

EXPOSICIÓN INTINERANTE



Patrimonio del Museo de la Memoria y la Cultura Oral Andina (MUMCOA).
Galería de la Imagen. Exp. Diablos Danzantes: patrimonio vivo de Chuao.
Chuao, Edo. Aragua – Venezuela.
Fotos de Henry Ramírez. 2009.

Breve panorama del cuento latinoamericano desde 1970 al 2000

Resumen

El propósito de este trabajo es contribuir al estudio de la producción cuentística latinoamericana de los últimos años. Si bien el género del cuento tiene una amplia trayectoria desde la antigüedad, las últimas décadas del siglo XX en Latinoamérica, han sido testigo de cambios importantes en cuanto al género mismo, en el tratamiento de la temática y el auge y participación de la escritura femenina. Para este breve panorama que constituye la primera parte de un trabajo de mayor envergadura, nos remitiremos a los comienzos de la modernidad para situar al cuento literario y presentar algunos estudios de autores latinoamericanos que han teorizado sobre el tema y cuyos aportes han sido relevantes. Exploramos la temática y los aportes al cuento en dieciséis cuentistas latinoamericanos.

Palabras clave: cuento latinoamericano, escritura femenina

A Brief Outlook of Latin American Short Story from 1970 to 2000

Abstract

The intention of this essay is to share in the study of the Latin American short story output the thirty last years. Whereas short story as a genre holds a long trajectory since antiquity, the last decades of the twentieth century in Latin America have witnessed fundamental changes in the genre itself, the treatment of themes and the barrage of new female writers. As this brief perspective constitutes the initial stage of larger work, we will remit ourselves to place short story at the beginning of literary modernity and present some studies Latin American authors who have theorized on the topic and whose findings are deemed relevant. We also explore short story themes and their contributions in sixteen Latin American short story tellers.

Key words: Latin American Short Story, Women's Writing

Breve panorama del cuento latinoamericano desde 1970 al 2000*

Cecilia Cuesta C.
cecibon@gmail.com

Un intento de caracterizar el cuento latinoamericano de los últimos años necesariamente tiene que remitirse a los comienzos de la modernidad, cuando el cuento literario -esto es, sus requisitos formales- se define por oposición al cuento de transmisión oral o cuento popular. El primero, como agrupación de formas narrativas, ha recibido históricamente diversos nombres ya sea por su contenido o por la intención de sus autores (a veces, sin delimitación precisa): el *apólogo* medieval, la *patraña* renacentista, la *novella* italiana, el *short history* inglés, o *el cuento, relato y narración* dentro de la lengua española.

Las raíces históricas del cuento se remontan a antiguas colecciones hindúes como el *Panchatantra*, de carácter mítico y fabuloso. Después, en el ámbito europeo, la prosa artística encarnará con mucho éxito en Juan Manuel y en Boccaccio, escritores modelos de la narrativa que posteriormente vendría: trama sólida, dinámica inventiva y un bosquejo psicológico original en función de la aventura. Posteriormente, las *Novelas ejemplares* de Cervantes con leyes propias, vivirán junto al cuento literario. Durante los siglos XIX y XX se abre la experimentación en este arte llegando a la mezcla de todos los temas y todos los discursos¹.

Con el propósito de estudiar la trayectoria del cuento latinoamericano de las últimas décadas, se propone en este trabajo seguir históricamente, desde el siglo XIX, ciertos criterios de tipificación y estructura del cuento considerando además a los autores latinoamericanos que han teorizado sobre este género.

* Este trabajo se inscribe dentro de un Proyecto de Investigación financiado por el CDCHT-ULA. Código: H-1169-08-9-6-B

1 Ángelo Marchese y Joaquín Forradelas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, 1994.

Asimismo, se escogen dieciséis autores comprendidos en las décadas del setenta, ochenta y noventa para explorar la tipología que proponen los cuentos de estos años y cuáles son los principales aportes. Es oportuno señalar que esta primera aproximación al cuento contemporáneo, lejos de ser exhaustiva, pretende continuar expandiéndose. Las vertientes del cuento latinoamericano en la primera década del siglo XXI se ensanchan y bifurcan constituyendo retos para la investigación de sus novísimas tendencias.

Al iniciar el examen de la cuentística de los últimos treinta años iniciamos con la escritora colombiana Marta Traba y culminamos con la venezolana Judit Gerendas. Dos escritoras cuyas narraciones ejemplifican una mirada distinta, cada una en particular, y representan los dos extremos del hilo narrativo en el período que nos ocupa.

En arreglo cronológico, se exponen los resultados del examen realizado sobre cada década, y que no pretenden ser, por límite de extensión, ni exhaustivos ni totales. De dieciséis autores se escogió a Marta Traba para empezar con el año 1968. En la década del setenta se incluyeron un escritor y cuatro escritoras. En la del ochenta se tomaron cinco, tres de ellos mujeres, y finalmente en la década del noventa cuatro escritores, uno de ellos hombre, haciendo un total de doce narradoras que incluye a Judit Gerendas en 2000.

Evolución histórica del cuento

El siglo XIX es un punto de partida muy importante para el estudio del cuento moderno. Las transformaciones ocurridas allí gracias a la influencia de autores como Edgar Allan Poe, además de Washington Irving y Nathaniel Hawthorne, otorgaron al cuento su modernidad, acorde con las transformaciones que ocurrían en el ámbito sociopolítico y cultural. Poe, se convirtió en el artífice de lo que hoy se conoce como cuento moderno y desde entonces, desplegó en un vuelo que aún no termina. A Poe se le considera el precursor de formas literarias como el cuento detectivesco y los cuentos de ciencia ficción. Con él, el cuento fantástico adquiere autonomía por el rigor y el tratamiento estético que este escritor le infundió. Más aún, contribuyó a su teoría.

En ensayos críticos y especialmente, en *Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento*², Poe realiza la evaluación crítica de *Twice-Told Tales*, del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne, donde se formulan principios que proponen una propia estética del cuento que sirvió de base para posteriores estudios. En *The Philosophy of Composition*, Poe muestra su preferencia por la brevedad en el cuento, lo que considera esencial para lograr el “efecto” en la obra literaria. La búsqueda del efecto artístico constituye, asimismo, uno de los elementos de su poética. El escritor, según Poe, debe buscar esa “totalidad o unidad de efecto” que solamente la brevedad logra, es decir, la posibilidad de la lectura de una sola sentada. Al efecto señala:

Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad...Parece evidente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura.³

Por otro lado, en los comienzos del siglo XX Vladimir Propp emprendió la investigación para encontrar la base histórica que hizo surgir otro tipo de cuento, el maravilloso, conocido también como cuento de hadas. Su preocupación fue más allá de indagar en el folclore ruso para descubrir las fuentes del relato maravilloso en la realidad histórica. Su materia de estudio la constituyó el cuento de hadas que devino en una verdadera creación popular. Para Propp, el cuento es una especie muy rica y multiforme que es imposible estudiar en todos los pueblos, y por eso debe circunscribir su análisis a los cuentos maravillosos. En éstos existen funciones que desarrollan los personajes. Se describe como función la acción de un personaje desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Propp llegó a describir 31 funciones constantes

2 Puede verse este trabajo en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*, 1993.

3 Edgar Allan Poe. *The Philosophy of Composition*, 1976. pp. 978-979. Cita traducida por la autora del presente artículo. Una versión en español de esta obra se encuentra en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*, 1993.

