

Una meditación sobre el cuento criollista en la Argentina del fin del siglo XX

MEMPO GIARDINELLI
Gettysburg College - Spanish Dept.

La clasificación que hace Alfredo Veiravé en su *Literatura Hispanoamericana* (Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1976) es sin duda una de las más eficaces para comprender el pasado y el presente del cuento del todavía llamado Nuevo Mundo. Con él, se puede afirmar que «el cuento, como género literario, aparece en Hispanoamérica desprendido de cuadros costumbristas, relatos, fábulas y leyendas, cuyos orígenes se remontan a la literatura precolombina recogida de la tradición oral por los cronistas de Indias... Tienen un carácter documental y costumbrista, rasgo generalizador que atraviesa toda la literatura del siglo XIX desde el realismo al naturalismo».

Para reflexionar ahora sobre el cuento criollista –su pasado, su vigoroso presente, su incalculable futuro– me parece útil recordar la completa clasificación veiraveana del cuento hispanoamericano:

a) Cuento romántico: Dice que es el que «se desarrolla sobre una trama sentimental en la cual priva lo subjetivo del narrador, quien utiliza la primera persona para introducir al lector en la emoción que transmite». Las descripciones y retratos «y las exclamaciones y exaltaciones del yo, denotan la expresión sincera de un narrador más sentimental que racional».

b) Cuento realista: La exaltación se sustituye por un tono «más objetivo y ceñido a la verosimilitud de los hechos narrados desde el exterior». Los personajes en este tipo de relatos son menos complejos en sentimientos, tienen lenguajes pintorescos y utilizan giros populares, y el narrador suele funcionar como testigo u oyente.

c) Cuento naturalista: Es un tipo de relato que «incorpora a su temática los ‘casos clínicos’ derivados de las leyes de la herencia y también los climas de trabajo que someten al individuo». Describe situaciones de las cuales los protagonistas no pueden escapar. La sociedad explotadora del hombre y la pasión

de ciertas vidas, desencadenan luchas. En estos cuentos la sordidez se convierte «en Hispanoamérica, en denuncia y protesta contra un sometimiento infrahumano».

d) Cuento modernista: La mayoría de los poetas practicaban también formas cuentísticas, y en particular el cuento breve, con temáticas cosmopolitas y/o fantásticas, opuestas al hasta entonces vigente costumbrismo e incluso al realismo a la manera de Emile Zola. Señala Veiravé que «en su intento por destacar una nueva sensibilidad artística y crear mundos imaginarios e irreales, el cuento modernista sustituye la realidad cotidiana y abunda en ambientes parisenses». Tal exotismo, como él lo llama, primero espacial o geográfico, es creador de una «gran corriente que se prolonga hasta el siglo XX y que se puede definir como literatura fantástica». Las características esenciales del cuento modernista –sigue– son las siguientes: «1) El lenguaje preciosista es el centro del relato; 2) El narrador guía al lector hacia un mundo artificioso; 3) Los personajes se mueven en ambientes exóticos, irreales o soñados; 4) La acción es discontinua y el autor interrumpe el hilo narrativo con digresiones poemáticas; 5) La descripción –que se impone sobre la narración– es rica en impresiones sensoriales; 6) Los cuentos carecen de tensiones sociales o conflictos psicológicos».

e) Cuento regionalista: Es un tipo de relato que aparece a partir de la recuperación textual de lo que Veiravé llama «un amplio campo temático ubicado en la confrontación hombre-naturaleza». Aparece nítidamente con Horacio Quiroga, y con miles de autores después de él: selvas, montañas y grandes ríos se incorporan como geografías literarias. Incluso episodios como la Revolución Mexicana forman parte del regionalismo porque «suministra a los cuentistas un material importante, que fue utilizado por numerosos narradores para crear un fresco o mural de las miserias y grandezas de los sucesos de la guerra revolucionaria».

f) Cuento vanguardista: Partiendo «de elementos realistas en escenarios nacionales (el porteño de Cortázar, el mexicano de Rulfo, el paraguayo de Roa Bastos), pero sobre la apariencia del ‘criollismo’ el narrador somete al lector a una prueba de participación efectiva y directa en mundos ficticios o imaginarios». Este cuento es revolucionario, y de ahí su característica de vanguardia, porque «deja en libertad a los personajes, contrapone tiempos diferentes, varía el relato lineal, crea escenas simultáneas y construye una estructura nueva en la cual aplica técnicas experimentales sobre temas nacionales».

Pues bien: hasta aquí la clasificación de Veiravé, que va camino de ser clásica en las letras de la América hispanoparlante. De ella parte mi convicción –y mi propuesta– de que esta última categoría define exactamente lo que más se está escribiendo ahora en nuestra América y particularmente en la Argentina: un cuento de vanguardia que revisita formas del criollismo tradicional, pero renovándolo mediante la construcción de nuevas estructuras y mediante el ensayo de técnicas experimentales sobre los mismos, viejos temas naciona-

les. Es un cuento vanguardista que, sin embargo, es rechazado por los canonizadores y, por eso mismo, se desarrolla al margen de las grandes dictaduras académicas: este vanguardismo se monta sobre lo tradicional pero para quebrarlo, para reinventarlo. La reformulación es lo revolucionario. El rechazo de que es objeto deviene epifanía. Y entonces asoma este nuevo criollismo, vigoroso e irreverente, un criollismo –diría yo– de nuevo cuño.

