

SEYMOUR MENTON
EL CUENTO
HISPANOAMERICANO

ANTOLOGÍA CRÍTICO-HISTÓRICA

COLECCION
POPULAR

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

1986, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S A. DE C V.
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D F
[Tomado de: <http://biblioteca.d2g.com>]

PRÓLOGO

Que yo sepa, no hay ningún antólogo que haya pretendido abarcar, con espíritu analítico, el desarrollo del cuento en Hispanoamérica desde sus primeros brotes románticos hasta su exuberancia madura del presente. Existen muchas antologías nacionales; otras, hispanoamericanas, se limitan a ciertas épocas; algunas no reconocen el cuento como un género literario independiente de la novela; y muy pocas incluyen comentarios verdaderamente críticos.

El título que decidí poner a esta obra —*El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*— refleja bastante bien mi base de selección. A pesar de algunos antecedentes más o menos lejanos, el cuento no aparece en las letras hispanoamericanas hasta después de las guerras de independencia, durante la época romántica. De ahí hasta la actualidad, trato el cuento desde cuatro ángulos: como una indicación del desarrollo del género; como una manifestación del movimiento literario vigente; como reflejo de la gestación de una literatura ya no hispanoamericana, sino nacional; y como una obra de arte con valores universales. Hay que manifestar que es raro que converjan los cuatro enfoques en el análisis de un cuento. Más bien, están en pugna constante. Un cuento que sirve para representar el romanticismo, el

naturalismo o el surrealismo puede tener una importancia principalmente histórica; en cambio, un cuento de altos valores literarios puede negar totalmente las generalizaciones que se han hecho sobre la literatura de ese país en esa época. No obstante, al intentar unir el trabajo del historiador de la literatura con el del crítico literario, no he rehuído de ninguna manera las anomalías que tienen que surgir a raíz de esa unión.

Tratándose de cierto género literario, hay que empezar con una definición, por arbitraria que sea. *El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto.* Así es que la novela se diferencia del cuento tanto por su extensión como por su complejidad; los artículos de costumbres y las tradiciones, por su base verídica y por la intervención directa del autor que rompe la unidad artística; y las fábulas y las leyendas, por su carácter difuso y por carecer en parte de la creación original del autor.

La estructura de esta antología se basa en los distintos movimientos literarios que han marcado la evolución de la literatura hispanoamericana desde la tercera década del siglo XIX: romanticismo; realismo; naturalismo; modernismo; criollismo; cosmopolitismo* (surrealismo, cubismo, realismo mágico y existencialismo); y neorrealismo. Para cada movimiento, señalo los rasgos generales, los orígenes y las particularidades hispanoamericanas. A continuación van los cuentos representativos, o a veces anómalos, precedidos de un pequeño bosquejo biográfico y seguidos de un análisis crítico. En fin, esta antología tiene dos propósitos: 1) Presentar de una manera ordenada lo mejor de la producción cuentística de Hispanoamérica; 2) Propagar un método analítico que tal vez sirva de base para la interpretación y el mayor aprecio de los cuentos que se han escrito y de los que quedan por escribir.

EL ROMANTICISMO

Los PRIMEROS cuentos hispanoamericanos aparecieron en plena época romántica. Importado de Europa, el romanticismo encontró tierra propicia en América y echó raíces profundas que todavía no se han extirpado. Este movimiento puede definirse como una actitud de inconformidad e inadaptabilidad que se manifiesta de dos modos: rebeldía y retiro. Tiene sus orígenes tanto en la historia como en la literatura. En Inglaterra, el romanticismo surgió al principio con los poetas laguistas como una protesta contra los efectos de la Revolución industrial. En Francia, la restauración de la

* También llamado *universalismo*. Opté por el término *cosmopolitismo* para no insinuar que el criollismo carece de valores universales.

monarquía después de Waterloo abatió el espíritu de los jóvenes intelectuales entusiasmados con los ideales de la Revolución francesa y con la gloria militar de Napoleón. Además de estos hechos históricos, el romanticismo constituyó una reacción literaria contra el neoclasicismo, reacción que se manifestaba ya en la primera mitad del siglo XVIII. Añádase el impulso de la melancolía germánica y ya estaba alistado para invadir a América.

Aunque no se puede negar la procedencia europea del romanticismo, hay que reconocer las condiciones propicias del suelo americano. Inspiradas en parte en la Revolución francesa, las guerras de independencia eran románticas: la lucha por la libertad; las grandes hazañas militares; los altibajos en las fortunas de las guerras; la participación del plebeyo en algunos países; y las condiciones anárquicas. Una vez ganada la victoria final sobre España, los caciques adoptaron el romanticismo como una manera de vivir y siguió un periodo anárquico de unos cincuenta años durante el cual los intelectuales-literatos o mantuvieron una lucha exaltada contra los tiranos, o buscaron en la literatura las bases para fundar una cultura nacional, o sencillamente se desentendieron por completo de la barbarie que asolaba su patria.

En sus obras, los románticos se limitaron a cuatro temas. Los rebeldes, inspirados por Byron, desarrollaron el tema político-liberal, *la lucha contra la tiranía*. Los desilusionados se retiraron del mundo agitado cultivando temas exóticos. *El exotismo geográfico*, inspirado en Chateaubriand y James Fenimore Cooper, trató al indio americano como al “noble salvaje” que se imaginaban los europeos; *el exotismo histórico* convirtió el medioevo de Scott en la época colonial de América, y el *exotismo sentimental* produjo amores imposibles que emparentaban con las obras de Saint-Pierre y de Lamartine.

En Europa, el romanticismo encontró su mejor expresión en la poesía y luego en el teatro y por último, en la novela. El cuento todavía no se reconocía como un género independiente de altos valores literarios. En América pasó lo mismo, a excepción del teatro, que no se desarrolló por falta de grandes centros urbanos, y de la novela, que andaba en pañales. Así es que el cuento y la novela comienzan juntos su trayectoria, lo cual explica en parte la confusión que aparece de vez en cuando entre los dos géneros.

EL REALISMO

A MEDIADOS del siglo XIX, el romanticismo todavía conservaba su vigor en Hispanoamérica; en cambio, en Europa ya había sido sustituido por el realismo. Reaccionando contra el tono exaltado del romanticismo, el realismo se apegaba a la verosimilitud. En vez de buscar temas exóticos, el autor

realista examinaba el mundo que lo rodeaba. Se interesaba en los problemas cotidianos de sus vecinos, los que generalmente pertenecían a la clase media. La figura máxima del realismo fue Honorato de Balzac, quien igual que sus correligionarios, Dickens en Inglaterra y Pérez Galdós en España, quiso hacer un esbozo panorámico de la nueva sociedad que iba surgiendo a raíz de la Revolución industrial y de la Revolución francesa.