en los cuentos maravillosos. La sucesión de estas funciones es siempre idéntica y se verifica solamente en el folclore, pues no constituye una particularidad en el cuento como tal. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura. Desde el punto de vista morfológico el cuento maravilloso parte de una fechoría o de una carencia, pasa por funciones intermediarias y culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función última puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado o algún modo de reparar un mal. Al desarrollo de las acciones se les llama secuencias; cada nueva fechoría genera una distinta; cuando se analiza un cuento de esta naturaleza debe determinarse de cuantas secuencias se compone. La investigación que llevó a cabo el célebre investigador ruso se desarrolló entre 1920 y 1930, pero la publicación de su trabajo se conoció en la década de 1950.⁴

El cuento en América Latina⁵

Las contribuciones teóricas de Poe se convertirían en cartabón para destacados escritores y movimientos literarios en Latinoamérica. Los modernistas lo adoptaron y reconocieron como una de las influencias cardinales de su estética, como lo señala Mary Louise Rosenblatt: “La presencia de este estímulo se manifiesta a través de ciertas similitudes que van de afinidades de tipo ideológico y espiritual a niveles de teoría y práctica literaria.”⁶

En el cuento, la influencia fue notoria en los escritores Horacio Quiroga y Julio Cortázar, quienes a su vez, contribuyeron a la teoría del género en Hispanoamérica. Así, Horacio Quiroga, teorizó sobre el cuento en postulados, la mayor parte de los cuales se encuentran en el *Decálogo del perfecto cuentista*, en el estudio mencionado de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares.

4 Vladimir Propp. Las raíces históricas del cuento, 1981; Morfología del cuento, 1985.

5 En esta parte del trabajo, las referencias a Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Edmundo Valadés y Carlos Pacheco, son tomadas de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Del cuento y sus alrededores, 1993. Se señalarán otras fuentes cuando sea necesario.

6 Mary Louise Rosenblatt, Poe y Cortázar lo fantástico como nostalgia, 1990. p. 19.

Por su parte, Julio Cortázar fue un excelente cultivador del cuento; su admiración por el género lo llevó a la teorización del oficio. Fue un admirable intérprete de Poe y también de Quiroga, tradujo los trabajos de Poe y ratificó la influencia del maestro americano en sus cuentos fantásticos.

El *Decálogo*, de Horacio Quiroga, se publicó en 1925 con una serie de consejos que el escritor ofrece a otros en el oficio: seguir el ejemplo de Poe, Maupassant, Kipling y Chejov; tener modestia, paciencia y resistencia. Sigue a Poe cuando insta a que no se empiece a escribir sin saber a dónde se va, sin plan establecido que persiga el “efecto único” que aconsejó el poeta.

Años más tarde, Julio Cortázar encomia dos de los mandamientos de Horacio Quiroga; el octavo, donde indica llevar de la mano a los personajes hasta el final, sin distraerse, sin abusar de la paciencia del lector. Asimismo, insiste en la diferencia entre el cuento y la novela, al considerar al primero como una novela “depurada de ripios”. Y el décimo mandamiento en el que Quiroga aconseja centrarse en el relato sin distraerse pensando en los personajes o en la misma historia; ni siquiera en los amigos y la impresión que la historia les causará⁷, para lograr el éxito deseado.

Sin embargo, Gabriela Mora⁸ en estudios realizados sobre el cuento señala la opinión de Cortázar con respecto al octavo mandamiento del *Decálogo*. Para el escritor argentino es intolerable la intromisión del narrador de una manera innecesaria, pues, esto afecta la relación del narrador con sus personajes y la verosimilitud del relato. Y en el décimo mandamiento, Quiroga aboga por la exclusión de cualquier elemento extraño a lo que se cuenta. En este sentido, Cortázar afirma que de esta manera la narración se trabaja desde el interior hacia el exterior, creando una forma cerrada y eliminando excesos que son más propios de la novela.

7 Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento.” En, *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, 1993. p. 336.

8 Gabriela Mora. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, 1993.

En su trabajo *Algunos aspectos del cuento*⁹, Julio Cortázar destaca algunas ideas que contribuyeron a la teoría del mismo. Sus definiciones y aportes al cuento como género literario nacen, de un lado, por una particular manera de entender el mundo y, de otro, por su oficio de escritor. Según él mismo anota, casi todos sus cuentos pertenecen al género fantástico frente al falso realismo que se heredó del siglo XVIII regido por principios, leyes y psicologías definidas. El escritor argentino es consciente de la existencia de ciertos valores y de constantes que se aplican a todos los cuentos, sean éstos fantásticos, realistas, dramáticos o humorísticos. Estas constantes dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.

Para Cortázar, la estructura del cuento se basa en las nociones de: *significación, intensidad y tensión*. Lo *significativo* reside en el tema, puede ser un acontecimiento real o fingido que irradie más allá de sí mismo. Es *significativo* cuando rompe sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que va más allá de lo que cuenta. Esta idea está en relación estrecha con la *intensidad* y la *tensión*, es decir, el tratamiento literario del tema y la técnica para desarrollar el tema. Al mismo tiempo, el *tema* actúa como un imán que atrae una cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos e ideas que flotan en la memoria o sensibilidad. Pero aún así, el tema no es suficiente. Es necesario pensar en lo que está antes y después del tema: el escritor con su carga de valores humanos y literarios, sus creencias; lo que está después es el tratamiento literario del *tema*, la forma en que el escritor lo enfrenta y de qué manera lo sitúa verbal y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento y lo proyecta hacia algo que excede el cuento mismo. La *intensidad* de un cuento consiste en la eliminación de toda situación intermedia, de todo relleno o fases de transición que sí son características de la novela. En este sentido, se acerca a lo expresado por Horacio Quiroga. La *intensidad*, por otro lado, es lo que en algunos autores se convierte en *tensión*. El autor acerca al lector a lo contado, pero todavía no se sabe lo que ocurrirá, y sin embargo, no se puede sustraer de su atmósfera. Finalmente, Cortázar señala que tanto la *intensidad* como la *tensión* son producto del *oficio de escritor*. El escritor deberá ser puntual en el manejo de los instrumentos expresivos y estilísticos que hacen posible el acto comunicativo que pretende, pues no basta tan solo la voluntad de contar.

9 Julio Cortázar. Op. Cit. pp. 379-396.

Es necesario señalar que la teoría del cuento de Cortázar sigue muy de cerca la de Poe. Así lo señala en otro de sus trabajos sobre el cuento, *Del cuento breve y sus alrededores*, cuando dice:

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos, el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado¹⁰.

Cortázar analiza también el cuento desde la perspectiva de la temática. Al respecto dice:

Escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante¹¹.

Las afirmaciones de Cortázar se complementan con su reconocimiento de que los sueños y las obsesiones personales contribuyeron a la escritura de algunos de sus cuentos más significativos.

Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, en Venezuela, han realizado una compilación de un buen número de trabajos teóricos que abordan el cuento como género literario, en una obra de una utilidad inmensa a la hora de aproximarse al estudio de este importante tópico: *Del cuento y sus alrededores*.¹² Al mismo tiempo, exponen sus criterios acerca del tema contribuyendo así a la elaboración de un cuerpo teórico sobre el cuento en América Latina.

10 Julio Cortázar. "Del cuento breve y sus alrededores." En, *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, 1993. p. 400.

11 *Ibidem*, p. 387.

12 Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. *Op. cit.* pp. 13-27.

