

## El cuento colombiano en la revista colombiana ilustrada *El Gráfico* (1925-1941)<sup>1</sup>

Paula Andrea Marín Colorado<sup>2</sup>

**Resumen.** *El Gráfico. Semanario Ilustrado* (1910-1941), fundado por los tipógrafos Alberto Sánchez y Abraham Cortés, nació como una revista para brindar ilustraciones, historia, información, literatura y variedades a sus lectores. En su segunda etapa (1925-1941), la revista tendrá cambios que afectarán la manera en la que el género cuento se venía publicando en sus páginas. Haciendo un análisis de las relaciones entre prensa y literatura, se mostrará la manera en la que *El Gráfico* se transformó en un medio de comunicación que reafirmó la diferencia entre los circuitos especializados y comerciales de lo literario, y contribuyó a la especialización y modernización del cuento colombiano. El estudio se centrará en los cuentos de los autores Ecco Neli y Pedro Gómez Corena.

**Palabras clave:** cuento colombiano del siglo XX, prensa colombiana del siglo XX, Ecco Neli, Pedro Gómez Corena.

### [en] Colombian short story at the Colombian illustrated magazine *El Gráfico* (1925-1941)

**Abstract.** *El Gráfico. Semanario Ilustrado* (1910-1941), founded by typographers Alberto Sánchez and Abraham Cortés, was born as a magazine to provide illustrations, history, information, literature and varieties to its readers. In the second phase of the magazine (1925-1941), the journal will have changes that will affect the way in which the short story literary genre was published in its pages. This paper will show the way in which *El Gráfico* became a mass media that reaffirmed the difference between the specialized and commercial circuits of the literary, and contributed to the specialization and modernization of the Colombian short story. The analysis proposed in the current paper will be based on the relations between the press and literature and will be focused on short stories written by Ecco Neli y Pedro Gómez Corena.

**Keywords:** Colombian Short Story of the Twentieth Century; Colombian Press of the Twentieth Century; Ecco Neli; Pedro Gómez Corena.

**Sumario.** 1 Introducción. 2. Ecco Neli: cuentista entre articulistas. 3. Pedro Gómez Corena: el escritor “galante” para la mujer “moderna”. 4. Conclusiones.

<sup>1</sup> Este artículo se deriva de la investigación *El cuento colombiano en las revistas literarias colombianas (1900-1950). Estudio histórico y hemerográfico*, diseñado y ejecutado por el grupo de investigación Colombia: Tradiciones de la Palabra (Universidad de Antioquia, Colombia), asimismo se inscribe en la Estrategia de Sostenibilidad para grupos de investigación Universidad de Antioquia, UdeA, 2016-2017

<sup>2</sup> Instituto Caro y Cuervo. Colombia.  
E-mail: paulanmc@gmail.com

**Cómo citar:** Marín Colorado, P.A. (2018) El cuento colombiano en la revista colombiana ilustrada *El Gráfico* (1925-1941), en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 73-89.

Quiero defender aquí la idea de una historia literaria integrada, es decir, que cuestione las nociones de centro y periferia, e invite a tomar como objeto de investigación las periferias geográficas, las literaturas llamadas menores y los soportes muchas veces subestimados por los estudios literarios, como los periódicos o las ediciones populares ilustradas; una historia literaria que tome en cuenta las traducciones y las apropiaciones, y escoja hacer de lo repetitivo [las ‘fórmulas’] su objeto de estudio. (Thérenty, 2015: 27).

## 1. Introducción

Iniciar este artículo con la cita de Marie-Ève Thérenty nos instala directamente en las perspectivas teórica y metodológica de esta investigación: se trata de analizar la revista *El Gráfico* (Bogotá, 1910-1941) como matriz mediática del “artículo-cuento” (Botrel s.f.: 8) y de caracterizar su poética. Tal análisis permitirá determinar las características del cuento escrito por autores colombianos y publicado en la revista.

Partiendo de una investigación anterior en la que analicé la primera etapa de publicación de *El Gráfico* (1910-1924), este artículo estará enfocado en la segunda: 1925-1941.<sup>3</sup> A diferencia de otras publicaciones periódicas colombianas de la primera mitad del siglo XX,<sup>4</sup> *El Gráfico* mantuvo, desde su fundación hasta su cierre, secciones dedicadas a la publicación de cuentos (en su gran mayoría, de autores colombianos).<sup>5</sup> En su primera etapa, estas secciones se denominaron “Cuentos Nacionales” y “Cuentos Extranjeros”; en la segunda (a partir de la década de 1930), desaparece la sección “Cuentos Nacionales” y aparece “El Cuento”.<sup>6</sup> En esta etapa, los cuentos nacionales publicados son escasos y estos solo vuelven a tener una presencia visible en la revista en 1939, cuando se publican bajo el subtítulo “Cuento Nacional”.

En sus 31 años de existencia, *El Gráfico* solo tuvo una interrupción de un semestre (entre junio de 1920 y enero de 1921) por escasez de papel; su desaparición estuvo también marcada por la dificultad para importar los materiales necesarios para la manufactura de la publicación. Ambos episodios estuvieron presumiblemente asociados a las consecuencias, en el ámbito de los impresos, de la

<sup>3</sup> Ver mi artículo (2016) “Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos*” (*Historia y Memoria*, 13, pp. 185-214).

<sup>4</sup> El corpus total de la investigación que sustenta este artículo incluye 28 publicaciones periódicas; en la mayoría de ellas, el cuento ocupa un lugar minoritario (ver el artículo de Ana Agudelo en este monográfico para información más específica acerca de este corpus), con excepción de *El Gráfico* –que, según los resultados de la investigación, fue la primera revista colombiana en incluir una sección exclusiva para el género cuento–, *Sábado*, *Cyrano*, *Cromos*, *Letras y Encajes*, *Crónica*, *Lectura Breve*, *La Novela Semanal* y *El Cuento Semanal*.

<sup>5</sup> Además de estas secciones, *El Gráfico* mantuvo, desde 1925, el suplemento *Pulgarcito*, dedicado al público infantil; una de sus secciones estaba dedicada al “cuento para niños”. En los últimos dos años de la revista, el suplemento pasó a llamarse “Sección Infantil”.

<sup>6</sup> La clasificación como “cuentos” del corpus, usada para la escritura de este artículo, proviene, pues, de la denominación utilizada por la revista en estas secciones.

Primera y de la Segunda Guerra Mundial. La segunda etapa de la revista se determina a partir de los cambios en sus características formales de presentación, visibles luego de la muerte de Abraham Cortés (uno de sus fundadores), en 1927: paulatinamente, las ilustraciones se alejan de la reproducción de obras y de dibujos artísticos de las firmas más prestigiosas del país, y se acercan a un concepto de ilustración moderna, en donde se incluyen más fotografías (entre las que ocupan un lugar muy destacado las de Leo Matiz y de Luis B. Ramos), collages, caricaturas, la estética del cartel cinematográfico y fotogramas; las secciones dedicadas al público femenino aumentan, así como las dedicadas a las últimas noticias sobre el cine (hecho en Hollywood); las columnas de las páginas pasan de dos a tres; se incluye un sumario; la sección “Página Poética” desaparece desde inicios de 1939 y reaparece muy esporádicamente durante los dos años siguientes; desde 1940, la sección dedicada al cuento se presentará de manera intercalada de un número a otro, ocupará de dos a tres páginas (en la primera etapa, ocupaba máximo dos páginas) y los cuentos se publicarán, la mayoría de las veces, en páginas discontinuas; la sección “Editorial” se reduce a una página; la sección dedicada a recordar episodios de la historia colombiana desaparece; finalmente, las noticias o comentarios sobre la vida literaria y el teatro se hacen escasos.