Rechazando a los protagonistas heroicos del romanticismo, el autor realista escogía los tipos más interesantes de la clase media y generalmente los caricaturizaba. Al observar la sociedad con los mismos ojos que Cruikshank y Daumier, los autores veían a sus personajes como la encarnación de ciertos rasgos de carácter: el bondadoso, el tacaño, el ingenuo, el chismoso, el “torcido” y el dichoso. A tal extremo llegó la predilección por los tipos caricaturescos que se convirtió en base de un género independiente, el artículo de costumbres.

El protagonista realista raras veces tiene complejidad psicológica. Casi nunca evoluciona dentro de la obra y toda su actuación refuerza el tipo que el autor quiere presentar, de manera que el conflicto no se libra dentro del personaje sino entre dos personajes, o más, que representan distintos sectores de la población.

Uno de los temas predilectos de los realistas hispanoamericanos era la oposición de la bondad campestre a la maldad urbana. Aunque el desenlace podía no ser feliz, las descripciones detalladas del medio ambiente, fuera el campo o la ciudad, creaban cierta impresión pastoril. Debido al número muy reducido de grandes ciudades cosmopolitas, los personajes caricaturescos se encontraban, por regla general, en las aldeas o en el campo. Criados con las lecturas de Larra y Mesonero Romanos, los autores realistas a menudo se burlaban de sus personajes.

Aunque el realismo se estrenó en Hispanoamérica a mediados del siglo XIX con Alberto Blest Gana (1830-1920), no llegó a su apogeo hasta fines del siglo. Los tres cuentistas que se han escogido como representantes de ese movimiento nacieron por lo menos veinte años después de Blest Gana: José López Portillo y Rojas (1850-1923), Tomás Carrasquilla (1858-1940) y Manuel González Zeledón (1864-1936). Por eso se nos dificulta la clasificación. Es decir, que al mismo tiempo que florecía el realismo en Hispanoamérica, existían simultáneamente otros dos movimientos que en Europa ya lo habían remplazado: el naturalismo y el modernismo. Sin embargo, en las obras realistas de Hispanoamérica no se nota tanto la influencia naturalista ni la modernista, sino la romántica que perduró a través de todo el siglo XIX. Así es que con toda razón Joaquín Casaldueiro se refiere en sus conferencias al “realismo sentimental”, mientras Fernando Alegría lo llama el “realismo

romántico”.¹

A pesar de la amplia producción de cuentos realistas en Hispanoamérica, el género todavía no se definió muy bien. Algunos cuentos realistas lindan peligrosamente con la novela corta, en tanto que otros se asemejan mucho al artículo de costumbres. De todos modos, el realismo, más que el romanticismo, el naturalismo y el modernismo, despertó el interés en temas netamente americanos, que había de constituir la base de la literatura ya madura del siglo XX.

EL NATURALISMO

EL NATURALISMO, que en Europa reemplazó al realismo, en Hispanoamérica coincidió con él sin perder su propia identidad. Por haber ya mejores comunicaciones intercontinentales a fines del siglo XIX, los autores hispanoamericanos podían leer las obras de Zola casi al mismo tiempo que se publicaban en Francia. Aunque el auge del naturalismo sólo duró diecisiete años (1870-1887) en Francia, en América no decayó hasta después de 1910. En la Argentina, hizo escuela a partir de 1880 con la publicación de las novelas de Eugenio Cambaceres: *Música sentimental* (1882), *Sin rumbo* (1883) y *En la sangre* (1887). Por ser Buenos Aires la mayor ciudad hispanoamericana de ambiente muy europeo, no es de extrañar que el naturalismo hubiera tenido allí su mayor influjo y que hubiera durado por cuarenta años: *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López, *Irresponsable* (1889) de Manuel Podestá, *La bolsa* (1890) de Julián Martel, *Libro extraño* (1904) de Francisco A. Sicardi e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez. En otros países, el naturalismo dejó sus huellas sólo en algunas de las obras de autores individuales: Magariños Solsona y Carlos Reyles en el Uruguay; Augusto D'Halmar en Chile; Carlos Loveira en Cuba y Manuel Zeno Gandía en Puerto Rico. Hasta en México, que ya tenía una tradición novelística desde principios del siglo XIX, Federico Gamboa fue el único afiliado sobresaliente.

Caído actualmente en desgracia, el naturalismo hispanoamericano todavía no ha sido estudiado debidamente. Por falta de comprensión, muchos críticos no lo han separado suficientemente del realismo. Tanto por su concepto del mundo como por su método, el naturalismo, lejos de asemejarse al realismo, constituye su negación. Inspirado en la filosofía positivista de Comte, las teorías de Darwin y la medicina experimental de Claudio Bernard, el naturalista estudiaba al hombre como un conjunto de átomos cuyas acciones

¹ Fernando Alegría. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México: Studium, 1959, p. 53.

eran determinadas exclusivamente por necesidades animalísticas. El protagonista no sobresalía como caricatura, sino que se abrumaba bajo el peso de la herencia y del ambiente. El autor rechazaba los temas pintorescos colocados en escenarios amenos. Al contrario, se ponía a hurgar en las llagas de la sociedad con un bisturí despiadado. El protagonista, transformado en *bête humaine*, vivía en las peores condiciones. Los temas predilectos eran el alcoholismo, la prostitución, el adulterio y la miseria de las masas. Si es verdad que los naturalistas escogían temas sórdidos para comprobar su teoría, no es menos verdad que todos ellos, al exponer la degradación humana, abogaban por una mayor comprensión de los problemas ajenos y por la eliminación de las condiciones que causan esa misma degradación.

Fieles creyentes en el determinismo, los autores naturalistas creaban sus obras con un método pseudocientífico. Las descripciones eran detalladas para copiar cada minucia de la realidad. Puesto que las acciones de los protagonistas eran regidas por su pasado, el autor presentaba un panorama completo tanto de la familia del personaje como del medio en que se movía antes de hacerle irrumpir activamente en la obra. Preocupado por su estudio clínico, el autor naturalista no se interesaba en el diálogo tanto como los realistas.

Según lo anterior, no sorprende el pequeño número de cuentos naturalistas. Las pretensiones científicas del autor impedían que vertiera todo ese material dentro de los límites de un cuento. Desde luego que Guy de Maupassant es la excepción, pero la mayoría de los autores prefería comprobar sus teorías en novelas largas y, en muchos casos, en series de novelas.

Sin embargo, por otra de tantas anomalías en la literatura hispanoamericana, dos de los autores que incluimos en esta sección se distinguieron de sus antecesores en conocerse principal y casi exclusivamente como cuentistas: Javier de Viana y Baldomero Lillo.