Para Pacheco, el cuento encierra una paradoja: es el género más definible y el menos definible al mismo tiempo. Definible, por lo que el autor llama “la competencia cuentística del lector”, pero también porque algunos de sus rasgos definitorios son la concisión, el rigor y la precisión. En su análisis del cuento, Pacheco distingue entre los semas identificadores del cuento, la *narratividad* y la *ficcionalidad*, las cuales se consideran como las categorías básicas y las premisas conceptuales dentro de la modalidad discursiva. El cuento es sobre todo, un relato y en cuanto tal, debe dar cuenta de una secuencia de acciones realizadas por personajes, sean humanos o no, en un ámbito de tiempo y espacio; no importa si son acciones banales o cotidianas, no importa si se trata de acciones interiores, del pensamiento o la conciencia; tampoco la dislocación espacio-temporal de su ejecución forma parte de la estrategia narrativa: el cuento será siempre el relato, la narración, la historia de su percepción por parte de uno o más sujetos. La *ficcionalidad* implica la concepción y la elaboración estética de la historia. Este es un elemento que distingue el cuento literario del cuento oral o tradicional, pues, el cuento literario es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre cualquier otra función sea religiosa, ritual, pedagógica, esotérica o cualquier otra.

Otro rasgo que caracteriza al cuento, *la relativa brevedad de la extensión*, no es significativa para Pacheco, pues, según él mismo apunta, los esfuerzos que se han hecho a lo largo de la historia del género para cuantificar su extensión, constituyen una mala idea. No es posible catalogar todo cuento bajo el número de las páginas, pues, ¿en dónde quedarían los minicuentos como, por ejemplo, el de Augusto Monterroso *El dinosaurio* con un límite de siete palabras? Lo que realmente importa es el sentido, la función y el por qué, o la razón de la brevedad. Un buen cuento debe incluir solamente aquello que es necesario para lograr el objetivo deseado.

Pacheco coincide con Poe, Quiroga, Cortázar y Juan Bosch, en *la unidad de concepción y de recepción*: el cuento se aproxima al poema en cuanto a que su concepción inicial suele suceder de manera instantánea y porque su recepción debe darse de igual manera. De esta concepción inicial surge la *economía*, *condensación* y *rigor* esenciales en el cuento para obtener el máximo de los resultados a través de la utilización de determinados recursos y técnicas, y con la ayuda de una experiencia, de un oficio.

El *elemento sorpresa* constituye para Pacheco el otro lado de “la moneda narrativa”, pues un final previsible rompe el encanto y el lector se frustra. Para el logro de este objetivo son necesarios otros recursos que contribuyen a la intriga y al *elemento sorpresa* como son: la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad. Estos elementos en conjunto acentúan el interés del lector. El trabajo de un escritor experimentado y la contraparte de un buen lector activo configuran el ideal estético de un buen cuento.

Edmundo Valadés, en su artículo *Ronda por el cuento brevísimo*, por su parte, ha contribuido al estudio del minicuento, género que tuvo su auge hace más o menos unos treinta años y el cual ha sido objeto de estudio en otras latitudes. Ha sido llamado: “Minificción, minicuento, microcuento, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula o revés de ingenio, síntesis imaginativa”¹³. Los orígenes del minicuento se remontan a la tradición oriental, especialmente, de la China, en los libros sagrados de la antigüedad. También se encuentran en los libros religiosos árabes, hindúes, propuestos como sabios consejos metafóricos. Señala Valadés que en Latinoamérica podría fijarse el año 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo en México, del escritor Julio Torri, cuento inserto en el libro titulado *Ensayos y Poemas*. El título del minicuento es “A Circe”¹⁴.

Una definición más exacta del minicuento es la ofrecida por Luis Torres¹⁵, al decir que esta pequeña producción literaria toca un solo hecho narrativo y es muy visual. Va más allá de la anécdota, no explica un suceso, sino que sintetiza y sugiere un acontecimiento a partir de éste. El uso deliberado del pretérito imperfecto diluye la temporalidad de la acción y juega de manera sutil con el pretérito perfecto. Además, anota Torres, que el minicuento elimina el desarrollo de las acciones y se centra en el clímax para generar un desenlace final que perturbe al lector. Es la brevedad y la precisión del vocabulario lo que crea la intensidad suficiente para mantener al lector en ascuas.

13 Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Op. cit. p. 285.

14 Ibidem. p. 286.

15 Luis Torres. El minicuento, la explosión de la brevedad, 2000.

Contexto general del cuento de las últimas décadas

Los años setenta mostraron un cambio de perspectiva en la narrativa iniciada en la década anterior que se prolongaría hasta el presente. Si bien es cierto que el género privilegiado de estas décadas ha sido la novela, no deja de ser cierto que el cuento, casi en una situación al descuido, ha tenido sus mejores cultores en la escritura femenina y masculina de los últimos años en Latinoamérica. La crítica no ha escrito lo mejor de sus páginas para tratar el tema con la expansión debida, como lo ha hecho con la novela. Sin embargo, teóricos, críticos y escritores se han preocupado por mantener vivo el interés en el cuento.

Lo sucedido en la narrativa de los años setenta a los noventa, ha sido estudiado por investigadores, como por ejemplo, Jorge Ruffinelli, quien en “Después de la ruptura: la ficción”, señala que los cambios sucedidos en la escritura no pueden estar separados de aquellos ocurridos en la vida latinoamericana, cambios de tipo social y político que determinaron un perfil nuevo en la narrativa reciente. Las circunstancias socio-históricas en América Latina cambiaron en estas décadas: “tiempos de dictadura y de exilio, tiempos de la deuda externa con su estrangulación de las economías nacionales y –no menos grave- su indefinida postergación de la emancipación –léase la modernidad- latinoamericana”.¹⁶

Al mismo tiempo, Ruffinelli, encuentra que los cambios más importantes producidos en la ficción en las décadas del sesenta al ochenta pueden resumirse así: en primer lugar, la narrativa hispanoamericana se independiza de los modelos ibéricos, consiguiendo con esto autonomía y madurez; luego, las posibilidades de la imaginación en la historia y los personajes que, nunca como entonces, se exploraron, y donde el humor ocupó un espacio significativo; como tercer cambio fundamental incluye la relación con el lector y hasta la creación de un nuevo público que otorgó a la ficción una identidad latinoamericana que antes no poseía.

16 Jorge Ruffinelli. “Después de la ruptura: la ficción”. En, *Palavra, Literatura e Cultura*. Ana Pizarro, 1995. p. 388.

Poca importancia le otorga Rufinelli a la presencia femenina en estos años. A su juicio entre los sesenta y los ochenta hay una ausencia de voces femeninas y las que existieron “no tuvieron la misma proyección social, intelectual y crítica como la que lograron en esa misma época los escritores.”¹⁷ Reconoce el éxito de escritoras como Isabel Allende en los años ochenta. Sin ánimo de contradecir a este excelente investigador, creemos que la década de los setenta fue muy productiva en la escritura femenina, como se verán en ejemplos más adelante; es la falta de interés por el trabajo de la mujer, que lo hace marginal y lo fuerza, por ende, a la periferia.

La década de los noventa hereda las discusiones críticas en torno a la ficción, suscitadas en la década anterior. Para los efectos de este trabajo, María Celina Núñez, *Del realismo a la parodia*, servirá de base para la exploración de la cuentística de esos diez años. Aunque el análisis de Núñez se focaliza en escritores venezolanos, la Introducción del estudio establece postulados teóricos comunes en general a la narrativa de esta época.

Según Núñez, en los ochenta la narrativa presenta una vertiente doble: el experimentalismo, los primeros cinco años y, el narrativismo los cinco restantes. Aparentemente autónomas en sus principios, ambas vertientes interactúan en los textos de los noventa. La tendencia experimentalista se propuso desterrar las marcas sociales y, precisamente por reacción, desencadena a fines de la década, la crítica a esta ausencia de marcadores.