Los cambios mencionados me llevan a pensar que, mientras en la primera etapa de la revista, *El Gráfico* mantuvo como prioridad ser una empresa más intelectual que comercial, aunque sin perder de vista una perspectiva cultural de tendencia más popular que letrada (Marín 2016: 189, 192), en la segunda etapa, la visión comercial se impone sobre la intelectual. Al parecer, en la primera etapa, los dueños de *El Gráfico* contaban, además, con las ganancias de los Talleres Gráficos de Abraham Cortés M. & Co., pero tras la muerte de Cortés, las condiciones de funcionamiento de la revista cambian y la tendencia es a convertirla en una publicación muy rentable. Las consecuencias para el género literario que nos compete aquí (el cuento) son tangibles: mientras en la primera etapa de la revista, la mayoría de los cuentos se construyen a partir de ideas abstractas, reflexiones y descripciones de estados de ánimo, pensamientos o paisajes (Marín 2016: 201), y su presentación se acompaña, en algunas ocasiones, de ilustraciones que pocas veces guardan relación con el contenido de los textos (Marín 2016: 192), en la segunda etapa, estos dos aspectos cambiarán radicalmente. Esta segunda fase de *El Gráfico* estará caracterizada por una gran mayoría de cuentos que presentan una anécdota fácilmente reconocible (que cuentan una historia) y cuyas ilustraciones guardan relación directa con el contenido de los textos; pocas veces estos aparecerán sin estar acompañados de dibujos realizados específicamente para recrear alguno de los episodios narrados.

En este sentido, la función del cuento cambia de una etapa a otra de la revista. Sobre todo, a partir de la década de 1930, los cuentos aparecen con un propósito muy claro: entretener al lector. Si bien en la primera etapa el entretenimiento no era una función contraria al cuento, no era la más evidente. Los directores de *El Gráfico*, afirmaron una y otra vez que su intención era: “Servir a la élite de los poetas y prosadores colombianos de auténtico medio de comunicación con el público de buen gusto” (“Charla con los lectores”, 1925: s.d.). Es esta la finalidad que se transforma y cuyas consecuencias se ampliarán a continuación en este artículo, explicando cómo el cuento colombiano publicado en la revista, en esta

segunda etapa, manifiesta –en su mayoría– el gusto más popular por lo que fue denominado como literatura galante o erótica.

Con el apartado siguiente pretendo, pues, demostrar que *El Gráfico* le dio paulatinamente cabida a la circulación de saberes y discursos cercanos a la cotidianidad y a la actualidad de la mayoría del público lector disponible en la época, dentro de un ámbito menos especializado que el tradicional circuito letrado, cuyas publicaciones privilegiaron la publicación de crítica literaria y de poesía (Bedoya 2012: 36). *El Gráfico* demuestra que en este período (1925-1941) coexisten ya dos circuitos bien diferenciados de circulación de lo literario: uno especializado, que sirve como mediación del prestigio literario, y otro de tendencia más comercial, que sirve como mediación de la literatura como producto económico. En este último circuito, el cuento tuvo un lugar privilegiado, pese a que su papel dentro de la trayectoria de consagración del escritor colombiano haya sido marginal. De manera homóloga a su modo de circulación, el cuento fue un género secundario dentro del sistema literario de la época, cuyo soporte mayoritario fueron las publicaciones periódicas también secundarias, desde el punto de vista de la legitimación literaria; el cuento permitía, en esta época, desarrollar las habilidades prosísticas de los autores, prepararlos para una consagración que no estaba ni en el género mismo (sí en la poesía y en la novela) ni en su soporte más habitual: las publicaciones periódicas populares.<sup>7</sup>

El análisis de la muestra recopilada para esta investigación de los 17 años que configuran la segunda etapa de *El Gráfico* configuró un corpus, cuyas conclusiones serán examinadas en los siguientes dos apartados: de 294 cuentos revisados, 115 pertenecen a autores colombianos (39.11%); 38 cuentos pertenecen a autores nacidos en Francia; 12 a autores nacidos en España; 12 a autores nacidos en Rusia; 10 a autores nacidos en el Reino Unido; 10 a autores nacidos en Argentina; 8 a autores nacidos en Italia; 7 a autores nacidos en Uruguay; 5 a autores nacidos en Estados Unidos; 5 a autores nacidos en México. El resto de los cuentos pertenece a autores de muy diversos países de origen, cuyo número de publicaciones en la revista oscila entre uno y cuatro textos.<sup>8</sup> Así, resulta que al menos 147 (50%) de los 294 cuentos publicados provinieron de autores extranjeros. La siguiente tabla resume estos resultados:

Tabla 1. Número de cuentos según lugar de nacimiento de los autores

Lugar de nacimiento de los autores	Cantidad de cuentos	Porcentaje
Colombia	115	39.11
Francia	38	12.92
España	12	4.08
Rusia	12	4.08

<sup>7</sup> Pese a que hoy tampoco es el cuento el género que consagra al escritor literario, su proceso de autonomización, es decir, de legitimación dentro del sistema literario, se ha completado (en la segunda mitad del siglo XX), pues podemos hablar de una tradición cuentística evidente en la publicación de numerosas antologías del género, premios literarios de considerable trayectoria dirigidos a cuentistas, teorías literarias dedicadas al género cuento y un mercado editorial que da lugar a su publicación.

<sup>8</sup> Los otros países son: Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Grecia, Hungría, India, Noruega, Perú, Polonia, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Suiza, Ucrania y Venezuela.

Reino Unido	10	3.4
Argentina	10	3.4
Italia	8	2.72
Uruguay	7	2.38
Estados Unidos	5	1.7
México	5	1.7
Otros países	40	13.6
Sin identificar	32	10.88
<b>Total</b>	<b>294</b>	<b>99.97</b>

**Fuente:** Datos elaborados por la autora de acuerdo con la matriz de análisis (base de datos) de la investigación, elaborada por el grupo Colombia: Tradiciones de la Palabra.<sup>9</sup>

Entre los autores de los 115 cuentos colombianos publicados en *El Gráfico* en su segunda etapa, se destacan 10 por la cantidad de cuentos que publicaron en la revista: Pedro Gómez Corena (36),<sup>10</sup> Luis Eduardo Abello (6),<sup>11</sup> Teresita (seudónimo de Teresa Restrepo Millán: 5), Alberto Charry Lara (5),<sup>12</sup> Ecco Neli (seudónimo de Cleonice Nannetti: 4), Silvino Segura (4), Francisco Gnecco Mozo (4), Alberto Cervantes García (4), Santiago Martínez Delgado (3)<sup>13</sup> y Gregorio Hernández de Alba (3).<sup>14</sup> Los 41 cuentos restantes (35.65%) del corpus fueron publicados por diversos autores cuyo número de publicaciones en la revista no fue mayor a uno. Los 74 cuentos publicados por los autores referidos (todos contemporáneos) corresponden, pues, al 64.34% del corpus de cuentos de autores colombianos y en ellos se centrará este artículo (específicamente, los que aparecen en la revista con cuatro o más cuentos publicados).

