia,  
Departamento de Literatura y Maestría en Escrituras Creativas

### Álvaro S. Octavio De Toledo y Huerta

Ph.D. en Filología Románica, Universidad de Tübingen. Profesor asistente Universidad de Múnich Ludwig Maximilians, Alemania

### Ana María Díaz Collazos

Ph.D. en Lingüística Hispana, University of Florida, Estados Unidos

### Ana María Fernández Lávaque Argentina

### Micaela Carrera de la Red

Ph.D. en Filología Hispánica, Universidad de Valladolid. Catedrática de Filología Románica, Universidad de Valladolid, España

### Enrique Obediente

Catedrático Departamento de Lingüística de la Universidad de Los Andes (Mérida) e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua, Venezuela

### Francisco Marcos Marín

Ph.D. en Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid. Experto en el Consejo Europeo de Investigación, Universidad de Texas, San Antonio, Estados Unidos

### Juan Camilo Rodríguez

Ph.D. en Historia, Universidad Nacional de Colombia. Presidente de la Academia de Historia, Colombia

### Juan David Martínez Hincapié

Ph.D. en Lingüística - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor cátedra de Lingüística, Universidad de Antioquia. Profesor interno de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

### Juan Fernando Cobo Betancourt

Ph.D. en Historia- University of Cambridge, Reino Unido

### Juan Guillermo Ramírez

Ph.D. en Literatura Binghamton University, Estados Unidos

### Luis Gonzalo Jaramillo

Ph.D. en Arqueología - Universidad de Pittsburg. Profesor asociado de la Universidad de los Andes, Colombia

### Manuel Contreras Seitz

Ph.D. en Filología Hispánica- Universidad de Zaragoza, Profesor Universidad Austral de Chile, Chile

### Margarita Jara

Ph.D. en lingüística hispánica- Universidad de Pittsburgh, Profesora asociada- Universidad de Nevada, Las Vegas., Estados Unidos

### Mary Edith Murillo

Ph.D. didáctica de la lengua y la literatura- Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad del Cauca, Colombia

### Max Doppelbauer

Ph.D. en Lingüística Universidad de Viena. Profesor titular Universidad de Viena, Austria

### Olga Stanislavovna Chesnokova

Ph.D. en Filología, catedrática del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Filología de la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos, Federación de Rusia

### Patricia Simonson

Ph.D. en Literatura Universidad de París III, Sorbona Nueva. Profesora asociada Departamento de Literatura Universidad Nacional de Colombia, Colombia

### Paulina Meza

Ph.D. en Lingüística, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesora asistente, Universidad de la Serena, Chile

### Pedro Martín Butragueño

Ph.D. en Filología Española- Universidad Complutense de Madrid. Director de la Nueva Revista de Filología Hispánica y Coordinador del Laboratorio de Estudios Fónicos, El Colegio de México, México

### Richard File-Muriel

Ph.D. en Lingüística Hispánica - Universidad de Indiana Bloomington. Profesor asistente Universidad de Nuevo México, Estados Unidos

### Rodolfo M. Cerrón-Palomino

Ph.D. en Lingüística , Universidad de Illinois. Profesor titular Universidad Católica de Perú, Perú

### Rubén Pose

Máster en Filología Hispánica- Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Profesor ayudante de primera, Universidad de Buenos Aires, Argentina

### Simón Uribe

Ph.D. en Geografía, London School of Economics, Reino Unido

### Virginia Bertolotti

Ph.D. Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, miembro de número de la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Investigadora del Departamento de Medios y Lenguaje, Universidad de la República de Uruguay, Uruguay

### Victoria Cirlot

Catedrática de Filología Románica, Directora de l'Institut Universitari de Cultura, Departament d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra, España

## La forma única<sup>1</sup>

*José María Brindisi*

Escritor, periodista y editor argentino  
jmbrindisi@fibertel.com.ar

El libro *Música para camaleones*, de Truman Capote, es célebre por diversas razones; desde luego, se trata del último que su autor terminó y publicó en vida. *Plegarias atendidas*, como sabemos, que saliera a la luz incompleto y póstumamente, fue otro producto del frecuente impudor de editores y deudos, si bien algunos capítulos ya se habían publicado una década atrás y recogido todo tipo de reacciones, estas sí, que oscilaron entre el pudor, el escándalo y el escarnio público. Pero *Música para camaleones* llamó la atención no solo porque a esa altura su autor era ya un faro insoslayable, no solo porque incluía algunas piezas excepcionales –por no decir casi todas, entre ellas una deliciosa semblanza que recreaba un encuentro con Marilyn Monroe–, sino porque además llevaba un prefacio que se volvió una suerte de canto del cisne, al mismo tiempo que un balance premonitorio.