Con los noventa se arriva a un abandono de la experimentación y la narratividad “y muchos autores se han sentido en libertad de volver a ensayar, digamos, más libremente.”¹⁸ Se produce, entonces, una apertura de temas y técnicas. Siguiendo a Jean Françoise Lyotard, Núñez alude a la posmodernidad como:

La etapa marcada por la caducidad de las filosofías...;el quiebre de la noción clásica de sujeto individual...los discursos y la interacción social; y la

17 Ibidem. p. 390.

18 María Celina Núñez. *Del realismo a la parodia. Marcas para un mapa de la narrativa de los 90*, 1997. p. 9

fragmentación de los sistemas explicativos del mundo de acuerdo a jerarquías organizadas según un principio unitario...el carácter fragmentario de los discursos y la interacción social;...el cuestionamiento de la subjetividad y la originalidad sobre la base de un sujeto más que nunca escindido, y una difuminación de las fronteras entre centro y periferia, entre alta y baja cultura.¹⁹

Años sesenta

Se toma como inicio la década de los sesenta, por las drásticas transformaciones a nivel mundial que repercutieron en las perspectivas de escritores y escritoras de América Latina. Logros tecnológicos y el impacto de la revolución cubana, despertaron una conciencia sobre los problemas de la dependencia. La escritura se tornará más autorreflexiva y reflejará problemas socio-políticos y económicos. Estos marcadores serán rasgos permanentes de la literatura latinoamericana. Especialmente en este aspecto, la narrativa por parte de mujeres emerge con una mirada y voz propias que acusan los hondos cambios en la sociedad latinoamericana, según anota Gabriela Mora.²⁰

Marta Traba editó en 1968 su libro de cuentos *Pasó así*²¹. En esta colección de cuentos urbanos donde la denuncia social y política es permanente, se describe la vida de los habitantes en un barrio de Bogotá en personajes cuya sórdida realidad sin salida posible, es el espejo de condiciones imperantes en las grandes urbes latinoamericanas. Es significativo, a mi modo de ver, que estos temas sean tratados desde el punto de vista de una mujer e inauguran así otra mirada, con sensibilidad social, política y comprometida. Es la mujer capaz de levantar su voz para denunciar y protestar. Marta Traba es, según Ana Pizarro, un hito modernizador, pues, “el discurso se vuelve exigente, sin contemplaciones: es necesario una superación de los lenguajes que, refugiados en la pura subjetividad y la falta de complejidad en la simbolización, no logran legitimar un espacio que de hecho habla desde otro lugar.”²²

19 Ibidem. p. 11.

20 Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft. “Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones”. En *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, 1982. p. 158.

21 Marta Traba, *Pasó así*, 1968.

22 Ana Pizarro. Op. cit, p. 26.

Años setenta

Estos años prueban ser decisivos en cuanto a “el fin de las concesiones, excusas y explicaciones que se daban cada vez que se consideraba la escritura de las hispanoamericanas, carente, se presumía, de grandes figuras.”²³ Los cambios y transformaciones en la escritura femenina, van dejando atrás a la mujer tradicional confinada a la vida doméstica y sin inquietudes de realización personal.

Un caso especial, “una voz aislada”, según se ha dicho, es el de Clarice Lispector, escritora brasileña. Ella había irrumpido años antes revolucionando el oficio de la mujer escritora con una marca de transgresión indudable, con la ruptura modernizadora de su escritura. *Felicidad clandestina*, del año 1971, abre un mundo nada trivial donde las preocupaciones existenciales son de otro orden. Sus personajes femeninos indican poseer el privilegio del pensamiento ante la cotidianidad y discurren constantemente, se interrogan en una actitud introspectiva, contantemente analítica. En este libro los cuentos son metafísicos, una categoría que Lispector inaugura en la escritura femenina. Dentro del grupo de escritoras ella conforma una escritura de avanzada, en que lo cotidiano no es óbice para ser relatado con dramática intensidad. En el lenguaje, hay otra dimensión de Lispector, con el que intenta, según se ve, romper con una estructura prefijada en el patrón masculino; ella subvierte esta noción y va en búsqueda personal de un espacio femenino a través del cual se manifiesta.

Señala la escritora Cristina Peri Rossi, traductora de Lispector, que “en su búsqueda de lo esencial...prescinde justamente de lo metafórico, de la proliferación de imágenes, para que la literatura sea entonces una investigación de lo interior, y no espejos polivalentes...el adjetivo es el que mejor define la obra de Clarice y su estilo: seco.”²⁴

De la escritora mexicana Rosario Castellanos, *Album de familia*, reúne cuentos que exponen las incipientes sublevaciones de una mujer que trata de hallar un lugar propio. Todo se ve desde el universo femenino, en una sociedad

23 Gabriela Mora y Karen S. Van Hoof, op.cit, p. 156

24 Cristina Peri Rossi. “Prólogo”. En, *Onde estevestes de noite*, 1995, p.10

donde la hegemonía es masculina; así, el discurso de Castellanos responde a los dictados de la época. Las mujeres de sus cuentos comienzan a jugar un papel intelectual distinto, hay preocupación por la emancipación cultural; aparecen mujeres haciendo literatura con posiciones intelectuales importantes, y toca el entorno doméstico de la mujer y las relaciones matrimoniales. Pero en el tratamiento de estos temas hay una crítica y una denuncia. Ha dicho Fabianne Bradu, en *Señas particulares: escritora*,²⁵ que entre la crítica hay el consenso general de que la obra de Castellanos es autobiográfica, pues su vida abarcó todos los géneros que cultivó, conjugándose de manera estrecha con su obra.

En el año 1972 se publica el libro *Movimiento perpetuo*, del escritor guatemalteco Augusto Monterroso. Este es un claro ejemplo en donde se conjugan diversos textos sin relación unos con otros. Como dice el mismo Monterroso, es un depósito de textos misceláneos, característica que acompaña la literatura de la época entre las cuales resalta el siguiente paratexto: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo.”²⁶

Para Monterroso, la vida es un movimiento perpetuo, igual que la escritura. Este paratexto encontrará relaciones significativas con el resto del libro. Es una especie de prelectura que mantiene al lector en expectativa, en activa participación decidiendo por sí mismo cómo habrá de leer el complejo texto que presenta Monterroso en su totalidad. Es otra característica de la época: la incursión crítica del lector como entidad autónoma frente al texto.

La función lúdica de la escritura es un trazo presente en Monterroso, con su obsesión por la mosca: la presenta como un factor lúdico que cambia permanentemente de lugar. La escritura es un juego y por lo tanto, se puede jugar con ella, presentarla de muchas maneras, como ensayo, ficción, sátiras, ironías, mostrando otra cara del oficio literario. Con eso, el autor se muestra renuente a ser encasillado en un género único, en una temática, o un estilo. Son postulados presentes en la literatura de la época.

25 Fabianne Bradu. *Señas particulares: escritora*, 1987

26 Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, 2000. p. 7.

La narrativa de hondo sentido existencial con preocupaciones como el amor, la muerte, la memoria, aparece en Antonia Palacios, escritora venezolana, en “Una plaza ocupando un espacio desconcertante”, textos entre 1974 y 1977. Pleno de símbolos, estos relatos son una especie de pretexto para profundizar en la psiquis del ser humano con prevalencia de las emociones, la soledad y el desamparo. Es un universo simbólico representado por casas, ventanas, puertas, pájaros, muros que aparecen constantemente caracterizando la escritura de Antonia Palacios.