EL MODERNISMO

EN EL desarrollo del cuento, el modernismo hizo una contribución primordial. En cuanto a la novela, su función principal fue enriquecer la prosa para las generaciones siguientes. Se escribieron pocas novelas modernistas y de éstas sólo alguna que otra merece recordarse. En cambio, el cuento fue cultivado por los modernistas durante cuarenta años, 1880-1920, y se produjeron algunas verdaderas joyas literarias.

Aunque el modernismo fue artísticamente una reacción contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo, en Hispanoamérica se da el fenómeno de la coincidencia de los cuatro movimientos. Los románticos

rezagados siguieron escribiendo hasta fines del siglo XIX, mientras que los realistas y los naturalistas no llegaron a su apogeo hasta después del triunfo del modernismo.

El rasgo fundamental de este movimiento era la primacía que se daba a la sensibilidad artística; de ahí se derivaba tanto su temática como su estilo. En su afán de crear el arte por el arte, los modernistas rechazaron las historias sentimentales y los episodios melodramáticos de los románticos; los cuadros demasiado localizados de los realistas; y los estudios demasiado “científicos” y feos de los naturalistas. El héroe modernista era el artista (o sencillamente el hombre) sensible incapacitado por la sociedad burguesa que lo rodeaba. Los modernistas sentían asco ante la barbarie de sus compatriotas y se refugiaban en un mundo exótico. Muchos abandonaron la patria mientras otros buscaron el escape en la torre de marfil elevada en la propia azotea. Su ideal era Francia, la Francia versallesca del siglo XVIII. A través de ella, los modernistas aprendieron a entusiasmarse por el ideal griego y por la finura oriental. El exotismo no tenía límites: la Italia renacentista, el Bizancio medieval y la Alemania de los dioses wagnerianos.

La base del estilo modernista era la sinestesia o la correspondencia de los sentidos. La prosa dejó de ser sólo un instrumento para narrar un suceso. Tenía que ser bella: su paleta de suaves matices tenía que agradar al ojo; su aliteración, su asonancia, sus efectos onomatopéyicos y su ritmo constituían una sinfonía que deleitaba al oído; sus mármoles y telas exóticas daban ganas de extender la mano; mientras los perfumes aromáticos, los vinos y manjares deliciosos excitaban los sentidos del olfato y del gusto. Para lograr estos efectos, los modernistas se vieron obligados a echar mano al neologismo, inventando palabras de raíz castellana y apropiándose de palabras extranjeras, y a probar símiles y metáforas nuevos.

La influencia extranjera no se limitaba a los nuevos vocablos. Los modernistas, siendo cosmopolitas, se identificaban con sus correligionarios por todo el mundo. Se reunían tanto en los cafés de Buenos Aires como en los de París. Sus revistas literarias, que desempeñaron un papel fundamental, publicaron obras de autores franceses, italianos, españoles, portugueses, alemanes, ingleses y norteamericanos. Además de su deuda con los parnasianos y simbolistas franceses, los modernistas también sentían una gran admiración por artistas tan diversos como Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Richard Wagner y D’Annunzio.

La guerra de 1898 entre España y los Estados Unidos sacudió violentamente el modernismo, pero aún le quedaba bastante ímpetu para reformarse. Todo lo exótico comenzó a ceder paso a un autoanálisis personal y continental (no se pensaba todavía en términos nacionales) o a un

descubrimiento del paisaje americano. Muertos los iniciadores, ² a excepción de Rubén Darío (1867-1916), la segunda generación modernista dio nuevo vigor al movimiento con una mayor variedad temática y estilística en la poesía de Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), Amado Nervo (1870-1919), Leopoldo Lugones (1874-1938), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), José Santos Chocano (1875-1934) y Rafael Arévalo Martínez (1884-1975); y con la elaboración de su filosofía en los ensayos artísticos de José Enrique Rodó (1871-1917).

Aunque la mayoría de los modernistas se expresaron principalmente en verso, la evolución de todo el movimiento se perfila en la siguiente serie de cuentos artísticos.

EL CRIOLLISMO

LA PROSA narrativa de Hispanoamérica llegó a madurarse entre las dos guerras mundiales. En los treinta años después del fin de la primera Guerra Mundial, se aumentó muchísimo la producción de cuentos y novelas de alta calidad. El tema solía ser netamente americano y el estilo también tenía un fuerte sabor americano.

El impulso primordial de estas obras provino de la ansiedad de los autores de conocerse a sí mismos a través de su tierra. La primera Guerra Mundial destruyó la ilusión de los modernistas de que Europa representaba la cultura frente a la barbarie americana. La intervención armada y económica de los Estados Unidos en Latinoamérica contribuyó a despertar la conciencia nacional de los jóvenes literatos. Los criollistas ubicaban sus novelas y sus cuentos en las zonas rurales donde vivían los representantes más auténticos de la nación: el campesino mexicano, el llanero venezolano, el indio peruano, el guajiro cubano y el jíbaro puertorriqueño. En la primera etapa del criollismo, 1915-1929, predomina el tema de civilización contra barbarie en que el hombre culto de la ciudad se enfrenta al atraso y a la violencia de la zona rural como en *Los caranchos de la Florida* (1916) del argentino Benito Lynch (1885-1951) o en *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969). En cambio, en las obras criollistas de 1930-1945, la crisis económica de 1929, con la popularidad subsiguiente de las ideologías izquierdistas, intensificó la protesta social dirigida contra los explotadores “civilizados” de la ciudad, tanto nacionales como extranjeros: *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978) y *El indio* (1935) del mexicano Gregorio López y Fuentes (1897-

² José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Julián del Casal (1863-1893) y José Asunción Silva (1865-1896).

1966). Como si las mismas condiciones no bastaran para engendrar estas obras, algunos de los autores se inspiraron en los gritos lanzados por Dos Passos en *U. S. A.* y por Steinbeck en *Las uvas de la ira*, lo que marcó la primera influencia decisiva de novelistas estadounidenses en Latinoamérica. Paralelamente se desarrolla el muralismo nacionalista en México (Rivera, Orozco, Siqueiros), en el Ecuador (Guayasamín), en el Brasil (Portinari) y en los Estados Unidos (Thomas Hart Benton y John S. Curry).