De los 10 autores mencionados arriba, solo Ecco Neli publicó libros de cuentos (2): *Cuentos*, en 1926 (Ediciones Colombia) y *Otros cuentos*, en 1937 (Editorial Minerva S.A., con ilustraciones de Sergio Trujillo Magnenat).<sup>15</sup> Solo en Ecco Neli es posible ver una verdadera conciencia del género, no solo por la publicación de estos libros (y la de sus cuentos en diversas publicaciones periódicas literarias de la época: *Universidad*, *Senderos*, *La Novela Semanal*, *Vida*, *Claridad*, *Letras* y *Encajes*, entre otras), sino por las características formales y estructurales de sus cuentos.<sup>16</sup> En los demás autores hay, por un lado, una “clara percepción del entorno

<sup>9</sup> Es evidente que el lugar de nacimiento de los autores es un criterio parcial de investigación en el que no se tienen en cuenta factores como el lugar de producción, publicación y difusión del autor, u otros más complejos aun como su identificación cultural o legal con un país específico; haciendo esta salvedad, paso a presentar mi análisis, que pretende mostrar, entonces, un primer avance de las cuestiones aquí planteadas.

<sup>10</sup> Autor de cuatro novelas: *Contrastes: novela histórica de costumbres bogotanas* (1905), *Cizaña* (1921), *El 9 de abril* (1951) y *Pasiones* (con Daniel Bayona Posada). Según los resultados de la investigación en la que se apoya este artículo, Gómez Corena es el autor con más cuentos publicados en revistas colombianas, en la primera mitad del siglo XX (ver el artículo de Ana Agudelo en este monográfico).

<sup>11</sup> Autor de una biografía: *Espadas y corazones: biografía de Rafael Uribe Uribe* (1959).

<sup>12</sup> Conocido más por su trabajo como estadista.

<sup>13</sup> Reconocido más por su trabajo como pintor e ilustrador.

<sup>14</sup> Reconocido más por su trabajo arqueológico y antropológico.

<sup>15</sup> La publicación del primer libro de Ecco Neli en Ediciones Colombia es importante, pues esta editorial fue la primera en publicar una antología del cuento en Colombia (Barón 2013: 59).

<sup>16</sup> Ecco Neli y Antonio César Gaitán son los únicos escritores catalogados en la revista explícitamente como cuentistas; de cada uno de ellos aparece un artículo en *El Gráfico* durante el período 1925-1941: “Una notable cuentista” (de Álvaro de Bencetti, en el número 787 de 1926), reproducción de un artículo sobre Ecco Neli

mediático” (Botrel s.f.: 8) en donde los cuentos son publicados (los casos Pedro Gómez Corena y de Luis Eduardo Abello), situación que los lleva a apegarse a formas y temas estereotipados; y, por otro, un uso del “artículo-cuento” como desarrollo de sus habilidades prosísticas y de gestión de su imagen de intelectuales más que de autores específicamente literarios (los casos de Teresita, Charry Lara, Segura, Gnecco Mozo, Cervantes García, Martínez Delgado y Hernández de Alba), razón por la que no poseen obras diferentes a algunos artículos diseminados en las publicaciones periódicas colombianas de la primera mitad del siglo XX (Gnecco y Segura publicaron cada uno, además, una obra literaria en *La Novela Semanal*). Estos últimos autores, sin embargo –al igual que Ecco Neli–, representan la búsqueda de una forma y lenguaje contrarios a los estereotipos y a los temas de mayor actualidad; en ese sentido, son ellos quienes coadyuvan a la legitimación del género cuento dentro de un circuito literario especializado y de prestigio.

Habría, claramente, entonces, dos tendencias en los autores colombianos de cuentos en *El Gráfico*: la primera de ellas atraviesa los primeros años de esta segunda etapa de la revista (1925-1930); la segunda, ocupa toda la década de 1930 hasta su cierre definitivo, sin embargo, es preciso aquí recordar que en los primeros años de esta década los cuentos extranjeros fueron publicados en mayor número que los nacionales (aunque los argumentos de aquellos se corresponden con los que luego veremos en estos) y es, entonces, el final de la década y el comienzo de la siguiente cuando se puede precisar mejor esta segunda tendencia. En la primera tendencia, se encuentran los cuentos de Ecco Neli, Teresita, Charry Lara, Segura, Gnecco Mozo, Cervantes García, Martínez Delgado y Hernández de Alba; en la segunda, los de Abello y de Gómez Corena. Ambas tendencias coinciden con los cambios introducidos en la revista, después de la muerte de Abraham Cortés, a los que hice referencia en el apartado anterior.

Si bien Gómez Corena publicó cuentos en *El Gráfico* desde 1916, es en los últimos tres años de la revista cuando sus textos aparecen de manera casi ininterrumpida en todos los números; el caso de Gómez Corena es paradigmático dentro de la historia de la revista, pues demuestra cómo es esta segunda tendencia (más popular y comercial, relacionada con el mundo del entretenimiento y del espectáculo) la que termina imponiéndose como *ethos* del impreso. Atrás queda *El Gráfico* como vitrina de plumas de prestigio literario o en búsqueda de él; al cambiar su *ethos*, la revista, como matriz mediática, acoge cuentos que se adecúan más a este. Los autores de cuentos de la primera tendencia tendrían que buscar publicaciones periódicas literarias (especializadas) o esperar a que el mercado editorial fuera más sólido como para arriesgarse mucho más a publicar libros de cuentos, esto último a partir de la década de 1950 y, sobre todo, de la de 1970 (Agudelo 2015: 157-160), década en la que el género se legitima definitivamente en el país (Barón 2013: 7).

Una consecuencia interesante de la circunstancia descrita es que, mientras para la crítica literaria y para la historia del cuento colombiano, las décadas de 1920 y 1930 están ocupadas por la preeminencia de los autores de las denominadas “escuela antioqueña” y “narrativa caldense” (Tomás Carrasquilla, Adel López

---

publicado en el diario barcelonés *Gran Mundo*, y “Un cuentista novel. Antonio César Gaitán” (de Rafael Vásquez, en el número 795 de 1926).

Gómez, Efe Gómez, por solo mencionar a los más consagrados) (Agudelo 2015: 157-160, Barón 2013: 63), *El Gráfico* escasamente publicará cuentos de estos autores (aparecen dos cuentos de Tomás Carrasquilla y uno de Adel López, a inicios de la década de 1920). El porcentaje de cuentos extranjeros publicados en la revista y, entre aquellos, el predominio de los autores franceses, lleva a recordar la famosa querrela entre modernistas y regionalistas de inicios del siglo XX; *El Gráfico*, según la perspectiva que presento aquí, publicó en sus páginas cuentos que se alejaron de la estética regionalista. Sin embargo, esta elección no significó que los cuentos publicados de autores colombianos estuvieran asociados a una estética extranjerizante o exageradamente cosmopolita; por el contrario, lo interesante de observar, especialmente en los cuentos de la primera tendencia referida en los dos párrafos anteriores, es la búsqueda de una “prosa de ficción breve” (Rodríguez-Arenas 2007: 189) que adquiriera definitiva independencia del cuadro de costumbres, el relato folclórico, la anécdota, el cuento modernista y la crónica. Con sus cuentos, Ecco Neli, Teresita, Charry Lara, Segura, Gnecco Mozo, Cervantes García, Martínez Delgado y Hernández de Alba ayudaron a esta tarea.