En “Hondo temblor de lo secreto”, de los años 1979-1980, hay un profundo lirismo, un alzar el vuelo. La casa aparece nuevamente como el espacio de la interioridad absoluta donde no hay ambigüedades. Ocurre una transformación en la voz narradora, un asombro ante el cambio, un predominio de la memoria. La madre aparece como el centro de apoyo, como la imagen de la seguridad. Estos cuentos de Antonia Palacios aparecen en su libro *Ficciones y aficciones*.²⁷

Judit Gerendas afirma de esta obra: “Se trata de una escritura del despojamiento, cuya significación última reside en el desamparo, en ese irse reiterativo que desemboca en la muerte...Irse perdiendo en las ausencias... irse quedando sin forma...Irse volviendo polvo lentamente.”²⁸

Rosario Ferré de Puerto Rico incursiona en las letras de su país con *Papeles de Pandora*, en el año 1976, título que alude al mito griego y la caja que Zeus padre encarga con la condición de jamás abrirla. En la transmutación simbólica de Ferré, la mujer –sujeto y objeto de su escritura- al dignificarse y empezar a escribir con voz propia, abre la caja y de ella vuelan para no volver, la denuncia, la protesta, la ironía, la inconformidad. Es decir, cae el velo con que se cubría a la mujer, mujer en cuanto objeto que servía a los intereses de la sociedad representada en Zeus padre-esposo-hermano.

27 Antonia Palacios. *Ficciones y aficciones*, 1989.

28 Judit Gerendas, Antonia Palacios y el lento oscilar de su escritura, 2001. p.1.

Eran valores sin duda aceptados pasivamente por la anestesia de la vida doméstica unas veces, u otras, violentamente impuestas a las mujeres campesinas, a las indígenas o a las que viven exclusivamente de su trabajo bajo la explotación. Más significativo, a mi modo de ver, es el tratamiento que Ferré hace de la mujer en lo referente al sexo, aún considerado tabú cuando escribía *Papeles de Pandora*. Dado que hasta hoy, *sexo-sexualidad-mujer* es una discordancia al oído de la hipocresía tradicional, no es difícil imaginar la crítica que esta obra originó al ver la luz, ya que en ella hay un descubrimiento sin tapujos de las posibilidades eróticas por parte de la mujer. Todo esto cargado de mucha ironía por parte de la autora. La ironía es el gran ingrediente del libro.

Ferré, al mismo tiempo, experimenta con la mezcla de textos. Recordemos que la presencia de textos poéticos yuxtapuestos con relatos, crean el híbrido característico de la literatura de las últimas décadas.

Años ochenta

Los años ochenta abren una década de concentrada preocupación acerca de la mujer en los diversos ámbitos de la vida. El auge de los estudios de la mujer, señala

Márgara Russotto en su estudio *Tópicos de retórica femenina*, y el interés que despierta esta nueva presencia de la mujer, cobra mayor realidad en el Primer Congreso Internacional sobre la Mujer Latinoamericana, en la ciudad de Bogotá en 1981. Es importante que se denuncien los maltratos, pues:

No se trata propiamente de reivindicación laboral...ni sexual...sino de un sentido más elemental y a la vez más profundo y abarcante, porque implica desde generar un sistema de protección para mujeres y niños golpeados u organizar juntas de vecinos y movimientos de subversión en la clandestinidad, hasta oponerse al caos ideológico y a la desfiguración de la vida con el fin de recuperar un humanismo realista, consciente e intencional.²⁹

29 Márgara Russotto. *Tópicos de retórica femenina*, 2004. p. 27.

Pareciera que algunas escritoras encajan dentro de los comentarios anteriores, bien sea, desde la denuncia psicológica, moral o laboral. El libro de cuentos de la escritora costarricense Carmen Naranjo, titulado *Ondina*, editado en 1982, presenta en sus cuentos innovaciones técnicas que conjugan, al mismo tiempo, preocupaciones éticas y estéticas. Son cuentos urbanos en los que indaga la problemática existencial del hombre y la mujer modernos; la ciudad se convierte en un tópico constante y los personajes que deambulan por las ciudades están angustiados y fragmentados. En algunos de sus cuentos, como en “Ondina”, aparecen personajes marginados por su condición psicológica o física, como es el caso de la solterona y la enana, quizás imágenes de una feminidad perturbada. El misterio y el suspenso caracterizan este cuento, pues la narradora guarda la verdad hasta el final. La presencia del absurdo es otro rasgo en los cuentos de la colección. Naranjo ironiza, ridiculiza, crítica y en este libro la denuncia social es muy fuerte.

De noche vienen, publicado en 1983, pertenece a Elena Poniatowska. En este libro, el tratamiento de la mujer y su ámbito, la muestra conquistando terrenos para ella no permitidos hasta el momento y, por otro lado, sometidas. Otras mujeres aparecen traspasando la barrera del género, subvirtiendo los espacios para colocarse al nivel de sus propias expectativas. Mujeres que descubren que existe “otro mundo” dentro de las paredes de su propia casa, como es el caso de la protagonista de *Limbo*. El juego entre la patrona y la criada es una relación amor-odio que plantea las divisiones y diferencias dentro del propio género. El humor, la parodia, los deseos frustrados de algunas mujeres, la mujer indígena en rebeldía, son parte y característica de los cuentos de Poniatowska.

Carmen Perilli, afirma que el proyecto poético de Poniatowska “privilegia la representación de las voces otras, palabras ajenas que, en gran parte, se producen como espacio extraño a la cronista que las registra...de una voz que se arma mujer, solidaria, étnica, racial y culturalmente diferenciada frente a los otros.”³⁰

En el mismo año 1983, Cristina Peri Rossi publica su libro *El museo de los esfuerzos inútiles*, reeditado en 1984. El universo de Peri Rossi en estos cuentos es

30 Carmen Perilli. Narraciones de abolengo y educación sentimental en Elena Poniatowska, 2002. p. 1

masculino. La mayoría de sus protagonistas son hombres, las mujeres aparecen poco en roles protagónicos, quizá porque la autora maneja el mundo de los hombres con absoluta soltura, empleando sus recursos como para demostrar que la mujer sabe tanto del mundo masculino, como ellos conocen de lo femenino.

Son cuentos breves, poéticos y, a su vez, con elementos que los hace cuasi ensayos. De otra parte sus cuentos superponen lo real y lo irreal y se observa en ello la influencia de Cortázar por el empecinamiento en lo absurdo. Llama la atención que a veces del mundo en estos cuentos parece estático y los personajes entran en ese estatismo que evade la realidad.

El trasfondo político, la denuncia, la protesta, el exilio, la soledad, el desarraigo y una profunda ironía son rasgos dominantes en los relatos de Peri Rossi. Helena Araújo se refiere a este libro de cuentos así: “A lo largo de la narración, una voz secreta, sentenciosa, implacable, crea fantasías dramáticas en que lo real y lo irreal se superponen, cotejando el dilema de la incomunicación.”³¹

La escritura masculina de la década, a nuestro modo de ver, la representan en este trabajo, Ednodio Quintero y Julio Ramón Rybeiro. Ednodio Quintero, escritor venezolano, publica en 1988 su libro de cuentos breves *La línea de la vida*. La nota explicativa del propio autor señala que la primera parte de este libro está compuesta con cuentos que escribió hace mucho tiempo y los cuales reescribió. De donde se nota que esta primera parte se inscribe más en el cuento rural. La segunda parte de ellos, obedece a otra línea de escritura, según Ednodio Quintero³².