En aquel prefacio, que no tiene una sílaba de desperdicio, Capote confesaba que había sido feliz con la escritura, pero en su época de niño, y solo por muy poco tiempo: en esencia, hasta que descubriera la diferencia entre escribir mal y hacerlo bien, y luego la enorme distancia entre esto último y –le disculparemos a un genio el rapto de pomposidad– «el verdadero arte». «Cuando Dios nos ofrece un don», precisaba el autor de *A sangre fría*, «al mismo tiempo nos entrega un látigo, y este solo tiene por finalidad la autoflagelación». A continuación revisaba

1 El texto *La forma única* fue leído durante las *Jornadas del cuento en Colombia - Homenaje a Andrés Caicedo*, realizadas en el Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, Colombia) en junio de 2021, y su presentación actual responde al formato original, en el que se priorizan o utilizan ciertos recursos propios de la oralidad.

lo que él consideraba sus logros y sus fallas, con pasmosa sinceridad, para llegar a la conclusión de que en definitiva solo había explotado una pequeña porción de sus posibilidades, es decir de las que su arte le entregaba y que su talento –aunque él propusiera otras palabras– y oficio podían expresar. ¿Pero por qué había sucedido?

La respuesta [dice Capote], que me fue revelada después de meses de meditación, era sencilla pero no muy satisfactoria. [...] La respuesta creaba un problema aparentemente insoluble y, si no podía solucionarlo, mejor era dejar de escribir. El problema era el siguiente: ¿cómo puede un escritor combinar con buen resultado dentro de una sola forma –digamos el cuento– todo lo que sabe de todas las otras formas literarias? Pues a esto se debía que mi obra estuviera, a menudo, iluminada insuficientemente: el voltaje existía, pero al restringirme a las técnicas de la forma en la que escribía en ese momento, no utilizaba todo lo que sabía del arte de escribir, todo lo que había aprendido de libretos, obras de teatro, reportajes, poesías, cuentos, *nouvelles*, novelas. Un escritor debía tener a su disposición, sobre su paleta, todos los colores, todas las habilidades para poderlos combinar y, cuando fuera apropiado, aplicar simultáneamente. La pregunta era: ¿cómo?

Capote supo encontrar sus propias respuestas, aunque en el caso de *Plegarias atendidas* las mismas nos hayan revelado solo parte de la búsqueda, y es por cierto un milagro que lograra escribir un libro impar como *Música para camaleones* cargando con el peso que, a esa altura, había decidido montar sobre sus hombros. Pero más allá de ello, una reflexión como la de Truman Capote –sin duda en su caso extrema, visceral, y asimismo una batalla con el propio ego– no hace más que recordarnos hasta qué punto muchas veces pensar sobre los procedimientos formales, sobre las nociones estructurales, sobre criterios que puedan resultar abarcativos para así comprender mejor, con mayor profundidad de mirada y un grado de sensibilidad más complejo, eso detrás de lo que estamos yendo y que no hace más que mostrarse tanto como negarse –esa música que, como decía Coleman Hawkins, escuchamos y no podemos tocar–, todo ello suele empujarnos paradójicamente a restringir, reducir, clasificar; a evitar por todos los medios

que lo que desconocemos o no terminamos de descifrar sobreviva en su cualidad de enigma y así se vuelva terrenal, se aquiete, abandone su misterio, su excepcionalidad, para desembarcar en las tierras mucho más hospitalarias de la tradición, de las ideas preestablecidas, es decir de la normalidad.

Necesitamos, pues, pisar en firme; si algo nos desorienta, que sea un efecto fugaz, algo que nos permita reírnos de ello antes de haber siquiera malgastado una gota de sudor. Con demasiada frecuencia, aterrorizados por no poder identificar lo que una obra es, por no lograr encuadrarla ni llevar su gesto poético a un terreno que nos resulte cómodo, un terreno que podamos domar y burocratizar, preferimos pensar en lo que esa obra debería ser; le imprimimos una lógica reconocible, como si en el fondo nuestro sueño más profundo o más inevitable fuese el de traducir todo aquello que leemos, vemos, oímos a una serie infinita de contratapas. Quizá deberíamos tomar prestado de Agamben el uso que hace del término profanación: arrancar la literatura del museo al que suele restringírsela y devolverla al llano, al uso y a la propiedad de los escritores, y sin duda también de los lectores.

Y a propósito de escritores, la mayoría suele tener un pie, o ambos, como diríamos en Buenos Aires, en diversos kioscos. En mi caso, esos caminos paralelos incluyen la edición, la crítica, cada vez en menor medida el periodismo, y buena parte de mi tiempo está dedicado a la docencia: talleres de escritura, tutorías de obra, clases, cursos. Esta última, la docencia, es una tarea que hago con total apasionamiento hace más de veinticinco años, con la única condición, siempre que pueda elegir, de que del otro lado reciba una sed no solo de aprendizaje, sino más bien de entreverarnos juntos en los problemas de la literatura, de igual intensidad. No soy de los que hacen cintura, y en general ni siquiera guardo para ellos el mínimo respeto: los que se perciben como iluminados, los que cuidan su quintita, los que no comparten sus secretos, los que proclaman que no hay nada que enseñar (y lo peor es que, muchos de ellos, ocupan lugares de enseñanza, y lo hacen desde ese lugar de suficiencia o desidia). Creo, con una fe ciega –y ya muchísima experiencia–, que sí se puede enseñar a escribir, es decir ayudar