El criollismo ahora. Una hipótesis

Como en toda Nuestra América, en la Argentina el cuento criollista se cultivó y fue muy popular desde finales del siglo XIX, ha recorrido con indetenible ímpetu todo el siglo XX, y aún hoy goza de estima en muchísimas comunidades latinoamericanas a pesar de que ha tenido tan mala prensa, digamos, pues ha perdido prestigio académico. En cierto modo el vocablo «criollismo» es hoy un adjetivo que suele utilizarse con fines desacreditantes, incluso peyorativos. Sin dudas, al perder prestigio literario el criollismo ha quedado como una marca de época, como un objeto de tesis, como una tendencia menor, o, si se quiere, apenas como una especie de proto-corriente literaria.

No obstante, es curioso (y más aún, es asombroso) que esto le suceda precisamente a un tipo de cuentística que ha convivido con las en su momento más revolucionarias tendencias modernistas, y le sucede después de haber sido coetáneo de las aperturas cosmopolitas del modernismo e incluso luego de haberse convertido en un verdadero «clasicismo» ante el embate de muchos movimientos vanguardistas. Desde esta perspectiva, me parece que la literatura criollista merece una reconsideración, ciertamente, e incluso quizá un solemne reconocimiento por una razón muy simple: porque sin criollismo nuestra América no se habría narrado a sí misma. Y desde luego merece un estudio serio, a la luz de décadas de experiencias y de una muy nutrida producción, en muchos casos de indudable calidad literaria.

Sobran evidencias de que, sobre todo en las últimas décadas, esta corriente ha sido desvalorizada consistentemente, sin pausas. Sobre todo el cuento criollista (mucho más que la novela criollista, que se practicó mucho menos) ha ido perdiendo asidero, casi se lo dejó de estudiar y la crítica lo desdeñó y lo desdeña –me parece– cada vez más. Quizá por su procedencia (viene del realismo y del naturalismo), quizá porque reivindica idealizadamente el espacio americano en lugar de reinventarlo imaginariamente. Es decir: lo describe, lo muestra, pero no siempre lo cuestiona. No siempre lo fuerza en sus posibilidades, ni fuerza al lector. Es demasiado cordial, digamos, y hay que admitir que en muchos casos ha sido tontamente cordial y complaciente. De hecho eso lo hace parecer menos sugerente e inquietante que otras formas de recreación de la realidad, como el cuento fantástico, el realismo mágico o las recientes formas paródicas asumidas por la narración americana (Antonio Skármeta, Osvaldo Soriano, Angélica Gorodischer, José Agustín). Sólo el último, más

contemporáneo impulso criollista de algunos nuevos autores a los que me referiré más adelante resulta provocador e inquietante: es el verdadero criollismo de nuevo cuño, un neo-criollismo, diría yo, que incorpora el otro gran elemento del cuento americano: el romanticismo.

De modo que —en esta hipótesis— realismo, naturalismo, modernismo, regionalismo y romanticismo se combinan para definir, en su mixtura, la propuesta finimilenarista del cuento argentino y latinoamericano. Esas tradiciones resultan ser, pues, en su conjunción contemporánea, vanguardia pura. Mi hipótesis es que el criollismo que asume y condensa esas tradiciones, con sus formas complejas y experimentales en las que el narrador deja al lector una participación efectiva y directa en mundos ficticios o imaginarios que tienen referencias concretas y palpables con la realidad que los rodea; y en las que se deja en libertad a los personajes, se contraponen tiempos diferentes, se quiebra la linealidad del relato, se crean escenas simultáneas y se construyen originales estructuras en las cuales las técnicas experimentales giran en torno de los casi siempre ineludibles temas nacionales, regionales e incluso de color local, este cuento resultante puede ser —y creo que lo es, así entendido— tan de vanguardia como cualquier otra creación ficcional no basada en repeticiones ni recursos desgastados.

Si bien con el paso del tiempo el cuento criollista ha perdido prestigio —y a ello contribuyeron también los experimentalismos y las audacias que plantearon algunos autores del boom y del posboom— ello no significa que se haya dejado de escribir. Precisamente, lo que a mí más me impresiona cada vez que soy jurado de concursos de cuentos, y lo que me tocó ver durante mis muchos años como editor, es observar cómo siempre renace con ímpetu. Desde luego que ese renacer suele mostrar mejores intenciones que resultados (lo cual ya sabemos que es fatal para la literatura) pero lo que sostengo aquí es que sigue vivo y que se moderniza constantemente. Y eso me impresiona porque parece ser incluso una marca de estilo, un modo natural de narrar ya incorporado casi genéticamente, culturalmente, a muchos que intentan escribir cuentos en nuestra América.