Son cuentos fantásticos en su mayoría, mundos poblados de sueño y soledad, o relatos cargados de erotismo y, al mismo tiempo, sorprendidos en sus finales próximos a lo insólito. Entre ellos, Tatuaje es una buena representación de lo señalado. Un hombre dibuja un puñal en el vientre de su mujer la noche

31 Helena Araújo, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre la escritura femenina latinoamericana*, 1989. p. 163.

32 Ednodio Quintero. *La línea de la vida*. 1988.

del matrimonio; el mismo puñal que matará al amante poco después. Que el puñal sea el asesino del amante raya en lo insólito. Los cuentos de Ednodio Quintero nos presentan la brevedad, la subjetividad y la comunicación de una visión fantástica donde hay ecos de Quiroga y Cortázar en su manera de contar.

Julio Ramón Ribeyro es el escritor peruano más representativo de la generación del 50. Sus cuentos como los de *Sólo para fumadores*, 1987-1993³³, corresponden a su última etapa como escritor antes de su muerte ocurrida en 1994. Los rasgos más sobresalientes de esta colección es el uso de técnicas como la metaficción, el personaje doble (él mismo se utiliza como su doble) y el corte autobiográfico y ficcional. La mezcla de realidad y ficción es una de sus características de toda su obra narrativa. Al decir de Alfredo Bryce Echenique: “los cuentos de este narrador genial sitúan a sus personajes entre la más banal y penosa realidad y la ilusión total.”³⁴

Sus cuentos son urbanos, muchos de ellos se desarrollan en Lima, pero también en ciudades europeas. En *Sólo para fumadores*, a través del personaje protagonista, Ribeyro da cuenta de muchas otras personas, escritores, especialmente, quienes abandonaron el país de origen en busca de una nueva vida, muchas veces por motivos políticos; la década de los 70 y aún los 80, fueron testigo del éxodo o la diáspora de latinoamericanos a Europa o dentro del mismo continente. En este mismo cuento, el autor utiliza el recurso de la intratextualidad; externa, al mencionar otros autores, e interna, al mencionar su propia obra *Los gallinazos sin plumas*, incluidos en su colección de *Cuentos completos* que ya mencionamos.

Años noventa

La década de los noventa se inicia en este trabajo con *Los doce cuentos peregrinos*, del año 1992, de Gabriel García Márquez. A mi manera de ver, el prólogo con el que inicia los cuentos constituye el manifiesto de la poética en su libro. Por un

33 Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, 1998.

34 Alfredo Bryce Echenique, *El arte genuino de Ribeyro en Ribeyro Cuentos completos*, 1998, p.11

lado, el escritor se encuentra en otra faceta de su vida y de su escritura, y por el otro, comparte el proceso de escritura con el lector, en estrecha relación, como si se tratara de una íntima confidencia: cuenta las vicisitudes sufridas hasta la conformación de los doce cuentos a los que llama *peregrinos*, precisamente por el ir y venir que asocia a su escritura. Este peregrinaje le tomó dieciocho años. Como para salvar del olvido y ofrecerlo al público, muestra entonces, desde su propio oficio, el proceso de escritura y reescritura del material literario.

En la medida que García Márquez va relatando el proceso de construcción de su obra, ofrece implícitos elementos teóricos sobre la novela y el cuento. Al principio, las notas que había tomado le parecían suficientes para escribir una novela, dice y luego, con el paso del tiempo, pensó que podrían ser cuentos basados en hechos periodísticos y salvados de su condición mortal “*por las astucias de la poesía*”. Con esta afirmación establece una diferencia entre el relato periodístico y el literario. Al plantearse la escritura de estos cuentos lo hace con el criterio de escribirlos todos “con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector”³⁵, preceptos básicos del cuento. Luego refiere el duro trabajo intelectual que le supuso escribir los dos primeros cuentos, después de lo cual quedó tan exhausto que supo que: “el esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como escribir una novela. Pues en el primer párrafo hay que definir todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud, y a veces hasta el carácter de un personaje. Lo demás es el placer de escribir.”³⁶ Pero, señala que el cuento es diferente: o fragua o no fragua. Al finalizar el prólogo García Márquez establece una comparación graciosa entre escritura y cocina: saber cuándo un cuento está bien escrito pertenece a la magia de los instintos como cuando una experta cocinera sabe cuando una sopa está buena.

Otra lectura de los *doce cuentos* se refiere al extrañamiento cultural que en ellos se observa. El hecho de haber vivido tanto tiempo fuera de su país, le confiere otra miradas del mundo que comparte, sin duda, con quienes han pasado una experiencia similar, cualquiera que haya sido el motivo de la ausencia del suelo

35 Gabriel García Márquez. *Doce cuentos peregrinos*, p. 15

36 *Ibidem*. p.15.

patrio. Y son las diferencias culturales las que aparecen en los cuentos desde diferentes puntos de vista, pero sin intención cáustica. Quizá la misma razón de extrañamiento hizo que sus personajes caribeños aparecieran en escenarios europeos aun cuando ellos se identificaran con Latinoamérica.

En esta ocasión, la escritura garciamarquiana adolece la falta del ensoñamiento imaginativo al cual nos tenía acostumbrados, y produce una narración de una realidad excesiva y seca.

La escritora colombiana Marvel Moreno tiene en su haber el libro de cuentos *El encuentro y otros relatos*, de 1992. Cuentos que fueron escritos entre 1987 y 1990, publicados dos años después. En general, los cuentos de esta colección reflejan el tema del desamor, la muerte, el incesto; hay en ellos una especie de negación al amor, de sobrepasar la alegría de amar para quedarse en lado de la imposibilidad, como en el cuento “Una taza de té”. Moreno refleja su visión femenina de la escritura, la cual abarca el conjunto socio-cultural en donde se mueven sus personajes. La mayoría de las veces son relatos duros que reflejan esta visión: el cuerpo, el amor/desamor, la ninfomanía, lo sobrenatural.

En cuanto a técnicas narrativas, Marvel Moreno utiliza en algunos de ellos el recurso *In media res*, es decir, rompe el orden natural del relato para iniciarlo en una aventura ya avanzada en su desarrollo, como por ejemplo, en el cuento *El hombre de las gardenias*. Recurso estilístico que de igual manera encontramos en la escritora colombiana Marta Traba.

Luz Mary Giraldo, investigadora colombiana ha señalado que Moreno retoma “la visión del universo caribe en la burguesía barranquillera y el paso a la contemporaneidad en ambientes europeos...desenmascara la sociedad y sus valores, los comportamientos y sus farsas, cuestiona la vida cotidiana y expresa desagrado por los modelos y la cultura que desacraliza...”³⁷

37 Luz Mary Giraldo. *Ellas cuentan. Una antología de relatos de escritoras colombianas, de la Colonia a nuestros días*, 1998. pp. 25-26.