En la década de 1920, además, ocurren dos hechos importantes para la historia del cuento colombiano: se publican las dos primeras antologías de cuentos (la primera en 1925, dentro de la Colección Ediciones Colombia, de Germán Arciniegas; la segunda en 1928, dentro de la Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana) y aumenta significativamente la publicación de libros de cuentos (Agudelo 2015: 158, Barón 2013: 55, 65). La segunda antología, además, se constituye en la primera que compendia los cuentos de autoras colombianas, entre ellas, Cleonice Nannetti; este hecho ratifica aún más lo que afirmé antes acerca de la consideración de esta escritora como la única del grupo aquí analizado con una clara conciencia del género cuento. A continuación, explicaré mejor por qué.

## 2. Ecco Neli (Cleonice Nannetti): cuentista entre articulistas

Los cuentos publicados por Ecco Neli en *El Gráfico* condensan y ajustan las propuestas literarias de los otros autores: sorprende en ella su capacidad para manejar las tensiones de los argumentos y la sutileza con la que presenta complejos contrastes entre clases sociales y entre sentimientos, al mismo tiempo que su poco interés por abordar el tema de las relaciones afectivas entre hombres y mujeres, asunto que ha estado siempre asociado a lo que, en muchas ocasiones –inclusive hoy– se ha denominado “literatura femenina” (en los cuentos de Teresita, por ejemplo, este es el tema que predomina, y algunos de sus relatos se presentan en la sección denominada, precisamente, “Literatura Femenina”), o a la literatura galante, que sí estará muy presente en los cuentos de Gómez Corena, como explicaré más adelante.<sup>17</sup> Los cuentos de Ecco Neli, asimismo, cuidan en extremo

<sup>17</sup> De Ecco Neli (anagrama de Cleonice) es poco –por no decir menos– lo que se conoce de sus datos biográficos: al parecer, nació en Popayán, en 1905, y en 1956 estaba radicada en Nueva York. Publicó, además de en *El Gráfico*, en el periódico *El Tiempo* (Bogotá) y en las revistas *Senderos* (Bogotá), *La Novela Semanal* (Bogotá), *Claridad* (Medellín) y *Letras y Encajes* (Medellín). Pese a que los cuentos de Ecco Neli han sido clasificados como literatura infantil y ella misma ha sido declarada como la primera escritora

la elaboración de los finales, sin dejar que aparezca un índice de moraleja (explícita o implícita), y la caracterización de los personajes se aleja de cualquier estereotipo: géneros y clases sociales se entrecruzan en las narraciones, dejando ver, más bien, conflictos y sensaciones complejas que son comunes a hombres y mujeres, a seres de cualquier edad y de cualquier posición social.

Otro logro estructural de los cuentos de Ecco Neli es que, si bien los conflictos sociales se presentan desde una perspectiva universalista, aquellos pueden mostrar, al mismo tiempo y en profundidad, las diferencias radicales entre las alternativas de actuación que se tienen de acuerdo al grupo social al que se pertenezca; así lo demuestran los cuentos “La carcajada del diablo” y “Amor de madre”. En el primero, un actor de teatro acepta representar un papel en una obra para agasajar a unos diplomáticos, con el objetivo de conseguir dinero para comprar las medicinas que necesita su hija, gravemente enferma; mientras el actor se encuentra en plena función, su otra hija arriba al teatro para avisarle que la niña ha muerto. El drama de la escena es efectivamente equilibrado por Ecco Neli pasando a hacer una reflexión sobre el deber del artista cuando crea: “El viejo Fernando debió hacer el esfuerzo de la carcajada, porque ante el público el dolor no se muestra; se esconde, se devora... y... dicen también que sale ganancioso quien sostiene su papel de máscara... Por fin cayó el telón” (Ecco Neli 1925: 323); el cambio, sin embargo, no es abrupto y constituye un punto de contraste que brinda complejidad a la situación narrada, sin por ello restar efectividad a la inclemente realidad que ficcionaliza.

Por su parte, en “Amor de madre”, Ecco Neli recrea la historia de un niño también gravemente enfermo de quien el médico ya ha dicho a sus padres (pertenecientes a una clase social adinerada) que no tendrá salvación. El dolor y la angustia de los padres, que podría derivar en una escena absolutamente dramática y sentimental, es contrastada a través de dos elementos: la comparación entre la actitud del padre (quien en medio de su impotencia se escabulle hacia un rincón del cuarto a llorar, sin poder hacer nada más) y la de la madre (al lado de la cama del niño, controlando su dolor para darle algo de tranquilidad a su hijo agonizante); la confesión del niño (hasta ese momento, un ejemplo de virtudes) acerca de la forma en la que se burló de un niño pobre que estudia en su escuela y ante la que su madre “permanece absorta frente a la grandeza del misterio de un alma de niño” (Ecco Neli 1926a: 1891). La caracterización de la madre, contraria a los estereotipos de la mujer que no puede controlar sus sentimientos, y quien, en su calidad de pretendida autoridad moral, juzga todo acto como bueno o malo, dota al cuento de dos puntos de inflexión que generan en el lector un efecto más allá de la mera empatía emocional con la situación narrada.

Ambos cuentos presentan situaciones que convocan la afiliación sentimental inmediata por parte del lector, al mostrar episodios extremos de gran carga emocional y dramática: la impotencia por falta de recursos materiales en “La carcajada del diablo” se lee en conjunto, en “Amor de madre”, con la impotencia ante la muerte inexorable, frente a la que el dinero se vuelve inútil; al mismo tiempo, los cuentos exhiben las complejidades y tonos diversos de estas mismas

---

(mujer) de este subgénero en el país (Robledo s.f.), en este apartado mostraré que, si bien en los personajes de sus cuentos figura siempre un niño o una niña, sus temas y su enfoque trascienden el de la niñez.

situaciones, sin velar lo severo de ellas, y escapando del encasillamiento fácil en categorías morales. Ambos cuentos aparecerán luego publicados en el primer libro de Ecco Neli: *Cuentos*; lo mismo sucederá con “La tristeza de la escuela”, publicado 11 años más tarde en el libro *Otros cuentos*. La comparación entre la versión de los cuentos publicada en *El Gráfico* y las que se publicaron en los libros permite ver características interesantes en el ejercicio de creación literaria de Ecco Neli, que se pueden hacer extensivas a algunos de los autores contemporáneos. En las versiones que aparecen en el libro de 1926, los cambios que introduce la autora (barruntando que su editor –Germán Arciniegas– no haya participado en este proceso) se limitan a correcciones en el nivel del uso de la lengua (uso adecuado de los signos de puntuación, específicamente) y a precisiones en el uso de los signos de exclamación, que aumentan o neutralizan la carga emocional en el diálogo de los personajes; en contraste, en la versión que aparece en el libro de 1937, los cambios son no solo de orden lingüístico, sino también estructural y expresivo.