Esta literatura también ha sido llamada —casi siempre con afán menospreciativo— regionalista, costumbrista, de color local, nativista, telúrica, rural, vernácula, de tierra adentro o simplemente de la tierra. Y casi siempre es (mal) considerada como una literatura limitada, ajena a los avances y tendencias de la modernidad por sus características no urbanas, quizá; por el excesivo paisajismo del que es tan fácil abusar y del que tantas veces se abusa y de manera tan pueril; por la reiteración o la monotonía de muchos textos; o por la casi inevitable caída en recursos planos (todas estas, razones que pueden perfectamente ser concurrentes). El caso es que el criollismo suele ser visto también como una narrativa provinciana, conservadora, poco audaz, compuesta de evidencias antes que de sugerencias.

Todo esto me parece cierto, desde luego, y en algunos casos es hasta innegable. Pero digamos también que este costumbrismo ha sido el saludable ini-

cio de muchísimos grandes narradores americanos; ha sido material imprescindible de muchísima pedagogía literaria; y ha sido y sigue siendo la expresión natural de nuestra oralidad. Por eso me parece que merece un reconocimiento, o por lo menos una reconsideración liberada de prejuicios.

La paja y el trigo

Desde España me preguntan: ¿No encajarían sus propuestas (las del criollismo) con la revalorización que hoy se hace, especialmente en Europa, de pequeñas áreas culturales, de nacionalismos?

Interesantísima cuestión la que plantea este interrogante de la Universidad Complutense. Para responderla, opino que primero hay que revisar el ideario y la poética del criollismo. Y para ello es indispensable colocar al criollismo tradicional bajo la lupa y confrontarlo con las preocupaciones y necesidades actuales. Habría incluso que analizar la peculiaridad de cada obra y sus valores literarios, separando lo que de ellas perdura y lo que ha quedado en el camino. *Habría que hacer una inmensa tarea, que por supuesto excede esta meditación.* Pero algo podemos avanzar y me gustaría proponer un par de ejemplos: sencillamente miremos por un segundo lo que va de Ignacio Altamirano a Rosario Castellanos o Angeles Mastretta, pero sobre todo lo que va de Mariano Azuela y Jorge Icaza a Juan Rulfo o Héctor Tizón. Y ni se diga si la comparación llega hasta algunos de los más destacados narradores de la actualidad, vanguardistas todos, como Denzil Romero, Leonardo da Jandra, Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Eduardo Heras León, Senel Paz o José Gabriel Ceballos.

Quiero decir que en tales evoluciones, las vías de conocimiento de la realidad y los principios esenciales que movieron y definieron a este tipo de cuento han sido los mismos: todos los autores mencionados han fundado sus narraciones en premisas realistas, desde luego, pero si los antecesores no hacían que la realidad entrara en conflicto con lo fantástico, los más recientes han puesto el acento precisamente allí. No en lo mágico ni en lo maravilloso, sino en lo fantástico como posibilidad de quiebre de la realidad, vía para la construcción de alteridades alusivas. El cuento contemporáneo, el de estos neo-criollistas si se me permite la audacia, a veces incluye estos quiebres de manera elemental, pueril, y muchas otras veces lo exagera hasta el ridículo y llevándolo al borde mismo de la parodia. Y permítaseme aquí subrayar la diferencia entre el ridículo (o sea la caída involuntaria en lo ramplón, lo trivial, lo vulgar o lo idiota) y la parodia (como imitación burlesca, satírica de la realidad). Esta última es una de las búsquedas, y logros, más elevados del arte contemporáneo en nuestra América, y particularmente en la narrativa de los '80 y los '90.

El cuento criollista o costumbrista tradicional, que por supuesto tiene todavía horribles continuadores (los que abundan, claro que sí, y suelen ser sujetos presumidos e infumables), es verdad que es un tipo de cuento perimido,

que hoy está *démodé*, digamos, fundamentalmente porque dejó de buscar, porque perdió audacia, porque inevitablemente se reitera a sí mismo, porque pareciera que ya no tiene costados originales que mostrar. Y también, digámoslo, porque se ha convertido en el refugio de muy malos escritores y de intelectuales resentidos. Pero admitamos, reconozcamos, que en sus mejores expresiones (repito: en sus mejores expresiones) el criollismo también nos muestra –nos quiere mostrar a toda costa– una realidad profundamente arraigada en el mundo latinoamericano.

Lo que lo frustra y condena no es entonces que se contradiga con el lirismo y el lenguaje de cualquier tendencia vanguardista, sino que en sus expresiones tradicionales –y vulgares– el criollismo se ha ido quedando en reiteradas manifestaciones de simpleza esencial: descripción casi fotográfica; personajes elementales; asuntos previsibles; texturas simplistas y planas; lamentables intenciones moralistas. Creo que la decadencia y el desprestigio del criollismo se explican mucho más y mejor observando estos rasgos. Quiero decir que no sólo ha perdido reconocimiento por cuestiones ideológicas, sofisticaciones académicas o el no siempre comprobable progreso cultural de nuestros pueblos. Es obvio que en nuestros países hay todavía demasiados escritores que se conforman con describir y acaso testimoniar su entorno inmediato, y no se atreven a, ni saben cómo, rebasar los límites geográficos de lo conocido. Son escritores de alcance escolar, en el mejor de los casos municipal, que rechazan visceralmente todo lo que propone cambios y se conforman con meritologías de entrecasa. Para colmo, casi no leen o leen poco y mal, que es casi lo mismo.