La escritora argentina Tununa Mercado, publica en 1994 *La letra de lo mínimo*. Es un texto múltiple que no solamente apela a la memoria como recuerdo, sino que deja entrever elementos fundamentales de tipo familiar/social que se observan en el proceso de construcción de una nación, en este caso, Argentina poblada de inmigrantes provenientes de Europa, vista la inmigración, como proyecto filosófico para engrandecer el país y, como lo expresa la narradora, para “mejorar la raza”. Este es el caso de Crisol de razas en un patio cordobés. La caja convocante de la escritura, es un relato que puede considerarse como metaescritura, pues, la narradora cuenta que cuenta un cuento y cómo lo hace, semejante a lo que realiza el cuentista Augusto Monteroso. Es narradora y al mismo tiempo entra y sale de la narración. Escribir es el vértigo, dice Mercado, “de hacer transparente el estado límite del cuerpo y del alma en el que la ‘caja’ de la escritura se torna en cápsula espacial que vuela, se quiebra y se cae.”³⁸ Recuerda a la *Caja de pandora*, de Rosario Ferré, libro al cual nos referimos anteriormente, como símbolo de la escritura; una caja simbólica que alberga las voces femeninas, la escritura como oficio. Robar el texto, es un texto donde la autora explica que fue como robar el fuego. La referencia es a la mujer que ha tenido que vivir su oficio en reclusión, de incógnita y de manera furtiva. En esta especie de ensayo, Mercado, valida la escritura femenina auténtica, sin ocultamientos, sin falsos adornos porque la escritura tiene su valor propio, lo único que necesita es *ser escritura*.

La puertorriqueña Mayra Santos Febres, publica su libro de cuentos *Pez de vidrio y otros relatos*, en 1996, ganador del premio Letras de Oro, de la Universidad de Miami. Santos Febres utiliza un lenguaje que mezcla lo erótico con lo espiritual así, expresa sus inquietudes con respecto a lo racial, a la orientación sexual, a lo social y a lo político. Por ejemplo, en el cuento Nightstand, lo erótico se presenta con un lenguaje desfachatado en boca de una mujer que goza su cuerpo y trabaja en un bar. El lesbianismo está presente en el cuento Pez de vidrio, de una manera cruda y sin ambages. El voyeurismo de una mujer con su vecino quien también, al final, es voyeurista es el tema de Dulce pesadilla, Abnel. La ciudad y sus habitantes, la magia, la superchería y el humor aparecen en Oráculos urbanos. La sensualidad; el racismo; una dosis de realismo mágico;

38 Tununa Mercado, *La letra de lo mínimo*, 1994. p. 17.

el poder femenino que se explota y se usa para sobrevivir; la fuerza personal de la mujer protagonista que vence gracias con todos sus atributos, son los motivos del cuento Marina y su olor. Santos Febres utiliza el minicuento con la presentación de una mujer de indudable factura política: Partido Nacionalista Puertorriqueño. El cuento ocurre en doce líneas. En “La escritora” se observa el discurso sobre la propia escritura; hay un desdoblamiento de la autora/narradora, una reflexión sobre la escritura que bien podría asociarse con la metaficción, es decir, el proceso autorreflexivo, autoconsciente, “aquella que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su *status* como ficción en las alteridades realidad/ficción y escritura/lectura que la hacen posible.”³⁹

Año 2000

Judit Gerendas es la última de todos los escritores que se contemplan en esta panorámica del cuento. Con su libro *Volando libremente*, Gerendas inaugura en Venezuela la ficcionalización de la teoría. Aborda su propio proceso de escritura en donde toda la esfera femenina entra en juego: el ámbito doméstico, el universitario, el de la literatura y su propio oficio como escritora, todo, tratado desde una perspectiva muy moderna, muy contemporánea. La memoria, la nostalgia, la soledad, la enfermedad, la existencia, el relato autobiográfico son aspectos que Gerendas trabaja en este libro de cuentos.

En cuanto a su propia escritura, la analiza, la confronta de tal manera que la pone sobre el tapete y no siente vergüenza de transformar lo cotidiano en tema de narración. Utiliza su experiencia académica docente e investigadora para conferirle un estatus literario dentro de la narración misma. Confronta sus saberes, relativizándolos y desmitificando la teoría literaria.

Su cuento más sorprendente en la colección es “Volando libremente”, donde hay un marcado acento existencial y donde hay una reflexión del oficio de la escritura, es decir, una sobrecarga semántica “en la cual el texto se significa a sí mismo y crea una *metalectura* del discurso narrativo...aspecto fundamental de

39 Catalina Gaspar. *Escritura y metaficción*, 1996. p. 14

la metaficción contemporánea en la acentuación del *proceso de escritura/lectura* en el interior del texto.”⁴⁰ Es una nueva focalización de la mujer escritora; autónoma e independiente, caminando sola sin ataduras atávicas, volando libre aunque su autora afirme, en una entrevista que le hiciera José Antonio Parra que “Volando libremente”: “es una ironía porque carece de libertad, porque no tiene conciencia de su libertad, entonces no es libre.”⁴¹

En otra lectura del mismo cuento, la investigadora Mária Russotto, señala lo siguiente:

El encabalgamiento entre memoria histórica e historia literaria es incesante. De un buitre “vanguardista” –ya ilustre y canónico- que, como aquella rosa, “es un buitre que es un buitre que es un buitre” pasa a ser un vulgar *zamuro* realista/indigenista/costumbrista, comedor de carroña, y así identificado en término popular, amenazando desde el cielo de la ciudad convulsionada. Uno y múltiple, el buitre encierra todas las posibilidades, y ninguna de la ficción.⁴²

La misma investigadora se plantea sobre la pertinencia del buitre como una metáfora del trabajo literario de la mujer escritora “para encontrar un punto de vista alternativo, más fiel a su lugar de enunciación, que no la traicione.”⁴³

Gerendas utiliza la adjetivación en el cuento “Volando...”, es un buitre “cuyo vuelo, suntuoso y metálico, arrojado y oscuro, penetraba el aire de manera confiada y segura, internándose en el espacio luminoso.”⁴⁴ Obsérvese el uso de los adjetivos que califican al buitre como un animal elegante que vuela, además, en un espacio lleno de luz, al inicio del cuento. Al final del cuento, el buitre, otro, que:

No necesariamente tendría que ser el mismo cuyos desplazamientos habíamos acompañado al comienzo de este texto, ya que la vida no presenta

40 Catalina Gaspar, op. cit., pp. 16-17.

41 José Antonio Parra. Entrevista a Judit Gerendas, 2001. p. 2.

42 Mária Russotto. Memorialismo femenino en América Latina, 1995. pp. 6-7.

43 *Ibidem*, p. 7.

44 Judit Gerendas. Volando libremente, 2000. p. 5.

regularidades de este tipo, despegaría en vuelo autónomo desde lo alto de la montaña, soberano y neutro...Apacible y sereno...imperturbable y pasajero...lujosas plumas lustrosas y negras...grande y magnífico, indiferente y distante, clausurado para el romance y para la tragedia, apenas un ave.⁴⁵

A manera de conclusión

Esbozar algunas conclusiones que no pretenden ser definitivas, requiere resaltar los hallazgos más importantes que se han encontrado al realizar un panorama del cuento reciente. No se pretende, de ninguna manera, establecer comparaciones entre la escritura masculina y femenina. Lo que si salta a la vista son las transformaciones ocurridas desde que Edgar Allan Poe iniciara sus estudios sobre el cuento moderno.

No puede negarse la influencia de Poe en nuestros autores latinoamericanos; sus estudios y los realizados por Horacio Quiroga y Julio Cortázar resultaron pertinentes a la hora de leer los cuentos de los autores elegidos para establecer una tipología del cuento.

No se podrían entender aquellos autores que manejan lo fantástico en sus cuentos; o los que escriben minicuentos; o el manejo de la ironía y del humor; del absurdo; entender los cuentos urbanos como reflejo de la sociedad moderna, con ciudades cosmopolitas, a veces, o barriadas que sufren el más completo abandono ante la mirada indiferente e incompetente de las autoridades. Tampoco se hubiesen entendido los cambios y transformaciones de la literatura en general, y de la narrativa, en particular, de las técnicas, de la incorporación de voces múltiples y de múltiples textos en una mirada total.