a que el otro desarrolle lo que en mayor o menor medida posee, y darle instrumentos para que vaya adquiriendo oficio, entrenamiento, perspectiva; nadie podrá enseñarnos a ser Onetti o Mc Cullers, así como nadie le enseñó a Miles Davis o a Picasso a ser lo que terminarían siendo. Allí radica lo perverso de la literatura, en comparación con otras artes: dado que la mayoría de nosotros lee y escribe, no habría entonces mucho que enseñar. Quiero imaginar que Carl Lewis o –para los más jóvenes– Usain Bolt ya sabían caminar, incluso correr, antes de que los ayudaran a desarrollar sus capacidades acaso únicas. Y me gustaría decir que lo que un escritor novel, o aspirante a ello, hace en sus etapas iniciales, no es muchas veces menos disonante, menos horroroso, que lo que nos regala un estudiante de violín o de trompeta al momento de dar sus primeros pasos.

Como docente me he encontrado, a cada momento, con que la gente –y de ningún modo solo quienes adquieren sus primeras armas– no solo tiende a clasificar, sino que lo hace con urgencia, cuando no con desesperación. No estoy hablando de su escritura, a la que con frecuencia hay que exigirle que sepa encadenar tres ideas antes de hacer la revolución –a riesgo de que, como suele ocurrir, nos corran por izquierda–, sino al ejercicio que como escritores en potencia hacen de la lectura. Es cierto que necesitamos establecer una sintonía, utilizar algunos términos en común para entendernos y hablar de lo mismo; pero esos acuerdos, esas bases, deberían ser apenas eso: un punto de partida, y jamás de llegada. Recuerdo que hace algunos años, en una escuela de escritura para la que todavía trabajo, les dábamos a los alumnos un famoso cuadro de Gerard Genette en el que se describía una multiplicidad de tipos de narradores. El problema era que, durante las siguientes dos o tres clases, la mayor parte del tiempo nos la pasábamos aclarando si tal narrador era similar a este otro, si podíamos llamarlo de esta o esta otra manera; si lo que hacían Maupassant o Poe o Woolf o Borges era utilizar un narrador F5, F6 o más bien F6 inciso H. Es decir: en lugar de que aquellas definiciones que se potenciaban en innumerables grises les abrieran puertas, los obligaran a pensar o los invitaran a hacerlo con mayor libertad, como si ese abanico sobrara

para demostrarles que la literatura ofrece siempre posibilidades infinitas, el resultado era el de infundirles temor, un respeto excesivo por una suerte de normativa que en realidad solo estaban imaginando. Es posible que en el fondo creyeran que utilizando el mismo tipo de narrador, calcando con exactitud ciertos presupuestos a partir de los que trabajaban O'Connor o Fitzgerald o quien fuese, lograrían exactamente el mismo efecto, el mismo resultado que los autores a los que admiraban, aunque por supuesto nunca se atreviesen a admitirlo en voz alta. No hay que olvidar que tantísima gente tiene muchas más ganas de ser escritor que de escribir; o esto último es apenas una molestia indispensable, un mal necesario, para lograr lo primero. No es extraño encontrarse, en distintos ámbitos de aprendizaje o desarrollo de la escritura, con personas en las que conviven los dos extremos: el conservador que solo puede dar un paso si posee el término para nombrarlo, para justificarlo o darle vida, y el «vanguardista», dicho esto entre varios pares de comillas, ese que confunde fatalmente singularidad con originalidad y a quien John Gardner, el gran novelista norteamericano y ya mítico maestro de Raymond Carver en sus días de juventud, le hubiese dicho lo mismo que a todos los alumnos que intentaban deslumbrarlo con inútiles fuegos de artificio: no se molesten, la historia de la literatura puede reducirse más o menos a que alguien busca algo, tiene más o menos problemas para lograrlo, y al final lo logra o no.

Con todo, la frase provocadora de Gardner exige que se aclare rápidamente que se trata no tanto de una humorada, que no lo es, sino de una reducción, y como toda reducción invariablemente grosera. No es más que otra versión de lo que tantos, entre ellos el mismo Borges, han dicho de tantas maneras: aquello de que estamos contando al fin y al cabo siempre, pero solo en el fondo, los mismos conflictos, las mismas historias. Pero de lo que se trata en verdad es de entender que la batalla esencial se da siempre, en literatura, en el terreno del lenguaje y de la forma. El cómo es más importante que el qué, aunque no podamos –y acaso no queramos– dejar de contar historias; pero esa es

una licencia que en realidad nos tomamos quienes nadamos en estas aguas, porque lo fundamental es que ambos aspectos, en un texto, no puedan concebirse por separado. Como sucede con la letra y la música de una canción: que se genere la ilusión de que nacieron juntas, de la mano. Y aquí es donde vuelvo a mi rol docente, que intuyo será el de unos cuantos de los que me están escuchando; el qué y el cómo no deben separarse, en última instancia, o solo debemos permitir que lo hagan transitoriamente, por la sencilla razón de que entonces la forma, el estilo mal entendido, pierden. Y el estilo, concebido con mayor amplitud y como señalara con vehemencia Susan Sontag, no viene a maquillar o embellecer nada: el estilo es la cosa misma. Y es el triunfo de la literatura: eso que para significar lo que un autor quiso que significara, solo puede ser reproducido en sus propios términos. Allí no hay, si se quiere, reducción que valga.