Aunque el criollismo, igual que los *ismos* anteriores, imperó en todos los países hispanoamericanos, cada uno de éstos llegó a definir su propia personalidad. En este sentido sobresalieron dentro del criollismo: 1) La novela y el cuento de la Revolución Mexicana con su estilo épico (vigoroso, rápido y poético a la vez), el predominio del nombre anónimo y la poca importancia dada a la naturaleza; 2) El carácter proletario de la prosa ecuatoriana con su realismo desenfrenado, su lenguaje crudo y el uso desmesurado del dialecto — todo eso sin dejar de ser artística; 3) La brevedad y la perduración del costumbrismo y la combinación de la literatura y la pintura en algunos cuentistas de la América Central: el salvadoreño Salvador Salazar Arrué, Salarrué (1899-1975), los costarricenses Max Jiménez (1900-1947) y Carlos Salazar Herrera (1906) y el panameño José María Núñez (1894-); y por otra parte el antimperialismo como tema vigente, sobre todo entre los novelistas de esos mismos países: el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), el nicaragüense Hernán Robleto (1895-1968) y el costarricense Carlos Luis Fallas (1911-1966); 4) La prosa ampulosa y brillante de varios países del Caribe: Colombia, Venezuela, República Dominicana y Cuba; 5) La importancia del individuo, el detallismo y el ritmo lento de la prosa chilena.

Dentro del criollismo se cultivaron con igual empeño la novela y el cuento. Varios autores como Rómulo Gallegos y Gregorio López y Fuentes se estrenaron débilmente en el cuento antes de lograr más éxito artístico en la novela. En cambio, otros se dedicaron exclusivamente al cuento o sus cuentos superan a sus novelas: Horacio Quiroga, Ventura García Calderón, Salarrué y Juan Bosch.

Aunque el criollismo comenzó a perder su fuerza como movimiento preponderante a partir de 1945, continuó influyendo durante la década siguiente.

EL COSMOPOLITISMO *

Si BIEN es cierto que el criollismo dominó la prosa hispanoamericana entre

* Véase la nota en la p. 8 de] Prólogo.

1920 y 1945, no es menos cierto que la corriente cosmopolita nunca murió por completo, y que a partir de 1945 desplazó al criollismo en casi todos los países.

Para el criollista la literatura sirve para interpretar las condiciones políticas, económicas y sociales de su propio país. En cambio el autor cosmopolita se preocupa mucho más por la estética, la psicología y la filosofía, aun cuando trata temas criollistas, como en el caso de “La lluvia” de Arturo Uslar Pietri. Frente a la temática criollista, los cosmopolitas se interesan más en el individuo, en la vida urbana y en la fantasía. Los escritores viven en grandes centros metropolitanos, conocen muchas partes del mundo y están al tanto de todos los movimientos literarios.

La capital del cosmopolitismo hispanoamericano tiene que ser Buenos Aires y su máximo sacerdote Jorge Luis Borges, quien se formó en Europa durante la época vanguardista. Aunque muchos de los feligreses, que pertenecen a distintas generaciones y a distintos países, no siguen los rumbos laberínticos de Borges, todos le tienen un gran respeto por su intelectualismo y por su constancia artística.

Dentro de este movimiento muy general, se agrupan distintas “escuelas” más definidas: las que surgieron primero en la pintura: el *surrealismo*, el *cubismo* y el *realismo mágico*; y luego la “escuela” filosófica del *existencialismo*.

EL SURREALISMO

Basado en los trabajos de Freud y otros psicólogos, el surrealismo proclama que la realidad tiene un carácter dualístico, exterior e interior, y trata de captar los dos a la vez. Así es que cierto episodio presenciado por un personaje evoca toda una serie de asociaciones y recuerdos. Si ese personaje está en actitud de soñar, los elementos evocados pueden confundirse unos con otros para lograr mayores efectos artísticos. El tema más frecuente de ese mundo subconsciente es la frustración sexual. Su periodo de auge data desde el fin de la segunda Guerra Mundial hasta el comienzo de la Guerra Fría, como atestiguan las novelas siguientes: *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias; *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez; *Manglar* (1947) y *Puerto Limón* (1950) de Joaquín Gutiérrez; *La ruta de su evasión* (1949) de Yolanda Oreamuno. Los autores extranjeros que han ejercido mayor influencia son James Joyce y William Faulkner, quienes también introdujeron en la narrativa algunos procedimientos inspirados en el cubismo.

EL CUBISMO

Todavía no se ha reconocido bastante la influencia del cubismo en la literatura. De él se desprende la técnica de presentar simultáneamente la realidad desde distintos ángulos o puntos de vista. Por lo tanto, el tiempo queda parado o hecho una eternidad. Las obras están planeadas con la exactitud matemática de un arquitecto o de un ajedrecista. La obra maestra del cubismo hispanoamericano es *El señor*

Presidente (que también tiene rasgos surrealistas), inspirada en parte por la novela cubista de Valle Inclán, *Tirano Banderas*.

EL REALISMO MÁGICO

El realismo mágico consiste en la presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido, maravillado. Con esta definición queda clara la distinción entre el realismo mágico y tanto lo fantástico como el surrealismo que versan sobre elementos no improbables sino imposibles. Además, hay que distinguir muy claramente entre lo real maravilloso, término atemporal inventado en 1949 por Alejo Carpentier y el realismo mágico, término inventado en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) y divulgado entre 1926 y 1929 por el italiano Massimo Bontempelli (1878-1960) en su revista *Novecento*. Mientras lo real maravilloso se refiere al ambiente mágico de ciertas partes de la América Latina donde la cultura tiene fuertes raíces indígenas o africanas, el realismo mágico es una tendencia artística internacional, igual que el barroco, el romanticismo o el surrealismo.

Cuando Franz Roh escribió su libro en 1925, él codificaba lo que transcurría en el mundo artístico de Europa y de los Estados Unidos a partir de 1918, o sea la reacción en contra del expresionismo. Si el ascenso al poder de Hitler en 1933 acabó con el realismo mágico en Alemania, la crisis económica de 1929 a 1939 y la segunda Guerra Mundial limitaron por todo el mundo las posibilidades del realismo mágico lo mismo que del surrealismo y de casi toda la vanguardia a favor de un arte más realista de protesta social. Hacia fines de la guerra, el realismo mágico resucita con la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Realistas y mágicorrealistas estadounidenses* (1943), con los cuentos más famosos de Borges, con el tomo de cuentos de Truman Capote *Un árbol de noche y otros cuentos* (1945), con el cuadro *El mundo de Cristina* (1948) de Andrew Wyeth y con la poesía mágicorrealista de Gunter Eich y otros jóvenes alemanes de la posguerra. De ahí siguió hasta su verdadero florecimiento en la década del 60 con la obra ejemplar: *Cien años de soledad*.

EL EXISTENCIALISMO

A diferencia de los movimientos anteriores, el existencialismo se deriva principalmente de la filosofía. El escritor existencialista presenta la situación angustiosa del hombre moderno que se siente totalmente solo e inútil frente a un mundo mecanizado a punto de destruirse. Los valores tradicionales, el amor y la fe en cualquier cosa, ya no existen. El hombre no hace más que existir. Nada tiene importancia. Las colillas y las luces de neón hacen las veces del cisne modernista. El argumento muchas veces no tiene un desenlace dramático. La obra consta de una escena de la vida urbana, casi siempre en una cantina de categoría regular, en la cual un diálogo inconsciente saca a luz la muralla infranqueable que existe entre los individuos.