“La tristeza de la escuela” narra la historia del primer día que un niño va a la escuela; tras llegar a casa, el niño interroga a la madre acerca de la confiabilidad de los conocimientos que le enseña su maestro. Se trata del contraste entre las respuestas cargadas de magia y fantasía que le da su madre a sus preguntas, y el conocimiento racional que le impone el maestro –y el mundo en el que se desenvolverá en la adultez–; la madre, finalmente, opta por decirle al niño que olvide lo que le ha enseñado, pues el maestro “sabe más” (Ecco Neli, 1926b: 349). La evaluación sobre la situación está cargada de una ambigüedad que enriquece la situación descrita; la “tristeza” se entiende en dos sentidos: por un lado, el dolor por la ruptura en la relación entre madre e hijo y, por otro, la desolación ante el conocimiento racional que se impone como incuestionable y desaloja cualquier otro tipo de saber. En el libro, Ecco Neli elimina todo un párrafo, al final de la segunda parte del cuento; esta decisión se debió, muy seguramente, a que ese párrafo introducía la voz narradora del niño, que no compaginaba, en términos estructurales, con la voz narradora predominante en el cuento: el narrador externo. Esa única visión interna desde el personaje niño se convertía en un elemento disonante en el ritmo y en el tono de la narración. De otra parte, los cambios en el lenguaje tienen que ver con la búsqueda de términos más precisos y expresiones más sintéticas: “ilusión” por “esperanza”, “no recuerdes” por “olvida”, “permaneciendo” por “soportando”, se pueden mencionar entre esos cambios.

El paso de hacer correcciones en el nivel del uso de la lengua a otras de tipo más estructural y expresivo no solo posibilitan comprender el alto grado de conciencia de Ecco Neli sobre su trabajo como escritora, sino también el cambio que se empezaba a operar en ese momento en cuanto a la percepción del lenguaje literario. Si bien aún la Academia de la Lengua influía de manera directa en las directrices que debían guiar el trabajo escritural de los autores literarios (y lo seguiría haciendo hasta mediados del siglo XX) (Marín 2017: 222-226), poco a poco los escritores se irían alejando de ellas para afirmar que hacer literatura no significaba escribir “bien”, según la normativa de la lengua, sino buscar un lenguaje propio que se adecuara a los fines estéticos y expresivos del género literario elegido.

En este sentido, el caso de Cleonice Nannetti llevaría a pensar de otra manera el lugar de la mujer escritora en la historia del cuento colombiano de esta época. La

mayoría de escritores contemporáneos, autores de cuentos en Colombia, fueron hombres; sin embargo, ninguno de los cuentos revisados del corpus de esta investigación alcanza la complejidad estructural ni el tipo de caracterización de personajes y situaciones de los escritos por Ecco Neli. Quizá, en el caso de esta escritora payanesa, la imposibilidad de tener “un cuarto propio” no se cumpla; por el contrario, Ecco Neli demostraría que las mujeres escritoras de este momento – obviamente, no todas ni en el mismo grado– tuvieron más tiempo y espacio para dedicar a la escritura, corrección y reescritura de sus textos. Los escritores hombres, seres públicos por excelencia, debían repartir su tiempo entre su trabajo, sus muchos compromisos sociales (parte de la agenda de un intelectual) y su familia; así, el tiempo que podían “robar” a sus actividades para dedicarlo a la escritura era poco y esto se vería reflejado en la sensación de escritura rápida que deja la lectura de la mayoría de los cuentos colombianos publicados en *El Gráfico*.

Si bien los cuentos de Teresita tampoco presentan moraleja, estos se acercan más a lo que se ha denominado como cuento lírico, derivado directamente del cuento modernista, en el que se privilegian las sensaciones por encima de los hechos, los motivos giran alrededor de temas universales y figuran constantemente los narradores-personajes (Ezama 1992: 63). Este tipo de cuento fue predominante en la primera etapa de *El Gráfico*; en el caso de Teresita, sus características se resaltan aún más por la elección del tema amoroso como motivo de sus cuentos. En el caso de Alberto Charry Lara, sus cuentos presentan como temas dominantes la locura y la confusión entre realidad y ficción; pese a que la exigencia de los temas supere el desarrollo estructural logrado en los cuentos –sobre todo, el imperativo de construir y mantener una tensión narrativa–, su introducción en el repertorio del sistema literario colombiano de la época permite separar aún más el género cuento de otras formas de prosa de ficción breve, al usar elementos como los finales sorpresivos y fantásticos, que resaltan la autonomía del escritor y de la escritura ficcional misma.

En los casos de los cuentos escritos por Silvino Segura y Francisco Gnecco Mozo, el humor aparece como un elemento característico de sus argumentos y estaría relacionado con el relato folclórico (Ezama 1992: 63), al retomar algunos elementos de la cultura popular como las leyendas y tipos como los enanos y los políticos de provincia; en algunos casos, el efecto humorístico está mejor logrado que en otros, dada la dificultad de su manejo para alcanzar una respuesta adecuada por parte del lector. La introducción del humor en el sistema literario guarda estrecha relación con la matriz mediática en la que aparecen los cuentos: una revista de información, cultura y variedades, es decir, una publicación en la que las fronteras entre lo serio y lo risible, lo importante y lo banal tienden a confundirse. De esta manera, la prensa como matriz mediática de lo literario permitía introducir en él la ambivalencia, la mezcla entre lo culto y lo popular, lo “alto” y lo “bajo” (Kalifa y Vaillant: 2004, 211). Por último, los cuentos de Alberto Cervantes García retoman personajes famosos (ficticios y reales) como Pierrot y Jesucristo, desde una perspectiva innovadora, al igual que asuntos complejos de narrar como los detalles de una cirugía en el cerebro.

Resulta, entonces, evidente que si bien estos cinco escritores (Teresita, Charry Lara, Segura, Gnecco Mozo, Cervantes García) no consiguieron llegar a cuentos tan logrados (en términos estructurales y expresivos) como los de Ecco Neli, sí

contribuyeron al proceso de especialización y modernización del género cuento. A los imperativos de contar una historia, a través de la condensación del drama (Bencetti 1926: 1889), y de despertar las emociones (Vásquez 1926a: 2288), según se entendía entonces el cuento, estos autores sumaron aspectos como la renovación en los temas tratados, el humor y un lenguaje que retomaba elementos, sobre todo, del cuento modernista, para afirmar la autonomía de la ficción y la primacía de la subjetividad del autor.

En este punto, es importante detenerse y ampliar la concepción que imperaba en la época acerca de lo que debía ser la literatura, en relación con la emocionalidad, pues será esta la principal característica de la segunda tendencia en los autores de cuentos colombianos trabajados aquí. Tanto en *El Gráfico* como en los testimonios de escritores (también cuentistas) tan reconocidos y consagrados en el momento como Eduardo Zamacois (cubano-español, de quien aparecieron algunos textos en *El Gráfico* durante 1917 y 1918) y Tomás Carrasquilla, predomina la idea de “sentir y hacer sentir” (Zamacois citado por Ripoll y Cáliz s.f.: 305) y de la “verdad del sentimiento” (Carrasquilla 1906: 293) como objetivos fundamentales de la escritura literaria. La importancia del sentimiento en la creación literaria guarda relación con otra idea complementaria: aquella que enuncia que es más importante el fondo que la forma (Zamacois citado por Ripoll y Cáliz s.f.: 305), es decir, el contenido y sus significados, que su manera de expresión y organización. Esta idea se derivaría de la preceptiva retórica del siglo XVIII y, especialmente, del fin didáctico de las bellas letras que emana de ella (Rodríguez-Arenas 2007: 168), para el cual relatar era sinónimo de enseñar algo; de allí que entender el contenido fuera lo más importante. Ese fin didáctico estará presente en los cuentos de Gómez Corena, a quien me referiré a continuación.<sup>18</sup>