De manera que hace falta una inmensa tarea de separación de la paja del trigo, lo cual requeriría una clasificación puntual, país por país. Es algo que, sin dudas, está todavía por hacerse. Pero me parece que eso no impide sostener que hoy en día, en este ya melancólico final de milenio, la narrativa hispanoamericana está teñida de nuevas formas criollistas a las cuales no consiguen sustraerse ni los escritores más sobresalientes ni las obras más importantes. Nadie sabe con exactitud cuáles son los límites cronológicos de esta corriente, ni se conocen manifiestos que guíen a sus autores ni existe un cuerpo textual de artículos, ensayos, prólogos, en suma un ideario que lo explique y fundamente.

Pero sin embargo, se mueve. Y existe y respira.

El criollismo en la Argentina

Reflexionar sobre la narrativa argentina se ha convertido para mí en un imperativo profesional, que me ha obligado a leer de todo y constantemente. De ahí obtuve una cierta experiencia: hace treinta años que trabajo este género; tuve la fortuna de colaborar estrechamente con Edmundo Valadés en su incomparable revista *El Cuento* (en México entre 1976 y 1984); gocé del pri-

vilegio de ser amigo y discípulo de Juan Rulfo durante los últimos años de su vida; y en la Argentina fundé y dirigí (1986 a 1992) la revista *Puro Cuento*, hija natural y orgullosamente legítima de la del Maestro Valadés. Todo esto me ha permitido seguir de cerca el movimiento cuentístico de mi país. Y creo entrever en él algunas claves que ahora me importa subrayar.

Si en el cuento argentino de los años '70 y '80 era casi inevitable encontrar señales político-ideológicas y la fuerte presencia de la temática del exilio (sobre todo el de la transterración), en los '90 esto ha cambiado y sigue cambiando. Hoy aparecen asuntos alejados de referencias ideológicas; la problemática de la mujer en tanto emergente de una sociedad que cambia ha ocupado la mitad del escenario; se nota el surgimiento de nuevas y diferentes pasiones y preocupaciones en los escritores que terminarán el milenio con menos de 40 años de edad; hay una marcada búsqueda del humor y la ironía como posibilidades paródicas; la sexualidad que contienen los textos de hoy hubiera sido impensable hace poco más de una década; y el color local sigue siendo furiosamente indeleble: todo lo que se narra, urbano o rural, realista o fantástico, está determinado por modos de contar, modismos coloquiales y hasta resoluciones filosóficas nítida e indesmentiblemente argentinos.

Desde luego, las preocupaciones éticas de muchos de estos escritores no dejan de rozar cuestiones actuales de la vida nacional: en muchos cuentos están presentes la historia reciente y la anterior, la nostalgia por el país que fuimos, la dictadura, la memoria activa y el rebaje ético. Todo eso, bien ensamblado o mezclado caprichosamente, convive con el rock, el desmadre, las drogas, la desesperanza. Es decir: en estos cuentos están presentes todos los elementos de la estética posmoderna, ahora combinados con las variadas y riquísimas líneas estéticas de la mejor tradición de nuestro cuento: romantismo, realismo, naturalismo, en libre y feliz interacción con el relato fantástico, la parodia, el absurdo, la experimentación, el costumbrismo, la literatura sobre la literatura, el predominio de lo ciudadano. Todo esto define, en su mixtura, la propuesta finimilenarista del cuento argentino, ese cuento que sin desconocerlos se ha sabido independizar de Borges y de Cortázar. Y que tanto les debe a ellos como a Macedonio y a Onetti, y que tanto abreva ahora en Raymond Carver o Paul Auster como no olvida ni soslaya a Rulfo, Arreola o Bombal. Vanguardia pura. Hay una notable horizontalización en el cuento argentino contemporáneo, y una saludable pluralidad de voces y estilos. Yo diría que estamos pasando por un momento excepcional. En los últimos cinco años, por cifrar solamente un período fresco todavía, me ha tocado organizar varias antologías, algunas de ellas temáticas. En ellas, como es lógico y siempre sucede, no están todos los que son ni son todos los que están. Pero en esos listados aparecen, y lo afirmo sin dudar, los más importantes y los más promisorios cuentistas argentinos. Permítanse algunas enumeraciones:

a) En la *Antología del Cuento Argentino Contemporáneo* que me pidió la Universidad Nacional Autónoma de México (Editorial de la UNAM, Colec-

ción Rayuela Internacional, México, 1996) y referido exclusivamente a autores nacidos después de 1940, incluí a Cecilia Absatz, Gabriel Báñez, José Gabriel Ceballos, Esther Cross, Graciela Falbo, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Liliana Heker, Amalia Jamilis, Viviana Lysyj, Guillermo Martínez, Carlos Roberto Morán, Miguel Angel Molfino, Gustavo Nielsen y Reina Roffé.