Eduardo Mallea introdujo el existencialismo en Hispanoamérica en la década de 1930-1940, veinte años antes que esa modalidad llegara a generalizarse bajo la

amenaza de una guerra atómica y la influencia literaria de Jean Paul Sartre. Sin embargo, fue el uruguayo Juan Carlos Onetti quien combinó la angustia de los seres solitarios con argumentos más originales y con personajes más individualizados para encabezar lo que se convirtió en la tendencia predominante de la década de los cincuenta.

Los cuentos que siguen llevan la marca inconfundible de uno o de varios de estos movimientos y abarcan dos generaciones de escritores: los nacidos entre 1899 y 1910: Jorge Luis Borges (1899), Eduardo Mallea (1903), Rogelio Sinán (1904), Arturo Uslar Pietri (1905), Lino Novás Calvo (1905), Juan Carlos Onetti (1909) y María Luisa Bombal (1910); y los nacidos entre 1917 y 1921: Augusto Roa Bastos (1917), Juan Rulfo (1918-1986), Juan José Arreola (1918) y Ramón Ferreira (1921).

EL NEORREALISMO

A PRINCIPIOS de la década del 60, parecía que el cosmopolitismo iba a ser reemplazado por el neorrealismo, tendencia seguida por los jóvenes nacidos hacia 1930. Muchos de ellos estrenaron luciendo los adelantos técnicos de la generación anterior, pero pronto se convencieron de la necesidad de una literatura menos libresca y más comprometida. Formados en la sombra de la Guerra Fría y llenos de angustia por la amenaza de una guerra atómica, estos jóvenes no aceptaron el existencialismo como la respuesta final. El establecimiento de las nuevas naciones de Asia y de África y el ambiente revolucionario de toda Latinoamérica les despertaron el entusiasmo y la conciencia social.

Para su temática, los neorrealistas rehuyeron tanto la fantasía de algunos de los cosmopolitas como el ruralismo de los criollistas. Sus personajes son casi exclusivamente los pobres —a menudo niños o adolescentes— que viven en los barrios inmundos de las grandes ciudades. No hay protesta ni contra la naturaleza ni contra los explotadores humanos. Dándose cuenta de la mayor complejidad de los problemas, no ofrecen soluciones fáciles. Influidos por Hemingway, sus cuentos tienen un solo plano, el presente. Hay un mínimo de antecedentes históricos, geográficos, sociales y personales. El hincapié se hace en un solo episodio por medio del cual el lector puede crearse todo el fondo que quiera. El estilo es escueto, sin las descripciones épicas de los criollistas ni el experimentalismo de los cosmopolitas.

Aunque la tendencia neorrealista fue aplastada por el alud de las novelas del “boom”, no se puede negar el papel importante que desempeñó en el desarrollo del cuento hispanoamericano. En contraste con los movimientos anteriores, el neorrealismo rechaza el tono exaltado del romanticismo; el aspecto caricaturesco del realismo; los estudios clínicos y el detallismo del

naturalismo; la temática exótica y el preciosismo del modernismo; el tono épico del criollismo; y el carácter hermético del cosmopolitismo. Los neorrealistas conocían las obras de sus antecesores, las absorbieron y con un concepto profesional de su oficio, dejaron sus huellas en el género.

LA DÉCADA DEL “BOOM”: 1960-1970

EL AUGE alcanzado por el cuento hispanoamericano entre 1950 y 1960 ha servido de estímulo para el mantenimiento de la alta calidad de este género, a pesar de la competencia feroz del llamado *boom* de la nueva novela. Aunque no han surgido nuevos valores de la trascendencia de Borges, Arreola, Rulfo, Onetti y Cortázar, la producción continua de los dos últimos y el número verdaderamente asombroso de nuevas antologías y estudios generales y monográficos han contribuido a una gran difusión del cuento entre un público-lector cada día más amplio.

Además de la labor constante del Fondo de Cultura Económica de México y la actividad intensificada de la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, el cuento hispanoamericano —y la literatura hispanoamericana en general— ha recibido un impulso muy fuerte de varias nuevas empresas editoriales del Continente; en México, Joaquín Mortiz, Era y Siglo XXI; en Montevideo, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Cuba, la Casa de las Américas con sus concursos anuales, su revista y las ediciones de autores cubanos lo mismo que extranjeros. En España, el mayor interés en la literatura hispanoamericana lo mantienen Seix Barral de Barcelona y Alianza Editorial de Madrid. Agréguese, además, el papel divulgador muy importante de algunas revistas como *Imagen* (1967-...) de Caracas y *Mundo Nuevo* (1966-...) que iniciara en París Emir Rodríguez Monegal.

El gran aumento del número de lectores refleja, en parte, el crecimiento vertiginoso de las principales ciudades con el aumento correspondiente de la población universitaria y de otros valiosos sectores culturales. Por otra parte, los consumidores hispanoamericanos de la generación de 1954 ya no rechazan tanto los productos nacionales sólo por ser nacionales. Este nacionalismo cultural se refuerza con el vivo interés de los intelectuales europeos y norteamericanos, despertado tanto por el valor intrínseco de las nuevas obras como por las repercusiones internacionales de la Revolución cubana.

La generación de 1954, según la teoría generacional de José Juan Arrom,³ consta de los autores nacidos entre 1924 y 1954 que dominan el periodo entre 1954 y 1984. Por lo tanto, los mismos acontecimientos señalados como

³ *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.

decisivos en la formación de los neorrealistas puertorriqueños y peruanos del capítulo anterior siguen vigentes en la década del 60. La necesidad de comprometerse ha llegado a ser inevitable por la Guerra de Vietnam y por las protestas estudiantiles que se produjeron en 1968 en México, en Francia, en Japón, en los Estados Unidos y en tantos otros países. Este espíritu revolucionario con su reacción contra los valores consagrados del mundo burgués y racionalista se ve reflejado no sólo en la literatura sino también en el cine y en la música popular. Asimismo se procura eliminar las barreras tanto entre los géneros literarios como entre los distintos medios de expresión artística.