Desde ese prisma, a través del que no deberíamos dejar que el qué y el cómo se separasen por mucho tiempo, es que podríamos preguntarnos, *jugar* a preguntarnos qué es un cuento. Digo jugar, porque dividir en dos o tres sirve en literatura de muy poco, y cuando hablo de lo que *es* un cuento, necesito subrayar que me importa muy poco, pero que a la vez no puedo, y mucho menos en el contexto que nos convoca, hacerme el distraído teniendo en cuenta los cientos y miles de intentos de definirlo, de clasificarlo, de ponerlo a resguardo, de ponerle coto a un género que en el fondo solo resiste, como por fortuna también se han sincerado tantos, alguna que otra convención acerca de su extensión. Pero esos límites son saludablemente imprecisos, por no decir absurdos, por no decir insalubres, aunque tengamos a mano el estado intermedio de la *nouvelle* –también llamada, ay, cuento largo– y ese otro eufemismo, el favorito de tantos porque parece justificar todo lo que no saben hacer, de «el relato». Claro que puedo entender que cuando alguien me habla de un relato está pensando en un texto más relajado, menos intenso que un cuento, pero a propósito de ello: ¿de qué tipo de cuento estamos hablando? ¿Más relajado, más desestructurado, más hueco en términos de carnadura que, por ejemplo, *La*

*construcción de la muralla china*, de Kafka? ¿Más etéreo que algunos cuentos de Lispector, o Saer? ¿No estaríamos hablando, en realidad, de cientos o miles de tipos de cuentos o relatos?

En todo caso, más que insistir en inventariar lo que el cuento es, como si después de todo hubiese tanto misterio, preferiría detenerme en lo que es tal o cual cuento, pero no reduciéndolo a un lugar en un mapa, sino creando para él una ciudad nueva. Y sí, sin duda: especular, más felizmente, con todo aquello que el cuento *puede* ser. Pero es que puede ser tantas cosas, se me ocurre, que para qué perder el tiempo en hablar de ello, para qué sobar la bola de cristal en busca de respuestas, en lugar de ponernos manos a la obra, y recordarle a todo el mundo, en especial aquellos que pretenden darlo por muerto del otro lado del océano, que está bien vivo y, si se me permite la reiteración, ofrece a todo el que desee verlas infinitas, infinitísimas posibilidades.

En Argentina existió, de 1986 a 1992, una publicación valiosísima, que quizá conozcan y de la que tal vez se haya aquí incluso hablado o vaya a hablarse, que se llamó *Puro Cuento*. Fue una revista bella, imprescindible diría, también diría milagrosa; muy seria pero nada pretenciosa, y al mismo tiempo poseedora de cierta encantadora ingenuidad. Acaso este último par de características le haya vedado un destino mejor, en términos de supervivencia material pero, sobre todo, en lo que se refiere al reconocimiento posterior, a esa suerte de ninguneo que la Academia –por darle un nombre, otra reducción– ha tenido siempre para con ella y que su director, Mempo Giardinelli, ha denunciado primero incansablemente y luego ya con cansancio, fastidio, amargura, y tristeza. Giardinelli es una persona amable, generosa (eso parece, y eso dice de él todo el mundo, al margen de mis simpatías para con él de varias clases, incluida la política), y como ya he dado a entender, fue en su momento el motor de un proyecto que merecía, y merecería, tener otra visibilidad.

*Puro Cuento* publicó cientos de textos, en rigor cerca de mil, y entre otras cosas una serie de reportajes a maestros del género, o bien a escritores notables que en algún momento coquetearon con él. Dichos reportajes fueron reunidos en un libro, al que se le agregaron ciertos ensayos,

ponencias y algunos etcéteras del propio Giardinelli, concebidos a través de los años con objetivos diversos y para contextos bien diferentes. Y el libro, que originalmente salió cuando la revista languidecía y se reeditó hace menos de una década, incluía también un prólogo, o más exactamente dos. Y allí es donde empiezan los problemas.

Por un lado, Giardinelli se preocupa en cada reportaje de aclararle a los entrevistados que no cree que se pueda determinar con mucha seriedad a qué nos referimos cuando hablamos del cuento; pero a la vez, hace unos esfuerzos desmesurados para obtener de ellos definiciones, preceptivas, incluso de aquellos que parecen estar no solo desinteresados en definir el cuento como forma estricta sino por el cuento en sí mismo, ya sea porque lo han abandonado tiempo atrás, porque nunca escribieron seriamente otra cosa que no fueran novelas, o por razones menos confesables. Alguno hace algún comentario simpático: Marco Denevi diciendo que el cuento le abre el apetito, y con la novela necesita hacer la digestión; Edmundo Valadés hablando del cuento como un sueño breve, una ilusión. Alguno le baja la nota, como Juan Filloy, acusándolo de «género aséptico». Otros corren, a su modo, determinados límites: Fuentes señala que la redondez es la virtud y la limitación del cuento; Saer recuerda sus objeciones respecto de la forma invertebrada del relato, hasta que descubre que es más bien el tipo de cuento sobre el que le interesa experimentar. Un gran teórico y también notable cuentista, Enrique Anderson Imbert –casi olvidado en la Argentina– exige cierta flexibilidad, una saludable anchura, y entre otras aseveraciones sencillas pero razonables sostiene que «el cuento no se hace solo con anécdotas», lo que podría tomarse como una bienvenida defensa de todo eso que a los que prefieren el verbo por sobre el adjetivo, y que desde ya están perdidos para siempre, tanto les violenta. Pero luego, Anderson Imbert, esboza o más bien declama una definición que –confiesa– le llevó muchísimo tiempo delinear y que, de tan insólita, casi parece una broma de esas que algunos grandes narradores uruguayos, digamos Levrero o Gustavo Espinosa, saben elaborar como pocos.