Lo más impactante de las lecturas realizadas es lo concerniente a la escritura femenina; los aportes y las transformaciones ocurridas a lo largo del siglo XX, se compactan y cobran autonomía en los años recientes. De Marta Traba a Judit Gerendas hay un buen trecho, sin que esto califique de ninguna manera el discurso productivo de ambas, al contrario, señala un largo camino recorrido por la mujer escritora y una valoración distinta de su obra. Marta Traba es

45 *Ibidem*, p. 21

la escritora del compromiso social y político; su voz es para la denuncia. La escritura con Marta Traba adquiere rigurosidad en el estilo y el lenguaje se torna simbólico. Por la otra punta del hilo escritural, Judit Gerendas apela a la metaficción al reflexionar sobre su propia escritura y desacralizar otros espacios, el de su propio trabajo como académica. Entre las dos escritoras pueden trazarse, entonces, nuevas cartografías temáticas de la escritura femenina de las últimas décadas.

Clarice Lispector es un caso singular, pues, mientras otras escritoras de la década se debaten en la lucha por un lugar en la sociedad, por el reconocimiento a su labor, la escritora brasileña filósofa y propone una escritura metafísica. En ella, la mujer retrocede un poco para observarse a sí misma ante la mirada de los otros y recordar como es el amor, por ejemplo. Es la escritora de mayor subversión en los distintos tópicos que examina en sus cuentos. Se ha dicho que con Clarice Lispector se inicia la verdadera literatura femenina.

Lo autobiográfico es una marca que acompañará a muchas autoras de las diferentes décadas, como es el caso de Rosario Castellanos. Las mujeres en sus cuentos ya participan del mundo intelectual; sus preocupaciones son de orden más bien cultural; mientras que Judit Gerendas, utiliza su cátedra, su quehacer intelectual para “contar” y “teorizar” sobre lo mismo.

El lirismo acompaña la obra de Antonia Palacios, frente al exacerbado realismo de Mayra Santos Febres o Cristina Peri Rossi y el manejo irónico presentes en las escritoras mencionadas y en Rosario Ferré, maestra de la ironía.

La experimentación con diferentes textos, la inclusión del sexo, se hacen presentes en los relatos de varias autoras como la misma Ferré y Carmen Naranjo.

Pero la escritora más audaz en la ruptura de los espacios y fronteras es Mayra Santos Febres; muy moderna y transgresora en su escritura traspasa las fronteras sexuales: sus personajes son homosexuales, lesbianas.

En Santos Febres existe desesperadamente la búsqueda de una identidad política, de una identidad racial, social y sexual. Sus cuentos reflejan el duro compromiso socio/político de los puertorriqueños. El quiebre de la identidad política subyace en la audacia de los personajes de sus cuentos. Con mucha fuerza incluye el elemento racial y el rechazo, en consecuencia.

Referencias Bibliográficas

ARAÚJO, Helena. *La Scherezada criolla. Ensayos sobre Escritura Femenina Latinoamericana*. Bogotá: Universidad de Colombia, 1989.

BRADÚ, Fabianne. *Señas particulares: escritora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

BRAYCE ECHENIQUE, Alfredo. "El arte genuino de Rybeiro." En, *Rybeiro, Cuentos Completos*. Madrid: Santillana, 1988. pp. 11-15.

CASTELLANOS, Rosario. *Album de familia*. México: Joaquín Mortiz, 1971.

CORTÁZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento." En: *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comp. Caracas: Monte Ávila, 1993. pp. 379-396.

_____. "Del cuento breve y sus alrededores." En: *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comp. Caracas: Monte Ávila, 1993. pp. 397-407.

FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Oveja negra, 1992.

GASPAR, Catalina. *Escritura y metaficción*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello, 1996.

GERENDAS, Judit. *Volando libremente*. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia, 2000.

_____. “Antonia Palacios y el lento oscilar de su escritura.”
Verbigracia *El Universal*, [Caracas] 31 de marzo de 2001.

GIRALDO, Luz Mary. *Ellas cuentan. Una antología de relatos de escritoras colombianas, de la Colonia a nuestros días*. Bogotá: Planeta Colombiana, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidad clandestina*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1994.

MARCHESE, Ángel y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994.

MERCADO, Tununa. *La letra de lo mínimo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editores, 1994.

MONTERROSO, Augusto. *Movimiento perpetuo*. Madrid: Suma de letras, 2000.

MORA, Gabriela y Karen S. Van Hoof. “Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones.” En: *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ipsilanti [MI]: Bilingual Press, 1982. pp.156-174.

MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Editorial Danilo Alberto Vergara, 1993.

MORENO, Marvel. “El encuentro y otros relatos.” En: *Cuentos completos*. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, edits. Bogotá: Crupo Editorial Norma, 2001.

- NARANJO, Carmen. *Ondina*. San José [Costa Rica]: Educa, 1985.
- NÚÑEZ, María Celina. "Introducción: de los '80 a los '90." En: *Del realismo a la parodia. Marcas para un mapa de la Narrativa de los '90*. Caracas: Eclepsidra, 1997. pp. 9-11.
- PACHECO, Carlos y Luis Barrera Linares, comps. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1993.
- PALACIOS, Antonia. *Ficciones y aflicciones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- PARRA, José Antonio. Entrevista a Judit Gerendas. <http://www.kalathos.com/sep2001/entrevistas/gerendas/gerendas.htm>
- PERI ROSSI, Cristina. *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barrial, 1984.
- PERI ROSSI, Cristina. "Prólogo" y Traducc. *Onde estevestes de noite*. Barcelona: Mondadori, 1995. p. 10.
- PERILLI, Carmen. "Narraciones de abolengo y educación sentimental." *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. 6 (January 2002).
- PIZARRO, Ana. "Introduçãoa". *Palavra, Literatura e Cultura. Vanguarda e Modernidade*. Sao Paulo: Fundação Memorial Da America latina, 1995.
- POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." En: *The Complete Poems and Short Stories of Edgar Allan Poe*. Vol. II. Arthur Hobson Quinn. New York: Alfred A. Knopf, 1976. pp. 978-987.

_____. “Hawthorne y la teoría del efecto del cuento.” *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comps. Caracas: Monte Ávila, 1993. pp. 293-309.

PONIATOWSKA, Elena. *De noche vienes*. México: Grijalbo, 1979.

PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Caracas: Editorial Fundamentos, 1981.

_____. *Morfología del cuento*. Caracas: Editorial Fundarte, 1988.

QUINTERO, Ednodio. *La línea de la vida*. Caracas: Fundarte, 1988.

QUIROGA, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista. La retórica del cuento.” En: *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comps. Caracas: Monte Ávila, 1993. pp. 327-339.

RYBEIRO, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Santillana, 1998.

ROSENBLATT, María Luisa. *Poe y Cortázar lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

RUSSOTTO, Mágara. *Tópicos de retórica femenina*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004. 2a. edición.

_____. *Memorialismo femenino en América Latina*. Caracas: UCV, 1995.

SANTOS FEBRES, Mayra. *Pez de vidrio*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1996.

TRABA, Marta. *Pasó así*. Montevideo: Arca Editorial, 1968.

TOMASSINI, Graciela. “Literatura y juego: Movimiento perpetuo de Augusto Monterroso.” *El cuento en red*, No. 3, Invierno, 2001.

TORRES, Luis. “El minicuento. La explosión de la brevedad” En: Avión de papel. Revista Cultural de curiosidad gratuita. Abril 2000.

<http://www/aviondepapel.com/encabina/minicuento.htm>