No cabe duda de que precisamente a partir de 1960 la novela recobra su hegemonía tradicional sobre el cuento. Desde la publicación de *Hijo de hombre* de Roa Bastos, pasando por el año glorioso de 1967 (junio: publicación y éxito inmediato de *Cien años de soledad* de García Márquez; agosto: consagración de *La casa verde* de Vargas Llosa en el Congreso de Caracas; octubre: otorgamiento del Premio Nobel a Miguel Ángel Asturias) y hasta la actualidad, todos los autores importantes prefieren la novela para captar su visión panorámica de una realidad que trasciende las fronteras nacionales. Aunque Roa Bastos, García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso, Cabrera Infante y Julio Cortázar publicaron tomos de cuentos durante el decenio, sólo los de Cortázar superan a sus novelas y aun en este caso algunos críticos abogarían por la primacía de *Rajuela*.

Tanto como Borges dominaba la década del 50 con sus cuentos fantásticos y filosóficos, Julio Cortázar se impone como maestro indiscutible en la década del 60 con la moda del realismo mágico. A fines de la década del 50 el neorrealismo comenzaba a ofrecer otra posibilidad ante el cosmopolitismo borgiano. Ensanchada la perspectiva con otro decenio muy productivo, el neorrealismo parece haber llegado a un callejón sin salida. Precisamente en los dos países, el Perú y Puerto Rico, donde mostraba más vigor, la producción cuentística ha decaído mucho. De los pocos cuentos verdaderamente neorrealistas de la década del 60 sobresalen dos del chileno Fernando Alegría (1918), “A veces, peleaba con su sombra” y “Los simpatizantes”. Hay que señalar, sin embargo, que el mismo Alegría en sus otros cuentos no se contenta con el desarrollo lineal de solamente un episodio en el momento actual sino que se entrega a la experimentación vanguardista.

En efecto, si existe un solo rasgo que caracterice la mayoría de los cuentos escritos entre 1960 y 1970, éste es la experimentación formal, sea en la sencillez alegórica de los minicuentos, en la complejidad cronológica de los cuentos psicoanalíticos o en las ambigüedades del realismo mágico. Más que una reacción contra Borges, se debe hablar de distintas modificaciones. En la

Argentina, el mismo Borges parecía haber abandonado el cuento a favor de la poesía, pero luego sorprendió al mundo literario publicando otras dos colecciones, *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). Su colega Adolfo Bioy Casares continúa en la tradición del cuento fantástico con el libro *El gran serafín* (1967). Otros autores siguen la interpretación borgiana de la historia (“Historia del guerrero y de la cautiva”), inspirándose más directamente en los ejemplos de Juan José Arreola (“Teoría de Dulcinea”, “El discípulo”) y de Alejo Carpentier (“Semejante a la noche”) para tratar acontecimientos o personajes históricos como si fueran actuales: el guatemalteco Augusto Monterroso (1921), los colombianos Pedro Gómez Valderrama (1923) y Álvaro Mutis (1923), y el ecuatoriano Vladimiro Rivas Iturralde (1944).

De Borges, pasando por Arreola, también proviene el gusto por los cuentos del absurdo que a veces llegan a comprimirse en los mini o microcuentos de los argentinos Cortázar, Enrique Anderson Imbert (1910) y Marco Denevi (1922); del cubano Virgilio Piñeira (1912); del guatemalteco Monterroso; del salvadoreño Álvaro Menéndez Leal (1931); del hondureño Óscar Acosta (1933); del mexicano Rene Avilés Fabila (1940).

En los cuentos de los más jóvenes de este último grupo, se nota una mayor preocupación sociopolítica, ausente de la obra de Borges. Aunque es totalmente injusto llamarlo escapista, Borges sí prefería los temas metafísicos del hombre universal a los problemas inmediatos de los argentinos. No obstante, hay que destacar uno de sus últimos cuentos, y tal vez el mejor de todos, “El sur”, como punto de partida para el realismo mágico. Esta tendencia, aunque tiene sus antecedentes en algunos cuentos de Uslar Pietri, Arreola, Novás Calvo y Roa Bastos, no llega a su apogeo hasta la década del 60 cuando sobresale todo un equipo de cuentistas encabezado por Cortázar: los uruguayos Juan Carlos Onetti (1909) y el Mario Benedetti de *La muerte y otras sorpresas* (1968) ; el chileno Jorge Edwards (1931); los colombianos Gabriel García Márquez (1928) y Óscar Collazos (1942); los venezolanos Salvador Garmendia (1928) y Adriano González León (1931); los mexicanos Carlos Fuentes (1929) y Juan Tovar (1941).

Contra la moda predominante del realismo mágico, comienza a notarse una reacción de los jóvenes revolucionarios, inspirados en parte por el Cortázar de *Rayuela*. Herederos del movimiento *beatnik*, divulgado literariamente por Jack Kerouac (1922-1969), los “onderos” mexicanos Gerardo de la Torre (1938), José Agustín (1944), Juan Ortuño Mora (1944) y Manuel Farill Guzmán (1945), el colombiano J. Mario Arbeláez (1939), el chileno Antonio Skármeta (1940) y otros rechazan el elemento mágico para captar la sensación del momento. Lectores voraces de Cortázar y de Fuentes, de Gunter Grass y de Malcolm Lowry, de J. D. Salinger y de Truman Capote, estos jóvenes emplean un tono

antisolemne para comentar con el lector el proceso creativo, no respetan los límites genéricos, convierten el lenguaje en protagonista de la obra y no tienen reparos en expresar sin disimulo su ideología revolucionaria siguiendo el ejemplo de la música *rock*.

Llegue o no la utopía revolucionaria, lo más probable es que estos cuentistas y los de la década del 70 seguirán buscando innovaciones formales para captar sus inquietudes personales y sociales. Por casualidad, la próxima generación no estrenará su nueva visión de la realidad con su nueva estética hasta 1984, el mismo año escogido por George Orwell para su novela sobre las consecuencias deshumanizadoras de un gobierno basado en la tecnocracia.

EL FEMINISMO Y LA VIOLENCIA: 1970-1985

No CABE duda de que uno de los sucesos más importantes en la cuentística de estos tres lustros ha sido el movimiento feminista. La celebración de congresos y la publicación de antologías y de varios estudios críticos han servido tanto para revalorizar a las cuentistas consagradas del pasado, desde la argentina Juana Manuela Gorriti (1819-1892) hasta la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), como para afianzar la reputación de las que escriben y publican cuentos durante los años 1970 a 1985, desde la mexicana Rosario Castellanos (1925-1974) hasta la puertorriqueña Ana Lydia Vega (1947).