El cuento [dice Anderson Imbert] vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas inanimadas– consta de una serie de acontecimientos entrelazados 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.

No sé en qué porcentaje coincidirán ustedes con Anderson Imbert –en mi caso prefiero evitar antipáticas precisiones–, pero sí coincidirán conmigo en que eso es lo de menos.

Pero si de disparates se trata, hace unos minutos mencioné el prólogo del libro, o los prólogos, y dije que los problemas *empezaban* allí; no pude ser más exacto, porque allí empiezan, pero en los textos que hay a continuación Giardinelli, a quien aun así mi generación y un par más deberíamos agradecerle eternamente su labor, insiste en definir lo indefinible, en hacer como que no pero sí, cada vez con una dosis mayor de naftalina. «Un buen cuento», dice en apariencia sin ponerse colorado ni pedir perdón, «es el que nace sencillamente de la inevitabilidad de que ese cuento exista. Es decir, se lo escribe porque no se puede dejar de escribirlo». No conforme con ello, asegura que «en la novela –contraponiéndola al cuento– la lectura no es jamás demasiado atenta», y yo pensaba en lo que hubiese sido de mí no digo ya con *Ulises* o ¡Absalón, Absalón!, sino con *Poderes terrenales* (de Anthony Burgess), o *Interestatal* (de Stephen Dixon), o una decena de las de Vargas Llosa si solo me hubiese distraído para mirar la hora o el pronóstico del tiempo; y aunque hubiese podido hacerlo: ¿para qué lo haría? Se me disculpará que ahora yo sea el ingenuo, pero cuando yo leo honro la memoria de Coleridge a cada instante, y si alguna vez mi hija hubiese tenido hambre mientras yo leía –por suerte ya está bastante crecida–, hubiese, mi pobre hija, tenido hambre otro rato, y quizá otro rato más. En algún otro momento Giardinelli dice que cuanto más cerca se clave del corazón del lector, mejor será el cuento, lo que no suena tan descabellado, de hecho para nada descabellado, pero

me obliga a tirar a la basura la mitad de Kafka y de Borges, es decir sus cuentos, que dolorosamente son lo más valioso de su producción, porque si no son cuentos, y desde ya no parecen ser novelas, no son nada, y por tanto merecen desaparecer.

Y no se pierde Giardinelli la oportunidad de citar aquella máxima, que yo tampoco me perderé y que ya no sabemos si es de Hemingway, o de Cortázar, o de este robándosela a aquel, o de ambos, y que dice, como muchos de ustedes recordarán, que «la novela gana su combate por puntos, pero el cuento debe ganar por nocaut». *Debe*, repito, ganar por nocaut. La verdad es que el menos culpable de todos aquí es Giardinelli; desconozco, incluso, si sabe algo de box, o si está entre sus pasiones o al menos intereses folklóricos o de alguna otra clase. Pero de parte de Hemingway o Cortázar, que sí amaron este deporte –y que hoy pagarían el precio de amarlo–, resulta una burrada imperdonable. Alcanza con pensar en *Padres e hijos*, de Hemingway, o *El otro cielo*, de Cortázar, dos cuentos a mi entender extraordinarios, para preguntarse si hablamos del mismo deporte, que por cierto también a mí me apasiona pero no cometeré la torpeza de admitirlo en público. Y me hace recordar a Mike Tyson, cuyas peleas solía ver con amigos, y aquella vez en que fui a abrirle la puerta a uno de ellos, que llegaba a la cita justo sobre la hora, y cuando entramos a mi casa... ¡pum!, listo, la pelea había terminado. Recuerdo ese nocaut, claro, pero también muchos otros, entre ellos aquel de Muhammad Alí, aquella vez en que no pudo bailar con George Foreman pero sí destrozarlo, recién en el 8º round, después de haberlo padecido durante toda la pelea. Y me pregunto si ese, que quizá sea el combate más fabuloso de todos los tiempos, cuya capacidad de engaño y carga dramática son insuperables, que en Alí encuentra un sabio, un maestro de la dilación y del escape, tenga que ser considerado también, por si fuera poco, un cuento fallido.