b) En *La otra realidad*, antología referida exclusivamente a escritores del interior del país (Ediciones Desde la Gente, Buenos Aires, 1996) incluí prácticamente un cuentista por cada una de las 23 provincias argentinas: Carlos Hugo Aparicio (Jujuy), Daniel Moyano (La Rioja), Amalia Jamilis (Bahía Blanca), Juan Filloy (Córdoba), David Aracena (Chubut), Elvira Orphée (Tucumán), Carlos Roberto Morán (Santa Fe), Angélica Gorodischer (Rosario), Juan José Manauta (Entre Ríos), Olga Zamboni (Misiones), Asencio Abeijón (Santa Cruz), Ana Freidenberg de Villalba (Mendoza), Miguel Angel Molfino (Chaco), Orlando van Bredam (Formosa), Clementina Rosa Quenel (Santiago del Estero), José Gabriel Ceballos (Corrientes), Gabriel Báñez (La Plata).

c) En *La Venus de Papel*, antología del cuento erótico argentino que se viene reeditando desde 1993, están muchos de los ya nombrados junto a Leopoldo Torre Nilsson, Julio Cortázar, Tununa Mercado, Pedro Orgambide, Noemí Ulla, Marta Nos, Elvio E. Gandolfo, Susana Silvestre, Dalmiro Sáenz, Luisa Valenzuela, David Viñas y Beatriz Guido.

d) En *Padre Río*, una antología de textos sobre el río Paraná en tono de costumbrismo puro a lo largo de cinco siglos desde la Conquista (Ediciones Desde la Gente, Buenos Aires, 1997), junto a clásicos como Ulrico Schmidel (1510-1581), Ruy Díaz de Guzmán (1558-1629), Manuel José de Lavardén (1754-1809), Marcos Sastre (1809-1887), Horacio Quiroga (1878-1937), Germán Drás (1890-1950), Agustín Zapata Gollán (1895-1986), Luis Gudiño Kramer (1898-1973), Diego R. Oxley (1901-1995), Velmiro Ayala Gauna (1905-1967) y Alfredo Varela (1914-?), incluí a: Haroldo Conti (1925-1977?), Hugo Mandón (1929-1981), Edgardo Pesante (1932-1988) y a Eduardo Gudiño Kieffer, Juan José Saer, Jorge Vázquez Rossi, Marta Rodil, Patricia Severín, Patricio Prón y los ya mencionados Morán, Gandolfo, Molfino y van Bredam.

e) Y si hoy se tuviera que hacer una antología de una nueva generación de escritores (los nacidos en los '60 y los '70), habría que tener en cuenta a muchísimos nombres que todavía no alcanzan difusión pero sin duda la tendrán. Pienso, por ejemplo, en Martín Rejtman, Esteban Buch, María Marta Malusardi, Javier Avila, Laura Szperling, Belén Wedeltoft, Horacio de las Carreras y muchos más. No es casualidad que no todos son porteños. Más de la mitad de los nombrados en cada antología son del interior del país y entre los más jóvenes muchos son gente de entre 30 y 50 años, algunos de los cuales sufrieron años de cárcel o vivieron exilios durante la última dictadura. Pero en estos años crearon mundos propios y originales que superan holgadamente la circunstancia de la represión. Ninguno hizo de la tortura y el horror padecidos su obra creativa, y al contrario, varios de ellos practican un saludable costumbrismo de

nuevo cuño, en fin, formas modernas de aquellas expresiones clásicas, y todos cultivan variantes de lo fantástico y lo experimental. En ellos se siente esa rara virtud señalada por Julio Torri del «horror por las explicaciones y amplificaciones», y en muchas de sus tramas es posible advertir sutilmente –la frase es de Lugones, dice Borges– «el miedo de lo demasiado tarde».

Hay por lo menos un par de generaciones de extraordinarios cuentistas en la Argentina. Además de los que vengo nombrando pienso también, y por lo menos, en Eduardo Belgrano Rawson, Ricardo Piglia, Ana María Shúa, Roberto Fontanarrosa, Mabel Pagano, Fernando López, Sylvia Iparraguirre, Cristina Civalé, Laura Fava, Sonia Catela, Hebe Uhart, Raúl Brasca, Matilde Sánchez, Pedro Lipovich, Elsa Osorio, Diego Angelino y Clara Oblgado.

Pensar la narrativa argentina de este fin de siglo obliga a pensar en un país grande y complejo que se extiende, también en su literatura, más allá de los límites de la ciudad de Buenos Aires. La diversidad de cuentistas que hay hoy en este país que ha recuperado el uso de la palabra, es extraordinaria. Y en cada una de sus regiones (los dos Nortes, el Centro, el Litoral, los Andes, la Pampa y la Patagonia) es mucho y muy rico lo que se produjo en la última década. Sin embargo, cuando en el mundo se considera la literatura argentina, parece inevitable que se acoten las expresiones a las que fueron paridas en -y/o se ocupan sólo de- la ciudad de Buenos Aires. Se piensa en Borges y Cortázar, Sábato o Bioy Casares. En un plano más sofisticado, en Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Silvina Ocampo. No todos reparan en Marco Denevi, que en mi opinión es nuestro más grande cuentista vivo junto con Isidoro Blaisten, Angélica Gorodischer y Abelardo Castillo. La de sus textos es una Argentina inequívoca, sin dudas, pero no es la única. Por eso mismo me interesa recuperar el criollismo que llamo de nuevo cuño y cuyos máximos representantes son hoy, para mí, los mencionados Ceballos, Aparicio, Fontanarrosa y van Bredam, y también el patagónico Aquilino Elpidio Isla y el santiagueño Julio Carreras. Todos ellos se inscriben en la mejor tradición del costumbrismo argentino: el de Juan Carlos Dávalos, Velmiro Ayala Gauna, Asencio Abejón y Moisés Glombovsky.