La presencia en este período de una cantidad relativamente grande de escritoras fue estimulada obviamente por el movimiento pro liberación de la mujer que tomó fuerza en la década del 70 después de que se había apaciguado el movimiento estudiantil internacional. Además de la lucha pro trato igual en la educación, en el trabajo, en el matrimonio y en las relaciones sexuales, el movimiento feminista, que coincide con el auge de los teóricos estructuralistas y posestructuralistas, ha engendrado una serie de teóricas que buscan los orígenes de la explotación de la mujer tanto en las sociedades primitivas como en las capitalistas. En cuanto a la cantidad relativamente pequeña de mujeres que figuran en las historias de la literatura, hay algunas teóricas que abogan por rechazar los criterios estéticos seguidos a través de los años por los críticos hombres. O sea que para apreciar la literatura femenina habrá que elaborar nuevos criterios estéticos con los cuales se podría reescribir la historia de la literatura. Sin embargo, las teóricas menos radicales reconocen que la literatura no es sexista en sí. Como dice Sara Sefchovich en la introducción a *Mujeres en espejo* (México, 1983): “No se trata de hacer una crítica literaria particularista que justifique cualquier escrito de mujeres por el hecho de serlo, pues en el análisis, como en el placer de la lectura, no hay

masculino ni femenino, negro ni blanco, sino buena literatura... En este caso, como en muchos otros que se quieren reivindicar (la negritud, el tercermundismo, el exilio) no hay un 'nosotras las mujeres': hay buena y hay mala literatura y no podemos permitirnos la complacencia" (pp. 19, 22). Aunque las mujeres del pasado, por sus propias experiencias vitales, hayan cultivado en su gran mayoría una literatura intimista más que una literatura comprometida, esto no ha impedido que los críticos hombres hayan reconocido el alto valor literario de cuentos como "El árbol" de la chilena María Luisa Bombal o como "Valle Alto" de la costarricense Yolanda Oreamuno.

Un censo de las cuentistas hispanoamericanas contemporáneas revela la hegemonía del Cono Sur de Sudamérica, de México y de Puerto Rico. En la Argentina, el Uruguay y Chile, el porcentaje relativamente alto de inmigrantes europeos y la existencia de una clase media numerosa y relativamente próspera han contribuido a fomentar el cultivo de las letras entre las mujeres. Sin embargo, aun en la Argentina, el país tradicionalmente más próspero y más europeizado de toda Hispanoamérica, la gran mayoría de las cuentistas de renombre continental publican sus obras sólo a partir de la década del 50, tal vez estimuladas en parte por el prestigio de Victoria Ocampo (1880-1976), fundadora en 1931 y directora durante décadas de la revista *Sur*, y de su hermana Silvina (1905), colaboradora activa de su esposo Adolfo Bioy Casares y de Jorge Luis Borges. Entre las escritoras más destacadas, muchas de las cuales siguen escribiendo en los tres últimos lustros, figuran Luisa Mercedes Levinson (1912), Silvina Bullrich (1915), Beatriz Guido (1924), Elvira Orphée (1930), Marta Lynch (1929-1985), Marta Traba (1930-1984), Syria Poletti (1919) y Luisa Valenzuela (1938), hija de Luisa Mercedes Levinson. En el Uruguay, sobresalen Armonía Sommers (1917) y Cristina Peri Rossi (1941) y en la antología de Rubén Cotelo, *Narradores uruguayos* (1969), cuatro de los doce autores representados son mujeres: Sommers, María de Montserrat (1915), María Inés Silva Vila (1929) y Silvia Lago (1932). A pesar de que las chilenas Marta Brunet (1901) y María Luisa Bombal (1910-1980) figuran entre las primeras autoras de cuentos verdaderamente sobresalientes, ellas mismas y sus compatriotas parecen haber preferido la novela. En la antología del Instituto de Literatura Chilena (1963), sólo aparece Marta Jara junto con Bombal y Brunet entre veintitrés hombres. En los tres tomos de la antología de Enrique Lafourcade (1969), hay un total de seis mujeres y cincuenta y tres hombres. Y aun en *Joven narrativa chilena después del golpe* (1976) de Antonio Skármeta, sólo hay una mujer frente a diez hombres.

Mientras no hay ni una sola cuentista o novelista importante en el México del siglo XIX, la Revolución de 1910 parece haber proporcionado mayores oportunidades a la mujer debido a sus programas de desarrollo económico y de

educación universitaria, su anticlericalismo y su modernización en general. Desde una representación casi nula en la antología de dos tomos de José Mancisidor (1946); en la de Luis Leal (1957); y en *Narrativa mexicana de hoy* (1969) de Emmanuel Carballo, la mujer mexicana ha avanzado al grado de constituir el 13% (7 mujeres de un total de 52 escritores) en *Jaula de palabras* (1980) de Gustavo Sainz. En términos de calidad, las siguientes cuentistas tienen que figurar entre las mejores de toda Hispanoamérica: Elena Garro (1920), Rosario Castellanos (1925-1974), Inés Arredondo (1928) y Elena Poniatowska (1933).

En Puerto Rico ocurre un fenómeno único en la América Latina. Durante las décadas del 30, del 40 y del 50, la literatura en general estaba en manos de un matriarcado de investigadoras, críticas y profesoras muy respetadas — Concha Meléndez, Edna Coll, Nilita Vientos, Margot Arce y María Teresa Babín— sin que irrumpiera ninguna cuentista de renombre. La antología de Rene Marqués (1958) no incluye a ninguna mujer y la de Concha Meléndez (1961) sólo incluye a una, la relativamente desconocida Esther Feliciano Mendoza (1917). En cambio, desde los setenta, Rosario Ferré (1942), Carmen Lugo Filippi (1940) y Ana Lydia Vega (1947) se destacan entre los mejores cuentistas puertorriqueños y las mujeres representan el 40% de los autores antologados por Efraín Barradas (1983) y José Luis Vega (1983).

La brevedad de esta introducción a la cuentística de 1970-1985 no permite un estudio extenso ni mucho menos de las cuentistas de cada país. Sin embargo, además de las ya mencionadas, es imprescindible citar a Alba Lucía Ángel (1939) y a Fanny Buitrago (1940) de Colombia; a Antonia Palacios (1908) de Venezuela; a Alicia Yáñez Cossío (1939) del Ecuador; a Julieta Pinto (1922), a Carmen Naranjo (1931) y a Rima Vallbona (1931) de Costa Rica; a Lydia Cabrera (1900) y a Ana María Simó (1943) de Cuba. Llama la atención que la Revolución cubana de 1959 no haya producido una nueva generación de narradoras sobresalientes a pesar de la eliminación del sexismo. En este recorrido también sorprende la ausencia de una sola cuentista peruana a pesar de los ejemplos decimonónicos de Clorinda Matto de Turner (1854-1909) y de Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909).

Dada la mayor participación de la mujer en distintos aspectos de la vida nacional y dado el predominio de las mujeres entre los estudiantes de las facultades de letras por toda Hispanoamérica, se puede esperar que la mujer no tardará en alcanzar la igualdad con el hombre en la producción cuentística del futuro.