El obsesivo y gracias a Dios tremendamente ambicioso Truman Capote, que por otra parte deberíamos aclarar –aunque no haga falta– que había inventado ya tres o cuatro cosas bastante sustanciosas, se despellejó a sí mismo, se quedó más bien en los huesos no para entrever lo que era, lo que tenía que ser, sino para vislumbrar lo que *podía*

ser: pienso en aquello que proponía Edward Said sobre el estilo tardío, el de ciertos artistas –unos pocos– que encaran el tramo final de su vida no como una instancia de reposo, como una coda, sino como un fulgor, una explosión sostenida que incluso llega a quemarlos, y lo imagino a Capote lidiando enfermizamente con todas las posibilidades, enormes, infinitas más bien, desesperantes, látigo en mano, que el cuento y la novela, digamos por el mero vicio de ponerle nombre a las cosas, le ofrecían.

¿Qué es una historia?, valdría preguntarse al fin y al cabo. ¿Qué significa contar? Porque lo que estamos haciendo con el lector es llevarlo hacia un lugar, un lugar que no es solo argumental, y yo diría que en esencia *no lo es* (no obstante, sí, estamos contando historias, hechas de acciones, concepto este discutible hasta el hartazgo, y si no pregúntele a Saer, a Lispector, a Marcelo Cohen, a Felisberto, a Macedonio Fernández, a Grace Paley). Ese lugar al que arrastramos a nuestro lector es un espacio emocional, un espacio ambiguo, un espacio poético: porque en definitiva es allí, en lo poético, donde debe situarse la escritura, y también la narrativa: y no dejarles entonces perezosamente la poesía a los poetas, para que ellos se las arreglen y, de paso, nos arrebatan lo máspreciado que tiene la literatura.

Necesitamos, desde luego, volver a casa: a los espacios seguros, a las certezas, a las ideas unívocas. Todos llevamos dentro, y sin querer alimentamos, el chip conservador. La norma evita que nos equivoquemos groseramente, y por supuesto evita en la misma magnitud que iluminemos algo, lo que sea que la literatura nos tiene reservado.

En esa lucha, humoradas aparte –pero cómo hacerlas a un lado tratándose de ellos–, se enfrascaron más de una vez los amigos Borges y Bioy, que dejaron para la historia una serie de cuentos inimitables, rabiosamente graciosos, aunque su obra maestra conjunta quizá haya sido el imaginario que apenas compartieron, el de esas reuniones en que la escritura a cuatro manos debía abrirse paso entre las carcajadas. Y también dejaron antologías y prólogos varios. En uno de ellos, el que escribieran para una selección de cuentos policiales que editó el sello Emecé, es decir su segunda casa, los hallamos cautelosos, sí,

custodiando el orden, «una disciplina de índole clásica», en oposición a la «romántica veneración del desorden, de lo elemental y de lo caótico». Pero de igual manera, a propósito de Chesterton, que solía – antes de revelar la explicación racional– sugerir explicaciones mágicas, arriesgaron que: «Si alguna vez el género policial desapareciera, las historias del padre Brown seguirían acaso leyéndose como literatura fantástica». Lo fantástico que es, como se sabe, el reino de la ambigüedad por excelencia, si bien –como señaló Todorov– esa ambigüedad la mayoría de las veces no pueda evitar chocarse con una respuesta.

La Argentina es, supuestamente, y quizá esta veta mítica haya llegado hasta estas –aquellas, quiero decir– tierras. Y sin embargo a cada paso nos encontramos con disculpas, aclaraciones, tibiezas, malentendidos. Hace unos días, sin ir más lejos, leí una reseña de un crítico muy sólido que, con todo, hablaba de un libro de cuentos de Agota Kristoff y subrayaba, en apariencia como un elogio, que hablar de sus textos en tanto cuentos era injusto: era más, y también menos, que eso, ese espacio –se desprende– delimitado, previsible, acaso para él hecho únicamente de pasado. Ahorrémonos tiempo: el mismísimo Ricardo Piglia, uno de los escritores fundamentales de las últimas décadas –aunque con una sola novela importante, pero absolutamente insoslayable–, y sin duda el lector más consistente y agudo que hemos tenido aquí en mucho tiempo necesitó, sin embargo, que transcurrieran varias décadas para considerar, para atreverse a hacerlo en parte por los elogios por demás merecidos que tanto había recibido, su cuento *Homenaje a Roberto Arlt* como lo que era, es decir un cuento; es decir un cuento extraño, deforme, sí; es decir, una narración inquietante, inaprensible, irreductible, y sí, más corta que lo que en general solemos llamar novela, incluso *nouvelle*. Es decir: un triunfo de la literatura.