### 3. Pedro Gómez Corena: el escritor “galante” para la mujer “moderna”

El sentimiento-emoción en la creación literaria podía ser entendido de dos maneras: una, extensible a todos los sentimientos humanos (como sería visible en los autores de la primera tendencia de los cuentos colombianos, señalada en el apartado anterior), y la otra, relacionada con los sentimientos derivados de las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. En el caso del escritor colombiano Pedro Gómez Corena, veremos que, retomando los modelos de la literatura galante o erótica que ya tenía tradición en la cuentística francesa y en la española (precisamente, con autores como Zamacois), escribe y publica en *El Gráfico* cuentos cuyo tema mayoritario es el adulterio femenino, al que le siguen las relaciones afectivas entre hombres y mujeres de diferentes clases sociales; solo cuatro de los 36 cuentos de Gómez Corena tendrán temas diferentes a estos. A

<sup>18</sup> De Gómez Corena (1882-1962), escritor bogotano, reconocido apenas en la tradición literaria colombiana por su novela *El 9 de abril* (sobre la época de la Violencia bipartidista en Colombia, a mediados del siglo XX), se publicaron también cuentos en la revista *Cromos*, entre 1926 y 1946; no me ha sido posible ubicar cuentos suyos en otras publicaciones periódicas. Tampoco me ha sido posible saber si hubo alguna conexión, más allá de la profesional, entre el autor y *El Gráfico*, que explicara su continuidad y la asiduidad de sus publicaciones o si esto se debió solamente a la empatía que se evidencia entre el *ethos* de la revista y los cuentos, como explicaré a continuación.

partir de la década de 1930, el lenguaje de los cuentos de Gómez Corena se hace cada vez más explícito, en escenas y términos eróticos, las relaciones entre hombres y mujeres de clases sociales distintas se tornan posibles, y aparecen – aunque muy excepcionalmente (solo en dos de los cuentos)– personajes femeninos que, pese a que encarnan posiciones contrarias al tradicionalismo, no son juzgadas por ello. En el mayor número de los casos, las historias de Gómez Corena parecen querer adoctrinar a las mujeres acerca de los peligros de la separación, el adulterio, las relaciones extramatrimoniales y la creencia de la mujer de que no necesita casarse o de que puede hacerlo con quien lo desee; de allí que la mayoría de sus cuentos tengan un final cerrado y en muchas ocasiones fatalista, para que suscite la reflexión moral del lector(a) (Ezama 1992: 109).

En consecuencia, puedo afirmar que Gómez Corena, así como otros escritores de la época, cultivadores de la literatura erótica o galante, como Zamacois y el igualmente escritor español Joaquín Dicenta (de quien también se publicaron textos en *El Gráfico* durante 1917), se erigieron como educadores de las mujeres: “A pesar del erotismo atribuible a [sus] obras, primaba el conservadurismo, hasta el punto de que uno de los principales objetivos era subordinar a las lectoras y frenar la propagación de la ‘mujer nueva’” (Ripoll y Cáliz s.f.: 313). En este punto, debo recordar que, a pesar de que *El Gráfico* se declaraba como una publicación para cualquier persona que la hojeara, sin importar “cuales fueren sus opiniones políticas, sus creencias religiosas, sus ideas generales, [pues deseaban] llamar la atención a todas las edades, a todas las profesiones, a todos los estados de la vida” (“Charla con los lectores”, 1925: s.d.), las mujeres eran su público más numeroso. Lo anterior se puede inferir a partir de la gran cantidad de secciones dirigidas a ellas, que empiezan a aparecer gradualmente en la historia de esta publicación (en la primera época solo tenía una: Página Femenina): La Mujer en el Hogar y en la Sociedad, Crónica de la Moda, Consultorio de Estética Femenina, La Vida en el Hogar, Nuestra Conducta en Sociedad, La Semana Deportiva (noticias sobre mujeres en el deporte). Estas secciones se complementaban con las dedicadas al cine (que también empiezan a ser cada vez más numerosas en esta segunda etapa de la revista), con noticias sobre las estrellas de Hollywood, adelantos de las películas que se estrenarían en Bogotá y fotografías de actores y actrices: Indiscreciones de Cinelandia, Noticiero Cinematográfico, Cine Parlante y Sonoro, El Cine y sus Artistas; inclusive, las últimas portadas de la revista serán fotografías a color de actores y actrices de la gran pantalla.

La mujer y sus transformaciones en una sociedad que empezaba a percibirse como moderna fueron, pues, las preocupaciones presentes en los cuentos de Gómez Corena y se adecuaron bien a la matriz mediática en la que se publicaron, dirigida también, en su mayor parte, a esa mujer que se percibía moderna, pero que –desde la perspectiva del autor y la de la revista– era preciso desacelerar en sus rápidos cambios. El erotismo y las relaciones amorosas entre hombres y mujeres eran el gancho para llamar la atención de lectores y, sobre todo, de lectoras; a través de las descripciones vívidas, se conseguía como efecto la “contaminación sensorial de los lectores” (Fernández 2010: 55) y, por ende, su empatía y fidelización hacia los cuentos y hacia la revista misma. La retórica sentimental y los diálogos, más asimilables y fáciles de leer que el discurso narrativo (Abraham 2016: 115) y más propios de las conversaciones de salón de una clase social adinerada, son dos de las

características formales más sobresalientes de los cuentos de Gómez Corena; ambos recursos literarios se derivan de la escena teatral propia de inicios del siglo XX y fueron luego continuados por la estética del cine hollywoodense. Junto a estos dos recursos, encontramos un discurso proveniente de un narrador externo que, en pocas pinceladas, dibuja el drama pasional de los personajes (casi todos pertenecientes a esa misma clase social adinerada); además, en varias ocasiones, el narrador usa la conjugación verbal en presente del indicativo, circunstancia que acentúa lo vívido de las descripciones y de las situaciones expuestas, pero que también sería un índice de cierta presencia del lenguaje de la crónica, género periodístico que siempre ocupó un lugar destacado en *El Gráfico*.<sup>19</sup>

La caracterización, sobre todo, de personajes femeninos de la clase adinerada bogotana, tendría que ver con las mayores libertades que estos pueden permitirse (y también con lo que pudo haber sido el público más real de la revista), gracias al tiempo libre y a la autonomía material que ofrece el dinero y que amplía las alternativas de actuación en el mundo. La mujer casada de clase adinerada que describe Gómez Corena era muy superficial, tenía demasiado tiempo libre y podía usarlo en salidas y asistencia a reuniones en casas de amigas y amigos en las que lo más normal resultaba ser –a falta de otras distracciones– la consecución de un amante. El matrimonio por conveniencia (o, simplemente, el aburrimiento) parecía ser, junto con el ocio excesivo, la causa fundamental para que estas mujeres se sintieran insatisfechas con su vida y buscaran entretenimiento y satisfacción fuera de su hogar. Tantas libertades parecían poner en peligro a la sociedad y, específicamente a la familia tradicional. Desde los cuentos de Gómez Corena y desde las secciones de la revista se buscó, pues, frenar, en lo posible, el avance de las libertades en la mujer colombiana. En “Decálogo de la buena esposa”, por ejemplo, se hacen, entre otras, las siguientes afirmaciones: “Si tu marido se aleja de ti, espéralo. Aún si te abandona, espéralo. Porque tú no solo eres su mujer; sino además constituyes el honor de su nombre. Un día él volverá y te bendicirá” (1939: s.d.); por su parte, en “Divorciada” se enuncia: “Cada día se torna más grave el problema del divorcio en los Estados Unidos, donde se calcula que hay casi un millón de mujeres que han resuelto separarse de sus maridos, y que hoy viven una vida llena de dificultades y peligros” (1939; s.d.). Dificultades y peligros que podían derivar en muertes y destinos horrendos, según los “edificantes” finales de los cuentos de Gómez Corena.