En cuanto a los cuentos escritos por los hombres entre 1970 y 1985, de ninguna manera podrían considerarse ni inferiores ni superiores a los cuentos escritos por las mujeres. En realidad, hay que afirmar que en general, durante

estos quince años, el cuento no ha sido cultivado con tanto afán ni con tanto éxito como la novela. En contraste con los verdaderos maestros de las décadas anteriores —Borges, Onetti, Rulfo, Arreola, Cortázar y Fuentes— no ha aparecido ningún cuentista que se les iguale en importancia estética. En cuanto al carácter del nuevo cuento, sí parece haber una reacción en contra de la experimentación de la década del sesenta. En contraste con el realismo mágico de “Cartas de mamá”, con los juegos tipográficos y el absurdismo cruel de “Fire and Ice”, y con los juegos lingüísticos de “Cuál es la onda”, el nuevo cuento de 1970-1985 se empeña en captar la violencia de esos años: las dictaduras militares en la Argentina, el Uruguay y Chile; las luchas revolucionarias en la América Central y la crisis financiera que afectó a toda la América Latina.

Aunque esas condiciones repercutieron más en los autores —hombres y mujeres— nacidos hacia 1940, también se dejan ver en dos de los maestros que siguieron publicando durante este periodo. En una serie de conferencias dictadas en 1980 en Berkeley, Julio Cortázar dividió su propia obra en tres etapas llamadas estética, metafísica e histórica. La tercera etapa implica un compromiso con la Revolución cubana, con el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile (1970-1973) y con el de los sandinistas en Nicaragua (1979-). Sin embargo, Cortázar nunca deja de agregar que el compromiso ideológico de un escritor no debe en absoluto restringir su libertad creativa. Por eso, no es de extrañar que pese a la violencia de “Apocalipsis de Solentiname”, “Alguien que anda por ahí” y “La noche de Mantequilla” en *Alguien que anda por ahí* (1977); pese a la violencia de “Recortes de prensa” y “Grafitti” en *Queremos tanto a Glenda* (1980); y pese a la violencia de “Pesadilla” en *Deshoras* (1983), la mayoría de los cuentos en esos tres tomos no representan ninguna ruptura con los temas y la forma de los cuentos anteriores de Cortázar. En cambio, los lazos entre los cuatro cuentos de *Agua quemada* (1981) de Carlos Fuentes recalcan la violencia y la lucha de clases que se va recrudeciendo a partir de la masacre de Tlatelolco (1968) en la región menos transparente del D. F. con sus más de 15 millones de habitantes. Una comparación con *Cantar de ciegos* (1964), revela que por lo menos en el cuento, Fuentes se ha vuelto más preocupado por la situación actual de su país y más pesimista, dejando de cultivar el cuento psicológico (“Una alma pura”) y la crítica algo frívola de la nueva clase alta (“Las dos Elenas”).

De cierta manera, el tono de la cuentística hispanoamericana de 1970-1985 lo establece el venezolano Luis Britto García (1940) con el volumen *Rajatabla* (1970), premiado en Cuba, como tantos otros tomos de cuentos publicados en este periodo. A pesar de que parodia una gran variedad de estilos, todos los cuentos son breves y predomina la violencia, tanto dentro del

mundo de los guerrilleros como dentro de la sociedad del consumo. En la misma categoría caben algunos de los cuentos del ecuatoriano Raúl Pérez Torres (1941), Premio Casa de las Américas en 1980, pero el hecho de que su quinta colección *Musiquero joven, musiquero viejo* (1978) fuera prologado por el farsista argentino Eduardo Gudiño Kieffer (1935), refleja un tono menos sombrío. En *Dios y noches de amor y de guerra*, Premio Casa de las Américas en 1978, del uruguayo Eduardo Galeano (1940), la preocupación por la violencia hasta llega a esfumar los límites entre el cuento y la crónica o la memoria para presentar personajes y sucesos históricos de las últimas décadas.

En realidad se encuentra mayor parentesco con los cuentos de *Rajatabla* en la antología mexicana de Gustavo Sainz, *Jaula de palabras*, donde de un total de cincuenta y dos cuentos escritos entre 1977 y 1980, treinta y siete son de autores nacidos entre 1940 y 1957. La gran mayoría de ellos reaccionan en contra de los onderos como José Agustín y el propio Sainz, o sea que rechazan el tono antisolemne y la gran importancia concedida al lenguaje coloquial de los jóvenes capitalinos de la clase media y vuelven a preocuparse por los problemas sociales de mayor trascendencia. Con mayor realismo que Britto García, la protesta contra la violencia oficial o semioficial que se hizo notoria con la masacre de Tlatelolco aparece como tema central en “Lorenzo” de Jorge Arturo Ojeda (1943), “Lección de anatomía” de Raúl Hernández Viveros (1944), “Sin salida” de Alberto Huerta (1945), “Si el viejo no aparece...” de Salvador Castañeda (1946) y “Blood rock o ahora va la nuestra” de Javier Córdova (1955). Otro aspecto de la misma actitud política es la crítica de la sociedad del consumo: “El convoy de tropas” de David Ojeda (1950), Premio Casa de las Américas en 1978; “Acidez mental del pasado” de Carlos Chimal (1954) y “Para habitar en la felicidad” de Jesús Luis Benítez (1949-1980). En éste un oficinista se exalta frente al televisor viendo cómo el equipo de fútbol del Brasil por el cual había apostado el dinero para los pagos mensuales del coche y del departamento va perdiendo frente al equipo de Cuba, mientras su esposa obediente y sin carácter le sirve cerveza y botanas. En cambio, la esposa de “Aquí, Georgina” de Guillermo Samperio (1948), Premio Casa de las Américas en 1977, escribe un ensayo para el Partido Comunista y escucha un disco de Bob Dylan mientras el marido comprensivo lleva a la hijita al parque zoológico. Luego, ella es quien propone que hagan el amor y ella es la que monta al hombre. Su idilio feminista marxista termina violentamente con la llegada de los carros llenos de hombres armados de metralletas. El mundo hampesco visto desde adentro está representado por “Ratero” de Armando Ramírez (1951) y “Una de cal” de Luis Zapata (1951). En éste el narrador cuenta sin arrepentimiento y sin sentimentalismo cómo llegó a ser un asesino profesional.

O sea que la cuentística postmoderna de México se caracteriza por su menor grado de literariedad y su mayor grado de documento o testimonio social. Las distintas formas de experimentación de escritores como Borges, Cortázar, Arreola y Agustín se rechazan en favor de un tipo de neonaturalismo. Sin pelos en la lengua, los nuevos cuentistas hurgan en las capas más bajas de la sociedad para revelar directa e impasivamente las condiciones de vida y las actividades de los que no están compartiendo los frutos de la modernización.