Pese a ese linaje del que nos enorgullecemos, la defensa del género es siempre tibia. La negación novelística de Borges lo situaría en un sitio de privilegio. Faulkner, que convenció a su tía y a tres o cuatro más de que se hizo novelista por descarte, es otro de nuestros lastimosos argumentos favoritos. Pero el género es víctima entre nosotros –y escribo esto justo, pese a ello, en el instante en que un amigo, con el que

alguna vez estuvimos de visita en su hermoso país, me da la noticia de que su esperado libro de cuentos ya es presente— de una constante subestimación. Los libros de cuentos se publican poco en los grandes sellos; muchas veces funcionan como moneda de cambio de autores que deciden mudarse de editorial, una suerte de compensación por el hecho de entregarle a la editorial una —imaginen las comillas— «mucho más valiosa novela», y casi nunca se trata de un debut. Recuerdo hace unos años, cuando me tocó trabajar minuciosamente con el libro de cuentos de alguien brillante, una sensibilidad nueva, fervorosamente incómoda para mí; al salir al mercado, el libro se había convertido, como una suerte de milagro, por obra y gracia de los narradores en primera que guardaban íntimas semejanzas, en una novela. Las razones no necesitan, como sucede con la buena literatura, ser explicadas.

Pienso en todas las reglas, los encuadres, las sempiternas limitaciones respecto de lo que debería ser un cuento, y otra vez miro con tristeza mi biblioteca: tendré que tirar unos cuantos libros, me digo, o arrancar decenas y decenas de páginas, las de todos aquellos cuentos que no lo son, y que solo pueden vivir en el vacío, en esa suerte de *terra incognita* o más bien destierro al que los condena su anemia, su desgano clasificatorio. Desde luego pienso en los decálogos de tantos escritores, los consejos para no distraerse y atravesar fatalmente las fronteras del cuento, muchos de ellos un mero divertimento pero que en el camino han hecho bastante daño, incluso los de aquellos autores que admiro. Pienso en todas las frases estúpidas, injustificadas, que solo pueden servir para medirse en ese campo de batalla privilegiado que es la sobremesa, y que solo podemos disculparle a un borracho. «Nunca uses la palabra “entonces”», dice el bueno de Jonathan Franzen; «para eso tenemos la conjunción “y”». Y también dice, como si abriera las aguas, que los verbos interesantes rara vez son interesantes. Pienso en un campeón de la sobremesa como Elmore Leonard, que aconseja no usar jamás otro verbo que no sea «dijo» para introducir un diálogo; y que aconseja, además, no detenerse en detalles al describir lugares u objetos (y yo agradezco que Nabokov y Proust estén muertos), y lo mismo vale para los personajes (y lo hace citando

justamente a Hemingway, que en este momento saldría corriendo a buscar su célebre escopeta, o yo se la alcanzaría encantado).

Pienso en Quiroga, desde ya, en última instancia uno de los más juiciosos, que aconsejó la precisión pero no la pobreza. Pienso en Ribeyro, que bregó por lo breve, y ya mismo pienso mandar al tacho algunos de sus mejores relatos, entre ellos el extraordinario *Solo para fumadores*. Y está García Márquez, que dice alguna cosa razonable, en parte porque le reza a San Hemingway (y eso es pura lógica). Y está Bolaño, que luego de todos sus fuegos de artificio aconseja, sencillamente, leer. Y está Poe, que aconsejó con lucidez empezar por el final, pero asimismo practicó el famoso «haz lo que yo digo pero no lo que yo hago», y aconsejó también ser breves, para no perder determinados efectos que él mismo, de manera bastante extraña, decidió descartar.

¿Qué es, entonces, un cuento? ¿Hallamos alguna respuesta, por ejemplo, algo más que un punto de partida o una excusa para hablar de literatura cuando mencionamos las dos célebres vertientes del cuento norteamericano del siglo XX, la que por un lado representa Hemingway, y por otro Fitzgerald? ¿Es cierto lo que el adicto Harold Bloom, que todo lo rankea y estatifica, dice respecto de que todos los cuentos contemporáneos derivan en esencia de dos grandes líneas, el eje Chéjov-Turguéniev y el que representan Kafka y Borges?

Sería demasiado engorroso dedicarnos a chequearlo. Por ahora solo puedo enfocarme en todas las preceptivas, las que he mencionado y muchas otras que ustedes seguramente conocen, y preguntarme cuántas de ellas, de esas rigideces, respetan cuentos como *Los muertos*, de Joyce, o los de Juan José Saer y sus interminables y sin embargo orgánicas digresiones, o ese cuento largo, llamémoslo como lo llamemos, de Robert Walser, llamado *El paseo*, en el que ocurren tres o cuatro peripecias pero sobre todo hay alguien, un poeta, sencillamente paseando. ¿Cuántas de esas reglas, en realidad de cualquier regla, descubrimos en Sebald, que suele poner en aprietos a sus editores, porque no saben cómo llamar a sus libros? (De hecho yo tengo en mi poder dos ediciones del mismo: una dice que se trata de una novela, y otra de un conjunto de relatos, lo que no hace más que evidenciar su magnífica hibridez).

Y ya que mencionamos a Walser, tomemos a su descendiente –porque en literatura no hay islas– Franz Kafka: ¿no puso de cabeza, en aquel entonces, casi toda certeza? Sigamos por un momento a Piglia, y consideremos una literatura como la de Kafka en la que se elimina la dimensión oculta –pero no lo que se esconde tras la peripecia– y todo se disecciona, se naturaliza salvajemente; ¿detrás de qué vamos?