Esta segunda tendencia del cuento colombiano en *El Gráfico* se complementa con los cuentos de Luis Eduardo Abello; sus cuentos remiten a una tradición literaria (la literatura social) que, si bien comienza con los textos de José Antonio Osorio Lizarazo, a finales de la década de 1920, solo tendrá mayores representantes a partir de la década siguiente y sobre todo, la de 1940, cuando la clase obrera y la clase media se afiancen como fuerza social en el país. Los cuentos de Abello introducen problemáticas de la mayor actualidad, relacionadas con los grupos sociales de menos recursos económicos, así como otras que tocan a los sectores

---

<sup>19</sup> Como característica singular del período, en relación con las formas de publicación del género cuento, menciono el hecho de que cuatro de los textos de Gómez Corena, publicados entre el 23 de octubre de 1926 y el 5 de marzo de 1927, tuvieron continuidad en el siguiente, a manera de lo que podría denominarse como “cuento por entregas”: “Falso plumaje”, “La obsesión”, “Lo incontinente” y “El payaso abandonado”. Botrel menciona la presencia de este fenómeno en el cuento español de la misma época (s.f.: 8).

más vulnerables de la sociedad y que eran pasadas por alto por la mayoría de autores y en la mayoría de obras literarias (a diferencia de Gómez Corena, solo uno de los cuentos de Abello plantea el amor como tema). El personaje más asiduo en los cuentos de Abello es el empleado público y sus vicisitudes en un país en el que cada cambio de gobierno o cada reestructuración ministerial supone el fin del contrato de trabajo; la pobreza y la muerte de sus seres queridos, por falta de recursos económicos, marcan los destinos de los personajes de la mayoría de los cuentos de este escritor. El estilo de Abello, proviene, sobre todo, de la crónica,<sup>20</sup> de lo que parecía ser su conocimiento profundo del funcionamiento de las capas menos visibles de la ciudad (el mundo de los drogadictos, por ejemplo, que aparece en uno de sus cuentos) y de la dinámica del empleo público, una de las pocas alternativas que tenía el escritor colombiano del temprano siglo XX para desplegar sus habilidades escriturales y establecer redes con sus pares (Marín 2017: 14-15), pero caracterizada por su absoluta inestabilidad.

Para finalizar este apartado, puedo afirmar que, aunque los cuentos de Gómez Corena y de Abello no evidencien un logro marcado en su elaboración formal, sus argumentos introducen problemáticas de la sociedad moderna, al mismo tiempo que llaman la atención acerca del circuito más comercial para la literatura que se estaba afianzando en ese momento. Las “fórmulas” o estructuras estereotipadas usadas en los cuentos provienen de su contacto con otras formas de expresión y géneros presentes en la matriz mediática *El Gráfico*, como la crónica, el teatro y el cine. Desde la perspectiva de este artículo, esos estereotipos, tal como lo proponen Thérenty, Kalifa y Vaillant, señalan, por una parte, la relación de este momento de desarrollo del género cuento con los ritmos repetitivos que caracterizan el tiempo moderno (Thérenty 2012: s.d.) y, por otra, con las formas de reproducción industrial de las obras literarias, para este caso, las de la prensa.

La técnica de recortar (de otras publicaciones) y pegar (en una nueva publicación –y sin citar la fuente–) para conseguir los contenidos de la publicación periódica, y el uso de clichés (planchas de imprenta en las que se graba lo que se va a imprimir) que abaratan los costos de impresión, eran mecanismos bien conocidos por directores de periódicos y revistas (y por los escritores mismos). Estos mecanismos recuerdan el origen reproductivo (mecánico) de la literatura que se publicaba en la prensa (Kalifa y Vaillant 2004: 210), así tuviera una pretensión de originalidad y pureza; formas y significados de los textos no podían salir ilesos de su vecindad con la matriz que los acogió para poder llegar a un lector, así como tampoco podían hacerlo las formas de producción de lo literario. Los cuentos de estos escritores también son el resultado del proceso de profesionalización del escritor en la época, en el que cuando se escribe para la prensa, se devenga un salario según la cantidad (regular) producida –en el mejor de los casos, cuando los dueños de las publicaciones podían pagar a los autores–. Repetición, actualidad y rapidez se evidencian en los cuentos de Gómez Corena y de Abello, y ellos parecieron no estar menos orgullosos por ello.

La constancia de las publicaciones de estos dos autores en *El Gráfico* también demuestra que sus formas y temas estaban dentro del horizonte de lecturas del

---

<sup>20</sup> Lo demuestra, además, la publicación en *El Gráfico* de dos crónicas de su autoría: “Cómo se vive en los barrios obreros” (nº. 1436, 1939) y “Cómo se vive en las pensiones de Bogotá” (nº. 1438, 1939).

público lector de la época, dentro del que se hallaba las novelas gráficas importadas de Europa y Estados Unidos (Moncada 2016: 225), los libros de la popular editorial argentina TOR (Abraham 2016: 33), las lecturas “pornográficas”, tales como *La Vida* y *El Chick* (publicaciones periódicas provenientes de Madrid) (“De la dirección”, 1923: 15), las novelas del popular escritor colombiano Arturo Suárez (Vásquez 1926b: 84, Abello 1940: 667, Marín 2017: 211) y las de los también populares autores españoles de novelas eróticas Álvaro Retana y Artemio Precioso (“De la dirección”, 1923: 15), este último, director de la revista madrileña de humor-erotismo *Muchas Gracias*, muy leída en la época en Colombia (Vásquez 1926b: 84). Estas lecturas, que no correspondían a un circuito de prestigio literario y en las que predomina, sobre todo, el tema erótico, permiten explicar, en gran parte, la presencia de los cuentos de Gómez Corena y de Abello, y su aceptación por parte de la revista y del público lector de la época. Así, estos dos escritores demuestran la importancia que tenía ya en ese momento del campo intelectual colombiano un circuito más comercial de lo literario (menos especializado y más popular); este circuito permitía formar una base lectora más numerosa y una material-económica para que fuera posible proponer y sostener las formas más especializadas y prestigiosas de lo literario.

#### 4. Conclusiones

Comencé este artículo con las palabras de Thérénty y con ellas también finaliza. En él he pretendido –como ella lo ha hecho– llamar la atención sobre la necesidad para los estudios literarios de plantear y desarrollar historias literarias integrales, que cuestionen y vinculen, al mismo tiempo las literaturas consagradas y las que permanecen en el anonimato o en el olvido, que llamen la atención sobre los soportes que median la relación entre autores, textos y lectores.