Por haber dirigido la única revista dedicada exclusivamente al cuento que hubo en la Argentina, he seguido muy de cerca el desarrollo del género en los años que lleva la democracia y puedo asegurar que he podido observar mucho cuento criollista más allá de la medianía, la repetición y el cliché. Junto con la también destacable presencia de mujeres en la cuentística (hoy hay mucho más cuento escrito por mujeres que nunca antes, y su calidad y profundidad son riquísimas y por eso mismo constituyen el fenómeno más destacable de la literatura argentina de este fin de siglo), me parece que el criollismo de nuevo cuño es la marca más fuerte que tenemos.

Hay dos cuentos que he leído en estos años que lo ejemplifican: uno es el que da título al volumen de Carlos Roberto Morán: «Noticias de Sergio Ober-ti», un cuento admirable. Mediante el sutil recurso de la alusión, y a través de

un discurso rayano en lo absurdo, el cuento se constituye en un obsesivo acopio de noticias falsas e informaciones erróneas acerca de un personaje desaparecido en una ciudad de provincia. Toca nuestro reciente drama nacional de manera inteligente, con delicadeza extrema, para convertirse en uno de los mejores cuentos sobre el tema de los desaparecidos que se haya escrito. Somos y no somos: el tema del doble, en una recreación llena de talento, de poesía, de imaginación, en la tradición de los mejores cuentos argentinos. En el caso de Miguel Angel Molfino, cuando leí por primera vez «La muerte viaja en una Olivetti» sentí que estaba ante uno de los mejores cuentos que jamás se han escrito. Una joya literaria, un cuento costumbrista moderno, casi perfecto, que no dudo hubieran adorado Cortázar y Rulfo. Es la historia de un personaje literario que, como un actor de cine, ya ha «trabajado» en cuentos de Fitzgerald, Hemingway y otros grandes escritores, y que ahora, viejo y decadente, se encuentra en una ciudad de provincia, en el norte argentino, convocado por el autor y presente que este autor lo va a matar. Se trata de un cuento antológico, memorable, que combina realidad y fantasía, clima y firmeza, para una maravillosa composición del criollismo contemporáneo más revolucionario.

Los cuentos de estos autores son perfectamente clasificables dentro de este criollismo de nuevo cuño. Porque están dentro del «amplio campo temático ubicado en la confrontación hombre-naturaleza», como definía Veiravé, pero a la vez que se ocupan del entorno y del paisaje de esa otra Argentina que no es Buenos Aires ellos incorporan, describen y destacan sus geografías literarias con bien digeridas lecturas, imaginación, audacia y experimentalismo.

El buen cuento del que hablamos

Claro que no es cuestión de hablar aquí de los méritos de todo buen cuento, pero para referirnos con alguna exactitud al género que nos ocupa digamos por lo menos que hablamos del cuento que destaca por su brevedad y concisión, que es lo mismo que decir su precisión. No exactamente el cuento breve que el Maestro Valadés definía como cuento corto, minificción, microcuento o microficción. Sino más bien el cuento que independientemente de la cantidad de cuartillas tiene lo que Juan Armando Epple distingue como las «cuatro condiciones básicas» de todo buen cuento: brevedad; singularidad temática; tensión; intensidad. Y desde luego, un claro «estatuto ficticio».

Desde luego que todas estas características son aplicables a todos los buenos cuentos del mundo. Epple sostiene que fue en la Edad Media cuando se empezaron «a discernir, en las expresiones narrativas, formas diferenciales de ficción breve, especialmente en la literatura didáctica. Además de las expresiones de la tradición oral y popular como las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización literaria, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición cultural, como el ejemplo, la alegoría, el apólogo o

la parábola». La tradición clásica que se ocupa de reelaborar mitos, historias y leyendas, y la predilección por la fábula como modalidad narrativa también nos viene del Medioevo. Pero según los autorizados estudios de Enrique Anderson Imbert el origen del cuento en sus formas breves es muy anterior: puede incluso «rastrear en los inicios de la literatura, hace ya 4.000 años (en textos sumerios y egipcios), como relatos intercalados y que luego se van perfilando en la literatura griega (Herodoto, Luciano), como digresiones imaginarias con una unidad de sentido relativamente autónoma». Muchos autores coinciden en que el cuento es el género literario más antiguo del mundo, aunque para algunos su consolidación literaria se alcanzó tardíamente. Así lo sugirió Juan Valera en el siglo pasado: «Habiendo sido todo cuento el empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento es el último género literario que vino a escribirse».

Otro español, el crítico Arturo Molina García, ha dicho con razón que «antes del siglo XIX el cuento se manejaba sin plena consciencia de su importancia como género literario con personalidad propia. Era un 'género menor' del que no se sospechaban las posibilidades de belleza, emoción y humanidad que podía contener su brevedad. Hubo buenos cuentistas, individualmente considerados, con sello personal, pero fueron muy pocos, fueron casos aislados que sorprendían como destellos. Lo que no había, desde luego, era una tradición cuentista, cuajada, en ebullición permanente, como la que comienza a existir a partir del siglo XIX».