Y sin embargo, si bien es cierto que Kafka rompe con unas cuantas cosas, habría que preguntarse con más calma si un siglo atrás el género no se hallaba bellamente resquebrajado. ¿No lo había hecho Flaubert en esa aventura sin misterio ni novedad, sin acentos, sin exabruptos, sin casi nada –como la vida de su protagonista– que se llamó *Un corazón sencillo*? ¿Y que había hecho Tolstoi, por cierto, con un relato como *Tres muertes*, en el que, en medio de una belleza sin igual y por ello devastadora, termina –y disculpen que revele el desenlace– cayendo un árbol? ¿Y qué haría luego innumerables veces Henry James –y acabo de comprarme sus *Cuentos Completos*, pero ahora que caigo en la cuenta de que no son cuentos irán a sostener alguna lámpara–, ese eslabón sin el que me animo a creer que ni Woolf ni Joyce existirían, ese genio de la circularidad y de los falsos anzuelos y las revelaciones incompletas sino frustrar, en beneficio de todo el siglo que apenas pisó, la mayor parte de las expectativas de sus inocentes lectores, hasta transformarlos en mujeres y hombres nuevos?

La novela parece destinada a ser un género cada vez más amplio; incluso la crónica, paradójicamente, la ha ensanchado y robustecido. Hace poco, en un curso, di para leer *Autorretrato*, de Edouard Levé (probablemente algunos la hayan leído). Se trata de una larga –o no tanto– enumeración de preferencias, gustos, obsesiones, descartes, antipatías. Solo eso. El narrador, sospechosamente semejante al propio Levé, nos cuenta todo, pero solo eso: todo lo que ama y odia. No hay acciones, ni anécdotas, ni nada por el estilo. Uno de los asistentes al curso dijo que no era, no *podía* –al menos reprimió decir que no *debía*–, ser una novela. Y entonces se me ocurrió preguntarle si alguna vez había conocido a alguien con tanto detalle, y tanta profundidad. Y si la historia de una vida no era, como mínimo, una novela.

Especulemos entonces, proyectemos, y en particular pienso en voz alta con mis colegas escritores, pensemos en todo lo que el cuento *puede ser*. Defendámoslo pues en su propio territorio, abriéndole todas las puertas. Resuenan en mí, por caso, las observaciones lúcidas –que son unas cuantas, al margen de sus vicios y sus caprichos– del propio Bloom cuando dice que el realismo de London se vuelve fantasmagórico; o cuando señala que Hemingway es hijo –o sobrino, como también hubiese dicho Piglia– de Twain, pero sobre todo, del fraseo, de la concisión, de la síncopa, de la rigurosidad poética, de ese tótem que, para la poesía americana, o directamente universal, es Walt Whitman. O en la propia concepción de Hemingway de lo musical, aprendiendo de los compositores, de la armonía y el contrapunto. No hay que olvidar que, como propuso Platón, en el arte hay un constante diálogo entre la música y la geometría.

Por qué dividir, en dos o en tres, cuando lo mejor que podemos hacer es multiplicar. Pienso en un autor como Edgardo Cozarinsky, cineasta y escritor notable, que desprecia los límites, y que hace dos décadas publicara en simultáneo dos libros, uno de ensayos y otro de cuentos –eso decían los paratextos–, insidiosamente intercambiables. En *Retrato del artista cachorro*, de Dylan Thomas, o *Las cosas que llevaban*, de Tim O’Brien, que pueden leerse por separado o como un texto único, a sabiendas de que siempre el texto termina siendo, y conjunto de relatos no es la excepción, una sola cosa. No soy ciego a la relación estrecha que existe entre efectos y desarrollo, en términos de suspenso, empatía, misterio, familiaridad; por el contrario, trato de militar en función de ello, sin que se entienda malamente que extensión es igual a calidad. Pero riámonos de aquel que habla de un texto de una página para señalar que lo tuvo en vilo todo el tiempo, que no lo aburrió en ningún momento, lo que desde mi punto de vista sería en verdad una proeza olímpica. Y sepamos que ese agujero, ese vacío en el hígado que suele producirnos una historia que nos acompaña durante algunos días, no podrá reproducirlo un texto de cinco o diez páginas.

Pensemos más bien en la novela y el cuento como espacios libres, en los que todo pueda pensarse y decirse. Pensemos en la forma desde una concepción mucho más secular, y devolvámosla a los hombres. Como escribió James Wood: «La ausencia de Dios puede hacer que ocurra cualquier cosa: que reinen el caos y la confusión y que la gente cometa toda clase de delitos y tenga toda clase de ideas». Bienvenidas sean, pues, la profanación, el crimen, y todo lo que no pueda reducirse. Como también dijo Wood: «la muerte nos permite el odioso privilegio de contemplar una vida entera, en su forma acabada». Como narradores podemos concebirlo sin esa carga de tristeza: movernos entre el caso y la forma, entre lo secular y lo absoluto, y encontrar siempre algo nuevo. Así es, si se me permite jugar con Eliot, así es, una vez más, como empieza el mundo.

# THESAURVS

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

NÚMERO 64 | JULIO - DICIEMBRE 2024

[thesaurus.caroycuervo.gov.co](http://thesaurus.caroycuervo.gov.co)