En general, puedo afirmar que los cuentos colombianos publicados en la segunda etapa de *El Gráfico* no son homogéneos y que las propuestas de los autores analizadas aquí demuestran un momento importante para el desarrollo de género cuento en Colombia, caracterizado por la diversidad de búsquedas en cuanto a temas, lenguajes y estructuras. El amor-erotismo, lo fantástico, el humor y las problemáticas sociales hacen parte de los temas elegidos por los autores para impulsar la “prosa” hacia nuevos mecanismos de expresión y nuevas formas y formatos, para independizarlo de formas de prosa de ficción breve anteriores y también de la matriz mediática que configuró su circuito de producción y difusión durante casi un siglo: la prensa. Las propuestas más relacionadas con la búsqueda de un lenguaje literario especializado y de prestigio, así como aquellas más emparentadas con la cultura popular y la actualidad, fueron igualmente importantes para lograr esta independencia y la legitimación del género unas décadas después. Publicaciones periódicas como *El Gráfico* dieron cabida a ambos tipos de propuestas, dieron un lugar al cuento y a un público lector, que se familiarizó con sus formas y creó una base que sostuvo a los lectores futuros de este género. Los cuentos de Ecco Neli y de Pedro Gómez Corena sintetizan lo anteriormente dicho. Mientras Ecco Neli se asociaría a una propuesta cuentística que busca un lenguaje

literario especializado y de prestigio,<sup>21</sup> los cuentos de Gómez Corena estuvieron más cercanos a un subgénero literario más popular: la novela galante o erótica.

Aunque aún el cuento no fue un género legitimado en la época y se incluía como parte de la prosa practicada por los escritores, publicaciones como *El Gráfico*, en la que los cuentos colombianos fueron mayoría (comparados con los de autores provenientes de otros países) y mantuvo una sección para este género, permitieron a los narradores tener un espacio para desplegar su prosa, vinculando nuevos temas, estructuras y retóricas. En su segunda etapa de vida, *El Gráfico* privilegió un circuito de comunicación menos especializado que en sus primeras casi dos décadas de publicación; en este momento, la revista deja a un lado sus objetivos editoriales de ser una publicación para la “élite de buen gusto” y se asume como una para un público menos letrado, en la que la literatura también podía tener más directa y abiertamente la función de entretener. Esta división de las formas de circulación de lo literario, constatables en los 31 años de vida de *El Gráfico*, es fundamental tanto para el desarrollo del mercado literario editorial colombiano como para la aparición de propuestas literarias más arriesgadas que se contraponen a ese circuito más comercial y que contribuyen a sostener la creencia simbólica en la literatura.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

- Abello, Luis Eduardo, “Memorias de un muerto vivo”, *El Gráfico*, 1466 (1940), pp. 666-667.
- Bencetti, Álvaro de, “Una notable cuentista”, *El Gráfico*, 787 (1926), pp. 1888-1889.
- Carrasquilla, Tomás, “Homilía No. 2. En contestación y acatamiento al hermano Max Grillo”, *Alpha*, 8-9 (1906), pp. 285-314.
- “Charla con los lectores”. *El Gráfico*, 720 [1925] s.d.
- “Decálogo de la buena esposa”, *El Gráfico*, 1456 [1939] s.d.
- “De la Dirección. Claudicación?”, *El Cuento. Suplemento de La Novela Semanal*, 1 (1923), p. 15.
- “Divorciada”, *El Gráfico*, 1458 [1939] s.d.
- Ecco Neli [Cleonic Nannetti], “La carcajada del diablo”, *El Gráfico*, 721 (1925), pp. 322-323.
- “Amor de madre”, *El Gráfico*, 787 (1926a), pp. 1890-1891.
- “La tristeza de la escuela”, *El Gráfico*, 809 (1926b), pp. 348-349.
- Vásquez, Rafael, “Un cuentista novel. Antonio César Gaitán”, *El Gráfico*, 795 (1926a), pp. 2288-2289.
- “Figuras Intelectuales de Hoy. Con José Restrepo Jaramillo”, *El Gráfico*, 802 (1926b), pp. 84-85.

<sup>21</sup> Por estas razones, extraña que Ecco Neli no tenga una mayor presencia en el canon del cuento colombiano en la actualidad, que sus libros no hayan sido reeditados y que su presencia en la tradición del cuento colombiano se limite a resaltarla como autora de cuentos para niños.

## Obras citadas

- Abraham, Carlos. *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*. Argentina: Tren en Movimiento, 2016.
- Agudelo Ochoa, Ana María, “Hacia una historia del cuento colombiano”, *Inti. Revista De Literatura Hispánica*, 81-82 (2015), pp.147-169.
- Barón Gil, Orlando. El cuento colombiano y su presencia en las historias de la literatura nacional y las antologías del género. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2013. <http://www.bdigital.unal.edu.co/11460/1/orlandobarongil.2013.pdf>
- Bedoya Sánchez, Gustavo Adolfo, “La traducción como práctica moderna de lo literario. El caso del suplemento *El Nuevo Tiempo Literario* (Bogotá: 1903-1915, 1927-1929)”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.). *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*. Vigo: Academia de Hispanismo, 2012, pp. 31-39.
- Botrel, Jean-François, “La poética periodística de Clarín: el ejemplo de los cuentos”, s.f. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-periodistica-de-clarin--el-ejemplo-de-los-cuentos/html/dccdf6fe-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-periodistica-de-clarin--el-ejemplo-de-los-cuentos/html/dccdf6fe-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_4.html)
- Ezama Gil, Ángeles. *El cuento en la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992.
- Fernández, Pura, “Formas y formatos: las colecciones de novela corta en la prensa erótico-festiva de la Restauración”, en *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de las formas. Homenaje a Jean-Michel Desvois*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2010, pp. 47-58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3843025>
- Kalifa, Dominique y Alain Vaillant, “Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au xixe siècle”, *Le Temps des Médias*, 2 (2004), pp. 197-214. Disponible en: <http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-1-page-197.htm>
- Marín Colorado, Paula Andrea, “Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos*”, *Historia Y MEMORIA*, 13 (2016), pp. 185-214. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.19053/20275137.5204>
- Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. Medellín: La Carreta-Universidad de Antioquia, 2017.
- Moncada, Daniel y Sebastián Marín, “La lectura en Medellín. Censura y sacralización, 1870-1930”, en Alfonso Rubio (ed.). *Minúscula y plural. Cultura escrita en Colombia*. Medellín: La Carreta, 2016, pp. 213-229.
- Ripoll Sintés, Blanca y Jessica Cáliz Montes, “El género del relato breve y la configuración de un nuevo público. *La Esfera* (1915)”, en *Diálogos en la frontera. De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, s.f., pp. 301-317. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/47/22ripollcaliz.pdf>
- Robledo, Beatriz H., s.f. “Eco Nelly”, en *Antología de los mejores relatos infantiles*. S.f. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ninos/relatoi/rela8.htm>
- Rodríguez-Arenas, Flor María. *Periódicos literarios y géneros narrativos menores: Fábula, anécdota y carta ficticia. Colombia (1792-1850)*. USA: Stockcero, 2007.
- Thérenty, Marie-Ève, “Montres molles et journaux fous. Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIXe siècle”, *CONTEXTES*, 11 (2012). Disponible en: <https://contextes.revues.org/5407>
- “Los misterios urbanos en el siglo XIX: un primer episodio de la mundialización mediática”, en Laura Suárez de la Torre y Marie-Ève Thérenty. *Tras las huellas de Eugenio Sue: lectura y apropiación de Los misterios de París*. Siglo XIX. México: Instituto Mora, 2015, pp. 27-52.