En efecto, la tradición del cuento moderno se desarrolló en el XIX, y a ello contribuyeron las infinitas publicaciones que abrían sus páginas al cuento más o menos breve. Esto fue muy notorio en nuestra América y hoy podemos explicar ese fenómeno recordando que se debió a las limitaciones de la industria editorial. El poco espacio disponible en los pocos medios obviamente era favorable al cuento, o al folletín por entregas. Acaso ahí esté el antecesor de la telenovela actual. Como fuere, en mi opinión, eso mismo fue lo que fortaleció al género en las Américas. Porque publicar novelas imponía la necesidad de una capacidad industrial (papelera, impresora y encuadernadora) que no teníamos, y requería de circuitos de distribución en librerías que en América eran y siguen siendo tan ineficientes. Por eso las revistas fueron –y son todavía– no sólo pioneras sino también el mejor vínculo entre autores y público. Y eso dio lugar al florecimiento del cuento latinoamericano y a su formidable vigencia. Y es que todo escritor es, en esencia, libresco (creo que la sugerencia es de Alfonso Reyes) en el sentido de que siempre andamos buscando ideas y asociaciones en los autores y sobre todo en los libros que amamos.

Decía Juan Rulfo que «todo escritor es un mentiroso; la literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación». Evoco ahora su enseñanza porque pocos autores de la literatura universal fueron tan conscientes de la importancia del imaginario como él, y poquísimos lo manejaron con tanta intuición y sabiduría al servicio de un criollismo de nuevo cuño. Por cier-

to, si la alusión y la sutileza son algunos de los méritos de todo buen cuento criollista moderno, me parece importante evocar a Rulfo y algunos otros como él (Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Elena Garro, Rosario Castellanos, Juan Carlos Dávalos, por ejemplo) sobre todo en estos tiempos en que vivimos saturados de obviedades, lugares comunes, falsificación e irracionalidad.

Esto es lo que hace que resulte cada vez más valioso el empeño de algunos autores por no explicarlo todo, pero sin por ello extraviarse en el mar del cripticismo y lo abstruso. Para esto hay que tener un innato sentido de la elusión, que es a la vez la mejor manera –literaria– de darle brillo a la alusión. Y manera creadora –dicho sea para completar el juego de palabras– de la ilusión que todo buen cuento quiere generar durante los minutos que dura su lectura. La verdadera eficacia de la alusión literaria es la que se desvincula del propósito del autor. La literatura más realista (en el sentido de aludir a-lo-que-pasa) es la que no se propuso serlo. Y si ya sabemos que toda literatura que se obliga a imponer discursos, los mata, también sabemos que toda literatura que carece de discurso, como la que no tiene hechos, se esfuma. La buena literatura es la que no depende de la voluntad de los escritores, sino la que proviene simplemente de sus pasiones. Y es que a la realidad sólo se la sueña, imagina o alude, como aconseja Augusto Roa Bastos.

Otro aspecto importantísimo para subrayar es la variedad temática y estilística. Siempre es preferible que autores y libros ofrezcan diversidad de casos, motivos, opiniones, sugerencias, posiciones estéticas y puntos de vista. Al menos yo los prefiero por sobre los que me ofrecen virtuosismos reiterados, recursos y variaciones repetidos y hasta temáticas trajinadas, a veces, hasta el hartazgo. Pienso que uno siempre tiene que procurar ser la clase de escritor que no se repite y que –más allá de sus temas– no cae siempre en la misma fórmula ni se reitera en la utilización de unos pocos recursos más o menos brillantes. Yo admiro más, y aspiro a ser, esa clase de escritor que siempre busca andar por caminos difíciles, nomás porque le apasiona buscar y porque tiene adentro, parafraseando a Miguel Hernández, un rayo que no cesa.

Ha dejado escrito Borges que la más indiscutible virtud de la cuentística de Kafka es la invención de situaciones intolerables. Por eso Kafka es un grande, un precursor, y está presente en toda fantasía literaria que dosifica la imaginación y la provee en medidas exactas y precisas, sin sobrecargas ni faltantes. La sabiduría de todo buen cuentista también consiste en saber que los mejores cuentos de la literatura universal dependen, en última instancia, de la temperatura emocional que sea capaz de transmitir lo narrado. Por eso en mi revista *Puro Cuento* siempre procuré incluir cuentos que mostraran los diferentes paisajes latinoamericanos (urbano y rural), y también nos ocupamos de cuentos que mostraban las múltiples facetas del amor; el erotismo y la ternura; el encuentro y el desencuentro de los seres humanos; la fantasía y la desmesura; el rigor de la realidad y su satirización; las diferentes lenguas que se hablan en nuestra América; lo breve y lo extenso; lo clásico y lo moderno; lo previsible y lo inesperado; lo experimental y lo conocido e infinitos etcéteras.

Todo buen cuento –lo sabemos– debe necesariamente tocar alguna fibra íntima en el lector. Por eso un buen cuento criollista no es el que surge de las puras ganas del autor, ni el que proviene de un intento catártico, ni el que se propone existir para un público determinado. Un buen cuento criollista es el que nace también de la inevitabilidad de su existencia: se lo escribe porque no se puede dejar de escribirlo. Es como si el cuento viniera empujando desde adentro del autor, abriéndose paso a pesar de todas las resistencias hasta que de alguna manera explota en las páginas que lo contienen. Y mejor que explote así, para que no le explote a uno adentro, como diría Rulfo.

El destino de un cuento, como si fuera una flecha, es producir un impacto en el lector. Cuanto más cerca del corazón del lector se clave, mejor será ese cuento. Para lograr tal efecto, el texto debe ser sensible: debe tener la capacidad de mostrar un mundo, de ser un espejo en el que el lector vea y se vea. (¡Y el criollista lo hace!). Esto es lo que se llama identificación y eso le creará una empatía, una solidaridad con lo contado, que hará que el cuento se le torne inolvidable. Esta identificación sólo se logra por medio de la sensibilidad del lector, tocada por el texto. Es lo que podríamos llamar el alma del cuento, que es un alma viva, que emite sonidos, titila, respira. Esa respiración, en los grandes cuentos, será eterna, y ese cuento será clásico sólo en la medida en que las diferentes generaciones y culturas lo acepten, reinventen y repitan. Es por eso que «Ligeia», «El almohadón de plumas», «El Aleph», «Casa tomada» o «Es que somos muy pobres», por ejemplo, son y serán cuentos eternos.

Se sabe: hay sensibilidades muy sofisticadas y las hay vulgares. En nuestro tiempo es indudable –y desdichado– que la sensibilidad se ha vuelto chabacana y grosera, pero igualmente todo autor debe crear su cuento teniendo en cuenta a un lector ideal. Debe saber que alguien, en algún lugar, va a leer ese cuento. Debe querer que así sea. Es como tirar una botella al mar con un mensaje adentro; hay que hacerlo con absoluta fe en que alguien lo recibirá. Y ese tener presente al otro es lo que impedirá que el cuento sea una clave autorreferencial, onanista, de un intimismo abstruso y/o de un cripticismo inexpugnable. Esto hace, claro, a la cordialidad de todo cuento: es un diálogo, una conversación amable en la que uno monologa y el otro escucha y responde con su atención ineludible, con su entrega a la seducción del narrador. Esto es lo que se llama tener presente al lector y no equivale a hacerle concesiones ni guiños, ni fuerza a darle explicaciones inútiles.

No quiero dejar de referirme también a lo que en retórica y poética se llama con el vocablo alemán *Weltanschauung*. Es decir, la visión de mundo, o la concepción del mundo y el universo que todo autor tiene, lo sepa o no. De hecho, todo cuento contiene una concepción del mundo, una idea del universo. Y esto es así sencillamente porque todo cuentista, todo escritor, tiene siempre una posición ante la vida y su obra expresa su manera de pensar. Esa concepción está contenida inevitablemente –y muchas veces inmejorablemente– en todo lo que escriben los criollistas, costumbristas, localistas o regionalistas.

Ahí está también la diferencia que hace atinadamente Alberto Paredes entre historia y trama. La primera es aquello que se cuenta, el conjunto de acontecimientos vinculados y comunicados a lo largo del cuento, lo que ha ocurrido efectivamente dentro del mundo ficcional, la serie de hechos organizados casual o cronológicamente y que tienen su propio orden textual, porque como bien señala Todorov «en un relato la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica». En cambio la trama se refiere al modo como se describe lo que sucede, lo que propone la historia. Paredes dice que, por lo tanto, «hay una compleja interacción de cuatro órdenes en el relato: la historia y su organización; la trama y la suya». Bueno, la lógica de procedimiento del criollismo es exactamente ésa. Para los cuentos criollistas la anécdota sigue siendo, de hecho, lo que más importa. Así ha sido y probablemente seguirá siendo. Por eso maestros como Chejov, Poe y Quiroga -entre otros- han recomendado no introducir jamás nada que distraiga el efecto final. Esto es lo que da unidad al cuento, y por eso el gran escritor dominicano Juan Bosch (uno de los maestros del criollismo caribeño) ha sentenciado que no son siquiera admisibles todas aquellas palabras que no sean esenciales al fin que se propone el autor, porque le restan fuerza dinámica al cuento.

En fin, ignoro si tengo completa razón en lo que he venido afirmando en esta meditación. Pero tengo para mí -como certeza indiscutible- que el cuento más vigoroso que se escribe en la Argentina del fin de milenio, y creo que en toda nuestra América, es un cuento de vanguardia que en sus afanes experimentales, en sus estructuras siempre renovadas, en sus pasiones y su imaginario al servicio del paisaje y el color local, y aludiendo siempre a los mismos viejos temas nacionales, revisita constantemente el criollismo. Poco y mal valorado por el canon y la dictadura académica argentina y particularmente porteña, este nuevo criollismo -en sus mejores expresiones- resiste y crece, se difunde y se lee en todo el país, y experimenta formas vanguardistas que si se montan sobre lo tradicional es para reinventarlo. Y esa reinención es lo revolucionario de este criollismo de nuevo cuño.

Paso de la Patria-Gettysburg, mayo-octubre de 1998.